

julio-diciembre2016

Valenciana

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Valenciana

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Nueva época, año 9, núm. 18, julio-diciembre 2016

Comité Editorial

Área de Letras	Área de Filosofía
<i>Dra. Elba Sánchez Rolón</i> Directora	<i>Dr. Aureliano Ortega Esquivel</i> Director
<i>Dr. Andreas Kurz</i> (Universidad de Guanajuato, Méx.)	<i>Dr. Rodolfo Cortés del Moral</i> (Universidad de Guanajuato, Méx.)
<i>Dra. Inés Ferrero Cándenas</i> (Universidad de Guanajuato, Méx.)	<i>Dra. María L. Christiansen Renaud</i> (Universidad de Guanajuato, Méx.)
<i>Dra. Magda Leonor Supúlveda Eriz</i> Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile	<i>Dr. Carlos Oliva Mendoza</i> (Universidad Nacional Autónoma de México, Méx.)
<i>Dr. Michael Roessner</i> (Universidad de Munich, Ale.)	<i>Dr. José Luis Mora García</i> (Universidad Autónoma de Madrid, Esp.)
<i>Lic. Luis Arturo Ramos</i> (Universidad de Texas, EUA)	<i>Dr. Raúl Fornet-Betancourt</i> Société Européenne de Culture, Francia
<i>Dr. Klaus Meyer Minnemann</i> Universidad de Hamburgo, Alemania	<i>Dr. Luis Puellas</i> Universidad de Málaga, España
<i>Dr. Roberto Ferro</i> Universidad de Buenos Aires, Argentina	<i>Dra. Diana Aurenque Stephan</i> Universidad de Santiago de Chile, Chile

Editoras: Lilia Solórzano Esqueda
y Asunción del Carmen Rangel López
Coordinadora del dossier: Martha Elena Munguía Zatarain

Valenciana, nueva época, año 9, núm. 18, julio-diciembre de 2016, es una publicación semestral editada y distribuida por la Universidad de Guanajuato, Lascuráin de Retana núm. 5, Zona Centro, C.P. 36000, Guanajuato, Gto., a través de los departamentos de Filosofía y Letras Hispánicas de la División de Ciencias Sociales y Humanidades. Dirección de la publicación: Ex Convento de Valenciana s. n., C. P. 36240, Valenciana, Gto. Editora responsable: Lilia Solórzano Esqueda. Asistente editorial: Pedro Velázquez Mora. Trabajo editorial: Ernesto Sánchez Pineda. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2010-071512033400-102 de fecha 23 de julio de 2010, ISSN 2007-2538, ambos otorgados por la Dirección de Reservas de Derechos del Instituto Nacional de Derechos de Autor. Certificado de Licitud de Título y Contenido No. 15244 otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas. Impresa en los talleres de Best Printers de México SA de CV, Av. Las Trojes 125, col. Las trojes, León, Guanajuato. Este número se terminó de imprimir en julio de 2016 con un tiraje de 200 ejemplares.

Esta revista se encuentra indexada en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex), el Índice de Revistas Mexicanas de Investigación Científica y Tecnológica (Conacyt), la Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal (Redalyc), la hemeroteca de artículos científicos hispánicos en internet Dialnet, la colección SciELO-México y la base de datos CLASE de Latinoamérica y el Caribe.

Las opiniones expresadas por los autores no reflejan necesariamente la postura del editor de la publicación. La originalidad de los contenidos queda bajo estricta responsabilidad del autor.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad de Guanajuato.

Sumario

La narrativa fílmica de José Emilio Pacheco: el guion cinematográfico <i>El castillo de la pureza</i> Alessandro Rocco	9
Consecuencias cognitivas de la intervención editorial en la poesía mexicana contemporánea Alejandro Higashi Díaz	35
La experiencia poética como conciencia crítica neorromántica en Octavio Paz Margarita Gueorguieva Gueorguieva	67
La parodia como marco estructural en <i>Don Quijote</i> y <i>Los viajes de Gulliver</i> Alfonso Muñoz Corcuera	93
La expiación femenina de la guerra en <i>Las Troyanas</i> de Eurípides Ethel Beatriz Junco de Calabrese	125
Rosario Castellanos y Graciela Hierro: La reconfiguración de arquetipos femeninos Krishna Naranjo Zavala	147

La palabra impotente: ¿cómo se llaman los nombres? 165
Alejandra Hurtado Tarazona /
Julián Andrés Pacheco Martínez

DOSSIER: LA ÉTICA EN LA LITERATURA.
MOMENTOS Y FACETAS

El heroísmo en los tiempos actuales: *Antígona furiosa* 187
de Griselda Gambaro y *Usted está aquí* de Bárbara Colio
Claudia Gidi Blanchet

Ética médica hipocrática en el *Flos sanctorum* 215
castellano medieval
Marcos Cortés Guadarrama

La dimensión ética y estética de la figura 241
del *trickster* en la literatura
Silvia Alicia Manzanilla Sosa

Sacrificarse por el otro, salvarse por el arte. 271
“El Cristo negro” de Salarrué
Martha Elena Munguía Zatarain

RESEÑAS

Jorge Cuesta, *El rumor de su vacío* 293
Estela Castillo Hernández

Leonardo Padura, *Yo quisiera ser Paul Auster.* 297
Ensayos selectos
Endika Basáñez Barrio

- Carmen Álvarez Lobato (coord.), *Monstruos y grotescos: Aproximaciones desde la literatura y la filosofía* 302
Margo Echenberg
- Fray Toribio de Benavente “Motolinía”, *Historia de los indios de la Nueva España* 307
Dante Ortiz López

La narrativa filmica de José Emilio Pacheco: el guion cinematográfico *El castillo de la pureza*

The Filmic Narrative of José Emilio Pacheco: the Screenplay *El castillo de la pureza*

Alessandro Rocco
Universidad de Bari

Resumen

El artículo propone una lectura crítica del guion cinematográfico *El castillo de la pureza*, del escritor José Emilio Pacheco, con el objetivo de insertar el texto en el marco de la obra narrativa del autor. Se examinan las analogías que presenta el guion con la descripción de la psicopatología del nazi en la novela *Morirás lejos*, y con el tema del despertar erótico del adolescente en *El principio del placer* y *Las batallas en el desierto*.

Palabras clave: José Emilio Pacheco, *El castillo de la pureza*, *Morirás lejos*, guion cinematográfico, cine y literatura.

Abstract

This article proposes a critical analysis of the screenplay *El castillo de la pureza*, by José Emilio Pacheco, in order to bring new light on the relationship between this text and the author's literary works. It will focus on the analogies between the screenplay

and the description of the psychopathology of the nazi in the novel *Morirás lejos*, and the theme of erotic awake in the young characters of *El principio del placer* and *Las batallas en el desierto*.

Keywords: José Emilio Pacheco, *The castle of purity*, *You will die in a distant land*, Screenplay, Film and literature.

La trayectoria como guionista del escritor mexicano José Emilio Pacheco comprende cuatro guiones filmados, todos por el director Arturo Ripstein: *El castillo de la pureza* (1972), *Fox trot* (1976), *El santo oficio* (1973) y *El lugar sin límites* (1977); a los que se añade un guion sin filmar, *El obsceno pájaro de la noche* (1977). Dos de estos guiones han sido publicados, *El castillo de la pureza* (1973) y *El santo oficio* (1980), y hay noticias de la existencia de otros guiones inéditos y sin filmar.¹ El objetivo de este artículo es el de proponer una perspectiva crítica que incluya los textos fílmicos del autor en la trama de su obra como escritor, perspectiva de la que hay escasos intentos (*vid.*, por ejemplo, Hind, 2004). Para ello, propondremos el análisis del guion *El castillo de la pureza*, texto que reconstruye en un relato de ficción el caso de Rafael Pérez Hernández, un hombre que encerró a su familia durante casi dos décadas en una casa en el norte de la ciudad de México a mediados del siglo pasado, y que fue arrestado en Julio de 1959, para después suicidarse en la cárcel de Lecumberri en 1972 (Morales, 2012: 2). Narrar la historia concentrando la atención en los días anteriores al descubrimiento del crimen por parte de la policía es el punto de partida de la reescritura ficcional del episodio realizada por Pacheco. En virtud de esta delimitación temporal, todo el tiempo anterior, desde la concepción del proyecto de encierro hasta sus dieciocho años de duración, constituye un antecedente implícito

¹ *Vid.* el artículo: “Denosta Arturo Ripstein cinta *Mariana, Mariana*” (2014).

que puede ser reconstruido gracias a indicios y elementos significativos. De hecho, el relato es en gran medida, y especialmente en la parte inicial, la presentación de la casa y de los personajes que la habitan; la observación de la rutina, supuestamente inalterada en el tiempo, de la familia prisionera del padre, cuyo nombre en el film es Gabriel Lima. Simultáneamente, el guion presenta una progresión dramática basada en la crisis del protagonista y del control que ejerce sobre su familia, la cual se debe a varios factores convergentes que se van agudizando cada vez más y que provocan la creciente violencia en las reacciones del personaje. La estructura del film escrito *El castillo de la pureza* resulta, por lo tanto, de la combinación de estas dos líneas narrativas.

Palabra e imagen en el guion cinematográfico: escribir para mostrar

La presentación de la casa y de “lo aberrante cotidiano” de la familia, como lo define García Riera (1988: 95), consiste en un movimiento de exploración de los ambientes y espacios de la historia, cuidadosamente estructurado con la finalidad de enfatizar ciertos elementos clave. El texto va ‘mostrando’ la casa y los personajes en sus actividades durante un día cualquiera, con el fin de que la atención del lector-espectador se detenga en algunos detalles. Por supuesto, se trata de una ‘visión’ en sentido figurado, ya que el guion cinematográfico es un texto escrito que exige que el lector traduzca mentalmente el discurso verbal en un flujo de imágenes en movimiento. Como escribe Vito Galeota, en el guion “la figurazione del film, atto dell’immaginazione che accompagna la lettura del testo ed è da questa generata, fa parte della fiction letteraria, ed è all’origine di tutte le qualità formali di questo tipo di narrazioni” (1993: 439). Por lo tanto, el guion incorpora estructuralmente la imagen en lo verbal, ya que, citando nuevamente a Galeota, en él

“l’immagine audio-visiva entra come linguaggio iconico che, privo della sua fisicità, attiva una funzione integrativa dell’immagine letteraria” (1993: 439). *El castillo de la pureza* es un texto especialmente atento a que los aspectos fundamentales de la historia, sobre todo en la fase inicial del relato, queden enfatizados de manera fílmica, es decir, en base a estrategias discursivas aptas a ser traducidas mentalmente según una articulación cinematográfica.

Es posible advertir lo anterior ya desde las primeras líneas del texto, que describen un proceso de audiovisión expresamente cinematográfico, con un movimiento que va de los créditos sobre fondo negro, a la entrada de la banda sonora, hasta la puesta en foco de un plano en detalle: “Títulos sobre fondo negro. Sonido de agua al caer sobre la superficie metálica. Se aclara la imagen y aparecen en gran acercamiento gotas de agua que resbalan por un metal oxidado” (Pacheco, 1973: 11). La descripción continúa con un movimiento de cámara que permite una visión cada vez más completa del entorno, gracias a la progresiva ampliación del plano de encuadre, culminando en un plano de contextualización general:

La cámara retrocede para ver una serie de latas vacías unidas por un cordel. Llueve. En medio acercamiento vemos que la fila de latas cuelga de una puerta de madera. Se ha puesto para que nadie entre o salga sin ser advertido. La lluvia cae sobre el patio interior. Estamos en una casa ruिनosa de la ciudad antigua que en otros tiempos fue un palacio (Pacheco, 1973: 11).

Como puede verse, la progresiva ampliación del encuadre coincide con breves explicaciones que orientan la comprensión del lector. Sin embargo, dichas indicaciones no siempre se mantienen, y más adelante el texto deja más bien que algunas imágenes hablen por sí mismas. En efecto, la exploración de la casa continúa, a través de un procedimiento de enumeración que debe percibir-

se como un montaje de planos autónomos, culminando en una imagen de cierto impacto, cuya carga expresiva se comunica sin comentarios adicionales:

cortes sucesivos describen el patio: una fuente adosada a la pared, helechos y otras plantas de sombra que le dan un aspecto sobrenatural pero de alguna manera acogedor. Una viga apuntala el muro. Dispersas en el suelo, cubetas, una carretilla, una escalera de mano. Hay una pila de jaulas de pájaros llenas de ratas (Pacheco, 1973: 11).

Es importante subrayar la atenta articulación del discurso, que enfatiza la visión de la “pila de jaulas de pájaros llenas de ratas” gracias a su colocación al final de la descripción y a la presencia del verbo “hay” que encabeza la última frase, aislándola del resto de la enumeración anterior. Se entiende que estas imágenes se ofrecen como elementos especialmente relevantes del mundo de la historia y acaparan la atención del lector-espectador, llegando incluso a constituirse en símbolos de las obsesiones, manías y fobias del personaje protagonista, Gabriel Lima, como se verá más adelante. El corte siguiente, gracias al que “vemos por un instante el exterior grandioso y arruinado de la casa”, permite inferir claramente que la casa misma se concibe como “un personaje importantísimo” del film, según apuntaba García Riera (1988: 94), cuya identidad está determinada, por supuesto, por el uso y el sentido que le ha dado el protagonista al concretar su proyecto de encierro. Por lo tanto, las descripciones de los espacios, conforme la narración los va mostrando, tienen una importancia crucial en la economía del relato. El primero es el taller donde la familia fabrica un veneno raticida, cuya connotación principal está dada por la presencia de otras “jaulas llenas de ratas, apiladas unas sobre otras en un extremo del cuarto” (Pacheco, 1973: 12-13), pero también por el gran número de objetos de trabajo que saturan el espacio, y por el elemento

auditivo que satura la banda sonora y complementa la atmósfera del lugar: “una máquina para calentar los materiales [...] produce un ruido intermitente” (12). El castigo que el padre le impone a la menor de las hijas (Voluntad) por haberse distraído durante el trabajo, motiva la descripción del que quizás sea el ambiente más anormal y angustiante de la casa, “un sótano húmedo perpetuamente en tinieblas” donde “Gabriel ha construido tres celdas de castigo” (12). Un detalle en especial sobresale en la descripción de la figura de Gabriel al encerrar a la niña en una de estas celdas: “un enorme manajo de llaves que suenan continuamente” y que aparece “colgado del cinturón” del protagonista (12-13). Al guardar las llaves de todas las puertas, se subraya el control que éste posee del espacio, e indirectamente el hecho de que toda la casa es el reflejo exacto de su concepción del mundo. Para el lector-espectador, entonces, todo se va configurando a través de la serie de elementos con valor simbólico que el texto dispone para su lectura ‘audiovisual’: las latas en la puerta, las jaulas con las ratas, el taller con su ruido intermitente, los sótanos con las celdas, el manajo de llaves.

Si, por un lado, la dinámica narrativa de descubrimiento y observación de los ambientes de la casa sigue vigente hasta el final del relato, por otro, su función esencial puede considerarse realizada con la presentación de ciertos elementos clave que evocan algunas tensiones dramáticas relevantes en la historia. Se trata especialmente del elemento del erotismo, asociado al personaje de la madre, y del efecto del transcurrir temporal, que se encarna en la imagen de un objeto que se vislumbra al fondo del patio de la casa.

En la secuencia que introduce el primer elemento, la descripción retoma el mismo movimiento cinematográfico de las primeras líneas del guion, es decir, un plano detalle seguido por un alejamiento de cámara que sitúa la imagen en su contexto: “Llena la pantalla la boca de Beatriz que se pinta los labios. La cámara se aleja y vemos que Beatriz está sentada frente al tocador” (14). Es

de notar que, colocándose esta secuencia en posición inmediatamente posterior a la de la niña encerrada en el sótano oscuro, el montaje narrativo produce un sorprendente choque entre los dos ámbitos semánticos, erotismo y represión, e involucra también el problema del rol pasivo de la madre frente al cruel castigo de la hija. El efecto simbólico apunta, como decíamos, a la estructura misma del guion, en el sentido de que evoca una de sus tensiones principales, precisamente la que se da entre la fuerza del deseo erótico y la obsesión de Gabriel Lima por el control. Por el momento, la descripción va trazando la caracterización del personaje de Beatriz, la esposa del protagonista, subrayando su adscripción a lo erótico-femenino frente al rol de padre y patrón del marido. Muchos elementos de la secuencia lo confirman, pues tanto los objetos de la habitación como las acciones de la mujer se inscriben en este ámbito semántico: el cuarto de Beatriz está lleno de “flores vacíos y velas [...] cientos de potes, frascos, pinzas, pintura de uñas” (14), y sus únicas acciones son pintarse los labios y limarse las uñas. De ello se deduce que la esposa también vive un encierro simbólico en su rol de objeto erótico, al margen del resto de la organización familiar dirigida por el padre. Sin embargo, la imagen de los labios que “llenen la pantalla”, parece sugerir una tensión inscrita en la naturaleza misma de lo erótico, que tiende a desbordar cualquier intento de sujeción. Como se verá, se trata de una tensión que se manifiesta en el curso del relato de varias maneras, especialmente asociada al transcurso del tiempo, puesto que en la historia juega un papel crucial el despertar del deseo erótico como momento ineluctable del crecimiento de los dos hijos mayores, Utopía y Porvenir. A dicha asociación la antecede un sugerente elemento, el cual se hace visible en la descripción de la secuencia siguiente, que retoma la exploración de la casa a partir de una nueva enumeración de objetos presentes en el patio interior, culminando con una imagen de gran poder expresivo: “Hay una fuente seca

adosada a la pared, vestigios de hiedra, macetas de pedacera, aros infantiles de hierro. Al fondo, en el zaguán, un Dodge modelo 1938 que alguna vez fue verde. Se nota claramente que no se ha movido en muchos años” (14). El coche inmovilizado no sólo reitera el tema del encierro, sino que funciona como indicio de la dimensión temporal del mismo, confirmando que la descripción de estas secuencias resume un largo antecedente, cuyo remoto origen la imagen evoca en cuanto vestigio de un tiempo anterior. Esta dimensión temporal es muy importante para comprender de manera plena la representación que el guion propone del proyecto del protagonista, ya que la caracteriza básicamente no sólo desde el punto de vista espacial (la clausura y la segregación del mundo exterior) sino también como intento por detener el paso del tiempo y sus consecuencias. Después de haber presentado estos elementos, que configuran algunas de las tensiones principales de la historia, se introduce en la secuencia siguiente el primer síntoma de crisis del protagonista, la señal de que estamos contemplando un mundo que se encuentra en la inminencia de su derrumbe. Gabriel Lima entra en su habitación personal, protegida, como la entrada de la casa, por un sistema de alarma formado por latas colgadas y cerrada con candado. A pesar de este sistema de control, en el protagonista se insinúa la sensación de que alguien ha tocado sus cosas, y ante la imposibilidad de comprobarlo sufre un ataque de angustia neurótica. El estado de ánimo del personaje, por supuesto, se hace visible en su actitud exterior y en su conducta gestual: “se detiene y golpea la puerta con la palma de la mano derecha. Los golpes van aumentando en intensidad”. Un procedimiento de montaje crea un contrapunto con el silencio que sobreviene cuando cesan los golpes y llena de manera siniestra todo el espacio de la casa: “el sonido de las palmas cesa de pronto. Sólo se oye el rumor de la lluvia. La cámara abarca el patio y la cocina” (Pacheco, 1973: 17).

De esta forma, el lector-espectador se da cuenta de que la extraña rutina de esta familia encerrada está entrando en una fase crítica cuyos resultados son imprevisibles.

La construcción dramática del guion

Aunque se trate, como hemos dicho, de hechos tomados de la realidad, la reconstrucción de los mismos en un relato filmico depende de las operaciones creativas de los autores, responsables de seleccionar, reordenar, suprimir o añadir elementos a partir de los acontecimientos en los que se inspiran, y que son reconfigurados en una construcción dramática determinada. En *El castillo de la pureza*, esta se va desarrollando alrededor de la permanente tensión entre el espacio cerrado de la casa, concebido como un microcosmos autónomo, y el mundo exterior, al que sólo el protagonista accede y que los hijos no han visto nunca. Por supuesto, la contradicción entre el proyecto del protagonista, su insana utopía de perfección familiar, y todos los factores, pulsiones y fuerzas que se oponen a su realización, suscitan la expectativa de una posible liberación de la familia de su encierro. Tales factores dependen, en algunos casos, de la actitud y la conducta de los hijos, que no siempre corresponde a la que el padre se espera de ellos; otros se gestan en la relación de Gabriel Lima con su mujer, que también presenta varios elementos de contradicción, y, por último, se deben a la intrusión del mundo externo. En este contexto, la clave de la construcción dramática es la reacción cada vez más agresiva y violenta del protagonista frente a la presión de estos factores. De esta forma se plantea no sólo la tensión entre el encierro y la liberación de los personajes, sino se introduce una nueva posible resolución, basada en la amenaza de exterminio de la familia por parte del padre.

En efecto, tras la primera señal de crisis del protagonista, el relato va presentando otras cada vez más agudas, en una línea de tensión ascendente contrapunteada por algunos momentos de engañosa distensión. En una secuencia destinada a mostrar el tipo de educación que Gabriel Lima le proporciona a sus hijos – leyéndoles citas famosas que, desde su punto de vista, confirman la bondad del estilo de vida que les ha impuesto–, el lector-espectador asiste al primer momento de lo que se irá configurando como conflicto entre padre e hijo mayor: “Porvenir no oculta su aburrimiento por las clases del padre, y acepta el castigo en las celdas del sótano sin inmutarse” (Pacheco, 1973: 31-33). Como hemos dicho, la intensificación dramática se desarrolla por medio de varias situaciones tensas, como la tortuosa relación del protagonista con su esposa Beatriz, en la que se muestra la perturbación que lo afecta frente a lo femenino y la agresividad con que reacciona a los celos que lo atormentan. Cuando amenaza a su mujer con una navaja, vemos la primera señal de la pulsión asesina del personaje (59-61). Otro elemento de tensión es la angustia del protagonista por los problemas económicos, que lo llevan a obsesionarse con la idea de que se morirán de hambre, como en una suerte de síndrome de estado de sitio (56). Por supuesto, los diversos motivos de tensión interactúan produciendo un efecto de acumulación en el estado de ánimo de todos los personajes; especialmente de Gabriel Lima, con manifestaciones cada vez más directas de su impulso homicida, que estalla de manera definitiva en su actitud contra los hijos. Primero contra Utopía, por el hecho en sí mismo de descubrir que ya es una mujer (73). Luego, contra Voluntad, por su instinto de lanzarse a la calle al ver abierta la puerta de la casa (80-83). Pero, sobre todo, en el que puede considerarse el clímax dramático del relato: el incesto entre los dos hijos mayores, Utopía y Porvenir, del que ya se habían visto indicios. Gabriel los descubre en la noche, en el interior del Dodge abandonado en el patio, y su reacción es

casi incontrolable: primero golpea a Porvenir y lo arrastra hasta la celda, luego azota a Utopía con un cinturón y la encierra también. Llega incluso a darle un puñetazo a Beatriz, quien intenta proteger a los hijos, y finalmente concluye acusándola nuevamente por el sólo hecho de ser mujer: “Todo es por tu culpa. Tú tienes la culpa. Mira lo que has hecho...” (87-91). A partir de este momento, el clima en la casa será aún más parecido al de una suerte de angustioso campo de concentración, donde los hijos viven permanentemente vigilados, obligados a trabajar y bajo la constante amenaza de muerte del padre, quien a menudo grita en las noches acusando a la esposa y amenazando con matarlos a todos.

En estas circunstancias, todos los miembros de la familia se rebelan de alguna forma: Utopía lo hace de manera indirecta, escribiendo un mensaje para pedir ayuda, en el que cuenta que su padre los tiene encerrados desde que nacieron y que ahora los quiere matar (101); Beatriz, por su parte, ante una nueva provocación de Gabriel, le responde por fin con disgusto, suscitando en él una inesperada reacción de preocupación y postración (102-104); Porvenir, finalmente, opone resistencia a una nueva agresión física de su padre, quien reacciona con gran asombro y nuevas amenazas (107). Así se prepara la resolución de la historia, al plantear nuevamente los diversos desenlaces posibles: la liberación de la familia, un nuevo equilibrio en el encierro o la masacre familiar. Además, al disponer una serie de equivocaciones y coincidencias, también se prepara una acción final convulsa e imprevista. El elemento principal para este efecto es la convicción de Utopía de haber llamado a la policía, aunque su mensaje, lanzado desde la azotea de la casa, en realidad se ha perdido en un una coladera arrastrado por la lluvia (109-110). Dicha convicción parece confirmarse cuando un inspector de la policía acompaña a Gabriel a la casa, aunque en realidad sin saber nada de la situación familiar, sino sólo para investigar la fabricación del raticida. Por tanto, al verlo entrar, Bea-

triz y Utopía actúan de manera rápida e inesperada, tanto para el policía como para el mismo Gabriel: Utopía al gritar desde su cuarto y Beatriz al disculparse con el inspector por haber encerrado a los hijos. La acción se desarrolla de manera confusa, pero al mismo tiempo coherente con la tensión que se ha ido profundizando hasta el momento, y que llega aquí a un punto de ruptura irreversible: el impulso de la familia por liberarse, que ahora se manifiesta plenamente, frente al impulso de Gabriel por destruirla. En efecto, al principio el inspector permanece atónito sin entender lo que está ocurriendo, lo que le da el tiempo a Gabriel de amenazar a Porvenir con un cuchillo y arrastrar al resto de la familia a la sala, dispuesto a matarlos a todos (119-122). La acción es muy repentina, pero termina por mostrar la inconsistencia de Gabriel y de sus amenazas, ya que Beatriz y Porvenir lo neutralizan fácilmente, y la policía lo detiene. De hecho, este aspecto prepara la paradoja final del relato, ya que al caer Gabriel en manos de la policía, mujer e hijos tratan de defenderlo. De esta manera, se insiste en que el condicionamiento de la familia es irrecuperable, configurándose como un estado permanente de encierro y dependencia del padre, aun en su ausencia. Esto se expresa claramente en las secuencias finales, en las que no sólo vemos la imagen de Gabriel tras las rejas, sino también la de Beatriz y sus hijos encerrándose nuevamente en la casa sin saber qué hacer, de regreso de la comisaría donde está detenido el padre (126). Incluso se enfatiza más lo anterior con la última imagen del film, que al repetir la de abertura evoca cierta circularidad de la historia: vemos las latas atadas a la puerta, moviéndose con suavidad a causa del viento y la lluvia. La imagen guarda un evidente significado simbólico: a pesar de la detención del padre, el encierro sigue allí y la familia nunca podrá realmente salir de la casa.

El mundo narrativo de Pacheco y *El castillo de la pureza*

Pasaremos ahora a analizar el guion *El castillo de la pureza* focalizando aquellos aspectos del texto que reflejan la poética y las visiones del mundo y de la narración de su autor. Para este efecto, nos parece interesante comenzar con el análisis del carácter que adquiere el proyecto utópico de Gabriel Lima en el relato.

Como hemos visto, en las primeras secuencias encontramos indicios importantes de la personalidad del protagonista y de su visión del mundo, como la presencia de las latas en las puertas, las celdas en los sótanos, el gran manojó de llaves que lleva siempre consigo. Todo apunta a una obsesión paranoica del personaje por el control, la vigilancia y el castigo; la mera sensación de que algo pueda escapar a este control provoca en él una aguda sensación de crisis y sufrimiento. En estos elementos encontramos una pista que nos conduce a una de las obras más importantes de Pacheco: la novela *Morirás lejos*. En efecto, también en este texto, desde las primeras páginas, el lector se percata de que el acto de vigilar y la imaginación paranoica de un hombre encerrado constituyen el principio de la vertiginosa aventura narrativa. Así lo indica su célebre *incipit*, en el que se presenta a un hombre vigilando a otro:

Con los dedos anular e índice entreatre la persiana metálica: en el parque donde hay un pozo cubierto por una torre de mampostería, el mismo hombre de ayer está sentado en la misma banca leyendo la misma sección: anuncios clasificados del mismo periódico: *El Universal* (Pacheco, 1967: 9).

Poco más adelante se insinúan las dudas del personaje que mira y se describe su carácter paranoico, asociado a un encierro:

Es posible, no obstante, que eme trate de resolver un problema mucho más inmediato: el hombre sentado en la banca del parque

¿Es un perseguidor? En el caso contrario pueden formularse cargos que si bien absolverían a eme de un pasado que por desgracia no es ilusorio, acaso lo señalaran como sujeto-objeto de una paranoia cuyos síntomas exacerba el encierro (1967: 10).

El nombre del personaje que se encuentra encerrado y que observa desde su casa a otro hombre sentado que está leyendo los anuncios del periódico es eme. A partir de esta situación inicial, comienza una narración que es en gran medida un torbellino de conjeturas sobre la posible identidad de este hombre sentado, denominado Alguien. Como aclara el párrafo citado arriba, estas conjeturas guardan cierta relación con la imaginación paranoica de eme, la cual es exacerbada además por su situación de encierro, lo que le provoca temer que el hombre pueda ser un perseguidor.

Llama la atención la primera acción descrita por la novela (el gesto de entreabrir la persiana metálica con los dedos anular e índice para mirar a través de ella) que plantea la mirada como principio mismo de la narración, con una clara invitación al lector a visualizar la escena, fílmicamente, desde la perspectiva ocular del personaje. Como apunta Negrín, “la estructuración de la novela está definida por el juego de miradas” (2013: 426), lo que sin duda representa un punto de contacto con el lenguaje audio-visual. Enseguida cobra también relevancia la descripción de la casa donde eme se encuentra encerrado, lo cual confirma que la situación inicial de clausura o encierro y temor paranoico del espacio exterior eran elementos que ya estaban presentes en el imaginario creativo de José Emilio Pacheco al redactar el guion de *El castillo de la pureza*. Otros indicios de la afinidad creativa entre *Morirás lejos* y *El castillo de la pureza* se encuentran en algunos detalles relacionados con los personajes. Por ejemplo, en el guion, como vimos arriba, la imagen de las jaulas llenas de ratas aparece súbitamente, causando sorpresa y extrañeza, con la función de anticipar la obsesión del personaje por estos animales; en la novela, al final del primer

apartado, encontramos la descripción de una obsesión semejante de eme por los gusanos:

aquellos gusanos torturables que los niños llaman azotadores y que eme, nostálgico, primero vivisecciona con una hojita de afeitarse y luego aplasta*, o bien arroja al b6iler donde, corruscantes, evocan –a punto de precipitarse por la rejilla, entre la ceniza aun moteada de fuego– la imaginera cat6lica del infierno.

*lo cual provoca la secreci6n de un l6quido amarillo purulento (Pacheco, 1967: 13).

Esto puede relacionarse tambi6n con la presencia de ciertos tics neur6ticos de los personajes, tanto en la novela como en el guion. Como vimos, el gesto de Gabriel Lima de golpear insistentemente la puerta de su habitaci6n, o la palma de su mano, funcionan como s6ntomas de su desequilibrio mental, sobre todo a partir de la sensaci6n de perder el control de las cosas; en la novela, el gesto m6s significativo en este sentido quiz6s sea el de eme al trazar una suerte de “signos preferenciosos o anteriores a la escritura [...] *con la u6ña del 6ndice izquierdo en la pared de yeso contigua a la ventana*” (1967: 60: las cursivas son m6as), lo que tambi6n remite a la caracterizaci6n psico-patol6gica del personaje (Cluff, 1979: 27). Si a partir de estos primeros elementos aceptamos que existe una analog6a profunda entre las dos obras, entonces podr6amos suponer que la representaci6n del proyecto familiar de Gabriel Lima en *El castillo de la pureza* tiene un significado que no se limita a la curiosidad suscitada por un caso de nota roja metropolitana, sino que refleja los temas de la novela *Morir6s lejos*, cuyo valor 6tico, hist6rico y pol6tico es expl6cito y trascendente, como observa Rafael Olea: “En *Morir6s lejos*, Pacheco [...] proyecta su literatura a una dimensi6n superior, de profundo contenido 6tico” (2010: 492). En otros t6rminos, podr6amos avanzar sobre la hip6tesis que, al redactar un guion sobre el caso real de Rafael P6rez Hern6ndez,

Pacheco decide conferirle a los hechos una caracterización cercana al mundo narrativo de su novela anterior, resultando por lo tanto la utopía de Gabriel Lima una suerte de metáfora de un sistema totalitario a escala familiar.

Para profundizar en esta hipótesis es preciso detenerse en la expresión del pensamiento del protagonista sobre su propio proyecto, que en el guion se da a través de algunos diálogos cruciales entre éste y su esposa Beatriz. En este sentido, una de las secuencias más significativas ocurre cuando, al entrar en la habitación de la esposa, Gabriel hace una siniestra pregunta completamente fuera de contexto: “¿Te imaginas cuántos muertos cabrían apilados en este cuarto?”, mientras “mide con los ojos el espacio de la habitación” (Pacheco, 1973 :39). La lúgubre imagen no deja de evocar escenarios reales de masacres y exterminios, como es el caso de los campos de concentración nazis cuya descripción ocupa buena parte de la novela *Morirás lejos*. Luego continúa: “Tengo asco. Hay millones de ratas por todas partes. Ya no se mueren. Hay que hacer raticidas más potentes. [...] Las bestias sólo buscan el placer. Y reproduciéndose perpetúan su horror y su asquerosidad” (39). Como puede verse, el discurso del protagonista delata la obsesión paranoica que lo impulsa a una suerte de guerra contra las ratas. Más adelante, en otra secuencia, Gabriel le dicta a su esposa una carta dirigida al “señor Ministro”, en la que explica la necesidad de exterminar a dichos animales con urgencia y sin piedad: “Las ratas son enemigas del género humano [...] Entonces deben ser totalmente aniquiladas por el más fuerte [...] No debe haber piedad” (67). De esta manera, el personaje queda caracterizado por la idea enfermiza de tener una misión fundamental: liberar al mundo de unos seres asquerosos que, desde su punto de vista, constituyen el principal agente de corrupción de la sociedad. El razonamiento de Lima no termina aquí, pues en el diálogo anterior con Beatriz

hay un pasaje sumamente importante, que explica la decisión del encierro:

La bestias sólo buscan el placer. Y reproduciéndose perpetúan su horror y su asquerosidad [...] Y con la gente es lo mismo. Por las ratas he aprendido a conocer a los hombres. Son iguales. Por eso no quiero que ustedes tengan ningún contacto con el mundo. [...] Tú conociste el mundo. Tú sabes lo que es; yo lo veo cuando salgo... La decisión fue buena. La prueba está en que los niños son sanos, puros y felices. En cambio, si estuvieran en el mundo ya se habrían corrompido (39-41).

Para Lima existe una asociación inmediata entre ratas y hombres, por eso decidió aislar a su familia, para preservarla en una suerte de pureza originaria. Cabe observar que en esta forma de pensar actúa una pulsión agresiva y mortífera que también se manifiesta como instinto reprimido contra los seres humanos, y que se desahoga sólo de forma imaginaria, a través, por ejemplo, de la imagen de los muertos apilados en la habitación de su esposa. De esto también se puede inferir el hecho de sentirse un ser extraordinario aunque incomprendido, incluso pre-destinado, que se reconoce incluso en las predicciones del profeta Nostradamus: “Gabriel se muestra satisfecho porque supone que las profecías se refieren a él y que todo coincide” (65). De esta forma, José Emilio Pacheco estaría configurando la parodia de un sistema totalitario a nivel familiar, en el que Gabriel Lima es amo supremo y guía, que dirige y controla la vida de su esposa y de sus hijos en todos los detalles, plasmando incluso sus conciencias y forma de ser. No sorprende esta posible lectura si recordamos que en *Morirás lejos* el autor realiza un minucioso análisis de la fenomenología del nazismo y de la psicopatología del nazista, haciendo énfasis en la persecución del pueblo judío y en el proyecto de exterminio de éste y de toda raza considerada inferior. Las resonancias de este discurso

son patentes en el guion, sobre todo las que provienen de la segunda sección de la novela, dedicada a la descripción del ghetto de Varsovia y al relato de su destrucción, donde se establece desde el comienzo el principio fundamental en el que se sustenta la acción de someter y exterminar a los judíos emprendida por la Alemania nazista: “El fin perseguido al instituir el ghetto de Varsovia es acabar con los judíos *como se exterminó a los perros* de Constantinopla” (Pacheco, 1967: 40; las cursivas son mías). Apunta Dorra que la referencia a los perros no debe entenderse como una metáfora, sino precisamente como el mecanismo clave de la deshumanización del otro que ejerce el nazismo (1986: 190). Más adelante, la narración recuerda que el gueto era atravesado por autobuses que lo visitaban como si se tratara de un zoológico, imagen que suscita la siguiente explicación:

Goebbels les ha enseñado qué significa el poderío y cómo hay que despreciar a las gentes de razas extrañas. Todo el misterioso poder que convierte a un hombre en asesino consiste en una transformación del mismo orden. En el alma humana se produce un mínimo reajuste de conceptos y sentimientos, pues hay que despojar a la futura víctima de todos los atributos de la humanidad para conferirle los de una especie repulsiva: una chinche, *una rata* o un piojo (Pacheco, 1967: 41; las cursivas son mías).

Imaginar a los hombres en general como ratas es precisamente el mecanismo que funciona en la mente de Gabriel Lima en *El castillo de la pureza*; también, explica la importancia, en este texto, de la presencia de estos animales como imagen símbolo. Este procedimiento de “inversión de lo humano”, “animalización” o “deshumanización”, es “recurrente en la narrativa de José Emilio Pacheco” (Jiménez de Báez, 1979: 235). En *Morirás lejos*, abundan las menciones a ratas u otros “animales repulsivos”, que confirman dicho mecanismo, sobre todo en relación con la descripción del

personaje de eme, cuya identidad, recordemos, a partir de la sección titulada “Totenbuch”, está asociada a una serie de hipótesis relacionadas con alguna figura o función del partido Nacional-Socialista Alemán. En un pasaje de la sección “Salónica” referida al presente de eme, se afirma que:

Aunque parezca extraño o monstruoso, palabras tan vulgares, tan poco imaginativas refiriéndose a eme, la única forma de mitigar sus dolencias *es oler ciertos raticidas, ciertos insecticidas cuyo acre aroma se asemeja, a juicio de los expertos, al que tuvo el gas de las cámaras.*

Los roedores que constantemente llegan hasta el cuarto de eme – prófugos de las demoliciones que se suceden en los alrededores –, las moscas y mosquitos nacidos en los consiguientes muladares no lo dejan en paz y le horroriza pensar en la basura que cubre el sitio antes ocupado por viejas casas.

Desde hace tiempo eme pasa las horas al acecho. En el alba lo despierta el ruido de la trampa. Se levanta, enciende la luz, alcanza a ver *las convulsiones de su enemigo con el esqueleto partido por la ratonera* (Pacheco, 1967: 82; las cursivas son mías).

Son varios los aspectos interesantes que pueden subrayarse en el párrafo citado. En primer lugar, la semejanza entre el olor del raticida y el del gas de las cámaras de exterminio de los judíos. En segundo lugar, la caracterización de eme como individuo obsesionado y horrorizado por roedores y otros animales repulsivos. En tercer lugar, la imagen de la rata en la trampa percibida como enemigo. Todos ellos tienden un puente entre la novela y *El castillo de la pureza*, de manera que ciertos elementos del guion adquieren, a la luz de la lectura de *Morirás lejos*, una significación más precisa como evocaciones de mecanismos propios de la fenomenología y psicopatología del nazi.

Por supuesto, al comparar estos aspectos es necesario plantear el problema de la interpretación del encierro al que Gabriel Lima somete a su familia; es decir: ¿se trata de una situación semejante a la de los campos de concentración, según una analogía entre Lima y eme que reproduce la significación del espacio propia de la novela, basada en el cerco, la reclusión, como forma de persecución y exterminio de los judíos? (Jiménez de Báez, 1979: 189, 201, 202, 208). En este sentido, como ya se notó anteriormente, es posible reconocer referencias al universo de los campos de concentración en la clausura impuesta por el padre a sus hijos. Es cierto que hay una diferencia fundamental, ya que en la visión de Lima el encierro sirve para proteger a su progenie de la corrupción del mundo y mantenerla en la pureza, y no para exterminarlos. Sin embargo, como ya se ha visto, la pulsión al exterminio es un factor subyacente a la desatinada utopía del protagonista, de la que van apareciendo señales cada vez más explícitas conforme avanza la acción del guion. En otras palabras, el hombre que considera a todos los hombres como *ratas* termina por considerar de la misma forma también a sus hijos, y concibe, por lo tanto, la necesidad de eliminarlos, como desearía eliminar a todo ser inferior a él para lograr un mundo de pureza. De esta manera, en el guion se expresa la misma “sentencia de muerte”, que según Rangel define la escritura de la novela (2013: 449), y el proyecto del protagonista de *El castillo de la pureza* se amolda a las características de la ideología nazi allí representada, salvando por supuesto las diferencias y recordando que en el guion el personaje es incapaz de cumplir sus amenazas, a pesar de sus ataques de violencia y de sus instintos mortíferos.

La perspectiva de los hijos: adolescencia y sexualidad

Hay un aspecto importante del guion *El castillo de la pureza* que no está relacionado con la novela *Morirás lejos*, sino con otras obras significativas de la narrativa del autor, en especial *El principio del placer* y *Las batallas en el desierto*. Se trata de un motivo “especialmente recurrente” en la producción en prosa de Pacheco: “la nostalgia por la niñez, propuesta como estado de inocencia e ingenuidad que devienen pureza” (Trejo Fuentes, 1994: 214). En estas dos obras, los protagonistas son preadolescentes que se están alejando del mundo infantil y cuyo principal cambio es el deseo por una mujer. Como observa Benmiloud, a propósito de *Las batallas en el desierto*, “Este encuentro [con la mujer deseada] le permite a Carlitos pasar a la edad adolescente (o adulta, tal vez) y dejar atrás los juguetes, sinónimos de infancia” (2006: 315), o bien, como apunta Castro sobre *El principio del placer*: “Jorge pasa por la dolorosa experiencia del tránsito de una edad a otra”, cuya primera señal es “el surgimiento de la atracción [...] de su conciencia del deseo” (2014: 46). Lo esencial, para nuestro objeto, es que en ambos textos la dinámica narrativa está basada enteramente en la manifestación de este deseo y en el choque que provoca con una norma social que lo condena. Es a partir de este punto que se establece el vínculo con la dinámica de la acción narrativa del guion *El castillo de la pureza*, donde el objetivo principal del padre es mantener a los hijos en un estado de pureza que corresponde a una prolongación indefinida de la infancia, exorcizando su desarrollo sexual. El guion se insiste claramente en este aspecto al mostrar cómo los muchachos, sobre todo los dos mayores, que ya son físicamente adultos, se entretienen todavía con juegos infantiles. Por supuesto, dichos juegos reflejan la extrañeza de la situación en que han crecido los personajes: por ejemplo, al jugar los tres hijos y la madre a la “gallina ciega” y a las “estatuas de marfil” los per-

sonajes “no corren, pero el juego tiene una indefinible ferocidad” (Pacheco, 1973: 17). Luego, en otra secuencia, el juego es más inquietante, ya que se trata de la simulación de un juicio contra “el coco”, es decir un “costal vagamente antropomorfo” que “ha hecho muchas cosas feas” y cuyo castigo evoca una verdadera ejecución (48). Sin embargo, como ya hemos visto, el momento culminante de la crisis del proyecto del padre consiste en la revelación del incesto entre sus hijos mayores, Porvenir y Utopía, es decir, el momento en que el deseo erótico de los muchachos se muestra con toda claridad. Más allá de la naturaleza incestuosa del deseo entre los hermanos, es el erotismo en sí mismo lo que Gabriel Lima quisiera reprimir, por ser el aspecto que asimila los hombres a las ratas: “Es el instinto. Las bestias solo buscan el placer. [...] Y con la gente es lo mismo” (39), según una filosofía muy parecida a la que expresa el maestro de escuela del protagonista de *El principio del placer*: “La sexualidad es una maldición que mandó Dios contra el género humano” (Pacheco, 2010: 199). De esta forma, el tema del despertar del deseo y del abandono de la edad infantil, fundamentales en algunas de las obras narrativas más celebradas de José Emilio Pacheco, se vuelve a tratar en el guion *El castillo de la pureza*, donde desempeña una función crucial en la evolución dramática del relato.

Cabe recordar también que este tema conlleva otro más amplio y general, que atañe al sentimiento del cambio y del paso del tiempo. Esta asociación está magistralmente simbolizada por la presencia del Dodge abandonado en el patio de la casa: vestigio de una época anterior al encierro que ha quedado como cristalizado en su movimiento detenido. Esto se confirma cuando los muchachos buscan en él el espacio vital que les está vedado en la casa; por eso, el efecto del tiempo sobre sus cuerpos, el despertar erótico, queda asociado a la potencialidad de movimiento del vehículo. La obsesión por detener el tiempo en un instante de perfección se expresa

también por medio de una nota de prensa que cuenta el caso de una pareja de jóvenes franceses que se suicidan porque “Eran tan felices que no encontraron otro modo de preservar su dicha” (94). Un tema del que hay señales innumerables en la producción literaria de Pacheco, que establece un vínculo no sólo con su narrativa, sino también con su obra poética, en la cual, como escribe Debicki, el tema del fluir del tiempo y de la imposibilidad de detenerlo es uno de los ejes fundamentales (1994: 62, 80).

Bibliografía.

- Benmiloud, Karim, 2006, “El personaje de Mariana en *Las batallas en el desierto*: un retrato Pop Art”, en *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (eds.), Siglo XXI, México, pp. 302-328.
- Castro Rocha, Rogelio, 2014, *Pasaje al desencanto, acercamiento crítico a dos relatos de José Emilio Pacheco*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato.
- Cluff Russell, Martin, 1979, “*Morirás lejos*: mosaico intemporal de la crueldad humana”, *Chasqui*, núm. 2, vol. 8, febrero, pp. 19-36.
- Debicki, Andrew P., 1994, “Perspectiva, distanciamiento y el tema del tiempo: la obra lírica de José Emilio Pacheco”, en *La Hoguera y el viento, José Emilio Pacheco ante la crítica*, Hugo J. Verani, Era, México, pp. 62-80.
- Dorra, Raúl, 1986, *La literatura puesta en juego*, UNAM, México.
- Galeota, Vito, 1993, “El gallo de Oro di Juan Rulfo e il genere letterario”, en *El Girador*, Giovanni Battista De Cesare y Silvana Serafin (eds.), Bulzoni, Roma, pp. 436-448.

- García Riera, Emilio, 1988, *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara.
- Hind, Emily, 2004, “Three Short Stories, Two Films, and One Crazy Commitment: José Emilio Pacheco”, *La Torre*, núm. 33, vol. 9, pp. 381-389.
- Jiménez de Báez, Yvette, Diana Morán Garay Edith Negrín, 1979, *Ficción e historia: la narrativa de José Emilio Pacheco*, Colegio de México, México.
- Morales, Fernando, Oscar Badillo y Karla Arreguín, 2012-2013, “Crimen y ficción: El caso de Macetones, *La carcajada del gato* de Luis Spota y *El castillo de la pureza* de Arturo Ripstein”, *Cuadernos de Fronteras de Tinta*, núm. 2, año 1, diciembre-marzo, disponible en: http://fronterasdetinta.acatlan.unam.mx/wp-content/uploads/2013/05/Crimen_y_ficcion.pdf (consultado: 16/II/2016).
- Negrín, Edith, 2013, “Señales cinematográficas en *Morirás lejos: Fritz Lang en cuestión*”, en *Pasión por la palabra: homenaje a José Emilio Pacheco*, Edith Negrín y Álvaro Ruiz Abreu (eds.), UNAM / UAM, México, pp. 423-438.
- Olea Franco, Rafael, 2010, “La narrativa de Pacheco: una secreta y modesta complejidad”, en *Doscientos años de narrativa Mexicana*, Rafael Olea Franco (ed.), Colegio de México, México, pp. 469-504.
- Pacheco, José Emilio, 1967, *Morirás lejos*, Joaquín Mortiz, México.
- _____, 1973, *El castillo de la pureza*, Novaro, México.
- _____, 1980, *El santo oficio*, Universidad Autónoma de Sinaloa, Culiacán.
- _____, 2010, *El principio del placer y otros cuentos*, Tusquets, Barcelona.
- Rangel, Asunción, 2013, “Escritura y sentencia de muerte: *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco”, en *Pasión por la palabra: ho-*

menaje a José Emilio Pacheco, Edith Negrín y Álvaro Ruiz Abreu (eds.), UNAM / UAM, México, pp. 439-472.

S/f, 2014, “Denosta Arturo Ripstein cinta Mariana, Mariana”, *Excelsior*, 29 de enero, disponible en: <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2014/01/29/940880> (consultado: 16/II/2016).

Trejo Fuentes, Ignacio, 1994, “La narrativa de José Emilio Pacheco: nostalgia por la infancia y ciudad gozable”, en *La Hoguera y el viento, José Emilio Pacheco ante la crítica*, Hugo J. Verani, Era, México, pp. 214-220.

Recibido: 24 de febrero de 2016

Aceptado: 7 de junio de 2016

Consecuencias cognitivas de la intervención editorial en la poesía mexicana contemporánea

Cognitive consequences of editorial intervention in contemporary Mexican poetry

Alejandro Higashi Díaz
Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa

Resumen

En este trabajo, me propongo mostrar los componentes principales de distintos tipos de intervención editorial en algunos libros de poesía recientes y sus consecuencias, desde la perspectiva de la psicología cognitiva, en el plano de la percepción y atención. A través de varios ejemplos, exploro las distintas formas en que estímulos atencionales agregados durante el proceso editorial favorecen o inhiben los contenidos transmitidos por los textos líricos mismos.

Palabras clave: intervención editorial, filología material, estímulos atencionales, orientación preatencional, poesía mexicana contemporánea.

Abstract

In this paper, I propose to demonstrate the principal components of distinct types of editorial intervention in some recent books of poetry and of their consequences, from the perspective of cognitive psychology, in the area of perception and attention. Through various examples, I explore the different forms in which attentional stimuli added during the editorial process favors or inhibits the content transmitted by the lyrical texts themselves.

Keywords: Editorial intervention, Material philology, Attentional stimuli, Pre-attentional orientation, Contemporary Mexican poetry.

La intervención editorial como otra de las Bellas Artes

Un día, cuando escribamos la historia colectiva de la literatura mexicana que debemos desde hace al menos dos siglos, aflorará una figura inadvertida hasta ahora dentro del proceso de composición literaria: la del editor. Visto siempre como un intermediario pasivo, la presencia de grandes editores literarios es un rasgo de nuestra modernidad que explica, al menos en parte, que autores como Stieg Larsson o Roberto Bolaño hayan logrado ventas millonarias después de sus respectivos decesos. En un libro reciente, titulado precisamente *La mediación editorial, sobre la vida póstuma de lo escrito*, Jerónimo Pizarro ha demostrado con lujo de detalles cómo la novela más exitosa y conocida de Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, no toma una forma definitiva hasta su muerte y la mediación editorial de Adolfo de Obieta (2012: 93-144). Esto, sin hablar de géneros hoy muy prestigiosos dentro del canon literario mexicano cuyo origen no fue un manifiesto de grupo ni una poética común, sino un cauce preparado por editores que lograron homogeneizar, bajo una etiqueta común, una

miscelánea de géneros en la que caben memorias, novelas históricas, novelas políticas, relatos autobiográficos, crónicas literarias y periodísticas, cuentos, etc. Pienso en la novela de la Revolución (apuesta que orienta un libro reciente sobre el tema; *vid.* Torres de la Rosa, 2015), pero también podría insertarse en esta tipología la novela de la onda o la narconovela. En México, resulta imposible disociar el nacimiento de la novela corta de *El Universal Ilustrado* y del nombre de su principal animador, Carlos Noriega Hope (*vid.*, por ejemplo, Hadatty Mora, 2014) y *Poesía en movimiento*, de Arnaldo Orfila Reynal, luego de la publicación de las cartas cruzadas entre el editor de la naciente Siglo XXI y Octavio Paz (2005), donde puede verse quién fue el principal animador del proyecto.

En este trabajo, me referiré nada más a una faceta de esta participación activa del editor: la *intervención editorial*. Se trata de un concepto que debe entenderse en el mismo sentido en el que hoy nos referimos a una *intervención artística* o museográfica (el resultado de la apropiación de la obra de un autor por otro mediante prácticas concretas que proponen la subversión del discurso museográfico a través de medios más simples o más complejos, como la saturación en espacios reducidos de las piezas, la incorporación de serigrafías en las paredes del museo o de otros objetos ajenos a nuestra noción de arte, etc.; hay varios ejemplos en Juan Martín Prada, 2001) o a una *intervención artística* en el espacio público (cuando el espacio público se reconfigura para ofrecer una experiencia artística en un espacio inusitado; el arte callejero sería una de sus formas más comunes, pero pueden verse, a propósito, otros ejemplos en Segura y Simó, 2012). En ambos casos, se trata de poner en crisis la noción de autor (el de la obra intervenida ¿es el que crea o el que interviene?), el significado de la obra (¿la obra de arte es obra de arte en sí o está determinada por el espacio museográfico de percepción?) y el significado, de manera general, del espacio (donde importa más crear situaciones que obras de arte en sí).

La noción de intervención editorial en literatura resulta menos chocante que en artes plásticas porque estamos muy acostumbrados a ella. El trabajo de quien edita un libro es una intervención profesional, mientras que la intervención de un cuadro famoso en el contexto museográfico puede ser vista como un desacato artístico reprochable, como un acto genuinamente artístico de fuerte compromiso político o como una mera ocurrencia. Una vez asumido que todo aquel profesional que edita realiza algún tipo de intervención editorial, el catálogo de posibilidades puede ser muy amplio: desde minucias como una coma por aquí, una tilde olvidada por allá, hasta trabajos de mayor calado en los que muchas veces el autor del libro puede no participar, como la elección de una tipografía, un tipo de papel o una portada; la mera selección de la obra para una colección y no para otra sugiere ya una intervención editorial. En algunos casos, la intervención puede llegar a cambiar, incluso, el sentido original de la obra; pensemos en una edición crítica repleta de minuciosas notas a pie de página: lo que antes era una obra de entretenimiento (pongamos, por ejemplo, el *Quijote*) se transforma, en virtud de esta intervención editorial, en un abultado clásico y en un libro de estudio con varios niveles de lectura (texto, introducción, estudios, notas a pie de página, notas de variantes, etc.; no hay que olvidar que en artes plásticas el concepto de *intervención* también se aplica para una *restauración* apresurada y que no tiene en cuenta las características originales de la obra). Cuando analizamos la obra poética, a menudo olvidamos que dicha obra se materializa en un soporte realizado por un colectivo de creadores, llamado *libro*, donde el autor sólo participa de forma parcial, cuando no es mero espectador.

La *obra* y el *libro* son objetos distintos y el soporte material está sujeto a reglas de producción muy diferentes a las de la obra poética, aunque sea el soporte material la primera interfaz sensible para quien lee y enfrenta la experiencia de lectura. La diferencia,

me parece, se ha radicalizado en los últimos años debido, en parte, a diversas veleidades del mercado editorial. En primer lugar, la falta de éxito comercial del libro de poesía; en segundo, el imperioso requisito comercial de ofrecer libros de diseño atractivo que se vendan, *incluso* si se trata de libros de poesía; en tercer lugar, la inseguridad cada vez más notoria en los mismos poetas respecto al texto poético en sí. Sobre el primer punto no hay mucho que decir: hace mucho que, al menos en México, los libros de poesía no son éxitos de venta, como puede constatarse en las mesas de novedades y, desde una perspectiva más crítica, en la indispensable edición o coedición con fondos públicos de las editoriales que se *arriesgan* (y subrayo el tono irónico) a publicar libros de poesía (Era, Aldus, FCE, Fonca, Conaculta, las colecciones universitarias, etc.; se salvan, hasta ahora, Almadía, VersodestierrO y muchas editoriales idealistas y pequeñas que terminan en la quiebra).

Sobre el segundo, quien edita es responsable de vender los libros de la tirada y, para asegurarse de cumplir con su cometido, recurre a valores agregados que hagan atractiva la compra (y, en ocasiones, hasta la lectura). Algunas estrategias pueden resultar muy obvias (colores abigarrados en las portadas, grandes formatos) y otras más, sutiles en extremo. En los últimos años, el Fondo de Cultura Económica ha cambiado la presentación de sus Obras completas: ahora, se trata de volúmenes más manejables gracias a una encuadernación en cartulina y un papel de gramaje más bajo que permiten sostener el libro con menos esfuerzo que en las pesadas ediciones de pasta dura en papel cultural; el libro, en resumen, se lee con más facilidad desde la perspectiva del esfuerzo físico (lo que debe de impactar de algún modo en la experiencia de lectura). VersodestierrO y Almadía son dos editoriales muy diferentes, tanto en listado de autores y propuesta editorial como en esquema de negocios, aunque coinciden en el plano de proponer una estética lúdica para el libro de poesía. La plusvalía del diseño es la única

defensa que le queda a quien edita ante los embates de los programas de cómputo de autopublicación y el aumento de blogs y sitios gratuitos para la distribución, factores que promueven la ilusión de la autoedición para el no profesional (podríamos llamarlos *juegos de simulación editorial*). Al convertir al lego en pseudoeditor digital, terminan por devaluar la formación profesional del editor (en el terreno de la fotografía periodística, por ejemplo, el celular oportuno ha liquidado al fotorreportero; en el de la fotografía profesional, el Instagram; en el del retrato, la *selfie* cuando la cámara se pudo colocar en el mismo lado que la pantalla, etc.). Esta coacción orilla al editor a exhibir más explícitamente su participación.

En tercer lugar, respecto a la importancia de la obra para quienes la crean (y sin pensar en el libro), como ha sugerido Malva Flores en *La culpa es por cantar*, parecería que los y las poetas actuales padecen una inseguridad emocional ante el número reducido de lectores y lectoras (lo que, en el fondo, no debería sorprender, pues así ha sido desde Baudelaire y Mallarmé, como apunta Flores, 2014: 34-37) y su creciente desplazamiento comercial frente a quienes escriben narrativa (tema del capítulo “La fortuna de la prosa”, Flores, 2014: 91-100). En condiciones poco favorables, la comunidad poética nada contra corriente y encuentra en la vertiginosa simultaneidad de las redes sociales, en el ambiente festivo de los congresos de poesía, en la improvisación de los *jams*, en la teatralidad del *spoken word*, etc., una oportunidad para encontrar un público mayor a través de la *performance*. Por desgracia, todas estas actividades compensatorias parecen alentadas por la desconfianza en la autosuficiencia del texto poético para destacar por sí mismo. El trabajo editorial y la performance poética podrían ser tipos diferentes de intervenciones con un mismo propósito: disimular nuestra inseguridad en la capacidad del poema para despertar interés por sí mismo.

El libro como interfaz del proceso de lectura y la poética cognitiva

La *intervención editorial* tiene una amplia tipología y una historia que no me interesa agotar en estas páginas, pero entre sus hitos más importantes seguro se ubicarían las obras de José Juan Tablada, las de Manuel José Othón o varias obras de Octavio Paz, donde los poetas trabajaron de forma muy cercana con los editores para alcanzar los objetivos propuestos. No pensaron en *textos*, sino que pensaron en *libros* directamente. Me interesa, por el contrario, considerar las consecuencias cognitivas de esta intervención, cuyo valor epistemológico me parece poco asimilado en la actualidad. Si quien escribe el poemario carga con la responsabilidad de las decisiones estéticas, a quien edita le toca iniciar, desde la portada y la contraportada, un diálogo intenso con el lector o lectora, que se continúa en la disposición del texto, el tipo de letra, el tipo de caja, las ilustraciones si las hay, el formato, el tipo de papel, etcétera y, de forma general, la experiencia sensorial de lectura.

Estos factores pueden parecer fortuitos para la teoría literaria tradicional, pero desde la perspectiva de una poética cognitiva y de una filología material representan la primera interfaz de comunicación intuitiva entre quienes escriben y quienes leen poesía. El que lee no llega a la emoción ni a la comprensión por el texto poético en sí mismo, sino por una sensación táctil al manipular el libro, olfativa al acercarlo, visual al percibirlo como unidad desde su portada hasta su contraportada, más otro conjunto rico de asociaciones cognitivas conscientes o inconscientes que pueden establecerse en el proceso. La manipulación del libro como objeto material permite percibir si el poema se ubica al principio o al final de poemario, lo que podría indicar que se trata de una suerte de poética (si al principio) o de una conclusión (si al final) y hacerlo destacar del conjunto. Nadie espera que un manifiesto estético se encuentre en

las páginas centrales del poemario, porque se trata de una presentación del conjunto. La experiencia sensorial del primer contacto se debe en mucho, adviértase o no, a las decisiones de quien edita, y es innegable que determina en muchos sentidos la interpretación del texto que contiene.

Este conjunto de variables se aprecia mejor desde una plataforma transdisciplinaria como la que provee la poética cognitiva. Al tratarse de una disciplina en desarrollo, estamos muy lejos de contar con un cuerpo homogéneo y consolidado de líneas de investigación. Como puede verse en el panorama general preparado por Peter Stockwell, uno de los primeros ejercicios de sistematización de la disciplina (2002), se trata de un conjunto de principios que coinciden en su interés por los avances del cognitismo clínico, pero cuyos orígenes se sitúan en la psicología cognitiva, la lingüística cognitiva, la filosofía o la neurobiología misma. Esta base dinámica despliega varias líneas de investigación directamente relacionadas con la poesía, desde los trabajos de Reuven Tsur (2012, 2008 y 2003) sobre la alternancia de patrones y desviaciones de la métrica y el impacto de estos procedimientos en quienes participan del fenómeno poético en los distintos planos de la lectura y la *performance*, hasta trabajos más recientes enfocados en las estrategias narratológicas y en la formación del sentido (siempre, claro, en relación productiva con enfoques cognitivistas; por ejemplo, Isabel Jaén y Julien Jacques Simon, 2012). Por desgracia, en los últimos años se ha impuesto una marcada preferencia dentro de los estudios de poética cognitiva por textos eminentemente narrativos, por lo que conceptos fundamentales para el estudio de la literatura como los de *iconicity*, *diagrammatic strategies*, *cognitive mapping* o *subjectivity* (pienso en los trabajos de Christina Ljungberg, del grupo Iconicity de la Universidad de Zurich, 2012, 2009 y 2007) esperan una adaptación al ámbito del análisis del texto lírico. Incluso en obras de divulgación impera el interés por la narra-

tiva (*vid.*, por ejemplo, Volpi, 2011). Sobre un acercamiento como el que propongo en estas páginas, desde el doble filón de la poética cognitiva y la filología material, sobra decir que no conozco otras incursiones previas y que me alegraría mucho que las hubiera.

Sobre los aspectos directamente relacionados con la *percepción*, los enfoques también distan mucho de ser homogéneos. Desde la neurobiología, Semir Zeki, solo o en colaboración (Zeki, 2015, 2015a; Cheadle y Zeki, 2014; Ishizu y Zeki, 2014; Shigihara y Zeki, 2013; Zeki y Romaya, 2010 y Zeki y Stutters, 2013), ha identificado las zonas de la corteza visual primaria (V1) y secundarias (V2, V3, V4 y V5) que participan de los diferentes procesos perceptuales a través de una red de enlaces entre sistemas paralelos; así, nociones variables como el color o el tamaño (el color depende de los cambios en la longitud de onda de la luz refleja y el tamaño de un objeto varía de acuerdo con la distancia) son interpretadas por el cerebro para crear datos invariables a través de un proceso de abstracción complejo. La identificación de áreas especializadas en los procesos perceptivos (las formas dinámicas, por ejemplo, se procesan en V3; el análisis cromático en V4 y el análisis del movimiento en V5; V2 parece estar en relación con la memoria visual a largo plazo) apunta naturalmente a procesos complejos que exigen un mayor esfuerzo cognitivo. Pese al interés del paradigma neurobiológico (y a la formación de una rama conocida como *neuroestética*), las aplicaciones prácticas de estos avances en áreas como la creación estética o el amor (Zeki, 2009) no dejan de ser, pese a su enorme valor científico y filosófico, fuertemente especulativas. El mismo problema, llevado al terreno de la psicología cognitiva, produce resultados diferentes, como los que pueden apreciarse en los trabajos compilados por Enric Munar, Jaume Rosselló y Antonio Sánchez-Cabaco (1999); ahí, la percepción se estudia como un fenómeno complejo que va de los estímulos perceptivos y las respuestas perceptivas iniciales del sujeto hasta la formación de

representaciones mentales inteligibles, con una serie muy rica de procesos intermedios, hasta la constitución de un modelo integral. Ante su incapacidad para procesar toda la información externa de forma simultánea, el sujeto filtra o selecciona (*perfila*, en la teoría de Langacker) los estímulos más pertinentes de la situación y crea con ello *focos* o *ventanas atencionales* (como las define Talmy) sobre el conjunto general de todos los datos de la situación comunicativa, para considerar nada más aquellos fenómenos con mayor relevancia para formalizar un esquema de imagen. Frente a esta noción de la atención como un proceso complejo, la lingüística cognitiva se concentra en las implicaciones lingüísticas de todo el proceso; así, en los estudios de semántica cognitiva (por ejemplo, Paula Cifuentes Férez, 2016), el sistema de distribución de la atención se orienta fundamentalmente hacia el análisis del enunciado lingüístico, donde conceptos como el de *ventana atencional* aluden a su realización lingüística: en la oración “El niño entró a la habitación, la cruzó y se marchó por la otra puerta”, se atiende a un proceso, pero en “El niño se marchó por la otra puerta” se abre una ventana atencional hacia los resultados del proceso. Aunque los conceptos de *atención* y *percepción* resultan fundamentales para las tres disciplinas, cada una los define y utiliza de forma distinta.

La poética cognitiva, por su parte, puede recurrir al instrumental teórico de la neurobiología, la psicología y la lingüística cognitivas, sin entrar en contradicciones con ninguna, para reconstruir el proceso de lectura como un evento complejo formado por la interacción entre el sistema lingüístico (el texto) y el sistema perceptual que se despliega a su alrededor (el soporte del texto). De ahí su enorme valor. Aunque en la actualidad el interés de la poética cognitiva parece centrada exclusivamente en los componentes textuales del poema y las amalgamas conceptuales que pueda formar con las experiencias previas de quienes leen (por ejemplo, Margaret H. Freeman, 2012), no hay que olvidar que el libro en sí

mismo (incluso como unidad discreta) ofrece una gama constante y dinámica de estímulos complementarios a la lectura de los textos en sí, como espero demostrar en las páginas siguientes.

El libro de poesía, el estímulo perceptivo y el proceso preatencional o el arte de leer con cuidado.

La conexión especial entre la poesía y el soporte que la contiene, menos frecuente en las obras narrativas, no es difícil de explicar. Quien lee poesía naturalmente tiende a fijarse, con mayor interés que en otros géneros, en los componentes formales del discurso, de los cuales el libro mismo sería una extensión más. Desde esta perspectiva, tampoco puede considerarse un hecho accidental la frecuente coincidencia entre el libro de poesía y el libro artístico: poesía y artes plásticas persiguen un fin común, incidir sobre un público que puede atender a la forma del mensaje, en ocasiones por encima del mensaje mismo (pienso en los poemas breves, donde resulta más llamativo el espacio en blanco que el propio texto). Como ha señalado, con un propósito distinto, Jean-Marie Schaeffer, el proceso comunicativo, por lo general, se basa en un principio de economía donde muchos de los aspectos formales del texto se hacen a un lado para concentrar la atención en el mensaje:

La dinámica *por defecto* del acto de comprensión verbal se funda en un principio de economía: se trata de comprender lo más rápidamente posible, gastando la menor cantidad de energía atencional. Esto explica especialmente por qué, en una situación de comunicación normal, nuestra atención no se detiene en la materialidad sonora de la señal, en su ritmo o en sus características estilísticas, y sólo trata a todos estos elementos en la medida en que son indispensables para la comprensión del mensaje (2013: 111).

La concentración de significados en unos pocos significantes del texto poético explica que las *ventanas atencionales* tengan que orientarse a otros planos de la lengua como el ritmo, las figuras estilísticas, el uso de los blancos en la página, la tipografía, la topografía en el poemario y ya no exclusivamente al mensaje. Quien lee necesita desplegar una mayor *energía atencional* porque el discurso poético se desdobra en distintos códigos de significación y todos ellos resultan pertinente para la lectura del texto poético. Jean-Marie Schaeffer resume con acierto este proceso complejo:

En cambio, en el marco de la relación estética, como la propia atención, y aquí pues la lectura como acto, es el objetivo de la conducta, ésta ya no obedece al principio de economía, sino que, por el contrario, maximiza la inversión atencional. La poesía manifiesta de un modo muy claro esta transformación en la economía del tratamiento de las informaciones, ya que focaliza la atención en las propiedades que sólo tienen, por fuera de su campo, un vínculo puramente convencional con el “contenido”. [...] Para permanecer en la poesía, el hecho de acordar una atención sostenida a la sustancia sonora, a las rimas y los ritmos, se traduce en una prolongación del tratamiento cognitivo que culmina en una sobrecarga atencional (en relación con la situación estándar) (2013: 110-111).

El análisis literario que considere la perspectiva de la lingüística y la psicología cognitivistas puede y debe extenderse a las capas de percepción material que normalmente han prevalecido en el terreno sombrío de lo fortuito, trabajo atribuido a un, en ocasiones, anónimo editor o editora, responsable de orientar la sobrecarga atencional cognitiva entre el texto y el soporte material sobre el que se transmite.

a) El caso de *No todas las islas*

Cuando Zazil Alaíde Collins ganó el Premio Estatal de Poesía Ciudad de La Paz 2011 y con ello la publicación del poemario por el Instituto Sudcaliforniano de Cultura, la oportunidad puso el libro en el camino de un editor amigo suyo, Efrén Calleja Macedo, y de un diseñador, compañero de estudios de este último en la Maestría en Diseño y Producción Editorial de la Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco, Benito López, para realizar entre los tres una edición que rebasara lo que suele ofrecerse en el rubro de la intervención editorial tradicional (la historia ha sido recogida en Calleja Macedo, 2013: 15-20). La transformación fue radical, si se tiene en cuenta que el libro ganador del premio, *No todas las islas*, era un libro en un formato convencional (poemas breves con disposición colométrica tradicional), lo que difícilmente se ha podido tener en cuenta dentro del cauce de la recepción del libro después de la intervención editorial. Jair Cortés, en una de las pocas reseñas que recibió, obvia el complejo proceso de intervención editorial y coloca el libro en la perspectiva de las vanguardias poéticas, la *Tirada de dados* de Mallarmé y los caligramas de Apollinaire, lo que le permite afirmar, por ejemplo, que “la aparición de la computadora y la internet han dado un giro inusual a la escritura poética: ahora podemos ser no sólo creadores de una obra, sino editores de la misma, gracias a las múltiples herramientas que nos ofrecen diseñar nuestros poemas”. En realidad, Zazil Alaíde Collins más bien participó dentro de un proyecto de intervención editorial cuando los poemas ya habían sido escritos en un formato convencional.

Los poemas de *No todas las islas* no son, para empezar, una extensión de la experiencia creadora unitaria de su autora. El experimento se centra en la búsqueda transdisciplinaria y colectiva (donde participaron la autora, el diseñador y el editor) de una *tipografía poética* estratégica a través de la cual los contenidos de los

textos se continuaran perceptivamente en la disposición del texto en la página, con lo que la experiencia lectora se desarrollaría en un plano más intuitivo (esa fue, al menos, la intención con la que se realizó la *intervención editorial*). La geografía marina y los temas que trata (en su mayoría, recuerdos que involucran de distintas formas al mar) se transmiten a quien lee desde la misma selección de tintas (tinta azul 640U en distintos porcentajes, al 80%, 60%, 40% y 20%); la textura marina se refuerza por medio de la ondulación de los versos y los continuos cambios de tamaño de la fuente (Calleja Macedo, 2013: 55-60). ¿La tipografía extiende la experiencia intuitiva del libro hasta el lector? ¿El uso de tintas azules envuelve a quien lee en la experiencia cognitiva de internarse en un mar poético? Se trata de afirmaciones difíciles de probar, pero también resulta innegable una intencionalidad editorial, expresada en la bitácora del trabajo, como la asociación mecánica que se impone entre los temas marinos y los tonos azules de la tinta (Calleja Macedo, 2013: 57); como la amalgama conceptual o *blending* entre los temas y el dinamismo del paisaje marino, sugerida por medio de ciertas estrategias: la combinación de diferentes familias tipográficas (2013: 58-60), la identificación de algunas consonancias textuales (los poemas titulados “Día...”, de distribución ascendente, pero aleatoria) y su identificación por su diseño a doble página para marcar un ritmo de lectura más pausado y reflexivo (64-65), la construcción de un ritmo visual que sirvió para unir poemas cercanos temáticamente a través de consonancias en el diseño (tipo y tamaño de letra, color de tinta, impresión en página doble) y subrayar las disonancias de algunos otros por medio de una disposición vertical (68-72); la desproporción entre los títulos y los textos, aunque entre ellos se plantea más bien un recorrido solidario y “no un salto tipográfico” (58); algunos bloques de texto en el documento en MSWord se descompusieron con distintos propósitos en varios bloques de dimensión menor, se enramaron,

se destacaron algunas palabras por medio de la tipografía (como “palabras-anzuelo que intentan pescar al lector a primera vista”; 2013: 75), en poemas breves se destacó el blanco de la página (73-77), los versos se descompusieron en líneas disformes, ondiformes, dislocadas, discontinuas y crestas tipográficas para sugerir la idea de un “oleaje tipográfico” (78).

Al margen de que las intenciones editoriales se cumplan o no en el proceso de lectura, creo que la intervención editorial tiene otra función no prevista por el equipo de trabajo: esta novedosa tipografía poética puede ser una invitación a leer, pero también una invitación a abandonar el libro cuando la lectura se vuelve muy intrincada. Puede alentar al que lee, pero también alejarlo del mismo contenido de los versos. En el diseño tradicional, cifrado en distinciones tipográficas convencionales pertinentes (el módulo y la disposición espacial, por ejemplo, para distinguir título, epígrafe y texto del poema), la disposición colométrica, los blancos de la página, la distribución uniforme de los poemas, la poda de los callejones, son estrategias puestas ahí para facilitar la lectura a través de distintos modelos cognitivos o *esquemas de imagen* (patrones dinámicos que proporcionan al que lee una estructura coherente y significativa durante el proceso de lectura; *vid.*, Peña Cervel, 2016) y permitir a quien lee concentrar su esfuerzo atencional en el contenido de los versos, en sus valores acústicos, en las repeticiones significativas (isotopías, isotaxias, anáforas, etc.). En esta intervención editorial, por el contrario, la distribución espacial, la tipografía y el uso del color responden a un acto de fuerte disonancia: están ahí para desautomatizar el acto de leer y complicarlo por medio de distintas estrategias atencionales basadas en la percepción. De hecho, todas ellas han sido tratadas en el manual básico de *atención-percepción* en español (Munar, Rosselló y Sánchez-Cabaco, 1999): la percepción del contraste (1999: 267-300), la percepción del color (301-337), la organización perceptual y el

reconocimiento visual del objeto, con especial interés en la oposición entre sistemas lineales y no lineales (339-378), la percepción del tamaño (379-409), etc.

Esta disonancia sistemática con la *mise en page* convencional afecta, principalmente, los procesos de planeación de la lectura y obliga a quien lee a participar más activamente ante la falta de patrones o esquemas de imagen reconocibles y a involucrarse creativamente con la página para realizar varias operaciones atencionales previas a la decodificación de los contenidos, como: 1) identificar y aislar grupos perceptivos; 2) ordenarlos en una secuencia lineal conforme a estímulos perceptivos diversos y, en la mayoría de los casos, intuitivos, como disposición espacial, tamaño, color, contigüidad, orientación del texto, etcétera; 3) planeación estratégica del recorrido de lectura a partir de la información recabada en los puntos anteriores; 4) identificación de metas cognitivas, y 5) decodificación del texto poético.

Como puede advertirse, las etapas de *selección de estímulos procesables* y *vigilancia del proceso atencional* consumen la mayor parte de la energía atencional y dejan un espacio reducido a la *decodificación del texto poético*. Lo anterior, expuesto con simpleza, significa que la energía atencional invertida en la detección de los recorridos posibles de lectura inhibe la decodificación del texto mismo, reducido a un segundo plano de percepción. En un proyecto de intervención como éste, la lectura es un acto tortuoso que busca lectores conscientes de su actividad, para llenar la página de un sentido arrancado con esfuerzo *intelectual* (palabra sombrilla procedente de *intelectual* y *lectura*), participativo y con una sobrecarga de energía atencional a los estímulos visuales y a los recorridos posibles de lectura. El resultado se vuelve más complejo por la voluntad explícita en cada caso de no ilustrar el poema (Calleja Macedo, 2013: 64), lo que redobla el esfuerzo atencional ante la disociación entre la carga visual del poema y el componente figurativo.

b) Las Cenizas del Quemado en VersodestierrO

Quizá la principal desventaja de quien lee frente a la *intervención editorial* es cierta falta de conciencia, lo que permite a quien edita jugar con planos muy profundos en términos de procesos perceptivos y atencionales. En el caso de la Colección Las Cenizas del Quemado de VersodestierrO, la costumbre de prolongar la cartulina de la contraportada hasta envolver el volumen provoca un intercambio de lugares: la portada ocupa el sitio de la contraportada y la contraportada se desplaza hasta la prolongación envolvente. Abrir un libro de esta colección requiere ya un esfuerzo cognitivo para identificar el sentido correcto de la acción de desplegado. Aquí, la experiencia intuitiva del que lee al abrir un libro convencional debe resistir al sabotaje de la intervención editorial y sobrevivirlo durante el momento de la lectura, porque una vez abierto el libro se convierte en un tríptico donde siempre queda a la vista un pequeño prólogo de una página, mientras la obra corre por las otras dos partes en movimiento. Se trata de preparar a quien lee para una práctica de lectura tortuosa.

La experiencia mejora mucho, sin embargo, al momento de la lectura, porque el tamaño de la página respeta el verso de un tamaño mediano, de modo que pocas veces debe recurrirse al corte de verso. Los poemas en estas ediciones se resignifican —o no— debido a la presencia, en la portadas y en páginas interiores, de colaboraciones con diversos artistas plásticos. Por lo general, la relación entre imagen y texto sugiere cierta motivación, de modo que la imagen ilustra el poema y viceversa, aunque este vínculo sólo puede establecerse una vez leída la obra poética. En *Jauría*, de Javier Gaytán, las espátulas de Kenta Torii traducen con eficacia el estilo descarnado y cínicamente doloroso de la poesía del autor, de suerte que muchas de las imágenes acompañan los poemas. Los retratos y primeros planos de la portada y algunos interiores (2009:

5 y 43) ilustran figurativamente la voz lírica en primera persona, dominante en casi todos los poemas (un caso excepcional del uso de la tercera persona contrasta con el tema expresado en el título: “Pinceladas para un autorretrato”; 2009: 42); dos de las espátulas muestran andróginos con senos muy visibles (2009: 25 y 37), lo que recuerda temas tratados en el primer poema (“canto a un dios homosexual”, 2009: 13) y en otros posteriores (como “Me fascinan los senos del travesti...”, 2009: 26). En *Ronda de muertos*, de Tanya de Fonz, la denuncia social también se moviliza en la obra plástica de Eduardo G. de la Cruz, en su mayoría sujetos colectivos anónimos con máscaras que recuerdan algunas escenas de los trípticos del Bosco, pero también miembros amputados (una pierna y un dedo o un ojo enorme con cuatro pares de piernas). Sobresale, como sucede con Gaytán, la ilustración figurativa: el título, por ejemplo, está ilustrado en la portada por una diana giratoria cuyo entorno está formado por 21 brazos con mudras distintos en las manos correspondientes; al centro de la diana está una especie de corazón atravesado por una brizna de pasto (imagen recurrente para indicar el inicio de los primeros cuatro apartados). Este collage figurativo se conecta con la perspectiva impuesta por el segundo poema de la colección, donde la *ronda de muertos* se compone por partes de cuerpos diversos, lo que expresa una violenta percepción fragmentada del individuo:

El polvo se esparce
incinerante vals
mano blanca encaja en tronco negro
cabeza amarilla, filosofía hindú
tronco blanco encaja con mano negra
cabeza hindú y filosofía amarilla
la mano saluda al tronco
el tronco a la mano
la cabeza a la filosofía

la filosofía a la cabeza
de manos y manos y troncos y troncos
conformándose los incinerados.
[...]
Ronda de tantos troncos y manos
manos y troncos
el que llegue al último
saluda primero (2005: 10)

Para el libro de Eva Castañeda, *Nada se pierde*, las tintas zoomórficas (mujeres y hombres con caras de perros o de zorros) de Jorge Santana anticipan la entrada a un universo complejo donde se rescatan, de forma un poco laxa, los nexos figurativos con el poema “Instantáneas zoológicas”, cuyos subtítulos son “Mujer elefanta”, “Mujer cebra”, “Mujer jirafa” y “Mujer gata” (2012: 55-58).

Desde esta perspectiva, pareciera que hay alguna motivación entre la obra plástica y los textos publicados, pero en la práctica lectora los vínculos sólo se manifiestan cuando el texto que acompañan se ha leído muy cuidadosamente. Antes de la lectura integral, lo único que texto e imagen parecen compartir es una estética repulsiva, donde las imágenes deformes son los primeros indicios perceptuales para iniciar el proceso atencional en varios planos; el más obvio, me parece, es del de la provocación artística, donde el objeto plástico propone una planeación de la lectura basada precisamente en una estética repulsiva, lo que en el fondo se comprueba en la lectura de los textos mismos, pues en ningún caso puede hablarse de una tendencia hacia una belleza poética convencional. Eva Castañeda, por ejemplo, apuesta por imágenes poéticas tomadas del entorno inmediato (“Algunas ideas deberían gastarse como se gastan / los zapatos, las leyes, los monumentos” o “Mi vecina es la mejor cantante de karaoke de la colonia”; 2012: 11); Javier Gaytán recurre a imágenes que provocan un rechazo inmediato (“La vagina de la abuela / se desgrana en los dedos / de mi ado-

lescencia”; “Mientras los orines de la perra / se confunden con las erupciones de mis labios”; 2009: 16 y 21) igual que Tanya de Fonz (aunque en su poesía hay algo de onírico que suaviza la violencia implícita: “Niños con cabeza en mano saltan / niñas con sangre de vagina juegan. / El niño mete la mano en la sangre, / la sangre grita a carcajadas, / lleva la cabeza del niño”; 2005: 12).

Las imágenes que acompañan los textos rebasan rápida y decididamente el figurativismo superficial y ayudan a quien lee en la planeación de las estrategias más convenientes de lectura; así, la estética repulsiva de la obra plástica añadida prepara al que lee sobre la naturaleza no menos repulsiva de las imágenes poéticas. Estos estímulos se relacionan directamente con el procesamiento preatencional o no consciente (*vid.*, por ejemplo, Botella Ausina, 1999: 89-90) y resultan más eficaces que los mismos textos por una buena razón: la percepción del plano plástico es integral, unitaria y simultánea, por lo que una sola mirada a las portadas resulta más efectiva que la lectura completa del volumen página tras página para unir las distintas isotopías y darle forma a un comentario general. Al menos en un primer acercamiento, el plano de la intervención editorial constituye un conjunto de estímulos aparentemente irrelevante (lo que se llama en psicología cognitiva *estímulos distractores*), pero que puede orientar la interpretación de los *estímulos principales* o *imperativos* en el texto sin que el lector o lectora se percate de ello. Por el contrario, quien se acerca a estos libros estará alerta, luego de la percepción preatencional de las colaboraciones plásticas, para identificar todas aquellas isotopías del texto que puedan relacionarse con esa misma estética feísta. En el fondo, la intervención editorial ofrece mecanismos de orientación preatencional de forma intuitiva y, por ello mismo, también con la mayor eficacia.

Estos ejercicios de estilo editorial tienen como propósito volver atractiva una colección en la que los nombres de los autores no

necesariamente garantizan las ventas; de hecho, si una iniciativa como VersodestierrO subsiste es porque viene acompañada por un sólido proyecto de divulgación a través de presentaciones, talleres o venta al menudeo por las calles (Rémura, 2008: 102-105). Parecería que publicar autores fuera del canon obliga a producir libros que también impacten a otras áreas de percepción de quienes leen, porque en otras editoriales de autores canónicos bien consolidados como Era o Fondo de Cultura Económica no se hace ninguna distinción visible entre los libros de narrativa y los de poesía, y cuando se presentan imágenes, como en el caso excepcional de *Álbum Iscariote* de Julián Herbert, las mismas proceden del trabajo creativo del autor y están justificadas dentro de su poética (por ejemplo, las series fotográficas de 2013: 39-51 y 131-137).

c) Alejandro Magallanes y Almadía

Almadía, editorial joven oaxaqueña que muy pronto ha logrado afirmarse como una casa de referencia para la literatura mexicana de las últimas promociones, ha seguido una estrategia editorial parecida a la de VersodestierrO (apartada en lo posible del financiamiento público), aunque en sus filas se encuentran autores con reconocimiento nacional e internacional como Francisco Hernández, Jorge Fernández Granados, Tedi López Mills, Marcelo Uribe, Luigi Amara, Hernán Bravo Varela, Luis Felipe Fabre, etcétera; en ningún caso puede hablarse de autores y autoras desconocidos. Los libros publicados en la colección POESÍA (antes PLEAMAR) coinciden en su intención lúdica gracias a la intervención editorial de Alejandro Magallanes, de quien la misma Almadía ha publicado *¿Con qué rima tima?* (2011) y quien quizá alcanza uno de sus mejores momentos como diseñador con la antología de Mario Santiago Papasquiaro, *Arte & basura* (2012), con poemas selec-

cionados por Luis Felipe Fabre (en una colección en formato algo mayor).

Aunque el trabajo de Alejandro Magallanes ofrece resultados muy diferentes en cada caso, creo que el que lee puede advertir fácilmente cierta orientación en la lectura a partir de los estímulos atencionales o preatencionales que agrega con su intervención. En *Última función* de Marcelo Uribe, uno de los primeros volúmenes de la colección, la portada muestra al centro una puerta de madera rústica construida con tres tablones, una perilla, una cerradura, con un fuerte contraste cromático entre la puerta color marrón y el fondo blanco, bordeada por el típico troquelado de la serie: al abrir dicha puerta, el que lee se encuentra con unas instrucciones para preparar un gallo en origami; en las guardas del libro, las viñetas representan un sillón, una llave y una letra “r”, oscuros sobre fondo blanco, y en las portadas internas se advierte la imagen de una caja para mudanza, cerrada y lista para ser enviada, y una etiqueta adhesiva con los símbolos “proteger de la lluvia”, “frágil” y “este lado para arriba”. En todos los casos, se trata de estímulos atencionales fácilmente identificables como objetos perceptivos por el alto contraste entre áreas adyacentes (el fondo blanco y las respectivas imágenes; *vid.*, al respecto, Aznar Casanova, 1999: 267).

La tendencia de los sujetos expuestos a estos estímulos atencionales será llegar a una percepción integral, donde la suma de una puerta, un sillón y una llave tiene como resultado una casa fragmentada; por lo tanto, una caja para mudanza y la etiqueta adhesiva permiten deducir que se trata de un cambio de casa. Esta orientación preatencional provoca que el que lee se adentre en la decodificación del texto probablemente se fije con mayor interés en “La casa” (32-38) –donde uno de los temas principales es la frágil existencia de lo que parecía tan sólido como una edificación– y en el poema que cierra la compilación y da título al libro completo, “Última función” (103-105), donde se tematiza el día en que

se realiza la mudanza y la casa queda sola y cerrada. Si el que lee siguió el orden editorial planteado por Alejandro Magallanes (el recorrido inicia por una puerta que se abre y concluye con la casa que se abandona y se cierra luego del último poema), la misma experiencia de manipulación del volumen, con el troquelado que efectivamente permite abrir la puerta de la casa, convierte a este libro en una pequeña casa física que invita a la exploración y cuyos estímulos preatencionales permiten afianzar un recorrido de lectura a través de esa experiencia táctil volumétrica.

Después de la lectura de este poema, todos los indicios materiales se conectan entre sí y hacen sentido, pero la pregunta debe formularse al revés: ¿no será el indicio material y la interpretación de Alejandro Magallanes por medio de esta intervención editorial lo que dirige nuestro interés hacia “La casa” y “Última función”? De nuevo, la contundencia e inmediatez perceptual de las imágenes orientan al que lee en la preparación de recorridos de lectura válidos. Si el que lee no contara con estos estímulos visuales y táctiles de la intervención de Magallanes, cuyo resultado es una orientación preatencional clara, y sólo se guiara por el puro título del poemario y su homólogo poema final, encontraría elementos para referirse al término de una *representación teatral* en, al menos, tres isotopías diseminadas a lo largo de las tres secciones en las cuales se divide el libro. En la primera parte del poemario (2008: 13-39), se recurre al mito de Pigmalión para explorar la relación entre los referentes que sirvieron de modelo y sus respectivas representaciones artísticas en la obra de Rothko, Degas o Hopper (“Una ventana para Mark Rothko”, “Cielo vacío”, “Pétalos”, “El ensayo”, “Lluvia de oscuridad”, etc.), con lo que la representación teatral se incluye en el plano más general de la representación artística; en la segunda parte (45-72), se tematiza la permanencia del recuerdo ante una presencia ausente, en el plano ya no del arte, sino de la memoria (como aclara la voz lírica al inicio de esta sección: “la luz deja para

siempre / los pinceles, / la paleta, / las espátulas, / el taller”; 45); la tercera parte (77-105), consecuentemente, es una miscelánea de recuerdos personales. Mientras la intervención editorial de Magallanes ofrece una orientación preatencional clara hacia el tema de la casa, en su apertura y cierre, el poemario propone a través de varias isotopías semánticas un trayecto más rico desde la representación en el arte hasta la representación en la memoria, cuya apertura y cierre es una “Última función” como título y poema conclusivo.

En *A pie*, de Luigi Amara, la portada es un zapato deportivo tipo Converse y el suaje está ubicado en la punta, de modo que al levantarlo aparecen los dedos desnudos de un pie, paradójicamente vistos desde abajo. Igual que en el libro de Marcelo Uribe, el contraste es muy fuerte para pasarlo fácilmente por alto y el tamaño de la imagen prácticamente abarca toda la portada. La representación del pie desnudo en otro ángulo se reproduce en las guardas, en la portada interior se presenta un grabado que da la impresión de ser antiguo del sistema muscular del pie y sobre el colofón se presenta, por último, el esqueleto de un pie. La historia visual contada por Alejandro Magallanes empieza con un zapato tenis, sigue con un pie desnudo y una exposición quirúrgica interna de un pie, hasta concluir en los puros huesos, como si el pie se hubiera gastado al caminar. Los estímulos preatencionales insinúan en este ciclo iconográfico una secuencia de desgaste físico del pie en un trayecto errabundo (tema central del poemario).

Quizá lo más sugerente de la intervención editorial no esté en los preliminares, sino en las fotografías y viñetas que dividen un poema largo en varios poemas de extensión dispar (decisión editorial discutible de por sí): se trata de huellas o pequeñas fotografías alusivas a lo que se tematiza en los poemas (unos conos de helado cuando se refiere a Arcos de Belén; varios pares de piernas cruzando Eje Central cuando se refiere esta avenida; un mapa cuando Amara escribe “un mapa / siempre está por dibujarse”; el cartel del

Cine Venus cuando se habla del mismo, y otros). El trabajo ilustra los contenidos del poema, aunque las referencias de la intervención editorial siempre son oblicuas. Con ello, la energía atencional de quien lee se orienta página a página hacia las constantes denotaciones urbanas, lo que inhibe, por supuesto, el plano intimista del poema (o, al menos, lo coloca en un segundo plano). En este caso, la atención objetiva al texto tiene que contender continuamente con el conjunto de estímulos distractores (*vid.* Tejero Gimeno, 1999: 37) sembrados por la intervención editorial y deja a un lado información que sugiere una naturaleza fuertemente intimista en este paisaje urbano: “La ciudad es provisional. / Un recorrido entre los recuerdos / y las ausencias. / Entre / las calles de la mente y el azar / de los acontecimientos. / Encrucijadas. / La ciudad es el trazo invisible / que uno deja” (2010: 63). La ciudad es en realidad un pretexto para hablar de un trayecto intimista, pero la intervención editorial la destaca por medio de varios *close-up* y le confiere un protagonismo que modifica la intención original.

En *Poemas de terror y de misterio*, homenaje de Luis Felipe Fabre al cine serie B y aguda sátira sobre el tratamiento de la violencia dentro de algunos corpúsculos de creadores oportunistas, la intervención editorial ofrece desde la portada (con la ilustración de una mujer hilarantemente asustada, del tipo de las perfectas amas de casa que aparecían en la publicidad de los años cincuenta), las guardas (con siluetas de personajes emblemáticos del cine de terror de películas serie B) y viñetas con mascarones de monstruos que separan las diferentes secciones del libro (Drácula, la novia de Frankenstein, el hombre lobo, un extraterrestre y, al final, hasta una sor Juana bizca); por lo tanto, el que lee puede intuir que se le invita al disfrute de una experiencia lúdica. Cuando este mismo lector abre el suaje o troquelado de la portada, verá transformarse a esa señora ama de casa en un amenazante híbrido de cuyo torso se desprenden los tentáculos de un pulpo, lo que nos conduce a

reflexionar sobre la ambigüedad de ser quienes padecemos el miedo y, simultáneamente, quienes lo provocamos... o simplemente mueve a risa por lo inesperado del contenido del suaje.

La orientación atencional que determinan estos elementos lúdicos inhibe, de nuevo, la lectura seria de los poemas. En el “Trailer 1”, por ejemplo, la misteriosa desaparición de varias chicas y la indiferencia policíaca sugiere una primera incursión en la poesía comprometida, con lo que podría ser una crónica mínima sobre los feminicidios de los últimos años, condenables por sí mismos, pero también por la ineficacia con que han sido tratados y no resueltos por las autoridades locales, en Ciudad Juárez o en el Estado de México, y por los medios de comunicación, que encubrieron (o ignoraron, en el mejor de los casos) la situación durante tantos años. Esta primera expectativa se ve frustrada cuando las chicas desaparecidas regresan como mujeres vampiro, sedientas de venganza y en su forma más bella, como actrices de una película serie B (“*Las chicas han vuelto: Una película de Luis Felipe Fabre. // Las chicas han vuelto: próximamente en cines*”), transformadas por esa extraña capacidad que tiene el arte para cambiar cualquier realidad, incluso la más fea y repugnante, en algo bello, trascendente y aséptico. Cuando ingresa a las desaparecidas al terreno de la estética literaria las ha convertido en mujeres inmortales, en mujeres vampiro que trascenderán la vida humana mientras la cultura exista. El poema plantea una paradoja muy seria: el arte tiene la capacidad para sublimar la realidad, pero esta sublimación por sí misma no devuelve la vida a las mujeres que sufrieron una muerte violenta. En los poemas siguientes, Luis Felipe Fabre explora desde varias perspectivas si el arte de las elites cumple de verdad con su responsabilidad como una herramienta de concienciación social. El desenfado humorístico de la presentación editorial, sin duda, prepara al que lee para encontrar en el ridículo el principal fin de Fabre, pero en el fondo este ridículo se propone enfrentarnos a una

realidad muy diferente desde un giro irónico que acompaña a todo el poemario: las armas con las que cuenta el arte para provocar la denuncia no son efectivas. El humor de la propuesta es aparente (y editorial, claro), porque en el fondo de los textos subyace una crítica muy seria al impacto social que puede tener el arte comprometido en nuestros días, cuando la sociedad parece tan alejada de las manifestaciones artísticas.

¿Conclusiones?

Estos son algunos ejemplos que pueden alentar una lectura más atenta de la intervención editorial y de un soporte material que debería, al menos en parte, preocuparnos como lectores y lectoras, porque podría estar orientando nuestra lectura al atravesar nuestra coraza más débil: la lectura asociativa de los planos materiales y una fuerte orientación preatencional que se nos presentan mucho antes que los propios contenidos poéticos. Se trata, en el fondo, también de estar más atentos a las intenciones comunicativas de quien edita y de leer con menos prejuicios y más atención al texto.

Bibliografía

- Amara, Luigi, 2010, *A pie*, Almadía, México.
- Aznar Casanova, José Antonio, 1999, “Percepción del contraste: procesamiento de bajo nivel”, en *Atención y percepción*, Enric Munar *et al.*, Alianza, Madrid, pp. 267-300.
- Botella Ausina, Juan, 1999, “Estudio experimental de la atención”, en *Atención y percepción*, Enric Munar *et al.*, Alianza, Madrid, pp. 63-98.

- Calleja Macedo, Efrén, 2013, *Nos sobran los motivos*, *Crónica editorial de No todas las islas*, Idónea comunicación de resultados (Tesis de Maestría), Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco, México.
- Castañeda, Eva, 2012, *Nada se pierde*, VersodestierrO, México.
- Cheadle, Samuel W. y Semir Zeki, 2014, “The Role of Parietal Cortex in the Formation of Color and Motion Based Concepts”, *Frontiers in Human Neuroscience*, núm. 8, art. 535, disponible en: <doi: 10.3389/fnhum.2014.00535> (consultado: 22/V/2016).
- Cifuentes Férez, Paula, 2016, “La semántica conceptual”, en *Lingüística cognitiva*, Iraide Ibarretxe-Antuñano y Javier Valenzuela (dirs.), Anthropos, Barcelona, pp. 189-211.
- Collins, Zazil Alaíde, 2012, *No todas las islas*, Gobierno del Estado de Baja California Sur / Instituto Sudcaliforniano de Cultura / Conaculta, México.
- Cortés, Jair, 2013, “Zazil Collins, México, 1984, *No todas las islas*”, *La Otra, Revista de Poesía + Artes Visuales + Otras Letras*, disponible en: <http://www.laotrarevista.com/2013/03/zazil-collins-mexico-1984-no-todas-las-islas/> (consultado: 1/II/2015).
- Fabre, Luis Felipe, 2013, *Poemas de terror y de misterio*, Almadía, México.
- Flores, Malva, 2014, *La culpa es por cantar. Apuntes sobre poesía y poetas de hoy*, Literal Publishing / Conaculta, México.
- Fonz, Tania de, 2005, *Ronda de muertos*, imagen al tacto de G. de la Cruz, VersodestierrO, México.
- Freeman, Margaret H., 2012, “Blending and Beyond: Form and Feeling in Poetic Iconicity”, en *Cognitive Literary Studies, Current Themes and New Directions*, Isabel Jaén y Julien Jacques Simon (eds.), University of Texas Press, Texas, pp. 127-143.

- Gaytán, Javier, 2009, *Jauría*, espátulas de Kenta Torii, Versodes-tierrO, México.
- Hadatty Mora, Yanna, 2014, “200 jueves. La novela semanal de *El Universal Ilustrado*”, ponencia presentada en el *3er Coloquio Internacional la Novela Corta en México*, 10 al 13 de noviembre de 2014, en Gustavo Jiménez Aguirre (dir.), *La Novela Corta, una Biblioteca Virtual* (en línea), UNAM / Conaculta/Fundación para las Letras Mexicanas, disponible en: <<http://www.lanovel-acorta.com/>> (consultado: 7 /II/2015).
- Herbert, Julián, 2013, *Álbum Iscariote*, Era / Conaculta, México.
- Ibarretxe-Antuñano, Iraide y Javier Valenzuela (dirs.), 2016, *Lingüística cognitiva*, Anthropos, Barcelona.
- Ishizu, Tomohiro y Semir Zeki, 2014, “Varieties of Perceptual Instability and their Neural Correlates”, *NeuroImage*, núm. 91, pp. 203-209.
- Jaén, Isabel y Julien Jacques Simon (eds.), 2012, *Cognitive Literary Studies, Current Themes and New Directions*, University of Texas Press, Texas.
- Ljungberg, Christina, 2012, *Creative Dynamics, Diagrammatic Strategies in Narrative*, John Benjamins Publishing, Amsterdam/Philadelphia.
- _____, 2009, “Subjectivity as Performance in Literary Texts”, en *Redefining Literary Semiotics*, Harri Veivo, Christina Ljungberg y Jorgen Dines Johansen (eds.), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, Reino Unido, pp. 86-108.
- _____, 2007, “Triangular Strategies: Cross-Mapping the Curious Spaces of Siri Hustvedt, Paul Auster and Sophie Calle”, en *Mapping Liminalities, Thresholds in Cultural and Literary Texts*, Lucy Kay, Zoë Kinsley, Terry Phillips y Alan Roughley (eds.), Peter Lang, Bern, pp. 111-135.

- Magallanes, Alejandro, 2011, *¿Con qué rima tima?*, Almadía, México.
- Munar, Enric, Jaume Rosselló y Antonio Sánchez-Cabaco (coords.), 1999, *Atención y percepción*, Alianza, Madrid.
- Papasquiario, Mario Santiago, 2012, *Arte & basura, una antología poética de Mario Santiago Papasquiario*, Luis Felipe Fabre (sel., y pról.), Almadía, México.
- Paz, Octavio y Arnaldo Orfila, 2005, *Cartas cruzadas*, Siglo XXI, México.
- Peña Cervel, María Sandra, 2016, “Los esquemas de imagen”, en *Lingüística cognitiva, Iraide Ibarretxe-Antuñano y Javier Valenzuela (dirs.), Anthopos, Barcelona, pp. 69-96.*
- Pizarro, Jerónimo, 2012, *La mediación editorial. Sobre la vida póstuma de lo escrito*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid /Frankfurt am Main.
- Prada, Juan Martín, 2001, *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Fundamentos, Madrid.
- Rémura, Adriano, 2008, “Autonomía o del por qué hacer un proyecto civil”, *Tirofijo Revista Cultural del Bajío*, núm. 00, año 1, pp. 97-105.
- Segura, Jesús y Toni Simó, 2012, *Arte contextual. Intervenciones en el espacio público*, Visión Libros, Madrid.
- Shaeffer, Jean-Marie, 2013, *Pequeña ecología de los estudios literarios, ¿por qué y cómo estudiar la literatura*, Laura Fólica (trad.), FCE, México.
- Shigihara, Yoshihito y Semir Zeki, 2013, “Parallelism in the Brain’s Visual Form System”, *European Journal of Neuroscience*, núm. 1-9, disponible en: <doi:10.1111/ejn.12371> (consultado: 16/V2016).

- Stockwell, Peter, 2002, *Cognitive Poetics. An Introduction*, Routledge, Londres / Nueva York.
- Tejero Gimeno, Pilar, 1999, “Panorama histórico-conceptual del estudio de la atención”, en *Atención y percepción*, Enric Munar *et al.*, Alianza, Madrid, pp. 33-62.
- Torres de la Rosa, Danaé, 2015, *Avatares editoriales de un género: tres décadas de la novela de la Revolución mexicana*, Bonilla Artigas Editores / Instituto Tecnológico Autónomo de México, México.
- Tsur, Reuven, 2008, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, Sussex Academic Press, Brighton / Portland, Oregon.
- _____, 2003, *On the Shore of Nothingness: Space, Rhythm, and Semantic Structure in Religious Poetry and its Mystic –Secular Counterpart– A Study in Cognitive Poetics*, Imprint Academic, Exeter.
- Uribe, Marcelo, 2009, *Última función*, Almadía, México.
- Volpi, Jorge, 2011, *Leer la mente*, Alfaguara, México.
- Zeki, Semir, 2015, “Area V5 – A Microcosmo of the Visual Brain”, *Frontiers in Integrative Neuroscience*, núm. 9, art. 21, pp. 1-18, disponible en: <doi: 10.3389/fnint.2015.00021> (consultado: 29/V/2016).
- _____, 2015a, “A Massively Asynchronous, Parallel Brain”, *Philosophical Transactions The Royal Society*, núm. 370, pp. 1-14, disponible en: <<http://dx.doi.org/10.1098/rstb.2014.0174>> (consultado: 28/V/2016).
- _____, 2009, *Splendors and Miseries of the Brain: Love, Creativity and the Quest for Human Happiness*, Wiley-Blackwell, West Sussex, Reino Unido.

Zeki, Semir y John Paul Romaya, 2010, “The Brain Reaction to Viewing Faces of Opposite –and Same– Sex Romantic Partners”, PLoS ONE, núm. 5, art. 12, pp. 1-8, disponible en: <e15802. doi:10.1371/ journal.pone.0015802> (consultado: 28/V/2016).

Zeki, Semir y Jonathan Stutters, 2013, “Functional Specialization and Generalization for Grouping of Stimuli Based on Colour and Motion”, *NeuroImage*, núm. 73, pp. 156-166.

Recibido: 07 de septiembre de 2015

Aceptado: 16 de mayo de 2016

La experiencia poética como conciencia crítica neorromántica en Octavio Paz

The poetic experience as a neoromantic critical awareness in Octavio Paz

Margarita Gueorguieva Gueorguieva
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Resumen

El problema sobre la experiencia poética como conciencia crítica de la realidad moderna, que plantea el pensamiento romántico a la filosofía contemporánea, es hoy tema de interés, entre otras muchas razones, por el efecto que ha causado dicho movimiento al consolidar nuevas visiones que implican como recurso útil la interdisciplinariedad, para una mayor comprensión de los fenómenos, y los conceptos aplicados, para la interpretación de la realidad. La propuesta romántica de repensar la poética (como una posibilidad para reformar la conciencia crítica del hombre contemporáneo) es un tema cuya finalidad gira en torno a configurar los efectos de la influencia que rinde el romanticismo en el pensamiento y la obra del poeta mexicano Octavio Paz.

Palabras clave: romanticismo, conciencia crítica, realidad, experiencia poética, poesía.

Abstract

The problem on the poetic experience as a critical awareness of modern reality, that raises the romantic thought to contempo-

rary philosophy, is today a topic of interest, among many other reasons, because of the effect that has caused the movement to consolidate new visions which imply the interdisciplinary nature, as a useful resource to a greater understanding of the phenomena, and the applied concepts, to the interpretation of the reality. The romantic proposal to rethink the poetic experience (as the possibility of reforming the critical consciousness of the contemporary human) it's an issue of which purpose turns around to configure the effects of the influence that the romanticism pays off in the thought and the work of the Mexican poet Octavio Paz.

Keywords: Romanticism, Critical consciousness, Reality, Poetic experience, Poetry.

Introducción

La aseveración de Anthony Stanton que dice: “*El arco y la lira* Les nuestra primera poética romántica” (2015: 23), justifica la importancia de este trabajo. El reconocimiento de Octavio Paz como poeta con fuertes reminiscencias románticas¹ es un tema que no deja de ser punto de ebullición ante el intento de hallar la correspondencia de su pensamiento con los juicios de los primeros románticos alemanes. La correlación entre uno y otros se asienta, desde mi perspectiva, en la propuesta de otorgarle a la experiencia poética valor epistemológico, un impulso provocado por el interés de buscar formas diferentes para enfrentar la crisis de la realidad

¹ Un importante número de críticos de la obra poética y ensayística de Octavio Paz, entre ellos: Anthony Stanton, Manuel Ulacia, Ramón Xirau, José Antonio Enrico, Mario Santí y Jacques Lafaye, señalan la profunda influencia que tuvieron sobre el poeta mexicano los primeros románticos, sobre todo, los alemanes de la escuela de Jena: conjunto de estudiosos literarios, poetas y filósofos con cede en esta ciudad alemana, a partir de 1796.

histórica² durante el periodo posmoderno, que operen no sólo en el campo estético sino en otras esferas de la vida. La necesidad de situar el arte y la vida en el mismo plano es una propuesta que se plantea a partir de la segunda mitad del siglo XIX y que ha tenido repercusiones en la estética y la filosofía de los siglos XX y XXI sin dejar de ser tema de discusión tanto en los círculos literarios como filosóficos.

El problema de la experiencia poética como conciencia crítica de la realidad moderna, sugerido por el pensamiento romántico a la filosofía contemporánea, es objeto de interés, entre otras razones, por el efecto que ha causado dicho movimiento al consolidar nuevas visiones que implican como recurso útil la interdisciplinaria, para una mayor comprensión de los fenómenos, y los conceptos, aplicados en la interpretación de la realidad. La multiplicidad de textos y formas de pensar, manifiestos tanto en los ensayos de Octavio Paz como en la producción de los pensadores románticos, obligarían a abordar un amplio espectro de autores y obras, tanto desde la perspectiva literaria como filosófica e histórica. Sin embargo, las limitaciones de este trabajo merman la posibilidad de profundizar en cada uno de ellos, de modo que tendré que supeditarme a presentar la comparación entre los principios defendidos por Friedrich Schlegel, principal representante del primer movimiento romántico, y los de Paz; del mismo modo, algunas de las diferentes líneas de investigación de la filosofía poética, la estética y la teoría literaria, al mismo tiempo que los análisis realizados por Isaiah Berlin, Paolo D'Ángelo y Rafael Argullol sobre el pensamiento y el arte románticos.

Llevaré a cabo esta tarea en un primer apartado, aproximándome a varias suposiciones sobre las que se fundamenta el roman-

² El debate sobre la crisis de la realidad histórica coincide con la aparición del concepto de posmodernidad ,(último tercio del siglo XX); *cf.*: Vattimo (1997) y Compagnon (2010).

ticismo, para abordar en los siguientes los vínculos que unen las reflexiones románticas con las de Octavio Paz. En un segundo apartado, busco ofrecer un panorama general sobre el saber poético como nueva oportunidad de relacionar los conceptos de verdad y belleza, al mismo tiempo, pretendo establecer una relación entre la visión romántica y la de Octavio Paz acerca de la percepción del arte, no sólo como placer sino como conocimiento. Por último, presentaré la visión, principalmente de Paz, sobre la posibilidad de convertir la experiencia poética en el espacio de unión entre el hombre y el mundo, comparando sus ideas con las propuestas románticas.

1. La condición trágica del hombre moderno en el pensamiento romántico

A lo largo de su historia la palabra “romántico” ha adquirido un sinfín de sentidos; sin embargo, lo primero que viene a la mente es pensar en aquella época que se sitúa en las postrimerías de la modernidad y viene a invertir ciertos parámetros de lo que la creación (el arte) y la teoría (el pensamiento filosófico) occidentales han engendrado durante los siglos anteriores.

A partir de la Revolución Francesa, los cambios históricos y a la vez revolucionarios de fines del siglo XVIII están relacionados con la abolición del sistema feudal y suponen, también, una pérdida de poder por parte de la jerarquía cristiana en la Europa occidental. Desde el punto de vista de Paz, la magia y el misterio fueron reemplazados en este momento por los principios científicos, dando lugar a una vacuidad laica que vino a establecerse en la tierra, conquistando la realidad del hombre e intentando edificar un mundo estable que fuera la patria de todos. En este sentido, afirmará que bajo el nuevo cetro del laicismo la patria deja de ser una comunidad, pues desaparece una gran parte de los valores preservados a lo

largo de los siglos y el hombre queda huérfano, solitario y desplazado de la naturaleza.

El romanticismo surge en medio de esta atmósfera de desesperación por buscar nuevas formas de expresión y, aunque de carácter efímero, pretendía con ellas manifestar su disconformidad con el mundo y el modo en que los seres humanos se relacionaban con él. Era lógico que fuera así, pues la razón, al proclamarse la única capaz de dar sentido a la vida, en realidad, pretendía la asunción definitiva del poder humano frente al divino, lo que supone un rechazo de lo ilusorio, lo mágico y lo mítico, que dará lugar al vacío y al nihilismo.³

El movimiento romántico, según nos dice Rafael Argullol, es una “contundente diagnosis del futuro”. La percepción romántica de la desdichada existencia del ser humano en la cultura decimonónica está centrada en la conciencia de “la irresoluble condición trágica del hombre moderno” (Argullol, 2008: 52), la cual, según se ha venido afirmando, es la auténtica raíz de la problemática propia de la mencionada modernidad. Así pues, esta teoría se concreta en una adhesión de los argumentos mitológicos y bíblicos a la literatura, entre los cuales el principal es el lenguaje. En lo que se refiere a la esencia del lenguaje poético, según los románticos, la palabra poética pertenece a otro tiempo, al del origen: base y fundamento de toda la realidad.

En tanto que el ser del hombre es ser en el tiempo, la modernidad ha llegado para destruir la imagen originaria que el hombre tenía del mismo. Claro está que la diferente aprehensión del tiempo a lo largo de los siglos no es la causa fundamental de la ruptura entre lo antiguo y lo moderno, se trata pues de un conflicto entre lo ideal y lo racional que inicia con la Ilustración. Así, la actitud ilustrada asume una postura importante del tiempo: el sentido del

³ Una excelente referencia sobre esta temática puede ser el libro de Remedios Ávila, *Identidad y tragedia*, (1999: 21-46 y 50-54).

concepto se fija en el futuro; de aquí que la historia se llame a sí misma progreso, tal y como afirma Paz. Pero el hecho de que el escritor constata este dato no significa que esté de acuerdo con la postura, más bien como afirma Manuel Ulacia: “la concepción que tiene Paz del tiempo es distinta de las creencias tradicionales modernas. [...] critica la concepción del tiempo lineal y como Eliot busca la experiencia del tiempo original” (1999: 217).

El centro de argumentación, opuesto a la visión ilustrada, se establece en el razonamiento de los románticos a partir de la aceptación del carácter transformador del tiempo como un gran deseo infinito y sucesión de instantes que no pueden detenerse. La enunciación de Isaiah Berlin, acerca de que el mayor precursor del romanticismo Friedrich Schlegel afirma el surgimiento en el hombre “de un deseo terrible e insatisfecho por dirigirse a lo infinito, un anhelo febril por romper los lazos estrechos de la individualidad” (Berlin, 2000: 35), es esencial para entender esta faceta en el pensamiento romántico. En la propuesta artística del romanticismo, la vida humana posee un alto nivel simbólico y, a semejanza de las culturas arcaicas, está impregnada de una fuerza mágica o religiosa que se supone es sagrada porque viene directamente de un dios o un héroe, que ha adquirido su poder gracias al mito.

Es precisamente la angustia por no poder ser como las gloriosas figuras míticas, quienes realizando la identidad entre el hombre y el dios se convierten en seres libres, la que hace exclamar a Hiperión: “el hombre es un dios cuando se entrega a sus sueños, y un pobre ser cuando se pone a reflexionar” (Hölderlin, 2004: 11). El grito de este personaje viene a confesar la enorme decepción de su autor y, en gran medida, de los primeros poetas románticos por la *razón universal* y los cambios que prometió la Ilustración, tanto en cuestiones de la vida humana como en las prácticas artísticas, en la filosofía, en la moral, en la política.

Ahora bien, en la poesía griega, por ejemplo, lo predominante es el fundamento mítico de carácter racional, en tanto que intento de dar respuesta a las preguntas irresolubles del hombre; al contrario de lo que sucede en la poesía moderna que se sirve más habitualmente del material histórico, a excepción de la poesía romántica que no excluye el elemento fantástico como forma más antigua y originaria de la creación humana. Por tal razón, Schlegel pretende un “nuevo realismo” que descansará en la armonía de lo ideal y lo real, que “va a anular el curso y las leyes de la razón pensante-razonante y volvernos a poner de nuevo en el bello desorden de la fantasía, en el caos originario de la naturaleza humana” (Schlegel, 1994: 123). A lo anterior, hay que agregarle los nuevos descubrimientos y logros científicos (Schlegel piensa, particularmente, en la Física), y acompañarlos con un razonamiento erudito y “todo se os aparecerá en un nuevo esplendor y en una nueva vida” (Schlegel, 1994: 123). Creo que con esto se concentra el problema en la real o aparente antítesis entre lo ideal y lo racional, que culmina como una polémica contradictoria e irresoluble, por lo menos entre los románticos. Así pues, reviven los conceptos de *verdad y belleza* en el arte (con una clara base kantiana que se forja precisamente a la luz del racionalismo dieciochesco), y que para los idealistas románticos son términos que presentan la idea unificadora entre conocimiento y moralidad.

Sin embargo, Schiller muestra un resultado opuesto a la visión idealista ya que, según él, no hay un solo ejemplo donde la cultura estética de un pueblo vaya unida a “la libertad política y a la virtud ciudadana, en donde la bondad de las costumbres corra pareja con su belleza, en donde la cortesía del trato se compadezca con la verdad” (Schiller, 1991: 132). Mientras, en la Antigua Grecia, había hombres, como bien apunta Schiller, que no creían el arte un bien y conservaron la distancia intacta entre poesía (“vuelo sublime del espíritu”) y verdad (“las leyes, base y cimiento de la sociedad”). Es

importante recalcar que la polémica iniciada en el seno mismo del romanticismo se ha extinguido en la estética del siglo XX y el concepto de belleza, asociado al arte, cambia radicalmente a partir de las vanguardias; asimismo, la concepción de la verdad se replantea completamente, en tanto que el arte se caracteriza por ser precisamente una mentira.

Si queremos comprender las repercusiones que el romanticismo ha tenido no sólo sobre la estética en nuestra época sino en toda la cultura contemporánea, debemos dejar de pensar de una manera unívoca, buscar otra lógica (diferente de la del principio de la razón) y recordar que no hay un precepto que intente ser la verdad absoluta para explicar la totalidad de lo real, o más bien, como sugiere Octavio Paz, existe otro orden donde “las piedras son plumas y esto es aquello” (Paz, 1972: 99).

El inicio del siglo XX es otro de los periodos históricos con sucesos desastrosos para la humanidad que despierta la conciencia crítica de Octavio Paz.⁴ En este contexto tan desolador, el poeta mexicano busca nuevas formas de expresión para manifestar su postura crítica frente a la injusticia social y a las instituciones gobernantes. Para esto, retoma los conceptos tradicionales del idealismo romántico y dialéctico del siglo XIX, dándoles un enfoque nuevo y una interpretación original.⁵

⁴ Rodríguez Ledesma ha descrito minuciosamente el gran impacto de los hechos históricos de la primera mitad del siglo XX sobre el poeta mexicano: Primera Guerra Mundial, Guerra Civil Española, Segunda Guerra Mundial, URSS (persecuciones y campos de concentración contra intelectuales, artistas, comunistas; el pueblo en general), los conflictos ideológico-políticos entre los seguidores de los anarquistas y los comunistas en México y el resto de América Latina, entre otros (*vid.* Rodríguez Ledesma, 1996).

⁵ Después del Segundo Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, llevado a cabo en 1937 en Valencia, Octavio Paz da un giro a sus ilusiones juveniles sobre el marxismo y el socialismo, considerando que la crítica inicial de las ideologías dominantes, que emprende el marxismo, después de la

El hombre moderno (entiéndase, contemporáneo específicamente, ubicado en la segunda mitad del siglo XX) es técnico y experto en su profesión debido a que vive la ilusión de las ciencias y el progreso, pero solitario ya que ha invertido los valores y abandonado la poética. Por eso sucede que

No conoce el juego sino el deporte; arroja bombas en Vietnam y envía mensajes a su casa el día de las madres, cree en el amor sentimental y su sadismo se llama higiene, arrasa ciudades y visita al psiquiatra. Sigue atado al cordón umbilical y es explorador del espacio exterior (Paz, 1996: 577).

Todas aquellas son experiencias trágicas para el hombre moderno y, coincidiendo con Remedios Ávila, apuntan hacia la ética y “hablan por sí solas de lo paradójico de nuestro destino y de la finitud de nuestra condición, pero matizan al mismo tiempo el significado de lo ético bajo la sombra de lo trágico” (Ávila, 1999: 128).

De esta manera, se hace comprensible la fascinación del poeta mexicano por los románticos, sobre todo cuando alega que fueron ellos los grandes revolucionarios de la modernidad por haber traído no sólo cambios estéticos, sino por modelar la forma de vivir de los seres humanos, creando así la posibilidad de devolvernos el sentido de nuestra existencia. Al llamarlos “hijos de la Edad Crítica”, Paz considera que el rasgo característico de los poetas y pensadores románticos es el cambio, empezando por la negación de la modernidad tal como había sido concebida “por la razón crítica, utópica y revolucionaria. Pero es una negación moderna, quiero decir: una

Revolución Socialista Rusa, se convierte en “teología terrorista” y la vieja clase opresora se sustituye por otra, bajo “la forma del Comité Central” (Paz, 1995: 427). La desconfianza en dicha ideología posteriormente se convierte en escepticismo ante la literatura politizada y comprometida del realismo socialista, cuyas obras debían estar al servicio del Partido Comunista.

negación dentro de la Modernidad. Sólo la Edad Crítica podía engendrar una negación de tal modo total” (Paz, 1994: 503).

Para Paz, la razón crítica, emblema del nuevo pensamiento que nació con la Revolución Francesa, “renunció a las construcciones grandiosas que la identificaban con el Ser, el Bien y la Verdad” (1994: 502); es decir, los grandes cambios tecnológicos, económicos y políticos muy pronto se convirtieron en los principales responsables de los trastornos en la conciencia humana. En este ambiente el movimiento romántico viene a ser una protesta pasional contra las consecuencias de la Revolución Industrial, asignándole mayor relevancia a los valores tradicionales de integridad y sinceridad en las relaciones interhumanas. Sin embargo, no podemos dejar de constatar el hecho de que los cambios, a partir del siglo XIX, no se hubieran podido realizar sin las condiciones facilitadas por la Ilustración y, de acuerdo con Antoine Compagnon, “una estética de lo nuevo, del reinicio incesante, no parecía concebible antes de que la Revolución francesa le proporcionara un modelo histórico fulminante” (2010: 20).

Ahora bien, de acuerdo con Isaiah Berlin, los románticos no estaban esencialmente interesados en el conocimiento ni en los avances tecnológicos y científicos, “no querían en absoluto ajustarse a la vida, encontrar algún lugar en la sociedad, vivir en paz con su gobierno, o es más, sentir fidelidad por su rey o su república” (2000: 27); más bien, hijos rebeldes de la modernidad, conviven y se funden con ella sólo para destrozarla una y otra vez. De este modo, la re-inventan y la convierten en “una moral, una erótica, una política, una manera de vestirse y una manera de amar, una manera de vivir y de morir” (Paz, 1994: 503).

Por eso, hoy es de vital importancia discutir las ideas sociales, políticas y artísticas; del mismo modo, se hace esencial la necesidad de un cambio de los parámetros lógicos en el arte, no a partir de lo que ha sido o es, sino a partir de lo que deberíamos hacer y lo que

hemos de ser, es decir, convertir el arte en otra experiencia de la verdad, aunque tendríamos que retomar la propuesta idealista de los primeros románticos.⁶

2. Saber poético: la ignorada intención de unir verdad y belleza

Independientemente del carácter utópico que tiene la proposición romántica de convertir el saber poético en saber verdadero, lo esencial en el arte ya no es sólo el placer que produce, ahora “se opera un acceso al conocimiento, a la realidad, a la verdad misma” (D’Ángelo, 1999: 78), porque la verdad y la belleza van mano a mano. Todo lo que conocemos hasta ahora, como señala Schlegel, nos ha llegado desde “las tinieblas de la Antigüedad” (Schlegel, 1994: 103), mucho antes del canto homérico, dado que nuestro saber del mundo y de los hombres se ha formado a partir del mito y después fue asimilado por los poetas.

De hecho, en sus reflexiones sobre el sentido del uso del mito en la poesía, Schlegel mantiene que la producción poética moderna queda por detrás de la antigua, precisamente porque los modernos no tenemos ninguna mitología. Para él, la antigua mitología era espontánea y se le prestaba de forma natural al poeta, mientras que la moderna se debe crear, por lo que es un producto artificial del ingenio humano.

En ese contexto nace y se desarrolla la poesía moderna, que desde sus inicios muestra discordia con la modernidad al negar el sustento cultural de las tradiciones, que da soporte a toda la civilización occidental. No es difícil caer en la cuenta entonces por qué Octavio Paz insiste en la necesidad de crear nuevas mitolo-

⁶ Sin embargo, este planteamiento puede y debe someterse a discusión. La visión de Edgar Allan Poe es un ejemplo muy claro de la insostenible propuesta de reconciliar verdad y poesía (*Cf.* Poe, 2009).

gías, las cuales representarán el principio metafórico del lenguaje, mostrando “el otro lado de las cosas, lo maravilloso cotidiano: no la irrealidad, sino la prodigiosa realidad del mundo” (Paz, 1994: 377). Ese lenguaje y las primeras creencias, que no son otra cosa más que imaginación, de las que se ha servido la humanidad son afines a la poesía, que fue el verdadero saber y la verdadera religión de la humanidad. Por otro lado, la imaginación poética también le ha servido a diferentes dogmas para sus fines persuasivos. No obstante, lo que realmente emparenta la poesía y la mística es la misma raíz de la que provienen: el mito (*vid.* Eliade, 2001: 96-103). Hay que subrayar que, en cuanto a lo religioso se refiere, pienso no en los discursos burocráticos de teólogos y sacerdotes que aportan el mito, sino en las escrituras sacras cuyos hechos fabulosos les son prestados por las antiguas creaciones.

La necesidad de rememorar el pasado heroico, viviente en el mito y a través de él, plantea una posibilidad de acercarse a los otros miembros de la comunidad y revivir con ellos “a la luz de la hoguera los poemas que contaban el origen del mundo y de la etnia” (Paz, 1994: 538) y, en un sentido más estricto, hacer real la comunión. Es evidente la intención de Paz de acercar el hombre al pasado glorioso de sus ancestros y no para buscar la unión con la divinidad, como querían algunos románticos, sino para hacer resucitar a todos los relatos poéticos de grandeza y esplendor de los antiguos héroes, hacer de los vivos y los muertos parte de un todo. Esto es, asociar las propias experiencias con las experiencias de los otros y comprender que la gran mayoría de los seres humanos padecemos los mismos traumas de la modernidad;⁷ es por eso que necesitamos otro trato con nuestros semejantes y con el mundo que nos rodea.

⁷ Es interesante la opinión de Marshall Berman en relación con el hombre heroico moderno, la cual se puede revisar en Berman (2013: 141-144).

3. La experiencia poética: una posibilidad de unión entre el hombre y el mundo

El concepto de experiencia poética en Octavio Paz es estudiado, más que sobradamente,⁸ bajo distintas perspectivas, por eso en este trabajo me limitaré sólo a pensar la experiencia poética como la posibilidad de reconciliación entre el hombre y el mundo que, desde mi perspectiva, es la clave de la poética de Paz; al hacerlo, me inclinaré por su propia propuesta en la que apunta que para determinar la poética es menester experimentarla, es decir, “interrogar sus testimonios directos” (1972: 14).

En este sentido, los dos principales componentes poéticos, poesía y poema, son los encargados de interiorizar en la vida propia del poeta, pero su función más importante es la elaboración de las herramientas teóricas del conocimiento poético. En este sentido, es acertada la advertencia de Paz: puede haber actos poéticos que son poesía sin ser poemas, así como hay poemas sin poesía. Y es que la poesía es “el acto mediante el cual el hombre se funda y revela a sí mismo” (1972: 156); por y en la poesía se desvela la condición “verdadera” del hombre, es decir, la poesía es una necesidad creadora que afirma la realidad, una realidad inventada por el poeta, que el lector revive recreándola. Claro, en este sentido es pertinente la aclaración de que no se trata de inventar otra realidad ni de cambiar la realidad vital del hombre, sino de recrear a través de la palabra poética aquello que no es aprehensible de ningún

⁸ Los mejores conocedores del pensamiento de Octavio Paz, como Anthony Stanton, Enrico Mario Santí, Hugo J. Verani, Roberto Hozven, Guillermo Sheridan, Manuel Ulacia, entre otros muchos, han señalado reiteradamente diversos aspectos de coincidencia en las reflexiones de Octavio Paz con los postulados románticos: desde vincular la realidad del ser humano con lo sagrado, hasta un trágico modo de interpretación de la realidad existencial.

otro modo, con el fin de recuperar lo que Paz llama “la mitad perdida del hombre” (78). Los planteamientos que hace Paz, sobre convertir la poesía en instrumento que cambiará al ser humano, se relacionan con la premisa que apuntar que la función de la poesía en la actualidad ha cambiado su rumbo y lo que pretende es divertir, “ya nadie se reconoce en la poesía moderna porque hemos sido mutilados y ya se nos ha olvidado como éramos antes de esta operación quirúrgica” (Paz, 1972: 80).

Respecto de lo dicho, Aguilar Mora afirma que Paz le atribuye a la poesía poderes “sobrevitales”, “sobrehumanos” y “sobrenaturales”, con lo cual se “vuelve un enérgico reivindicador del romanticismo; pero no de cualquier romanticismo sino del ‘otro’ romanticismo. Para él ese *otro* es el de los jóvenes alemanes de Jena” (Aguilar, 2015: 43), pero eso sí, sin concederle a la poesía “una naturaleza trascendente [...]. La poesía es pariente de la religión, pero antes de que ésta se vuelva teología, rito, jerarquía, institución” (42).

Desde mi perspectiva, la experiencia poética en Paz se puede entender en un doble sentido, que está fundado sobre la noción de conocimiento: mística y poesía. Al referirse a la mística, Paz enfatiza que la fuente inspiradora para los grandes inventores antiguos, incluidos los cristianos, ha sido la divinidad pero aun entonces es el poeta el que les da forma a las ideas religiosas, “las transmuta en imágenes y las anima: las cosmogonías y las genealogías son poemas, las escrituras sagradas han sido escritas por los poetas. El poeta es el geógrafo y el historiador del cielo y del infierno” (Paz, 1994: 377).

De forma contraria a la tendencia del pensamiento conceptual, en el conocimiento al que se encaminan la mística y la poesía se reconoce la comunicación enigmática entre el hombre y aquello que lo excede, lo que hace necesaria la manifestación de otra idea, la de lo sagrado. En este caso, lo sagrado está insertado en la vida

tanto del creyente como del no-creyente y su propósito está direccionado hacia el para qué de las creencias.

Podemos conjeturar que la idea de Paz de vincular la realidad del ser humano con lo sagrado se manifiesta de dos maneras. En primer lugar, se trata de la realidad divina que es una realidad trascendente y se encuentra infinitamente más allá del hombre; para poder llegar a ella los premodernos anhelaban una vida heroica que permitiera el alcance de lo divino y la salvación, una idea muy presente en los primeros poetas románticos, por ejemplo, Hölderlin. En esta experiencia mística “el simbolismo desempeña un papel considerable en la vida religiosa de la humanidad; gracias a los símbolos, el mundo se hace transparente, susceptible de mostrar la trascendencia” (Eliade, 1998: 97). En segundo lugar, la realidad existencial, como parte inmanente del hombre, tiene como objeto de lo sagrado al mismo ser humano, un ser racional y pasional, pero a la vez un ser que experimenta la realidad consigo mismo y con los otros. En este aspecto, lo sagrado para Paz se manifiesta como una realidad diferente del orden religioso y no coincide con la idea romántica. Dicho con Eliade,

A decir verdad, ya no hay ‘mundo’, sino tan sólo fragmentos de un universo roto, la masa amorfa de de una infinidad de ‘lugares’ más o menos neutros en los que se mueve el hombre bajo el imperio de las obligaciones de toda existencia integrada en una sociedad industrial (1998: 22).

Contemplando los problemas contemporáneos, tanto del orden ético-moral como estético, Paz busca un nuevo espacio sagrado para los seres humanos, el cual podría convertirse en el sitio de convergencia entre la poesía y la comunión, pensando la poesía en el sentido de valor permanente de la literatura y como intermedio indiscutible entre el pensamiento y la sensibilidad, entre la conciencia y la sinrazón.

Hay que recordar que para los poetas románticos la línea divisoria entre imaginación poética y revelación religiosa se ha ido borrando; es decir, la imagen poética que es la experiencia de nuestro estado original encierra en sí lo sacro y lo profano, que es la realidad trascendente y originaria de la humanidad. En este sentido, para Paz la poesía fue “verdadera religión y verdadero saber” (1994: 377), independientemente de la excesiva fantasía en el contenido de las escrituras sagradas. Así pues, la poesía es un acto revolucionario “no con, sino frente a las revoluciones del siglo; y su religiosidad es una transgresión de las religiones” (1994: 376). La pretensión romántica de reunir el arte con la vida no es únicamente una aspiración estética sino una forma de vivir y de sentir la realidad, un “acto erótico”, dice Paz, y a la vez una política y una visión del mundo. Por ende, la realidad poética no es una realidad abstracta, sino un *organismo vivo* que se transforma y oscila entre lo mágico y la realidad del presente, entre el espíritu poético y el revolucionario, convirtiendo el antiguo principio religioso en conducto de transmisión hacia la existencia y afirmando la realidad que llena de significado toda la experiencia humana.

Es el poeta, pues, quien convierte la poesía, o mejor dicho, al discurso poético en una forma elevada del pensamiento; de este modo, la energía creadora tiene el fin práctico de transformar el mundo interior y exterior de cada ser humano. Precisamente en esta propuesta subyace un proyecto ideológico y político inscrito en la propia existencia humana. De acuerdo con Juan Carlos Rodríguez, la ambición de una ideología por ser legítima “masivamente y socialmente”, no es más que la pretensión de hegemonía en un contexto global, es decir, un proyecto de poder asentado en los valores de la clase dominante. Así, la aspiración que tenían los románticos por convertir el discurso literario en instrumento del cambio social deriva de la estrategia que da privilegio a la interpretación poética de los hechos, la cual le proporciona el carácter tes-

timonial y veracidad a la crítica practicante, para que ésta se convierta “en un inconsciente admitido y aceptado por todos: como su propia piel, como la verdad misma de la naturaleza” (Rodríguez, 1994: 18). Aun así, aunque la crítica pretendiera una objetividad, no podría escapar de los límites de la “sensibilidad, de la práctica o de la voluntad, los mismos niveles, en fin, en que se movería la Literatura —o el Arte— según todos los planteamientos ilustrados” (Rodríguez, 1994:23). Sin embargo, precisamente por esta razón, la crítica tiende a identificarse con el mismo discurso al que fijaba límites.

Entonces, se puede suponer que, por la posición crítica que asume, el discurso del poeta contemporáneo se convierte en ideológico, en tanto que moviliza el inconsciente del lector. “A veces (sobre todo en ‘poesía’) tendemos a identificarnos con el autor, a reconocernos en su experiencia” (Rodríguez, 1994: 45). En este proceso, la ideología, el pensamiento y las acciones del poeta se entrelazan con las del lector, lo que nos lleva a la deducción de que la poesía es otra experiencia más y, si es así, indudablemente puede hacer que las cosas cambien, y con ellos las “palabras, sonidos, colores y demás materiales sufran una transmutación apenas ingresan en el círculo de la poesía” (Paz, 1972: 22). Esto no quiere decir que el lenguaje o las imágenes en el poema dejen de ser medios de significación, sino que trascienden su significado original y se convierten en un producto nuevo, en otra obra, donde se produce el encuentro entre el hombre y la poesía.

Por lo tanto, no es difícil pensar que el nuevo producto, objeto de la poética, es el poema, sólo que no como “artefacto artístico, didáctico o retórico” (Paz, 1972: 14), sino como creación única e irrepetible, que no está sujeta a las normas a las que pretende subordinarla la teoría literaria. El poema es para Paz un universo no susceptible a la interpretación, pues en él gozan de gran libertad las palabras que interrumpen el lenguaje común y nos sitúan “en

el subsuelo del lenguaje / ahí donde el lenguaje se desdice” (Paz, 2004: 76).

Cabe preguntar, recordando a los románticos, si la aspiración de fundir la teoría con la práctica y el arte con la vida para un fin pragmático es un intento más de enfrentar la realidad vital del hombre concreto o es otra de las imágenes poéticas utilizada para superar las diferencias entre el razonamiento y la imaginación, por un lado, y la poesía y la crítica, por otro.

Para encontrar una respuesta satisfactoria hay que recordar que los primeros románticos alemanes, al intentar abolir las diferencias entre poesía (el arte en general) y crítica (discurso) sobre el arte, convirtieron la poesía en reflexión sobre sí misma; es decir, trataron de mezclar no sólo poesía y prosa, sino también “genialidad”, es decir, “literatura creativa –y crítica– o sea, reflexión sobre la literatura. La poesía romántica contiene en sí un momento de *reflexión* sobre sí misma, es a un tiempo *poesía* y *poesía de la poesía*” (D’Ángelo, 1999: 207).

Sobre este punto, es conveniente recordar a Schlegel, más que nada cuando se refiere al concepto trascendental en la poesía y la filosofía. Lo fundamental para él es considerar la manera de acercarse al objeto del conocimiento, lo cual implica la observación y la reflexión sobre el conocimiento mismo. Del mismo modo, la poesía para Paz, debe alzarse en una especie de desdoblamiento, que le permitirá observarse desde afuera y reflexionar sobre sí misma. Esto implica una actitud crítica que incluye no sólo el objeto del conocimiento sino también el sujeto que lo hace posible, de tal suerte, que la poesía se convierte en representación de sí misma en todo aquello que personifica, o sea, ser a un tiempo *poesía* y *poesía de la poesía*.

La poesía trascendental es en general un nuevo tipo de poesía, la misma que experimenta Paz al combinar la experiencia científica con la poética, en “unir la conciencia con la inocencia, la

experiencia y la expresión, el acto y la palabra que lo revela” (Paz, 1965: 133). Esto indica que el poema, aparte de ser una realidad verbal, es un acto en el cual el poeta dice, y en el acto de enunciar, hace. Esto es, sobre todo, un “hacerse a sí mismo: la poesía no sólo es autoconocimiento sino autocreación. El lector, a su vez, repite la experiencia de autocreación del poeta y así la poesía encarna en la historia” (Paz, 1994: 386). A semejanza de esta visión universal de la poética, Ramón Xirau determina que el poema no sólo es un producto humano sino que es “esencialmente transfiguración. Y al transfigurar la experiencia, al llevarnos más allá del lenguaje común, nos permite ahondar en la ‘experiencia poética’, la cual, a su vez, es la manifestación de nuestra naturaleza original” (Xirau, 2001: 233).

Hay que reiterar que lo dicho sobre la poética no puede persistir excluyendo el lenguaje. Actualmente, una gran parte de los estudios lingüísticos y filosóficos se dedican a buscar el sentido del lenguaje y su uso de forma cotidiana, científica y poética. Por eso, Xirau nos recuerda: “No es que la vida se reduzca a lenguaje; no es que la vida sea lenguaje; más bien lo que sucede es que nos expresamos por medio de un lenguaje cuya misión es fundarnos” (236). No es de extrañar que ésta sea la piedra de toque de la fascinación de Paz por el lenguaje; tan sólo hay que recordar cuando afirma que en el principio está el lenguaje y todo lo que nos rodea no es otra cosa que la recreación que el hombre hace del mundo; es más, el lenguaje es el hombre mismo, ya que estamos hechos de palabras y aquellas forman nuestra única realidad. Paz está convencido de que es imposible comprender la realidad sin el lenguaje, puesto que no hay mundo sin las palabras, porque las palabras aparte de nombrar los objetos, son “la ciencia total del hombre” (Paz, 1972: 131). Esta aseveración me conduce a hacer una reflexión acerca de la construcción hombre / lenguaje como realidad dicotómica.

Es cierto que el poeta se sirve de otros medios para evidenciar una realidad, imaginativa y reflexiva, que él trata de crear a partir del lenguaje cotidiano es la poética; sin embargo, para crearla es menester destruir la anterior y esto implica una violencia sobre el lenguaje, que el propio Paz había denunciado. Para lograr este objetivo, el primer paso es el desarraigo de las palabras de su uso habitual y el segundo procurar su regreso; así, aquellas se vuelven únicas y al regresar al poema se convierten en objeto de participación, creando otro mundo, a pesar de que siempre parten de un lenguaje ya existente. No puedo dejar de constatar el hecho de que todas estas reflexiones de Paz son influenciadas por el pensamiento romántico,⁹ no obstante, desde los pensadores ilustrados la cuestión del lenguaje simbólico ya está en el centro de las reflexiones filosóficas. Recordemos tan sólo que en el siglo XVIII, el racionalista ilustrado Baumgarten decía que el discurso poético es un discurso sensible, pero “ningún discurso puede considerarse tan científico e intelectual que no sobrevenga, siquiera unido con una representación sensible” (Baumgarten, 1975: 34). Por eso, Paz destaca que el poema se alimenta del lenguaje vivo y común, es decir, de la lengua que se habla, sustentada en la razón y en los sentimientos, y la cual es un producto social, incluso cuando sociedad y poesía se presentan como dos fuerzas antagónicas “según ocurre en nuestra época —y la primera condena al destierro a la segunda, el poema no escapa a la historia: continúa siendo, en su misma soledad, un testimonio histórico” (Paz, 1972: 188).

Para Paz, la creación poética lleva implícita la afirmación de que el poeta, por un lado, siendo miembro de una comunidad mantiene viva la palabra de su pueblo, o sea, la palabra ajena, hija de un

⁹ Es emblemática la opinión de Goethe, inspirada por el pensamiento de Hamann (los años 1770), de intentar a colocar el pensamiento metafórico dentro del razonamiento (*vid.* Berlin, 2000: 69-71).

lugar y un momento histórico; por otro lado, las imágenes creadas por él constituyen otro lenguaje, anterior a cualquier fecha histórica, es decir, son un comienzo absoluto. La experiencia del poeta es de comunión, en el primer caso, y de soledad, en el segundo. Si su palabra antes¹⁰ se dirigía a la comunidad, ahora se dirige al individuo concreto, y expresa su rebelión. Paz reflexiona que el poeta moderno no habla el lenguaje de su comunidad ni comparte con ella las mismas ideas y valores. Por tal razón, la poesía es incapaz de evadir la soledad y la rebelión, excepto al cambiar la sociedad y los hombres.

De esta manera, la función de la poesía cambia de rumbo: de una poesía de la sociedad a una poesía para el individuo. La lectura ya no es una manera de unir al pueblo sino un pasatiempo entre las tantas actividades que realiza el hombre. Por eso, para Paz, la experiencia poética es una posibilidad de reconciliación entre los hombres y el mundo. Es decir, no trata de convertir la poesía en el remedio de todos los males humanos, sino que propone un planteamiento diferente para enfrentar la realidad de cada individuo.

Por eso, la realidad del acontecimiento en el poema da paso a la revelación de una realidad personal, la cual ocurre dentro de un tiempo arquetípico que evoca las experiencias de toda una época, de toda una generación y, de este modo, consigue identificar la voz del poeta con la otra voz, la voz del pueblo. La voz del poeta es la que retrata un tiempo y un espacio. Ahí, las experiencias existen para siempre y el acaecimiento estético ya no es un objeto en el espacio y el tiempo sino una acción, un proceso y una experiencia arquetípica.

¹⁰ Cuando digo “antes” me refiero a la utópica idea del tiempo cuando poeta y sociedad (mundo) eran un todo.

Conclusiones

En resumen, las propuestas que nos ofrece Octavio Paz para volver a redescubrir las raíces de nuestra humanidad están provocadas por la aceptación, desde el pensamiento contemporáneo, de que la poesía y el arte en general, en los tiempos del gran desarrollo tecnológico y del progreso, son producto inútil y desechable, porque las emociones que muestran y las pasiones que reproducen se resisten a un análisis objetivo que permita construir un concepto del hombre como fundamento y motor de la sociedad. No obstante, en sus reflexiones, Paz da pie a la apertura de un diálogo entre pensar y poetizar, donde la poética aparece como una necesidad de experimentar y decir aquello que es indecible desde el hermetismo del pensamiento occidental posmoderno.

En definitiva, la necesidad de una poética crítica surge en Paz cuando detecta ciertos problemas que según él azotan al pensamiento contemporáneo: la entronización del conocimiento empírico como una referencia absoluta desde el positivismo y la enajenación de las sociedades modernas con el utilitarismo, la cual subordina al individuo a los intereses de la organización económica y política de las clases dominantes.

Las definiciones de Paz sobre el lenguaje poético trascienden los niveles pragmáticos de significación. La palabra poética, a semejanza de la palabra sagrada, es representación y encarnación de nuestros sueños. Por tal razón, en la nueva poesía del siglo XX de la que habla Paz, a partir de visiones y paradigmas racionales, el hombre, gracias a su fuerza de voluntad y el “poder mágico de su espíritu”, puede convertir la realidad de su existencia solitaria en vida colectiva ya sea como un intento de vida armónica con el otro o bien como forma de comunión universal.

Esta ambición implica pensar en una identidad común, que es para Paz la posibilidad de instalarnos en una cultura, compatible

con otras culturas y civilizaciones. Él da un paso decisivo al comprender que cada sociedad se crea a sí misma pero ninguna puede subsistir al margen de las demás. Por lo tanto, apela tanto a la construcción de una (po)ética en el ámbito de las relaciones inter-humanas e interculturales como a vivir una modernidad abierta al reconocimiento y a la valoración de otras culturas.

Debo advertir que las fórmulas inventadas por Octavio Paz para resolver creativamente los conflictos contemporáneos colindan muchas veces con la propuesta utópica, básicamente idealista, de reconstruir el mundo humano. No obstante, la manera de pensar e imaginar problemas concretos y desarrollar posibilidades perceptivas y prácticas para dicha reconstrucción, convierten al intelectual mexicano en modelo para la reflexión actual sobre distintas formas de analizar e interpretar la realidad humana.

Bibliografía

- Ángelo, D', Paolo, 1999, *La estética del romanticismo*, Juan Díaz de Atauri (trad.), Visor, Madrid.
- Aguilar R., José A. (coord.), 2015, *Aire en libertad. Octavio Paz y la crítica*, Fce/Centro de Investigación y Docencia Económicas, México.
- Argullol, Rafael, 2008, *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*, Acantilado, Barcelona.
- Ávila, Remedios, 1999, *Identidad y tragedia*, Crítica, Barcelona.
- Baumgarten, Alexander, 1975, *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, José Antonio Miguez (trad., pról., y notas), Aguilar, Buenos Aires.
- Berlin, Isaiah, 2000, *Las raíces del romanticismo*, Conferencias A. W. Mellon en Bellas Artes, 1965, Henry Hardy (ed.), Silvina Marí (trad.), Taurus, Madrid.

- Berman, Marshall, 2013, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Andrea Morales Vidal (trad.), Siglo XXI, México.
- Compagnon, Antoine, 2010, *Las cinco paradojas de la modernidad*, Ricardo Ancira (trad.), Siglo XXI, México.
- Hölderlin, Friedrich, 2004, *Hiperión*, Alicia Molina y Rodrigo Rudna (trads.), Coyoacán, México.
- Eliade, Mircea, 1998, *Lo sagrado y lo profano*, Luis Gil Fernández y Ramón Alfonso Diez Aragón (trads.), Paidós, Barcelona.
- Paz, Octavio, 1965, *Las peras del olmo*, UNAM, México.
- _____, 1972, *El arco y la lira*, FCE, Colección Lengua y Estudios Literarios, México.
- _____, 1994, “Los hijos del limo” y “La otra voz”, en *La casa de la presencia. Obras completas*, t. 1, FCE, México.
- _____, 1996, “Corriente alterna”, en *Ideas y costumbres II. Usos y símbolos, Obras completas*, t. 10, FCE, México.
- _____, (2004). “Pasado en claro”, en *Obra poética II (1969-1998)*, FCE, México.
- Peralta, Braulio, 1996, *El poeta en su tierra. Diálogos con Octavio Paz*, Guillermo Sánchez Arreola (ed.), Grijalbo, México.
- Poe, Edgar Allan, 2009, *Escritos sobre poesía y poética*, María Condor (trad.), Hiperión, Madrid.
- Rodríguez, Juan Carlos, 1994, *La norma literaria*, Diputación Provincial de Granada, Granada.
- Schiller, Friedrich, 1991, *Escritos sobre estética*, Juan Manuel Navarro Cordón (ed., y estudio prel.), M. García Morente, M. J. Callejo y J. González Fisac (trads.), Tecnos, Colección Clásicos del Pensamiento, Madrid.

- Schlegel, Friedrich, 1994, *Poesía y filosofía*, Diego Sánchez Meca (est., prel., y notas), D. Sánchez Meca y A. Rábade Obradó (trads.), Alianza, Madrid.
- Stanton, Anthony, 2015, *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958)*, El Colegio de México / FCE, México.
- Ulacia, Manuel, 1999, *El árbol milenario. Un recorrido por la obra de Octavio Paz*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- Vattimo, G., 1997, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Alberto L. Bixio (trad.), Gedisa, Barcelona.
- Xirau, Ramón, 2001, *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía iberoamericanos*, FCE, México.

Recibido: 25 de julio de 2015

Aceptado: 7 de abril de 2016

La parodia como marco estructural en *Don Quijote y Los viajes de Gulliver*

Parody as the structural frame on *Don Quixote and Gulliver's travels*

Alfonso Muñoz Corcuera¹
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

Los viajes de Gulliver, de Jonathan Swift, es una de las obras más conocidas de la literatura universal. Sin embargo, su recepción actual, al menos en España, se produce sobre todo por medio de adaptaciones en las que no se puede apreciar el calado de la obra literaria original. En este estudio se pretende profundizar en el análisis de *Los viajes de Gulliver* a través de una comparación con *Don Quijote*, enfocándose en los recursos paródicos: mientras *Don Quijote* parodia los libros de caballerías, *Los viajes de Gulliver* parodia los libros de viajes. El principal objetivo de esta comparación no será tanto demostrar una influencia de la obra de Cervantes sobre la de Swift, sino, más bien, iluminar algunos aspectos de *Los viajes de Gulliver*.

¹ Agradezco sus comentarios sobre versiones previas de este texto a Tatiana Bubnova Gulaya, Rocío Peñalta Catalán y Elisa Di Biase Castro. Becario del Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas.

Palabras clave: Don Quijote, Gulliver, parodia, literatura inglesa, literatura española.

Abstract

Gulliver's Travels, of Jonathan Swift, is one of the most well-known works in world literature. However, its actual reception, at least in Spain, it's produced mostly through adaptations in which it's impossible to appreciate the profundity of the original literary work. In this article, I intend to dig deeply into the analysis of *Gulliver's Travels* through a comparison with *Don Quixote*, focusing on the parodic resources: while *Don Quixote* parodies the books of chivalry, *Gulliver's Travels* parodies travel books. The main goal of this comparison will not be to prove some influence of Cervantes' work in Swift's work, but to illuminate some aspects of *Gulliver's Travels*.

Keywords: Don Quixote, Gulliver, Parody, English literature, Spanish literature.

Introducción

Situar una obra literaria cualquiera en disposición de ser analizada desde una perspectiva crítica es siempre una cuestión problemática. Más aún cuando se trata de realizar una comparación. Agreguemos que si para dicha comparación el crítico se aventura a seleccionar dos obras no sólo de distinta época, sino también de distinta procedencia e incluso de distinto género, y además estas obras son dos de las cumbres de la literatura universal (como es el caso que aquí nos ocupa), bien haríamos en seguir un consejo que Sancho Panza podría darnos: las comparaciones son odiosas y en boca cerrada no entran moscas.

A pesar de estas objeciones, pues la sabiduría popular no deja de tener sus razones en el siglo XXI, presento en las siguientes páginas una comparación entre la historia de *El Ingenioso Hidalgo Don*

Quijote de la Mancha, según la dio a conocer al mundo Miguel de Cervantes en 1605 y 1615, y los no menos conocidos *Viajes a varias naciones remotas del mundo*, que si bien fueron publicados como escritos por Lemuel Gulliver en 1726, resultaron ser redactados por Jonathan Swift, motivo por el cual son conocidos finalmente bajo el nombre de *Los Viajes de Gulliver*. En esta comparación no trataré de buscar qué obra hace mejor o peor su función, o si una es hija de la otra, lo que nos conduciría a los problemas comunes en toda comparación. Sino que, atendiendo al consejo popular, trataré prudentemente de mostrar en qué sentido *Los Viajes de Gulliver*, sin haber nacido necesariamente de una influencia directa de la obra de Cervantes, mantiene un espíritu cervantino en ciertos aspectos, especialmente al presentarse como una parodia de un libro de viajes, al igual que *Don Quijote* se presentaba como una parodia de un libro de caballerías.

Para ello, partiré de un estudio de la presencia de la obra cervantina en el siglo XVIII en las Islas Británicas y de la lectura de ésta que pudo hacer el párroco irlandés, así como del contexto literario de ambos autores. Posteriormente, me centraré en el análisis de ambos textos como parodias de sendos géneros literarios en boga en la época en que fueron publicadas las dos obras –los libros de caballerías a principios del siglo XVII en España y los libros de viajes a principios del siglo XVIII en las Islas Británicas–, señalando los paralelismos que se pueden detectar entre la obra cervantina y la de Swift.

Se me podría objetar que, al ser mi trabajo una comparación entre dos obras (donde la primera fue leída y admirada por el autor de la segunda, y existiendo evidentes paralelismos entre las mismas), no se defienda la filiación directa de la segunda con respecto a la primera por simple recato. Sin embargo, tal y como se verá a lo largo de este estudio, los motivos que llevaron a ambos autores a realizar sus obras son bien distintos, lo que se traduce en

que las obras poseen notables diferencias a pesar de los paralelismos que guardan. Por otro lado, los posibles indicios textuales que pudieran permitir la defensa de una influencia directa no son lo suficientemente claros como para poder aseverar que Swift se inspiró de un modo global en *Don Quijote* para la composición de *Los Viajes de Gulliver*, aunque sí se inspiró en la obra de Cervantes para la composición de algún pasaje concreto; en este sentido, el presente artículo se puede considerar programático; también porque la obra de Swift comparte con la de Cervantes un marco estructural basado en la parodia de sendos géneros literarios, por eso es pertinente investigar si dicha influencia se extiende al propio marco estructural de la obra. El análisis que aquí se presenta sólo apunta hacia los lugares en que podría detectarse dicha influencia, sin defender ni negar su existencia. En cualquier caso, e independientemente de si existe la influencia (cuestión propia de otro tipo de trabajo), la comparación que realizaré resultará valiosa por sí misma, pues iluminará ciertos aspectos clave de la obra de Swift.

Una vez aclarado este punto, sólo resta dar por concluida esta introducción y entrar definitivamente en materia. Sin embargo, no quisiera cerrar este exordio sin antes dar algún indicio, por vago que sea, de ese espíritu cervantino que noto en *Los Viajes de Gulliver*, de modo que al verlo el lector se convenza de que hay algo cierto en mi tesis y se anime definitivamente a seguir adelante con esta lectura. Y no se me ocurre mejor manera de ver cumplido mi deseo que traer a colación un fragmento de un discurso de don Quijote que, de alguna extraña forma, nos hace pensar que está hablando de su lectura de *Los Viajes de Gulliver* sin ser ello posible, a no ser a modo de profecía:

Ya no hay [caballero] ninguno que saliendo deste bosque entre en aquella montaña, y de allí pise una estéril y desierta playa del mar, las más veces proceloso y alterado, y hallando en ella y en su orilla

un pequeño batel sin remos, vela, mástil ni jarcia alguna, con intrépido corazón se arroje en él, entregándose a las implacables olas del mar profundo, que ya le suben al cielo y ya le bajan al abismo, y él, puesto el pecho a la incontrastable borrasca, cuando menos se cata, se halla tres mil y más leguas distante del lugar donde se embarcó, y saltando en tierra remota y no conocida, le suceden cosas dignas de estar escritas, no en pergaminos, sino en bronce (Cervantes Saavedra, 1998: 633-634).

1. *Don Quijote* en las Islas Británicas en el siglo XVIII

La novela de Cervantes tuvo desde un momento muy temprano una gran acogida entre el público inglés (por ejemplo, *vid.* Paulson, 1997; Randall y Boswell, 2009; Garrido Ardila, 2014). No en vano, apenas tres años después de su publicación en España el dramaturgo inglés Francis Beaumont estrenó su obra *Knight of the Burning Pestle*, en la que se recrean la locura y las aventuras de Don Quijote en un aprendiz de tendero londinense. Ese mismo año, Thomas Middleton, también autor de teatro, evocó el episodio de los molinos de viento en su *Your Fair Gallants* (Medina Casado, 2005: 432-433). Otra muestra de esta rápida recepción, es que poco tiempo después se publicó en las Islas Británicas la primera traducción de *Don Quijote* a una lengua extranjera, obra de Thomas Shelton en 1612, la cual en 1620 fue reeditada, cuando se hizo la primera traducción a una lengua extranjera de la segunda parte, también a cargo de Shelton (Medina Casado, 2005: 411).²

La popularidad de *Don Quijote* en las Islas Británicas no paró de crecer durante todo el siglo XVII. Su influencia, en un primer momento, se hizo notar sobre todo en el teatro y en la poesía, cuestión que no deja de ser sorprendente por el trasvase genérico

² Aunque la atribución de la autoría de la traducción de la segunda parte es discutida (*vid.* Randall y Boswell, 2009: XXI).

que supone. Sin embargo, esto tiene su explicación en el hecho de que no fue hasta finales del siglo XVI que la novela inglesa comenzó a desarrollarse, con la evolución de los antiguos romances medievales, por lo que a principios del siglo XVII todavía se encontraba en un estado demasiado germinal. La literatura española, una de las más prestigiosas de la época, tuvo gran importancia en este proceso, como se puede comprobar a través del estudio de la influencia de obras como *La Celestina*, *Lazarillo de Tormes* o *Guzmán de Alfarache*. No obstante, sobre todas ellas destacará la influencia de *Don Quijote*, pues gracias su imitación se deberá el considerable desarrollo de la novela moderna inglesa a lo largo de todo el siglo XVIII (Hammond, 1998). Autores como Daniel Defoe (1660-1725), Jonathan Swift (1667-1745), Samuel Richardson (1689-1761), Henry Fielding (1707-1754) o Laurence Sterne (1713-1768), todos ellos grandes admiradores de la obra cervantina, fueron los principales responsables de este desarrollo, sin el cual, todo sea dicho, posiblemente la influencia de *Don Quijote* en la literatura posterior no habría sido la misma.³

Tradicionalmente se ha considerado a Fielding el heredero más directo del legado cervantino (Pardo García, 1995-1997: 133); por eso con él, a menudo, se inicia el estudio de las relaciones entre Cervantes y la novela inglesa (Pardo García, 2005). Ya en 1734 había estrenado una ópera que llevaba por título *Don Quixote in England*, clara muestra de su admiración por las aventuras del hidalgo castellano. Sin embargo, fue gracias a sus novelas que adquirió la fama de heredero del escritor complutense. El título de su primera gran obra, *The History of the Adventures of Joseph Andrews, and of his Friend Mr. Abraham Adams. Written in Imitation of the Manner of Cervantes, Author of Don Quixote* (1742),

³ Apunto esto porque la reinterpretación que estos autores hicieron de la obra de Cervantes fue adoptada posteriormente por novelistas y críticos del resto de Europa (*vid.* Close, 1998: CXLIX).

habla por sí mismo. El escritor inglés toma prestado del español el estilo humorístico, la tendencia al realismo, la introducción de episodios e historias paralelas a la trama principal, algunas escenas de confusión que se suceden durante la noche en una posada y su excelente percepción de lo ridículo en personajes y acciones,⁴ además de la importancia del papel del narrador y de las reflexiones metaliterarias en la propia estructura de la obra (Medina Casado, 2005: 444).

1.1. Swift, lector de Cervantes

En este contexto literario, no resulta extraño afirmar que Jonathan Swift era, como la mayoría de sus contemporáneos, un gran admirador de Miguel de Cervantes (Elena, 2003: 53). Tanto de su correspondencia como de sus trabajos en prosa, se pueden extraer abundantes referencias a Cervantes o a *Don Quijote* (Guerra de Gloss, 1988: 213-214), y entre sus obras de ficción se pueden rastrear varios pasajes que sin duda fueron moldeados con la obra del escritor español como referente. Entre estas últimas, especial atención ha recibido a este respecto la obra satírica *Cuento de una barrica* (1704), la primera publicación de importancia de Swift. La obra ha sido señalada por algunos críticos como dependiente del modelo de *Don Quijote*, aunque este aspecto no es aceptado de forma unánime (Medina Casado, 2005: 440-441). Lo que sí es evidente son las tres ocasiones en que se cita de modo más o menos explícito la novela española, la primera de ellas en una de las piezas preliminares que de una forma muy cervantina se presenta como un aviso del librero al lector pero que la crítica coincide en atribuir al propio Swift; también, han sido estudiados los paralelismos entre la locura de Jack –uno de los personajes protagonistas de

⁴ Esto último lo destaca el propio Fielding en el prefacio de la novela.

Cuento de una barrica— y la de don Quijote, así como el uso de la ironía que hacen ambos autores en sus respectivas obras (*vid.* Guerra de Gloss, 1988).

En cuanto a *Los Viajes de Gulliver*, su obra más conocida y también la que aquí nos ocupa, se han realizado pequeños estudios comparando, por ejemplo, el carácter de Gulliver y don Quijote, en cuanto a su credulidad (Ernst, 2005), o los distintos puntos de vista que tienen los personajes, en cuanto a su relación con la realidad al final de sus peripecias (Domínguez de Paz y Carrascosa Miguel, 1990). Sin embargo, no deja de ser significativo que ambos trabajos, de pequeña extensión, señalen que todavía queda por hacer un estudio más profundo de las relaciones entre *Don Quijote* y la obra más importante del párroco irlandés.

Finalmente, se han señalado algunas coincidencias entre ambos autores en relación a algunas obras menores de Swift, como por ejemplo algunos de sus poemas escatológicos o *La batalla entre los libros antiguos y modernos*. En los primeros se ha señalado, además del carácter quijotesco de algunos de sus personajes, la influencia de la ironía cervantina en el estilo swiftiano (Guerra Bosch, 1999). En cuanto a *La batalla entre los libros antiguos y modernos*, podría relacionarse de forma tangencial con *Don Quijote* atendiendo al modo en que ambos autores tratan la literatura de su tiempo (Domínguez de Paz y Carrascosa Miguel, 1990; también, *vid.* Bando Domínguez, 2007; Torralbo Callejero y Gámez Fernández, 2007).

Un hecho curioso, que no quiero dejar de señalar, es que una de las múltiples traducciones de *Don Quijote* realizadas a lo largo del siglo XVIII corrió a cargo de Charles Jarvis (o Jervas), pintor de origen irlandés y amigo de Jonathan Swift (Medina Casado, 2005: 422-423). Sin embargo, a pesar de ser una de las más populares de todo el siglo XVIII, su traducción no vería la luz hasta 1742, casi veinte años después de la publicación de *Los Viajes*

de Gulliver. A pesar de ello, aunque la traducción de Jarvis podría haber estado terminada en 1725 (Hammond, 2009: 97), un año antes de la publicación de la obra de Swift, no parece probable que dicha traducción influyese en la obra que nos ocupa. Teresa Guerra señala que posiblemente Swift leyera *Don Quijote* a partir de la traducción de John Phillips de 1687 (Guerra Bosch, 1999: 121), la cual es bastante libre pues incluso modifica en algunas partes el texto original, motivo por el que no fue muy popular en su época. Por su parte, A. C. Elias señala que hacia mediados de la década de 1720 Swift pudo iniciar su propio proyecto de traducción de la obra de Cervantes (Elias, 1998). En cualquier caso estas eventualidades no afectan a nuestro estudio de modo sustancial.

2. Los libros de caballerías y los libros de viajes en el momento de la aparición de *Don Quijote* y *Los Viajes de Gulliver*

Las dos obras que nos ocupan en este trabajo poseen en común el hecho de ser parodias de unos géneros literarios concretos. Por ese motivo, antes de empezar a compararlas, creo que será útil saber en qué situación estaban este tipo de libros –ambos prácticamente abandonados en la actualidad– en el momento en que se publicaron las obras de Cervantes y Swift respectivamente, de modo que se puedan comprender mejor las relaciones que estableció cada una con el género que estaba parodiando y los objetivos que movieron a cada autor a realizar su crítica. Para ello, primero me referiré a los libros de caballerías y a su importancia dentro de *Don Quijote*, para posteriormente analizar la relación entre *Los Viajes de Gulliver* y los libros de viajes.

2.1. Los libros de caballerías en la España del Siglo de Oro

Tradicionalmente se ha considerado que los ataques de Cervantes a los libros de caballerías en *Don Quijote* fueron el motivo de la pérdida de popularidad de un género que gozaba de buena salud a principios del siglo XVII. Sin embargo, tal y como ha demostrado la crítica en los últimos años, esto no fue exactamente así. Los libros de caballerías habían iniciado ya un claro declive y la obra de Cervantes no tuvo una gran incidencia en su ya anunciado fin. No obstante, debido al prestigio que adquirió la obra de Cervantes, especialmente a partir del siglo XVIII, la recepción crítica de estos libros sí se vio muy condicionada por la parodia que de ellos hizo el autor de las *Novelas Ejemplares*, de modo que hasta bien entrado el siglo XX apenas han recibido atención por parte del mundo académico. Esta situación, afortunadamente, no se mantiene en la actualidad y los estudios sobre los libros de caballerías, especialmente en relación con *Don Quijote*, han sido bastante abundantes en los últimos años (*vid.* p. ej. Guijarro Ceballos, 2007; Williamson, 1991).

Dentro de la literatura caballeresca española se engloban un número cercano a los setenta títulos, todos ellos escritos en un abanico temporal que se mueve entre finales del siglo XIII –momento en que se introduce el género en la península– y principios del siglo XVII –el *Policisne de Boecia*, publicado en 1602, fue el último libro castellano original en salir a la luz–. Su popularidad durante el Siglo de Oro fue elevadísima, siendo, a pesar del descenso en su consideración a partir de 1600, el sector editorial más importante de toda la época áurea (Roubaud, 1998: CVIII-CIX).

El género gozó de una inmejorable salud durante la primera mitad del siglo XVI, pues era leído por un público amplio y

variado, no sólo por una minoría selecta. Incluso miembros de las capas más bajas de la sociedad, generalmente analfabetos, tenían conocimiento de las aventuras que se contaban en estos libros a través de lecturas públicas, como se refleja en una de las escenas de la venta en la primera parte de *El Quijote*. Sin embargo, ya a partir de 1550 se nota un descenso considerable en el ritmo en el que se suceden las ediciones de las distintas obras, situación que se acentúa todavía más a partir de 1600. Al mismo tiempo, las nuevas producciones van degenerando, exagerando cada vez más los tópicos, ya presentes en el *Amadís de Gaula* –ejemplar más importante del género–, hasta convertirlos en auténticos galimatías (Roubaud, 1998: CXV-CXVI). Con todos estos datos se puede apreciar sin dificultad que en el momento en que apareció *Don Quijote* los libros de caballerías eran un género en claro proceso de abandono.

En esta situación, es perfectamente comprensible la voluntad de Cervantes de escribir “una invectiva contra los libros de caballerías” (Cervantes Saavedra, 1998: 17), como anuncia en el prólogo de la primera parte. El género, a pesar de contar todavía con un buen número de lectores –como seguirá teniéndolos aún durante buena parte del siglo XVII–, era muy criticado por los intelectuales de la época. De hecho ya en el siglo XVI habían sido objeto de severas críticas, e incluso en 1555 las Cortes propusieron, sin éxito, su prohibición (Eisenberg, 1995). En este sentido, el mensaje de Cervantes podía ser fácilmente compartido por sus contemporáneos.

2.2. Los libros de viajes en la Inglaterra del siglo XVIII

Los libros de viajes, al igual que los libros de caballerías en la España del Siglo de Oro, fueron durante el siglo XVII y principios del XVIII uno de los géneros literarios más en boga en Inglaterra.

Pero a diferencia de los anteriores, no se trataba de un género de ficción. Los libros de viajes recogían las experiencias de viajeros reales en tierras lejanas y contenían detalladas descripciones de sus habitantes, de su flora, de su fauna... El interés del público por conocer los territorios que se estaban descubriendo y colonizando hacía de este tipo de escritos uno de los más cotizados –recuérdese que es precisamente a principios del siglo XVII cuando Inglaterra comienza a colonizar Norteamérica–,⁵ motivo por el cual los relatos de viajes reales se leían con avidez y se les confería una gran importancia en todo tipo de discusiones, ya fuesen científicas o teológicas. Cientos de viajeros se dirigían a explorar nuevas tierras, con el fin de hallar nuevos datos para la ciencia incipiente y siguiendo pautas facilitadas por la Royal Society,⁶ y volvían con un material precioso, del que se beneficiaban tanto los científicos como los filósofos (García Tortosa, 1973: 35-36).

No obstante, como bien señala García Tortosa, las cosas cambiaron en el siglo XVIII y “los viajes imaginarios [de los que *Los viajes de Gulliver* es una muestra] son una continuación lógica de las narraciones de viajes reales” (García Tortosa, 1973: 15), consecuencia de la adaptación de los primeros a los cambios que había experimentado la sociedad. El impacto que la descripción

⁵ Curiosamente, el interés por conocer el Nuevo Mundo estuvo unido en Inglaterra a un fuerte interés por conocer también el Viejo Mundo. Durante los siglos XVII y XVIII se popularizaron los viajes de formación por Europa, especialmente Italia, entre los jóvenes de la nobleza y la alta burguesía británica –lo que se conoce como el *Grand Tour*–, de tal modo que los libros de viajes ambientados en territorios inexplorados estuvieron acompañados de libros de viajes ambientados en la vieja Europa (*vid.* De Seta, 1996).

⁶ Se ha de tener en cuenta que el siglo XVII es el momento en que despegó definitivamente la ciencia moderna en Inglaterra. La *Royal Society of London for Improving Natural Knowledge* fue fundada en 1660, y Sir Isaac Newton, máximo exponente de este movimiento científico y cultural, vivió entre 1643 y 1727, siendo presidente de la misma Royal Society desde 1703 hasta su muerte.

de sociedades reales había hecho en la Inglaterra del XVII empezó a perder eficacia, puesto que el público cada vez estaba más familiarizado con aquellas costumbres extrañas (García Tortosa, 1973: 39), lo que provocó que paulatinamente las narraciones de viajes reales fuesen adquiriendo un aire novelesco, casi fantástico, con el que sus autores trataban de dotar de un mayor interés a sus escritos. De ahí que el lector del siglo XVII y principios del XVIII no supiese discernir, en ocasiones, entre un viaje imaginario y una narración de viaje real (García Tortosa, 1973: 35).

En este contexto, muy parecido al de los libros de caballerías en España a principios del siglo XVIII, resulta más sencillo entender los motivos que llevaron a Swift a parodiar los ya degenerados libros de viajes reales con un libro de viajes imaginarios. Con este objetivo, utilizó todos los recursos a su alcance para que sus *Viajes a varias naciones remotas del mundo* fuesen confundidos por el público con un auténtico libro de viajes. Así, además del pseudónimo que utiliza, Swift presentó a Lemuel Gulliver como un pariente del navegante inglés William Dampier, uno de los autores de libros de viajes más leídos de la época, tratando de dar así mayor verosimilitud a la historia que presentaba. Por otro lado, eligió una redacción con un estilo llano, sin apenas recursos literarios, y que presta atención a cada detalle que el personaje observa directamente, acorde con las instrucciones que la Royal Society daba a los verdaderos exploradores.⁷

En cualquier caso existe una clara diferencia entre la relación que se establece entre los libros de caballerías y *Don Quijote* y la que hay entre *Los Viajes de Gulliver* y los libros de viajes. Mientras la novela de Cervantes es una invención original en la literatura de

⁷ Las instrucciones de la Royal Society se publicaron en 1692, además de en las actas de la propia sociedad entre 1665 y 1667, en un volumen separado bajo el nombre *General Heads for a natural History of a Country... for the Use of Travellers and Navigators* (Elena, 2003: 52-53).

su tiempo,⁸ el libro de Swift se inscribe en su mayor parte dentro del marco de un género con una larga tradición en la literatura occidental, el de los viajes imaginarios –cuyo primer cultivador sería Luciano de Samosata–, y del que existen múltiples muestras en la literatura inglesa del siglo XVIII.⁹ Existe, en cualquier caso, un intenso debate acerca del género al que se debe adscribir *Los Viajes de Gulliver*, pues no es simplemente un libro de viajes imaginarios, sino que también posee características de la novela utópica, la sátira menipea, el cuento filosófico, la fábula moral o incluso la novela moderna de la que hablaba anteriormente, lo que muestra también la gran complejidad de esta obra (Elena, 2003: 58). Por otro lado, al participar de varios géneros, el componente de parodia de los libros de viajes presente en *Los Viajes de Gulliver* es menos significativo, desde mi punto de vista, que el presente en *Don Quijote* sobre los libros de caballerías.

3. La parodia como marco estructural en *Don Quijote* y *Los Viajes de Gulliver*

Una vez repasado el contexto literario en el que nos vamos a mover, ya estamos en disposición de comenzar con la comparación de estas dos obras. En mi plan de trabajo, en primera instancia,

⁸ Aunque es pertinente señalar que la atribución de invención de un género nuevo posiblemente proviene más de las lecturas que se han hechos posteriormente de *Don Quijote* que de la intención de Cervantes. Como señala Eisenberg, Cervantes pudo haber concebido su libro como perteneciente al género de los libros de caballerías pese a su carácter burlesco con respecto a los mismos (Eisenberg, 1995: cap. 3).

⁹ Muchas de ellas se escribieron debido a la influencia de *Los Viajes de Gulliver*, pues antes de un año de su publicación ya se habían salido dos continuaciones espurias; sin embargo, otras fueron publicadas incluso antes que la obra de Swift. Lo que sí parece original en Swift es la idea de parodiar los libros de viajes reales por medio de un libro de viajes imaginarios (*vid.* García Tortosa, 1973).

pasaré revista a un fragmento que podría indicar una influencia de *Don Quijote* sobre la obra de Swift; posteriormente, analizaré las similitudes y las diferencias que existen entre las dos obras en el tipo de recursos que utilizan para parodiar los libros de caballerías y los libros de viajes respectivamente –lo que he llamado la parodia como marco estructural–, y para finalizar extraeré las conclusiones que sean pertinentes del análisis efectuado.

El principal motivo que podría inducirnos a considerar que *Los Viajes de Gulliver* están influidos por *Don Quijote* son las circunstancias históricas que rodean la obra de Swift. Como hemos visto, el irlandés era un gran admirador de Cervantes, al igual que la mayoría de sus contemporáneos; por lo que resulta difícil pensar que, en ese contexto, alguien proyectara realizar una parodia de un género literario sin tener en cuenta la más famosa parodia genérica de la historia de la literatura. Ésta es la intuición de fondo en el presente trabajo y el motivo por el que creo que *Los Viajes de Gulliver* poseen ese espíritu cervantino al que me he referido. En cualquier caso, antes de analizar los paralelismos entre las dos obras, me gustaría señalar una escena que apoya la tesis de que existe una influencia de Cervantes sobre Swift.

El fragmento al que me refiero es uno de los episodios recogidos en el tercer viaje de Gulliver, en el que el protagonista se encuentra visitando una academia de ciencias, la Academia de Lagado, y observa varios experimentos:

Iba quejándome de un ligero cólico y mi acompañante me llevó a una habitación donde se alojaba un eminente médico, famoso porque curaba esta dolencia con operaciones inversas de un mismo instrumento. Tenía un fuelle enorme con una boquilla larga y delgada de marfil. Ésta se introducía veinte centímetros ano arriba y, extrayendo aire, afirmaba, podía dejar las tripas tan huecas como una vejiga seca. Pero cuando el mal era más rebelde y violento, introducía la boquilla con el fuelle lleno de aire y lo

descargaba en el cuerpo del paciente, extraía luego el instrumento para hincharlo de nuevo, mientras apretaba fuertemente con el pulgar el orificio del nalgatorio y, tras repetir esto tres o cuatro veces, el viento intruso se precipitaba fuera llevándose de paso lo malsano (como agua que se echa en una bomba) y el paciente se recuperaba. Le vi poner en práctica ambos experimentos con un perro, pero no pude advertir efecto alguno del primero. Después del segundo, el animal quedó para explotar y soltó una descarga lo bastante violenta para afectarnos muy seriamente a mí y a quienes me acompañaban. El perro murió en el acto y dejamos al doctor tratando de resucitarlo por el mismo procedimiento (Swift, 2003: 413-414).

La escena nos recuerda tremendamente a otra historia que Cervantes narra en el prólogo de la segunda parte de *Don Quijote*:

Había un loco en Sevilla que dio en el más gracioso disparate y tema que dio loco en el mundo, y fue que hizo un cañuto de caña puntiagudo en el fin, y en cogiendo algún perro en la calle, o en cualquiera otra parte, con el un pie le cogía el suyo, y el otro le alzaba con la mano, y como mejor podía le acomodaba el cañuto en la parte que, soplándole, le ponía redondo como una pelota; y en teniéndolo desta suerte, le daba dos palmaditas en la barriga y le soltaba, diciendo a los circunstantes, que siempre eran muchos: «¿Pensarán vuestras mercedes ahora que es poco trabajo hinchar un perro?» (Cervantes Saavedra, 1998: 619).

A este respecto podemos señalar que en una de las citas que hace Swift de Cervantes en sus trabajos en prosa –concretamente en una de las conocidas como cartas de Drapier, escritas entre 1724 y 1725, momento en el que Swift se encontraba componiendo *Los Viajes de Gulliver* (*apud.* Guerra de Gloss, 1988: 214)¹⁰ el párroco

¹⁰ Pilar Elena señala que el tercer viaje de Gulliver, en el que se encuentra la escena que estamos analizando, debió ser escrito entre 1725 y 1726, dadas las

irlandés se refiere a la otra historia del loco y el perro que aparece en el prólogo a la segunda parte de *Don Quijote* inmediatamente después del fragmento que aquí nos ocupa, lo que me hace pensar que Swift podría tener bastante presente esta historia de cuando escribió la escena que he transcrito. Lo que es más, como ya hemos señalado, a mediados de la década de 1720 Swift parece haber estado trabajando en su propia traducción de *Don Quijote* (Elias, 1998). Por eso, me atrevería a defender que existe una influencia directa de *Don Quijote* sobre *Los Viajes de Gulliver* que se cristaliza al menos en el fragmento citado. Es importante señalar que Pilar Elena, en su edición de *Los Viajes de Gulliver*, señala otras dos posibles fuentes para este pasaje, una literaria –Rabelais– y otra científica –prácticamente todo el tercer viaje es una sátira contra la ciencia de la época–, sin señalar la posible fuente cervantina (en nota al pie; Swift, 2003: 414). Sin embargo, además de los factores que ya hemos señalado, Swift había utilizado la imagen de hinchar a alguien con un fuelle por el ano en *Cuento de una barrica* para satirizar los discursos de los predicadores disidentes, hinchados artificialmente, del mismo modo que Cervantes utilizaba la historia del perro para atacar a Avellaneda por hinchar excesivamente la historia de don Quijote. Por lo que, teniendo en cuenta la reconocida influencia de la obra de Cervantes sobre *Cuento de una barrica*, me inclino a favorecer la hipótesis de que el fragmento referido de *Los Viajes de Gulliver* es una muestra de la influencia de Cervantes en la obra.

El fragmento del loco y el perro, unido a la admiración de Swift por Cervantes y a la huella de *Don Quijote* en el periodo de la vida de Swift en que éste se dedicó a componer *Los Viajes de Gulliver*, dejan claro que la influencia de Cervantes sobre la obra de Swift es más que probable. Sin embargo, a pesar de ello, no podemos

referencias históricas que en él se hallan (Elena, 2003: 96).

olvidar que *Los Viajes de Gulliver* se inscriben dentro de un género concreto –el de los viajes imaginarios– con una cierta presencia en la Inglaterra de la época propiciada por la degeneración de los libros de viajes reales, hasta el punto de que a menudo era difícil distinguir entre ambos tipos de libros. En este sentido, sería perfectamente posible justificar la presencia de una parodia de los libros de viajes reales con un libro de viajes imaginarios sin necesidad de recurrir a ningún modelo externo. No obstante, a pesar de la posible influencia de Cervantes sobre *Los Viajes de Gulliver*, en el resto del artículo no pretendo ahondar en ella, pues hacerlo presupondría defender que *Don Quijote* es la base sobre la que Swift construye su obra, lo cual me parece demasiado aventurado. Por el contrario, me gustaría analizar ciertas similitudes y diferencias que existen entre las dos obras en el tipo de recursos que utilizan para parodiar. Mi propuesta puede entenderse en un sentido programático sobre aspectos que merecería la pena analizar más detenidamente en busca de una influencia más profunda de la obra de Cervantes. En cualquier caso, independientemente de que pudiese existir tal influencia, la comparación que realizaré resulta valiosa por sí misma, pues ilumina ciertos aspectos clave de la obra de Swift.

3.1. El juego de autoría

El primer recurso que me gustaría señalar es el juego que ambos autores entablan sobre la autoría de sus textos. Como bien es sabido, Cervantes se presenta como el simple recuperador de los manuscritos del historiador árabe Cide Hamete Benengeli, del que habiendo encontrado unos cartapacios sobre don Quijote de la Mancha, los mandó traducir a una tercera persona, un morisco que acertaba a pasar por allí. El recurso es una parodia de uno de los tópicos en los libros de caballerías, pues también solían ser presentados como la traducción de un texto mucho más antiguo

escrito por algún sabio en lengua extranjera; lo que permitía, por un lado, dotar de un aura de misterio y autenticidad a la obra y, por otro, que el autor real se diese a un juego de distanciamiento y perspectivas en relación con la narración (Marín Pina, 1998: 859). Cervantes aprovecha este tópico para hacer parecer que la historia es producto de un historiador árabe, “siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos” (Cervantes Saavedra, 1998: 110), traducida a su vez por un morisco, del que se podría decir otro tanto. Sin embargo, en el trasfondo de la parodia no se encuentra un deseo real de hacer pasar por cierta la historia de Cide Hamete Benengeli, pues el libro se publica como compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra, como bien se puede leer en las portadas tanto de la primera edición de 1605 como de la segunda de 1615.

En *Los Viajes de Gulliver*, por el contrario, el nombre de Jonathan Swift no aparece por ningún sitio. El libro se presenta como escrito por Lemuel Gulliver, “primero médico y luego capitán de varios barcos” (Swift, 2003: 170-171),¹¹ quien debido a sus escasas dotes literarias le entregó el manuscrito a Richard Sympson, un amigo que se encargó de hacerlo revisar por algunos “jóvenes caballeros de una u otra universidad” (Swift, 2003: 173) para finalmente darlo a la imprenta. La decisión de Swift de presentar su obra bajo un pseudónimo obedece a dos motivos distintos: por un lado, el libro presenta una fuerte sátira contra los más altos dirigentes de la época, especialmente contra el primer ministro de Inglaterra Robert Walpole, lo que podría hacer que Swift se viese perjudicado en caso de repercusiones;¹² por otro, al ser Swift ya un personaje muy conocido, no podría haber firmado y presentado su obra como si fuese un auténtico libro de viajes, el empleo de un pseudónimo

¹¹ Traducción de lo incluido en la portada de la primera edición de 1726.

¹² Swift ya había visto perjudicada su carrera dentro de la Iglesia anglicana por uno de sus libros, *Cuento de una barrica*, que le hizo caer en desgracia ante la reina Ana (*vid.* Elena, 2003: 20-21).

servía a su propósito de hacer pasar *Los Viajes de Gulliver* por un libro de viajes reales. En esta línea, Swift hace a Gulliver pariente y consejero de William Dampier, el autor más conocido de libros de viajes de la época –lo que no deja de tener un cierto parecido con los poemas laudatorios de la primera parte de *Don Quijote*–. Del mismo modo, en el prólogo a la segunda edición de la obra, Swift añade una supuesta carta de Gulliver a Richard Sympson, acusándole de haber introducido modificaciones sustanciales en el texto original, de modo que en ocasiones le hace faltar a la verdad. De este modo, al sentirse indignado por estas supuestas mentiras, el resto de los pasajes parecen autenticados. Un detalle curioso es el apuntado por Pilar Elena a propósito del nombre del editor del texto, Richard Symson, ya que Swift podría estar sugiriendo una conexión entre *Los Viajes de Gulliver* y la falsificación de un libro de viajes reales escrito por un tal Capitán William Sympson (es un pseudónimo) en 1715, *A New Voyage to East-Indies*, el cual estaba compuesto de pasajes copiados de otros libros de viajes reales (en nota al pie; Swift, 2003: 173).

3.2. Los prólogos y las segundas ediciones

Otro paralelismo, que está más relacionado con las circunstancias que rodearon la publicación de los libros que con las características de la parodia, es el papel que cumplen los prólogos en las distintas ediciones. Cervantes publicó las dos partes que componen *Don Quijote* por separado y con un lapso de diez años entre ambas, lo que condicionó en gran medida la forma en que se presentó la segunda parte, especialmente por haber sido publicada en el intervalo la continuación espuria de Alonso Fernández de Avellaneda a la que Cervantes se refiere explícitamente en su segundo prólogo.

Por su parte, Swift publicó *Los Viajes de Gulliver* de una sola vez. Sin embargo, al año siguiente se publicó una nueva versión

en la que se corregían algunas erratas y se modificaban algunos fragmentos del texto que se supone habían sido introducidos por el primer editor para suavizar la sátira. En ese breve lapso de tiempo el libro se había convertido en un éxito, motivo por el cual se habían publicado ya varios libros de claves para interpretarlo, así como dos continuaciones espurias. Todo ello fue motivo para que Swift incluyese un nuevo prólogo en la segunda edición, el cual no deja de tener paralelismos con el prólogo a la segunda parte de *Don Quijote*, ya que ambos autores utilizan ese espacio para responder a las críticas que habían recibido sus obras en la primera edición.

3.3. El lenguaje

Una coincidencia más sutil es el uso del lenguaje como herramienta paródica. Si Cervantes ponía en boca de don Quijote la fábula caballeresca para parodiarla:

¡Oh princesa Dulcinea, señora desde cautivo corazón! Mucho agravio me habedes fecho en despedirme y reprocharme con el riguroso afincamiento de mandarme no parecer ante la vuestra fermosura. Plégaos, señora, de membraros desde vuestro sujeto corazón, que tantas cuitas por vuestro amor padece (Cervantes Saavedra, 1998: 47-48).

Swift decide renunciar a cualquier tipo de recurso literario que pudiese embellecer el discurso con el fin de imitar el supuesto objetivismo de los libros de viajes reales, prestando atención a cada detalle que el personaje observa directamente, acorde con las instrucciones que la Royal Society daba a los verdaderos exploradores:

Hecha la estima, nos encontramos a 30 grados 2 minutos de latitud sur. Doce tripulantes habían muerto del excesivo bregar y

la mala comida, y los demás se encontraban muy débiles. El 5 de noviembre, que es cuando comienza el verano en aquellas regiones, y a través de una bruma espesa, los marineros pudieron percibir un escollo como a medio cable de la nave, pero el viento era tan fuerte que nos arrastró bruscamente hacia él, estrellándonos al instante. Seis miembros de la tripulación, yo entre ellos, lanzamos el bote al agua y a duras penas conseguimos alejarnos del navío y del escollo (Swift, 2003: 190-191).

De la misma forma, en ocasiones se enreda en complicadas descripciones de las maniobras náuticas que realizan en alguno de los barcos en que viaja:

El navío viraba en bordadas muy largas, así que creímos que era mejor baquear que estar a la corda o correr a palo seco. Arrizamos el trinquete y lo largamos, y le halamos a popa la bolina; arrojábamos de mala manera. El navío trasorceaba de perlas. Encabillamos el cáñamo bajo de proa, pero la vela se rifó y arriamos la verga, y metimos la vela en cubierta y destrincamos todo hasta dejarla libre. Era una borrasca feroz (Swift, 2003: 276).

De este modo, ambos autores tratan de mostrar lo artificioso del lenguaje utilizado tanto en los libros de caballerías como en los libros de viajes, pues mientras el primer fragmento muestra que don Quijote se encuentra totalmente fuera de su época (incapacitado en ocasiones para ser comprendido por sus contemporáneos), la frialdad de Gulliver hace que sea casi necesario leer dos veces el segundo fragmento para darnos cuenta de lo trágica que es la situación que nos está narrando.

3.4. Los tópicos

Otro de los mecanismos al que ambos recurren es el de utilizar los tópicos que estaban presentes en esos géneros para ridiculizarlos.

Así, igual que los libros de caballerías se presentaban como escritos por un antiguo cronista y el autor decía ser únicamente el traductor, en *Don Quijote* Cervantes dice que la obra la escribió el historiador árabe Cide Hamete Benengeli tal y como hemos visto al hablar del juego de autoría. Aparte de este ejemplo, la inclusión de tópicos procedentes de los libros de caballerías en *Don Quijote* está bastante estudiada (*vid.* Marín Pina, 1998). Si hacemos un resumen de los más evidentes, podemos pensar en la investidura de don Quijote por el ventero en su primera salida, su firme determinación de defender a los menesterosos, la aventura del barco encantado, el descenso a la cueva de Montesinos o la mayoría de las escenas que preparan los duques para engañar al caballero y su escudero. En todos estos casos, la parodia funciona, a grandes rasgos, por la oposición entre el mundo real o extramundo y el mundo transformado por don Quijote a partir de su mundo interior.¹³ El protagonista detecta similitudes entre la realidad y lo que ha leído en los libros de caballerías, por lo que inmediatamente interpreta cada situación como si efectivamente fuese análoga a la que estaba presente en sus lecturas. El contraste entre el mundo real y el mundo transformado de don Quijote produce el efecto paródico buscado por Cervantes, sin que exista la necesidad de conocer realmente ningún libro de caballerías para apreciar la parodia.

Menos estudiadas están las relaciones entre *Los Viajes de Gulliver* y los libros de viajes. Sin embargo, se ha de tener en cuenta que los libros de viajes constituían un género bastante heterogéneo, de modo que su desarrollo dependía casi por completo del viaje real que había efectuado el autor. Por ello, los tópicos no son tan evidentes como en el caso de los libros de caballerías. A pesar de

¹³ Utilizo la terminología de Juan Ignacio Ferreras, cuyo libro presenta un estudio bastante interesante sobre las formas de la parodia en *Don Quijote* (*vid.* Ferreras, 1982).

esto, se pueden señalar como tópicos que Swift recoge de los libros de viajes: el hecho de incluir mapas de las zonas exploradas –en el caso de Swift, como es evidente, son mapas ficticios–; la presencia de pigmeos –si es que podemos considerar a los liliputienses como una sátira de las discusiones sobre esta tribu africana en los libros de viajes–; los capítulos enteros dedicados a relatar la historia del país, sus leyes, su política, etc.; la costumbre de los viajeros de llevar de vuelta a Inglaterra muestras de la flora y la fauna de los nuevos territorios descubiertos; la presencia de individuos de una increíble longevidad entre los habitantes de los territorios descubiertos, o el desarrollo del tópico del buen salvaje.

Por otro lado, a diferencia de lo que ocurre en *Don Quijote*, en *Los Viajes de Gulliver* el lector no posee la información sobre las características de los libros de viajes en la propia parodia, ya que el protagonista no imita a otros viajeros, cosa que caracteriza a don Quijote, sino que es realmente un viajero, sólo que viaja a países ficticios. Esta situación hace que para poder apreciar la parodia en toda su extensión sea necesario recurrir a fuentes externas al texto. De este modo, el efecto paródico no se produce por el contraste entre el mundo real y el mundo transformado en el mismo sentido que en *Don Quijote*, pues en el texto sólo se encuentra un mundo, el que relata Gulliver en primera persona y que pretende hacerse pasar por real. La parodia no está en la visión del mundo del personaje sino en la propia realidad que se presenta en el libro.¹⁴ El efecto paródico sólo se consigue entonces cuando se conoce el mundo relatado en los libros de viajes auténticos y se puede comparar con el mundo de *Los Viajes de Gulliver*.

¹⁴ Una excepción sería el final de la obra, en el que Gulliver pierde la razón e interpreta el mundo desde una perspectiva excéntrica. En cualquier caso, hablaré de las similitudes entre las obras en lo referido al final de sus héroes más adelante.

3.5. Los ideales

El quinto recurso utilizado por ambos autores es el de parodiar los ideales que defendían los libros de caballerías y los libros de viajes. En este caso es complejo desentrañar la postura que cualquiera de los dos autores poseían realmente con respecto a aquellos ideales –no es posible determinar hasta qué punto un autor se identifica con el mensaje que nos transmite, especialmente debido a los problemas de interpretación– pero sí que se puede defender que son parodiados por sus personajes. Así, al tratar de actuar en su época conforme a los antiguos ideales caballerescos, lo que don Quijote hace es parodiarlos, mostrando la inadecuación de sus ideas acerca de la justicia, del valor o del amor, al mundo real. Del mismo modo, Gulliver, al tratar de llevar su fe en el progreso y sus criterios de observación científica a los mundos de fantasía que visita, lo que provoca es la risa.

Es curioso el hecho de que si *Don Quijote* critica la pervivencia de ideales pasados en el presente y *Los Viajes de Gulliver* la fe en el progreso y el futuro, dos opciones totalmente contrapuestas, en ambos libros se recurra al viejo tópico de la historia como una degeneración progresiva¹⁵ que Jorge Manrique expresó de forma acertada con aquel “cualquiera tiempo pasado fue mejor”. Sin embargo, esta aparente paradoja es comprensible porque Swift no pretendía lanzar un mensaje coherente y cohesionado a lo largo de todo el libro, y Gulliver cambia de personalidad de un momento a otro sin justificación narrativa alguna con el simple propósito de servir a Swift para satirizar aquello que le interesa en cada momento (Elena, 2003: 61). Así, mientras el tercer viaje es

¹⁵ En *Don Quijote* es famoso el discurso sobre la edad de oro y la edad de hierro presente en el capítulo XI de la primera parte. En *Los Viajes de Gulliver*, el tópico se encuentra presente en varios lugares, pero se desarrolla especialmente en el cuarto viaje a través del tópico del buen salvaje en la figura de los houyhnhnm.

la máxima expresión de crítica hacia la fe en el progreso —que ya estaba presente en los dos viajes anteriores—, el siguiente y último es una parodia del mito del buen salvaje, otro de los tópicos de los libros de viajes. Por otro lado, la crítica de Swift en estos aspectos responde también a los ideales de los libros de viajes, que a la vez que defendían el progreso, miraban con nostalgia a las tribus “primitivas” con las que entraban en contacto, desarrollando así el tópico del buen salvaje.

3.6. El final de los héroes

El último aspecto que quería comentar es la diferente posición en que terminan los protagonistas de las obras en relación con sus paródicas aventuras. De don Quijote sabemos que se volvió loco de tanto leer libros de caballerías, pero que tras volver a casa vencido por el Caballero de la Blanca Luna recupera la cordura y asegura tener el juicio “libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de caballerías” (Cervantes Saavedra, 1998: 1217). Por su parte, Gulliver empieza su historia totalmente cuerdo, pero tras volver a Inglaterra después de su cuarto viaje decide asumir como propia la cultura de los *houyhnhnm*, los caballos parlantes. Siendo así, asegura pasar al menos cuatro horas diarias con dos caballos que ha comprado, tratando de imitar sus movimientos, mientras que rehúye el trato humano en la medida de lo posible, tapándose la nariz con hojas de ruda, espliego o tabaco para no soportar el repugnante olor a *yahoo* que despiden su mujer y sus hijos.

Como podemos ver, don Quijote y Gulliver sufren una transformación inversa pero simétrica. Mientras uno va de la locura a la cordura, el otro parte de la cordura para acabar loco. Sin embargo, el mensaje transmitido en ambos casos es similar.

Mientras la vuelta de don Quijote a la cordura le sirve a Cervantes para que su personaje pueda condenar los libros de caballerías, reforzando con palabras el mensaje que llevaba transmitiendo con sus actos desde el principio de la obra, la locura final de Gulliver viene a criticar los libros de viajes al ridiculizarle por adoptar una cultura extraña, primitiva, acorde con el mensaje moralizador que solían transmitir estas obras. La diferencia estriba en la explicitud con que Cervantes lanza su mensaje.

4. Conclusiones

A lo largo de las últimas páginas hemos podido observar cómo, a pesar de no poder asegurar una influencia de *Don Quijote* sobre *Los Viajes de Gulliver*, existen una gran cantidad de paralelismos en los mecanismos que ambos autores utilizan. Es posible que estos se deban a la propia naturaleza de la parodia literaria. Sin embargo, realizar la comparación entre estas dos obras no deja de ser interesante, puesto que poseen mucho más en común de lo que hasta ahora se ha venido reconociendo. No en vano, Swift, como la mayoría de sus contemporáneos, era un gran admirador de Cervantes, y a lo largo de su obra se pueden encontrar varias referencias explícitas a *Don Quijote*. Incluso en *Los Viajes de Gulliver* hemos podido ver cómo hay una escena que está inspirada en el prólogo de la segunda parte de la obra de Cervantes. Al mismo tiempo, la influencia de la obra de Cervantes en la Inglaterra del siglo XVIII fue inmensa, por lo que no es de extrañar que, sin ser consciente, Swift hubiera podido dejarse llevar por un cierto espíritu cervantino.

Para recapitular las principales semejanzas y diferencias que se han ido señalando a lo largo del análisis, se puede destacar el juego que tanto Swift como Cervantes establecen con respecto a la autoría del texto, muy similar dado que ninguno de los dos

escritores reconoce su mano en la obra. En el mismo sentido, utilizan los prólogos para defenderse de las críticas que habían recibido, constituyéndose así en críticos literarios de su propia producción. Estos dos paralelismos están bastante vinculados a las circunstancias que rodearon la publicación de ambas obras, dado que el hecho de que Swift escondiera su autoría está estrechamente vinculado a la situación política de la época; del mismo modo, presumiblemente no habría existido un segundo prólogo a *Los Viajes de Gulliver* si el primer editor no hubiese modificado el texto. Sin embargo, como Hammond señala, una de las principales influencias de Cervantes sobre la novela inglesa del siglo XVIII es precisamente la integración de dudas epistemológicas acerca del carácter de la novela en la propia obra (Hammond, 1998: 262). Por ello, merece la pena considerar la posibilidad de una influencia cervantina a este respecto.

También, hemos podido ver cómo Cervantes y Swift utilizan a menudo dos recursos estilísticos para parodiar los libros de caballerías y los libros de viajes respectivamente: la utilización del lenguaje del género a parodiar con el fin de ridiculizarlo y el hecho de llevar al absurdo los tópicos de aquellos libros y criticar los ideales que defendían. Se trata de dos recursos que son utilizados de un modo general en la parodia. Sin embargo, de nuevo, una de las principales influencias cervantinas en la novela inglesa del XVIII es el tema de la colisión entre unos valores ideales derivados de un corpus literario y la vulgaridad de la vida cotidiana (Hammond, 1998: 262). Por todo esto, resulta pertinente preguntarse si también puede haber alguna muestra de influencia cervantina a este respecto.

Finalmente, hemos visto cómo la locura final de Gulliver le hermana en cierto sentido con don Quijote, que terminando su aventura recupera el juicio. Realiza así el personaje británico el camino inverso al del manchego pero con el mismo efecto: reforzar

el mensaje de la parodia. Posiblemente, los mayores paralelismos entre la obra de Cervantes y la de Swift se encuentren en el final de *Los Viajes de Gulliver*. La locura del personaje y la relación que se establece entre las normas sociales y el mundo transformado que Gulliver tiene en su mente nos remiten no sólo al final de *Don Quijote*, sino también a su inicio. Y al ser el conflicto entre la locura y la ley, de nuevo en opinión de Hammond, una de las mayores influencias cervantinas en la novela inglesa del XVIII (Hammond, 1998: 262), sin duda la locura final de Gulliver debería analizarse desde este punto de vista.

Bibliografía

- Bando Domínguez, Juana, 2007, “La huella cervantina en ‘The Battle of the Books’ de Jonathan Swift”, en *La huella de Cervantes y del Quijote en la cultura anglosajona*, Barrio J. M. y Crespo Allué, M. J. (eds.), Universidad de Valladolid, Valladolid.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, 1998, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), Crítica, Barcelona.
- Close, Anthony, 1998, “Las interpretaciones del *Quijote*”, en *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), Crítica, Barcelona.
- De Seta, Cesare, 1996, *L'Italia del Grand Tour: da Montaigne a Goethe*, Electa Napoli, Napoli.
- Domínguez de Paz, Elisa y Pablo Carrascosa Miguel, 1990, “Swift, lector de Cervantes”, en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona.
- Eisenberg, Daniel, 1995, *La interpretación cervantina del Quijote*, Compañía literaria, Madrid.
- Elena, Pilar, 2003, “Introducción”, en Jonathan Swift, *Los viajes de Gulliver*, Cátedra, Madrid.

- Elias, A. C., 1998, "Swift's *Don Quixote*, Dunkin's *Virgil Travesty*, and Other New Intelligence: John Lyon's 'Materials for a Life of Dr. Swift,' 1765", *Swift Studies*, vol. 13, pp. 27-104.
- Ernst, Winifred, 2005, "Proportions of credulity and curiosity: Swift and Cervantes", *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, vol. 28, núm. 2, pp. 127-136.
- Ferreras, Juan Ignacio, 1982, *La estructura paródica del Quijote*, Taurus, Madrid.
- García Tortosa, Francisco, 1973, *Viajes imaginarios en el siglo XVIII inglés y su fondo cultural*, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- Garrido Ardila, Juan Antonio, 2014, *Cervantes en Inglaterra: El Quijote y la novela inglesa del siglo XVIII*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares.
- Guerra de Gloss, Teresa, 1988, "The humor in Cervantes and Swift", *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, núm. 16, pp. 213-224.
- Guerra Bosch, Teresa, 1999, "Jonathan Swift y *El Quijote*", en *Actas del XXI Congreso Internacional AEDEAN*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, pp. 121-126.
- Guijarro Ceballos, Javier, 2007, *El quijote cervantino y los libros de caballerías: calas en la poética caballeresca*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares.
- Hammond, Brean, 1998, "Mid-Century English Quixotism and the Defence of the Novel", *Eighteenth Century Fiction*, vol. 10, núm. 3, pp. 247-268.
- _____, 2009, "The Cervantic Legacy in the Eighteenth-Century Novel", en Juan Antonio Garrido Ardila, *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, Legenda, Oxford.

- Marín Pina, Mari Carmen, 1998, “Motivos y tópicos caballerescos”, en *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), Crítica, Barcelona.
- Medina Casado, Carmelo, 2005, “Traducciones del *Quijote* al inglés y su influencia en la novela inglesa”, en *No ha mucho tiempo que vivía...*, R. Alarcón Sierra (ed.), Universidad de Jaén, Jaén.
- Pardo García, Pedro Javier, 2005, “El Quijote y la novela inglesa: de Laurence Sterne a James Joyce”, en *La ficción novelesca en los Siglos de oro y la literatura europea*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid.
- _____, 1995-1997, “Formas de imitación del *Quijote* en la novela inglesa del siglo XVIII: *Joseph Andrews* y *Tristram Shandy*”, *Anales cervantinos*, núm. 33, pp. 33-164.
- Paulson, Ronald, 1997, *Don Quixote in England*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Randall, Dale B. J. y Jackson Campbell Boswell, 2009, *Cervantes in Seventeenth-Century England*, Oxford University Press, Oxford.
- Roubaud, Sylvia, 1998, “Los libros de caballerías”, en *Don Quijote de la Mancha*. Fernando Rico (ed.), Crítica, Barcelona.
- Swift, Jonathan, 2003, *Los viajes de Gulliver*, Cátedra, Madrid.
- Torrallbo Caballero, Juan de Dios y Cristina María Gámez Fernández, 2007, “La influencia de ‘Viaje del Parnaso’ en ‘The Battle of the Books’”, en *La huella de Cervantes y del Quijote en la cultura anglosajona*, Universidad de Valladolid, Valladolid.
- Williamson, E., 1991, *El Quijote y los libros de caballerías*, Taurus, Madrid.

Recibido: 18 de noviembre de 2015

Aceptado: 11 de mayo de 2016

La expiación femenina de la guerra en *Las Troyanas* de Eurípides

Female atonement of war in *The Trojan Women* by Euripides

Ethel Beatriz Junco de Calabrese
Universidad Panamericana Campus Aguascalientes

Resumen

En *Las Troyanas* de Eurípides observamos la imagen de la guerra en la conciencia occidental como matriz de futuras identidades ante dos claves: el distanciamiento de lo divino y la reacción femenina. La lógica de la guerra se revierte en la virtud purificatoria de la madre, que sostiene su capacidad de dar vida mediante la compasión, concretada en el entierro, acto central de la obra. La sepultura por antonomasia de Troya, corporizada en el escudo de Héctor que velará por Astianacte, es signo de reconciliación por el sacrificio y reclamo a través de los siglos de la superioridad de la paz.

Palabras clave: mito, guerra, héroe, madre, reconciliación.

Abstract

In *The Trojan Women* by Euripides we observe the image of war in Western consciousness as the matrix of future identities facing two keys: the spacing of the divine and the female reaction. The

logic of war is reversed in the purification virtue of the mother, holding her ability to give life through compassion, embodied in the burial, central act of the play. The burial for antonomasia of Troy, embodied in the shield of Hector to ensure Astyanax, is a sign of reconciliation by sacrifice and claim through the centuries of the superiority of peace.

Keywords: Myth, War, Hero, Mother, Reconciliation.

Las Troyanas de Eurípides

El dolor se amontona sobre el dolor
ἐπὶ δ' ἄλγεσιν ἄλγεα κείται (v. 597)

La oposición está en el principio de la historia. Las cosmogonías **L**contraponen (tierra-agua, aire-fuego, noche-día) para generar. La guerra está en el principio de la cosmogonía y del relato histórico griego: para ser Grecia hubo que oponerse a Troya. Ambos miembros de la dupla se definen en oposición unificante: atacantes y atacados, vencedores y vencidos, hombres y mujeres. Aunque represente un punto de llegada tardío de la tradición mítica, la guerra es la primera imagen elegida para precisar y quizá limitar nuestro ser occidental.

Si, como señala Kirk (1985: 259), Grecia reformula la tradición mítica como ninguna otra civilización, la guerra de Troya es principio y sucesión para pensar la identidad de una cultura; la lógica de la guerra es el poder del que se usa y abusa. Veamos algunos términos: la guerra es masculina, es acción violenta que persigue superioridad y hegemonía. La guerra requiere de varones en plenitud de virtudes heroicas. Masculinidad y muerte están en simbiosis. Los hombres luchan por muchas y distintas causas (por ataque o por defensa, por familia o por honor, por el jefe o por la

fortuna) y todas son justificadas. Sin embargo, cuando el héroe acaba su misión, un mundo subalterno que no tuvo protagonismo en el combate, pero sí su trozo de heroicidad, queda expuesto en simetría con él. Es un mundo de ancianos, mujeres y niños que, aunque sobreviven momentáneamente, están dentro de un círculo de penas nuevas, causadas por los errores de origen. Cuando la historia en tanto acción se ha detenido, consumado el fin de los héroes, detrás del cual desaparecen los dioses, la nueva versión de Troya deben escribirla las mujeres y plantear una revisión: si la Troya caída es historia masculina, la Troya restante y en cierto modo restaurada, es obra femenina, materna específicamente. Si hay gesto de reconciliación en la agonía de la guerra, ése puede darlo la piedad materna. El comportamiento de las sobrevivientes de la casa de Príamo (Hécuba, la reina viuda; Casandra, la hija profetisa, y Andrómaca, la madre del heredero) decidirá la batalla definitiva. La fuerza de estas mujeres se une en una voluntad común: afirmar la superioridad/dignidad del agredido por encima de la infamia irracional del agresor. Y con ello atan sus acciones finales a sancionar el error trágico (*hamartía*), la ruptura, la separación de origen.

La concepción renovadora de Eurípides en su mirada crítica de Troya es tal que, como señala Kamberbeek (1960: 25), está diciendo algo nuevo y libre de toda mitología. La obra comentada parte del mito tradicional de la caída de la ciudad, para reavivarlo en la historia de Atenas (Croally, 1994: 57); pero, si la antigua misión del sufrimiento trágico era formativa, Eurípides parece quedarse con una pesimista idea de fortuna irreversible y oscura. La fuente épica de la *Iliada* condiciona la perspectiva: la visión del hombre, generación de las hojas, ante la bienaventuranza divina no puede hacer pensar sino en la irreversible tragedia. La mirada de la guerra que ofrece Eurípides es propiamente trágica y nada tiene de las glorias y orgullos épicos. La guerra es completamente un mal, que cuando

adviene puede mostrar la nobleza de algunos, pero predominará siempre la cerrazón de las pasiones.

La muerte es masculina

Las Troyanas de Eurípides, en términos dramáticos, comienza con el fin de la caída de Troya. En la llanura desprotegida, lejos de los muros construidos por los dioses, se alzan al viento las tiendas de las cautivas. El poder de Grecia, representado por héroes, está poniendo orden antes de partir; distribuyen el botín, víctimas oprimidas, mujeres nobles reducidas a cautividad (Hughes, 2003: 73). Troya aparece representada por mujeres que no morirán aún, sino que están forzadas a la unión marital con los vencedores. Si el ideal ubica al varón en la guerra y a la mujer en el matrimonio, ambos espacios representan la muerte, ya sea alcanzada en la batalla, ya en el lecho enemigo.

Según el mito, Troya ha caído, aunque pueda parecer que, por la importancia de su nombre y de sus símbolos, se resiste a caer. Mas, para el tiempo histórico de Atenas, Eurípides agudiza otra faz de la caída: la guerra en estado de duración y actualidad. En *Las Troyanas*, Astianacte, hijo de Héctor y Andrómaca, es el único sobreviviente varón y será el último en ser asesinado en las arenas de Ilión. El primero en morir, Héctor, arrastra su ruina; tanto el descendiente como la ciudad han perecido con Héctor. La escena final refuerza la desolación y sugiere parcas satisfacciones para los vencidos y temibles venganzas para los vencedores, pero nunca reconciliaciones.

En esta pieza que carece de intriga, donde la suerte se ha sellado con el fin de la guerra, hay una *hamartía actuante*, señalada por Poseidón:

μῶρος δὲ θνητῶν ὅστις ἐκπορθεῖ πόλεις,
 ναοὺς τε τύμβους θ', ἱερὰ τῶν κεκμηκότων,
 ἐρημίᾳ δοὺς αὐτὸς ὄλεθ' ὕστερον (vv. 95-97).¹

Esta explicación, ofrecida por el dios, desde afuera del conflicto, sería imposible desde la posición comprometida de Hécuba como protagonista (Vidal Naquet, 1997: 37); Poseidón anticipa un desenlace que sólo puede compartir con la visión profética de Casandra. Mas, aunque en la sabiduría de los dioses esté escrito otro final de justicia y la hamartía aparezca armonizada (los aqueos impíos sufrirán en el mar) no es el eje de la cuestión. El problema es que no hay dónde rastrear el error trágico que origina el dolor de los inocentes, bajo la forma de un castigo que borra tres generaciones de la tierra simultáneamente; ese reclamo estará en boca de Hécuba, la madre. El fondo de escena, con la ciudad derrotada, no se presenta como un hecho clausurado sino profético: los jirones de Troya seguirán dispersos produciendo dolor. La épica de la *Ilíada* funda en su pesimismo el enfoque de la tragedia (Voutsas, 2012: 115).

Poseidón señala el pasado y el futuro; el presente es de Hécuba. Si el pasado, casi conjuntado con el tiempo presente de las acciones de los griegos, es el error, el futuro no deja resquicios y debe ser leído a la luz de esas mismas palabras (Easterling, 1997: 174). Ese “necio mortal” que anticipa con hechos nefandos “su propia destrucción” puede ser cualquiera: el dios actualiza al tiempo del hombre la advertencia de moderación, válida para todos los momentos y culturas.

¹ Es necio el mortal que destruye ciudades; / si además deja en soledad templos y tumbas-/ santuarios de los muertos- prepara su propia / destrucción para después. | En las traducciones de fragmentos, seguiremos la edición castellana de Eurípides, 1977, *Tragedias II, Las Troyanas*, José Luis Calvo Martínez (introd, trad., y notas), Gredos, Madrid.

Las *Troyanas* abre con una serie de sentencias admonitorias de Poseidón y con un pacto débil, pero ante todo, se abre con la ausencia de los dioses: Poseidón se despide, desinteresado por los hombres que protegió y Atenea teje un reencuentro con el dios-tío por reivindicación de su nombre; la visión de una Atenea enconada y dispuesta a castigar a los impíos es recurrente; mientras pide ayuda a Poseidón ya se ha garantizado el apoyo de Zeus. En ningún caso hay compasión (García Gual, 2001: 281) lo que garantiza el acrecentamiento del dolor sin sentido. Los dioses, Poseidón y Atenea, acuerdan la destrucción de vencidos y vencedores, como si suprimieran a Troya de la memoria, incluso como si rectificaran sus propios errores: ellos se equivocaron allí. Sin embargo, no son quienes pagarán el error con sufrimiento; la perspectiva homérica de los “bienaventurados” se conserva en esta versión euripídea. En cualquier caso, no es la justicia divina la que promueve la acción, sino el centro humano encarnado en penas inmerecidas.

Con dioses equivocados y hombres errados, ante un presente que cae sobre los justos, queda cuestionada la ejemplaridad del pasado mítico. Se niega la idea de cumplimiento: si la desmesura (*hybris*) de la guerra debe propiciar un aprendizaje, la guerra finalizada enseña un eterno presente de madres sin descendencia.

El tiempo en sucesión también queda suspendido; así como la apertura está enmarcada por la desaparición de lo que da razón de ser a Troya, la confianza en sus dioses y el amparo de sus héroes derribados; el final (v. 1326) con la caída de la ciudad, la partida de las cautivas, el fuego que aniquila (v. 1256) –que bien podría ser una pira para Hécuba– y es la pira de todos (v. 1822), cierra con el cumplimiento de la condena de Poseidón. Sin embargo, no puede haber dioses en presencia; un *deus ex machina* sería reconciliatorio. Este final tiene una ausencia divina absoluta.

La vida es femenina

Troya vive aún en sus mujeres y en un niño desprotegido. Así como los varones mostraron el lado brillante de la guerra, sus mujeres representan el lado oscuro. Los héroes tuvieron acaso la oportunidad de morir por la patria dignamente; las mujeres serán degradadas a diversas formas de cautividad. Pero aún tendrán en su poder formas de restitución; en esta obra principalmente son evocadas por dos de ellas, Casandra y Hécuba.

Casandra en forma activa, al llevar, a través de la profecía, la guerra a territorio micénico y celebrando la venganza del invasor. Ella no es ni ha sido una guerrera, no es portadora de la muerte, pero es quien la confirma. El conocimiento fatal de los hilos del destino, valioso sólo para ella tras la sanción de Apolo, la convierte en quien refrenda una última venganza sobre los aqueos (vv. 359-360 y 405). La insistente idea de que los troyanos resultan vencedores sobre los griegos se extiende a la profecía de la muerte de Agamenón (Scodel, 1998: 148). Al reservarse el significado también se reserva el regocijo; Hécuba no puede entenderla y la interpreta como a una posesa en delirio.

Por otro lado, Hécuba es vigilia y conciencia; en forma pacífica, mediante el lamento fúnebre y el entierro del niño, función femenina central, mediadora entre generaciones y entre mundos. Ella liga padre con hijo y muertos con vivos. En una obra de unidad discutida, el personaje de la reina ofrece coordinación (Grube, 1941: 272; Conacher, 1967: 138). Hécuba está presente en todas las escenas y es la que dialoga con todos los personajes que cruzan en la despedida. La acción tiene una mirada final femenina, en tanto pretende constituirse en un alegato contra las consecuencias del saqueo. La obra de Eurípides no plantea la guerra como rasgo heroico, como podía corresponder a la generación de las Guerras Médicas; él pertenece a la época de las Guerras del Peloponeso

y para muchos de sus contemporáneos ya no pueden resultar legítimos los enfrentamientos de agresión, conquista y expansión (Delebecque, 1951: 14).

Hécuba recorre todo el drama a fin de cumplir con el entierro del nieto. En tal ceremonia, Andrómaca actúa de mediadora, pues es la que logra el consentimiento por conmisericordia, produciendo la paradoja en que es respetada la voluntad de las cautivas. A través de su función de protectora, primero, y suplicante, luego, garantiza el cuidado de la memoria solemne de Héctor y de la sepultura digna del hijo, cumpliendo con creces su responsabilidad familiar. La casa de Príamo está erguida en el mérito de sus mujeres.

No obstante, todas ellas están llamadas a morir sin haberlo elegido: de una forma violenta, como Casandra, o lánguida, como Andrómaca; sus hombres, por otro lado, deben morir abatidos. Las muertes de ellas no alcanzan a tejer la trama, no son aún argumento. Las mujeres cautivas, que no son dueñas del modo de su muerte (Loroux, 1989: 26) pueden intervenir, sin embargo, en la mejora de la muerte de los suyos, como guardianas de los despojos de los héroes y como celebrantes de las honras finales.

Las mujeres ocupan la voz en esta tragedia, aunque no son sus protagonistas efectivas, pues no generan la acción dramática, sino que siguen la sucesión de acciones previas provocadas por los héroes de quienes dependen. Ellas observan un mundo, el de la guerra, al cual no pertenecen y que no han generado, pero al que deben responder (García Gual, 2001: 282). Así, dan lugar a la entrada del protagonista, pues lo introducen desde sus vínculos familiares: Héctor presentado en la maternidad de Hécuba, en el lazo matrimonial de Andrómaca y en la paternidad del niño Astianacte, primero bebé y luego cadáver; la imagen majestuosa de Héctor ingresa presidida por sus parentescos.

Protagonista en ausencia

Héctor es sombra y luz de la trama teatral. Astianacte, su único heredero, es quien corporiza y asume la cifra de su valía para Troya. El hijo interesa en escena por su muerte (vv. 1119-1121) y por su entierro (vv. 1123-1250).

El centralismo de Astianacte-Héctor está preparado mediante las expresiones del dolor y no de su razón de ser. Una sucesión de lamentos funciona como anticipación de aquel encarnado en Astianacte, quien a su vez simboliza el lamento por Troya. Se inicia con el canto del coro por la ciudad (vv. 511-67; 582); sigue con el de Andrómaca y Hécuba por Héctor (vv. 577-607), después sólo el de Hécuba y, por último, el de Hécuba y el coro por Astianacte (vv. 740-63, 1167-206, 1216-59 respectivamente).

La obra contiene más lamentos que cualquier otra tragedia (Suter, 2003: 6). El horizonte de pérdidas prepara la queja por el gran quebranto, la muerte del sucesor y, en definitiva, por la última garantía para la continuidad de la estirpe.

A lo largo de la obra, Astianacte es presentado de modo indirecto, mediante alusiones a la debilidad, la esclavitud, los riesgos de morir sin sepultura, las multitudes de sufrientes y la injusticia de los victimarios. Enumeramos algunos ejemplos:

1. Poseidón en el prólogo (vv. 95-97) alude a las tumbas, que prefiguran la tumba del niño, última y fundamental para Troya. El abandono de los dioses y de los muertos señala el horizonte funesto. Tumbas y templos aparecen en una misma dimensión de sacralidad no respetada: ναοὺς τε τῶν βουῶν θ', ἱερὰ τῶν κεκηκότων (v. 96).²

² ... templos y tumbas —santuarios de los muertos...

2. Hécuba hace hincapié en la decadencia corporal (vv. 114-118). Su postura infausta, su derrumbe físico, los debe a la pérdida de la patria, los hijos y el esposo. Aparece visiblemente vencida, de rodillas y sin querer erguirse, tal como la ciudad en ruinas. Aquella reina-esposa-madre-abuela, representa el soporte de Troya cayéndose: δύστηνοζεῖγῶτῆς βαρυδαίμονοζἄρθρωνκλίσεωζ (vv. 112-3).³
3. El declive físico es apenas exterioridad del desmoronamiento interno. La madre desaparece con el exterminio de su familia: Hécuba, sin descendencia de hijos para socorrerla, no tiene esperanza y se deja caer para llorar y esperar la muerte: ὠζοῦτε μὲ ἄρσηνοῦτεθῆλεία σπορὰ/πολλῶνγενομένωντηντάλαιναν ὠφελεῖ (vv. 503-4).⁴
4. El coro previo a la entrada de Andrómaca acentúa la preocupación por la esclavitud (vv. 511-567). La angustia por la pérdida de libertad se expresa en toda su gravedad ante el destino de los hijos; la desprotección de la descendencia ante la arbitrariedad del enemigo se demuestra a través de la relación madre-hijo: βρέφηδὲφίλια / περὶ πέπλουζ ἔβαλλεμα- / τριχεῖραζ ἐπτομημέναζ: (vv. 557-9).⁵
5. Luego del lamento del coro, aparece Andrómaca con su hijo y, en el mismo carro, las armas de Héctor (v. 569); tras su entrada, anuncia que los muertos del saqueo de Troya no han recibido sepultura y están a expensas de las aves, señal de la esclavitud que asola a Troya: αἱματόενταδὲ / θεᾶ παρὰ Παλλάδιζώματα νεκρῶν / γυψὶ φέρειν τέταται (vv. 598-600).⁶

³ Digna de lástima soy por esta postura infausta de mis miembros...

⁴ ¡Que no pueda ayudar a esta desgraciada ningún hombre ni mujer, con los muchos que me nacieron!

⁵ Los niños asían con manos aterradas el peplo de sus madres.

⁶ Ensangrentados, los cuerpos de los muertos junto a la diosa Palas están tendidos para que el buitre los lleve.

La imagen de los insepultos se repite en las menciones del cadáver errante de Príamo (vv. 1084-5) y de Príamo muerto sin tumba (v. 1313); la amenaza del héroe insepulto rodea la figura del niño aún vivo, pero próximo a ser asesinado.

6. En alusión al funeral, Andrómaca, quien deberá salir de escena antes de que se realicen las exequias del hijo, adelanta el funeral de Polixena para Hécuba, como anticipación del que Hécuba realizará por Astianacte. Las madres intercambian servicios piadosos por los sacrificados: εἰδόννιν αὐτή, κάποβᾶσα τῶνδ' ὄχων/ ἔκρυψα πέπλοισκἀπεκοψάμην νεκρὸν (vv. 626-7).⁷
7. Andrómaca sin esperanza, sin posibilidad de algún bien, sabe íntimamente que se están acabando sus últimas intervenciones y que deberá influir en favor de lo único que interesa ya: ἐμοὶ γὰρ οὐδ' ὃ πᾶσιλείπεται βροτοῖς/ ζῦνεστιν ἐλπὶς (vv. 681-2).⁸ Con todo el destino encima, intercederá sólo en favor de la sepultura del hijo. Hécuba, para aferrarse a la continuidad del reino, le aconseja que olvide a Héctor, al que no puede salvar con lágrimas, y honre amablemente al nuevo esposo para poder criar al hijo y que así, un día, sus descendientes vuelvan a habitar Troya: πόλις γένοιτ' ἔτι. (v. 705).⁹ Ésta es la última ilusión de continuidad, pues de inmediato se produce la entrada del heraldo transmitiendo la decisión del ejército –y de Odiseo en particular– de matar al niño: κτενοῦσι σὸν παῖδ' (v. 719).¹⁰
8. La justificación de la muerte de Astianacte, en boca aquea, afirma que no puede haber otro Héctor (v. 723): λέξας

⁷ Yo misma la vi. Descendí de este carro, cubrí su cadáver con mi túnica y me golpeé el pecho.

⁸ A mí no me queda ni la esperanza, cosa que tienen todos los mortales

⁹ ...ésta vuelva a ser una ciudad.

¹⁰ Van a matar a tu hijo.

ἀρίστου παῖδα μὴ τρέφειν πατρός... (v. 723)¹¹ por lo cual será arrojado de las torres de la ciudad.

9. En ese punto advierte Taltibio a Andrómaca, indicándole que debe someterse a cambio de conseguir dar sepultura a su hijo: εἰ γάρ τι λέξεις ὧν χολώσεται στρατός, οὐτ' ἂν ταφείη παῖς ὄδ' οὐτ' οἴκτουτύχοι. (vv. 735-6).¹² El precio de cualquier desacato será cobrado en el cadáver del niño.
10. El patetismo se extrema con la entrega del hijo (v. 740) y ante la aparente conciencia de los hechos por parte del niño τί μου δέδραξαι χερσὶ κἀντέχῃ πέπλων, / νεοσσόζωσῃ πτέρυγας ἐσπίτων ἐμάς (vv. 750-1)¹³ repitiendo la escena de la desprotección.
11. Hécuba y Andrómaca se quedan en común agonía ante la pérdida de Astianacte; sintetizan el afán de las madres por preservar la vida y, en oposición, el modo supremo de sufrimiento: ὃ τέκνον, ὃ παῖ παιδὸς μογεροῦ, / συλώμεθα σὴν ψυχὴν ἀδίκως μῆτηρ κἀγώ (vv. 790-1).¹⁴ En este caso, hay conformidad entre vida personal y vida política. Las mujeres del coro interpretan el conjunto de males como distanciamiento de los dioses el cual enlaza con la despedida inaugural del Poseidón: τὰ θεῶν δὲ / φίλτρα φροῦδα Τροία. (vv. 857-8).¹⁵
12. Hasta el instante previo a la consumación de la muerte de Astianacte, el hijo es evocado por una sufriente “muchedumbre de hijos” de toda Troya (1089-99): τέκνων δὲ

¹¹ ... diciendo que no hay que dejar crecer al hijo de un hombre excelente...

¹² Si dices algo que enoje al ejército, tu hijo no tendrá tumba ni funeral.

¹³ ¿Por qué te aferras a mis brazos y te ases de mi peplo como un pajarillo que se cobija en mis alas?

¹⁴ Hijo, oh hijo de mi pobre hijo, tu madre y yo nos vemos injustamente privadas de tu vida.

¹⁵ El amor de los dioses por Troya se ha ido.

πλῆθος ἐν πύλαις / δάκρυσι κατάορα στένει: (vv. 1090-1).¹⁶
 De inmediato, el colectivo se convierte en el único personaje importante, Astianacte: λεύσσετε Τρώων /τόνδ' Ἄστυά
 νακτ' ἄλοχοι μέλλαι / νεκρόν (vv. 1119-21).¹⁷

La exposición indirecta presagia el acontecimiento de la muerte total; presagia lo sabido, pero lo confirma de forma agónica. Todo se degrada paulatinamente: los niños desprotegidos se unen a los héroes insepultos, los sobrevivientes se convertirán en esclavos, los extremos de la estirpe, Príamo y Astianacte, se presentan en riesgo, el rey insepulto y el niño pendiente. Sólo la justa sepultura actuará como reconciliación mínima, al otorgar tanto la protección del enemigo como la liberación del sitio impío.

Si bien el escenario y sus personajes están lejos de la esperanza, aún falta el cumplimiento del dolor, es decir, falta que caiga completamente Troya. Las alusiones a Astianacte mediante la mención de las tumbas, la decadencia física, los hijos dejados, anteceden y evocan a quien le da valor, su padre muerto. Cuando entra Astianacte –entrar para morir– inmediatamente se encuentra con su padre a través del escudo. Allí se consuma el sitio de Troya; la presencia de los dos descendientes de Príamo muertos en su heroicidad, (uno en despliegue, otro en potencia) indica el momento de plenitud de la obra. La evocación de los caídos a fin de conservarlos en la inmortalidad del recuerdo es la única compensación que puede equilibrar su sacrificio (Campos Daroca, 2002: 3).

La compasión por la pérdida de los defensores, la esclavitud de los restantes y el asesinato de los posibles vengadores, magnifica las consecuencias de la guerra, haciéndolas parecer casi interminables y, justamente por ello, produce en los espectadores rechazo hacia

¹⁶ ...una muchedumbre de hijos a las puertas lloran colgados del cuello de sus madres.

¹⁷ ¡Mirad, aquí, tristes esposas de los troyanos, a Astianacte muerto...

esas decisiones (Nussbaum, 2001: 395). Eurípides, que estrena esta obra cuando promediaba la Guerra del Peloponeso (415 a. C.), se aparta de las glorias de la épica, donde el varón cumple su naturaleza individual y social en el combate, y la muestra como negatividad absoluta.

El escudo de Héctor

La sección central del “encuentro” Héctor-Astianacte (vv. 1136-7) se produce mediante el escudo del héroe (Poole, 1976: 280). Andrómaca ha debido partir con Neoptólemo a las costas de Ptía y, tras despedirse de la tumba de Héctor, ha apelado al cumplimiento del funeral: *καί σφ' ἠτήσατοθάψαι νεκρὸντόνδ', ὃς πεσὼνέκ / τειχέω νψυχὴν ἀφῆκεν Ἔκτορος τοῦ σοῦ γόνος*: (vv. 1133-4).¹⁸

De inmediato, el escudo, *φόβον τ' Ἀχαιῶν, χαλκόνωτονἀσπίδα / τῆνδ'* (vv. 1136-7),¹⁹ configura el medio físico y el símbolo supremo de la expiación. Veamos sus pasos:

1. Inicia Hécuba, quien nuevamente preside la escena, una sucesión de quejas autocompasivas desencadenadas por la visión del escudo: *θέσθ' ἀμφίτορνονἀσπίδ' Ἔκτορος πέδω*, (vv. 1156-7).²⁰
2. La reacción espontánea es identificar a un descendiente con otro. Hécuba ve a Héctor en Astianacte: *ὦ χεῖρες, ὡσεῖκούςμὲνἠδειαί πατρὸς* (v. 1178)²¹ y agudiza la confir-

¹⁸ Pidió a Neoptólemo que enterrara este cadáver del hijo de Héctor que murió despeñado desde la muralla.

¹⁹ En cuanto a este escudo de bronce, terror de los aqueos...

²⁰ Depositad en tierra el bien torneado escudo de Héctor, visión dolorosa y nada agradable para mis ojos.

²¹ ¡Oh manos, dulce imagen de las de tu padre!

mación del fin de todos en la muerte del nieto, junto a la inversión del orden natural: madre que entierra al hijo:

γραῦς ἀπολιζᾷτεκνος, ἄθλιονθάπτω νεκρόν.
οἶμοι, τὰ πόλλ' ἀσπάσμαθ' αἶ τ' ἐμοὶ τροφαὶ
ὔπνοι τ' ἐκεῖνοιφροῦδάμοι (1186-8).²²

3. Hécuba tiene delante de sí el cadáver y el escudo. Posa alternativamente su mirada en cada uno. Reclama por la indefensión del pequeño muerto y por el inexplicable miedo generado en los aqueos; la perdida oportunidad de vivir y haber sido feliz en la familia; el precio de haber caído por la ciudad; señala sus bucles, sus manos y su boca, sujetos del antiguo amor materno, ahora signos de su muerte violenta. Hasta que opone a toda la letanía una objeción: a pesar de todo eso, tendrá el escudo de Héctor. Hécuba repara en el escudo como protector del brazo del héroe, donde su impronta permanece, tanto que hasta el sudor de su mejilla –ocasionado por la exigencia de la batalla– está perceptible. El escudo aparece interpelado como personaje: ὃ καλλίπηχυν Ἔκτορος βραχίονα / σφίζουσ', ἄριστον φύλακ' ἂ πώλεσας σέθεν. (vv. 1194-5).²³ Y al despedirlo de su antiguo dueño lo dispone para la nueva función de sepultura.
4. Lamento final del coro y Hécuba (vv.1216-59) iniciado con la nostalgia por el rey que no será aunque debía haber sido: ὃ μέγας ἐμοί ποτ' ἄν / ἀνάκτωρ πόλεως (1216-17).²⁴ Estas líneas dependen de la matriz homérica (Il. 6, 402-3 y 22, 506-7) y refieren a Astianacte en su calidad de protector como indica su nombre

²² Pero soy yo, una anciana sin ciudad y sin hijos, quien entierro tu triste cadáver de joven; no tú a mí.

²³ ¡Oh escudo que protegías el hermoso brazo de Héctor, has perdido a tu más excelente protector!

²⁴ ¡El poderoso monarca de mi ciudad que un día debías haber sido!

(Edinger, 1987: 378) y tal como era reconocido por los troyanos, prerrogativa que recibía de su padre: Ἀστυάνακτ' οἷος γὰρ ἐρύετο Ἴλιον Ἐκτώρ (v.403)²⁵ y también Ἀστυάναξ, ὄν Τρῶες ἐπικλήσιν καλέουσιν: / οἷος γάρ σφιν ἔρυσσο πύλας καὶ τείχεα μακρά. (v. 506-7).²⁶

5. Las acciones finales unifican tierra y fuego. Las entrañas de la tierra, elemento femenino, reciben a la última semilla de Ilión en el cuerpo del niño χωρεῖτε, θάπτειτ' ἀθλίῳ τύμβῳ νεκρόν (v. 1246):²⁷ mientras el fuego de la pira, elemento masculino, eleva al cielo los restos de la ciudad asolada ἀλλὰ πῦρ ἐνίεναι, / ὡς ἂν κατασκάψαντες Ἰλίου πόλιν (vv. 1262-3).²⁸ Por esa unidad es que Hécuba ve bien arrojarse a las llamas que acaban con el reino: φέρ' ἐς πυρὰν δράμωμι εν: ὡς κάλλιστά μοι /σὺν τῆδε πατρίδι κατθανεῖν πυρουμένῃ (vv. 1282-3).²⁹ Ella, esposa-madre-reina, es la ciudad; las llamas destructivas son sus propios funerales.
6. El clamor final por la muerte de Troya (v. 1287 ss.) cierra el encadenamiento de la forma lamento que sostiene la estructura de la obra, independiente del personaje que lo ejecute, y confirma la relación formal con la temática (Suter, 2003:10).

El escudo es el medio de definir al protagonista ausente, el Héctor añorado. Es el emblema donde Hécuba ve a su hijo; es el noble signo del esposo actuante y definitivo para Andrómaca; es el legado del padre ejemplar, el mejor de los troyanos.

²⁵ ...pues defendía a Ilión el solo Héctor.

²⁶ Astianacte, a quien los troyanos con este nombre declaran/pues puertas y magnos muros les defendías tú solo.

²⁷ Marchad, enterrad el cadáver en su desdichada tumba.

²⁸ ...prended fuego a fin de destruir por completo la ciudad de Ilión.

²⁹ Ea, voy a saltar a la hoguera, pues será lo más hermoso para mí morir ardiendo junto con mi patria.

En principio, el escudo puede ser leído para Astianacte como limitación de su destino: nunca será hombre ni héroe el descendiente del mayor héroe; el escudo que debió servirle de defensa, es su tumba; la ciudad, cuyos muros debieron cuidarlo, son testigos caídos: escudo y muros se convierten en antítesis y quedan desvirtuados. Mas, en valor positivo, Astianacte entra en acción mediante su muerte y, fundamentalmente, mediante el honor del entierro. En cierto sentido de reivindicación, existe por el escudo. El entierro del desvalido actúa como contraste del fin de los grandes vencedores: los griegos serán castigados por su impiedad y morirán en el mar sin la paz del sepulcro. Finalmente, con Astianacte sepultado, Troya queda en paz y su memoria es dignificada.

En referencia a los vínculos familiares, el espacio del escudo es medio concreto y símbolo profundo de unión filial. Personifica la figura de Héctor en su prerrogativa máxima, defensor de la ciudad, y, convertido en sepulcro, es indicio de la clausura de Troya. Andrómaca niega el escudo para su nueva unión con Neoptólemo en Ptía; no lo lleva como reliquia donde sólo represente miedo o nostalgia, sino que lo siembra en la tierra, como última nutrición del hijo. El celo del entierro como deber fundamental en la cultura antigua (Vernant, 1991: 50ss.) pacífica y sana con su cumplimiento.

La protagonista amasa el breve presente de la historia con materiales sin vida, Héctor y Astianacte, y los une y vivifica en la nueva matriz del escudo, que prolonga el heroísmo de Troya; en la sucesión de lamentos también recuerda y advierte cuáles son las condiciones del héroe, convirtiendo la queja en canto de gloria.

La unidad profunda que la madre, servidora de la vida, promueve en el seno de la tierra, como en la entraña de una divinidad que guarda el ritmo de la existencia, asombra y perturba en una cultura sin sentido escatológico.

Conclusiones

En el prólogo de la obra, el dios señala la hamartía ubicada como causa; aparenta ser pasado, tiempo del inicio, pero la reflexión sobre las acciones de la obra define aquel principio como presente activo. La hamartía no se resuelve y excede los límites del acontecer, llega al “después” (ὄσπερον, v. 97). Los que iniciaron destruyendo ciudades concluyen destruyendo ciudades, tal es el emblema de Astianacte arrojado desde los propios muros que debió proteger. La doble destrucción, de ciudad y heredero, deshonra a sus autores, desacredita sus victorias y reniega de la unión sacra (ἱερὰ, v. 96) de dioses y antepasados (ναοὺς τε τύμβους θ', v. 96). El vacío (ἐρημία, v. 97) de sus templos y tumbas demuestra que los griegos, siendo tales, se han barbarizado: ὃ βάρβαρ' ἐξευρόντες Ἕλληνες κακά, (v. 764).³⁰

De Troya, como punto de partida, y del fracaso de la lógica del agresor, surge una experiencia de restauración: la piedad materna. Es la única lección positiva que deja la guerra. La mujer, que no tuvo decisión sobre nada previo, asume la libertad de cuidar y alabar a sus muertos.

La guerra ha arrasado con ofuscación: el mal está en el destino humano. Los dioses dan vuelta al rostro, muestran su desamor. Vencidos y vencedores están igualmente desamparados; unos lo saben más que otros, pero a todos espera la misma fortuna. No hay aprendizaje y, por ende, no hay rectificación del mundo masculino. La tragedia *Las Troyanas* parece confirmar no sólo que ha caído Troya, sino que volverá a caer porque el mito paradigmático no puede enseñar cuando el corazón está nublado por la desmesura.

La mirada totalizadora es femenina y materna: sólo quedan, en el final, madres sin descendencia para contemplar las llamas

³⁰ ¡Oh, griegos, inventores de suplicios bárbaros!

que se llevan la patria. Los funerales de Astianacte, y de Troya en consecuencia, son dirigidos por las mujeres-madres: las dadoras de vida velan el pasaje al mundo de los muertos. Los vencidos pueden preservar su dignidad.

En el entorno de lamentos, se salva un espacio de plenitud y de cohesión: el escudo de Héctor en función de sepultura de Astianacte. El héroe vuelve en su sinécdoque a cumplir los ritos de piadosa justicia.

Quizá Eurípides, crítico de la guerra, crítico de la Grecia tardía, profeta de nuestra historia belicosa, está afirmando con el otro poeta de Grecia: “Sin embargo, qué cierta es la derrota” (Kavafis, 1976: 24).

Bibliografía

- Campos Daroca, Javier, 2002, “La justicia de las madres. Política y antipolítica de la tragedia antigua según N. Loraux”, *Praesentia*, núms. 4-5, Universidad de los Andes, Mérida / Venezuela.
- Conacher, D. J., 1967, *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, University of Toronto Press, Toronto.
- Croally, Neil T., 1994, *Euripidean Polemic: the Trojan Women and the Function of Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Delebecque, Edouard, 1951, *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, C. Klincksieck, Paris.
- Edinger, H. G., 1987, “Eurípides, ‘Troades’”, *Hermes*, núm. 115, p. 378, disponible en: <http://www.jstor.org/stable/4476581> (consultado: 29/IX/ 2015).
- Eurípides, 1913, *Euripidis Fabulae*, vol. 2. Gilbert Murray (ed.), Clarendon Press, Oxford.

- _____, 1977, *Tragedias II, Las Troyanas*, José Luis Calvo Martínez (intro., trad., y notas), Gredos, Madrid.
- Easterling, P. E., 1997, “Form and Performance”, en *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 151-177.
- García Gual, Carlos, 2001, “Sobre Las Troyanas de Eurípides”, en *Mediterráneo: memoria y utopía*, José Monleón (coord. y ed.), vol. 2, Fundación Instituto Internacional del teatro en el Mediterráneo / Universidad, Servicio de Publicaciones, Madrid / Murcia.
- Grube, Maximilian Anthony, 1941, *The Drama of Euripides*, Methuen, Londres.
- Hughes, Bettany, 2003, “Euripidean Vergil and the Smoke of a Distant Fire”, *Vergilius*, vol. 49, pp. 69-83, disponible en: <http://www.jstor.org/stable/41561837> (consultado: 29/IX/2015).
- Homero, 1920, *Homeri. Opera in five volumes*, Oxford University Press, Oxford.
- _____, 1997, *Iliada*, Rubén Bonifaz Nuño (intro., versión rítmica y notas), UNAM, México.
- Kamerbeek, J. C., 1960, “Mythe et Réalité dans l’oeuvre d’ Euripide”, en *Entretiens sur l’Antiquité Classique*, Fondation Hard IV, Ginebra.
- Kavafis, Constantino, 1976, *Poesías completas*, José María Álvarez (trad., y notas), Hiperión, Madrid.
- Kirk, G. S., 1970, *Myth. Its meaning and functions in Ancient and other cultures*, Cambridge University Press, Londres.
- Loraux, Nicole, 1989, *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Visor, Madrid.
- Nussbaum, Martha, 2001, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press, Cambridge.

- Poole, Adrian, 1976, "Total disaster: Euripides' The Trojan Women", *Arion*, núm. 3, pp. 257-87.
- Scodel, Ruth, 1998, "The captive's dilemma: sexual acquiescence in Euripides *Hecuba* and *Troadesn*", *HSPH98*, pp. 137-154.
- Suter, Ann, 2003, "Lament in Euripides 'Trojan Women', *Mnemosyne*, cuarta serie, vol. 56, pp. 1-28, disponible en: <http://www.jstor.org/stable/4433402> (consultado: 29/IX/2015).
- Vernant, Jean Pierre, 1991, *Mortals and Immortals*, Collected essays, Froma I. Zeitlin (ed.), Princeton University Press, Princeton.
- Vidal Naquet, Pierre, 1997, *L'honneurperdu et retrouvé d'Euripide*, transcripción de la conferencia dada en la Academia del Sur, Buenos Aires, abril.
- Voutsas, Styliani, 2012, *Constantinos Cavafis y Jaime Gil de Biedma: dos poetas, una concepción vital y estética*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.

Recibido: 18 de enero de 2016

Aceptado: 17 de mayo de 2016

Rosario Castellanos y Graciela Hierro: La reconfiguración de arquetipos femeninos

Rosario Castellanos and Graciela Hierro: the reconfiguration of feminine archetypes

Krishna Naranjo Zavala
Universidad de Colima

Resumen

Rosario Castellanos (1925-1974) y Graciela Hierro (1928-2003) sobresalieron en el feminismo en México. Ambas reflexionan que, a lo largo de la historia, las mujeres han sido representadas de manera peyorativa, carentes de voz propia y envueltas en ideas románticas. Referencias que han forjado concepciones en torno a la condición femenina; sin embargo, a través de la literatura y la filosofía, pueden ser replanteadas. El artículo se propone establecer un diálogo entre sus respectivos trabajos, Castellanos en la poesía y Hierro en la filosofía, tomando como base: *Mujer que sabe latín* (1973), el poema “La muerte de Dido” (1953-1955) y planteamientos de *Ética y Feminismo* (1985), *De la domesticación a la educación de las mexicanas* (1993), *Ética de la libertad* (1993) a fin de identificar la reconfiguración de arquetipos femeninos.

Palabras claves: feminismo, filosofía, poesía, arquetipo, reconfiguración.

Abstract

Rosario Castellanos (1925-1974) and Graciela Hierro (1928-2003) stand out in feminism in Mexico. Both reflect that, throughout history, women have been represented pejoratively, with no voice, and wrapped in romantic ideas. References that have shaped ideas around the female condition; however through literature and philosophy, can be reframed. This paper aims to establish a dialogue between their respective works, Castellano's in poetry and Hierro's in philosophy, in order to identify the reconfiguration of female, religious and mythical archetypes in *Mujer que sabe latín* (1973), the poem "La muerte de Dido" (1953-1955); for this purpose it will be used the approaches on which *Ética y Feminismo* (1985), *De la domesticación a la educación de las mexicanas* (1993), and *Ética de la libertad* (1993) are based.

Keywords: Feminism, Philosophy, Poetry, Archetype, Reconfiguration.

Rosario Castellanos y Graciela Hierro: escritoras feministas

Las filósofas y poetas, nutridas por el ejercicio de observación, reflexionan entorno a *ser mujer*, en un contexto que, como el de nuestro país, está repleto de prejuicios y prácticas discriminatorias no sólo hacia las mujeres sino a diversos sectores sociales. La escritura extiende el propósito de liberarse del yugo. Más allá: plantea, propone, vindica.

El objetivo del presente trabajo es colocar en diálogo a dos filósofas mexicanas: Rosario Castellanos y Graciela Hierro, a partir

de la reconfiguración que cada una hace –Castellanos en la poesía y Hierro en la filosofía– de dos arquetipos principalmente: la madre (que se manifiesta a través de figuras religiosas y fungen, de acuerdo con Graciela Hierro, como arquetipos de la educación femenina) y el arquetipo mitológico, encarnado en Dido a quien se le conoce como fundadora de la antigua ciudad de Cartago, al norte de África (Barreiro, 1981).

Sabemos que la poesía y la filosofía toman distintos rumbos pero ambos quehaceres se impulsan por la búsqueda de aquello que acerque a una experiencia de verdad, artística, en el caso de la poesía (retomando a Gadamer) y que permita reflexionar sobre temas esenciales de la vida humana en su devenir.

La pensadora española, María Zambrano, discierne muy bien entre los dos trabajos, desde una postura neoplatónica nos dice: “En la poesía encontramos directamente al hombre concreto, individual. En la filosofía al hombre en su historia universal, en su querer ser. La poesía es encuentro, don, hallazgo por gracia. La filosofía busca, requerimiento guiado por un método” (Zambrano, 1996: 62).¹

La siguiente cita se refiere a la poesía, sin embargo, no deja de iluminar sobre el quehacer filosófico:

La cosa del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y no habrá jamás. Quiere la realidad, pero la realidad poética no es sólo la que hay, la que es; sino la que no es; abarca el ser y el no ser en admirable justicia caritativa, pues todo, todo tiene derecho a ser hasta lo que no ha podido ser jamás (Zambrano: 1996: 22).

¹ Si bien la cita de María Zambrano alude al “hombre” como género universal, hay que decir que de acuerdo con Graciela Hierro, el uso del masculino como neutro, contribuye a la invisibilidad de las mujeres en el lenguaje.

Esta reflexión: “todo tiene derecho a ser hasta lo que no ha podido ser jamás” lleva a pensar en las preocupaciones de las escritoras al reconsiderar y replantear los arquetipos femeninos. Más allá, hablar de mujeres, encarnar en el *ser* de cada una. Por otro lado, siguiendo a Jung, recordemos una categoría básica que es el inconsciente colectivo donde los seres humanos convergen y comparten estructuras psíquicas (1984). De esto me ocuparé más adelante, primeramente revisemos algunos hitos biográficos de las dos pensadoras: Rosario Castellanos y Graciela Hierro.

¿Qué no se ha dicho sobre Rosario Castellanos? Con su rigor intelectual y su palabra certera, nos legó un pensamiento susceptible de ser abordado a la luz de una sociedad que margina a los pueblos originarios de nuestro país, que confina a las mujeres a roles particulares, imponiéndoles estereotipos que no las representan, en cambio, las limitan. “Género, etnia y nación” son los temas que subyacen en su literatura, demostrando la compatibilidad entre la sensibilidad literaria y el ejercicio intelectual, propio de la filosofía (López, 1996).

Ahora bien, nació en 1925 en la ciudad de México pero su infancia y adolescencia transcurrieron en Comitán, Chiapas, donde observó las paupérrimas condiciones de vida de los / las indígenas en un clima de injusticia. Sostiene la poeta que tras la muerte de su hermano, sus padres la desterraron afectivamente, encomendándola a una nana tzeltal con quien tuvo una estrecha relación. ¿Por ser mujer? Quizá esta situación detonó su interés por las desventajas que enfrentaban las mujeres frente a los hombres. Más tarde, Rosario se orientaría hacia el feminismo.

Escribió sobre ella, sobre otras mujeres, revelándonos conciencias atentas a sí mismas que chocaban con el exterior. Acudió a los arquetipos y mitologías para revisar las representaciones femeninas. Se preocupó por la desigualdad entre hombres y mujeres. La literatura, particularmente la escrita por mujeres, le dio rico

material para identificarse con otras escritoras que aspiraban y perseguían el terreno del conocimiento como Sor Juana.

En *Mujer que sabe latín...* hace un recorrido por fervientes vocaciones literarias de mujeres que alzaron su palabra con potencia. En ellas observa la “conciencia del oficio” como escribe a propósito de Natalia Ginzburg:

Lo único firme, seguro, invariable, es el amor al oficio. Oficio del que nos enamoramos precisamente porque nos seduce con su rostro más amable: escribir es, en sus inicios, algo tan divertido como un juego. Pero cuando el juego se prolonga lo suficiente se nos muestra su verdadera sustancia: se trata de un asunto serio que, como todos los asuntos serios, fatiga (Castellanos, 2012: 39).

En efecto, este compromiso con la literatura nos revela a una Rosario Castellanos que abarcó diversos temas en todos los géneros, pero, al mismo tiempo, refleja una importante preocupación por el conflicto indígena y el feminismo. Este último tema lo extrapoló hacia sí misma. Motivo por el cual, al leer su poesía, conocemos dimensiones íntimas de la poeta. Porque ella habló –y no sólo en sus poemas– de aquello que pocas mujeres se atrevieron a expresar: los convencionalismos sociales, la sexualidad, el ser madre, por mencionar algunos. A propósito de esta reflexión, Beth Miller, en *Rosario Castellanos. Una conciencia feminista*, menciona que es lugar común hablar de Castellanos sin dejar de referir a Sor Juana, pero tomemos en cuenta:

Mientras Sor Juana es una escritora marcadamente individualista, Castellanos, por lo contrario, acostumbra ver sus problemas personales en un ámbito social, identifica sus vivencias personales con experiencias generales de la condición de la mujer a través de la historia y entiende que el papel sexual es significativo tanto política como culturalmente (1983: 17).

Observadora como buena filósofa. Nada complaciente con los “primores” (expresión que emplea en *Mujer que sabe latín...*) asociados a las mujeres para ser reconocidas por la sociedad, pensemos en la maternidad o en la belleza como ejemplos. En la obra señalada, advierte que la historia hecha por hombres ha relegado a las mujeres. Se les nulifica, se les idealiza, pero no se les considera realmente. En palabras de Castellanos: “la mujer ha sido, más que un fenómeno de la naturaleza, más que un componente de la sociedad, más que una criatura humana, un mito” (2012: 9).

Su vida académica fue intensa, impartió cátedra en México y en universidades de Estados Unidos. Publicó la tesis *Sobre cultura femenina* (1950); en poesía, *Lívida luz* (1960) y *Poesía no eres tú* (1972); novela, *Balún Canán* (1957), *Ciudad Real* (1960) y *Oficio de tinieblas* (1962); cuento, *Álbum de familia* (1971); teatro, *Tablero de damas* (1952); ensayo, *Juicios sumarios: ensayos* (1966), *Mujer que sabe latín* (1973), *El uso de la palabra* (1974), *El mar y sus pescaditos* (1975), *Declaración de fe* (1977), y sus Obras completas las publicó en dos tomos el Fondo de Cultura Económica en 1998. También, fue embajadora de México en Israel donde murió electrocutada el 7 de agosto de 1974.

Por su parte, Graciela Hierro fue Doctora en Filosofía por la UNAM y directora del Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG) en la misma universidad. Nació en 1928 en la Ciudad de México. Las relaciones de apoyo, la convivencia, el escuchar a las mujeres, fueron planteamientos claves en su producción:

También queremos descubrir y sacar a la luz la labor silenciosa de nuestras madres y abuelas, reales e históricas, que desde tiempos inmemorables se han venido elaborando y que había sido ignorada. Es trabajo nuestro, de las contemporáneas, tomar sobre sí la amorosa tarea de descubrir, fomentar y enriquecer esa cultura femenina milenaria (Hierro, 1993: 15).

En su obra circulan nombres de aquellas que padecieron la imposición del sistema patriarcal (aunque bien se podría escribir en presente). En *De la domesticación a la educación de las mexicanas* (1993) hace notar que la sociedad mexicana creía que al nacer se tenía un destino; dualidad incesante: el hombre a la guerra, la mujer al matrimonio. Graciela Hierro, atenta a estos hechos, insiste en la necesidad de resignificar lo femenino.

También menciona a otras mujeres como las maestras mexicanas, quienes persiguieron la emancipación y formaron generaciones desde estos ideales. Hay periodos que señala la filósofa: la Revolución (1910), el Primer Congreso Feminista de Yucatán (1916), el constitucionalismo (1917) y su contribución al proyecto educativo vasconceliano:

Son ellas las que abrieron el camino de la educación superior para las mujeres y su movimiento político culmina en la figura de Rosario Castellanos, la maestra feminista que escribe el primer ensayo filosófico defendiendo el derecho de la mujer mexicana a la cultura: *Sobre cultura femenina*, en 1950. Antes de que Simone de Beauvoir en Francia publicara *el Segundo sexo*, biblia del feminismo mundial (1993: 72).

Otro punto importante en el pensamiento de Graciela Hierro es el placer. De acuerdo con la filósofa, es necesario apropiarse del cuerpo, tomar conciencia de que existe también para el goce. Como bien expone en *De la domesticación a la educación de las mexicanas*, la idea de la condición femenina proviene de paradigmas del viejo mundo a través de los españoles influenciados por la noción de la condición femenina cristiana medieval. Leer a la pensadora y maestra mexicana, invita al asomo de la historia que no sale bien librada: los hombres han dictado cómo deben conducirse las mujeres, cosificándolas y destinándolas (siempre *destinándolas*) para otros, lo otro.

Para las mujeres universitarias que perseguían a la filosofía como destino, Graciela Hierro fue una poderosa referencia. Ahora bien, revisemos una noción cardinal en este trabajo, ¿qué es el feminismo? Sostiene Hierro:

Si bien existen muchos “feminismos”, yo lo entiendo como el descubrimiento, la creación y la práctica de la cultura femenina, que persigue el objetivo político de realizar la revolución de la vida cotidiana. En el caso de la educación, lograr la hazaña que señalo arriba: La creación de una educación para personas, sin distinción de género (1993: 15).

“La revolución de la vida cotidiana” esclarece que el feminismo, o los feminismos, se ejercen diariamente en los pequeños o grandes acontecimientos. De ahí que la filósofa se ocupe de diversos aspectos de la vida de las mujeres para proponer revoluciones que incidan en la educación, la sexualidad, la vejez, la necesidad del erotismo y del goce, entre otros. Su trabajo es referencia del feminismo en México. Leerla hoy permite encontrarnos con propuestas viables para reflexionar sobre lo que cada una es y lo que cada una quiere. Autora de títulos como *Ética y feminismo* (1985), *Naturaleza y fines de la educación superior* (1990), *De la domesticación a la educación de las mexicanas* (1993), *Ética de la libertad* (1993) y *Ética del placer* (2001). Graciela Hierro muere a los 75 años, en octubre de 2003.

Repasemos, ahora, algunos temas claves del feminismo.² La investigadora mexicana, Eli Bartra (2000), apunta que hacia 1960 y

² La historiadora mexicana, Julia Tuñón, sostiene que el primer feminismo en México se originó al final de la República Restaurada, alrededor de 1877, con aras de mejorar la situación de las mujeres. Sin embargo, no se modificaron los roles tradicionales de madre y esposa. En dicho periodo, las solicitudes de las mujeres giran en torno a la valoración del “bello sexo”, en el entendido de que poseen una moral superior a la de los hombres. Es con la Revolución Mexicana

comienzos de 1970 hay un resurgimiento del movimiento feminista, el cual tiene sus raíces a finales del siglo XVIII. Pero en esta “nueva ola” se constata la lucha por los derechos políticos y sociales de las mujeres como las sufragistas que buscaron el derecho al voto.

También señala otras preocupaciones de dicho movimiento: la autonomía sobre el propio cuerpo, la despenalización del aborto, la sexualidad femenina y la búsqueda de placer; además, la violencia y abusos que se han cometido hacia las mujeres. Bartra llama a este movimiento “neofeminismo”. Aunque el trabajo de Hierro es posterior al de Castellanos, evidentemente se ocupa de estos temas que cobran fuerza en el reclamo feminista. De igual manera, deja ver la influencia de la escritora chiapaneca en su obra.

Volviendo al tema, situémonos en 1970, cuando Bartra expone una fuerte convergencia entre las mujeres que, a la luz del feminismo, fomentó la empatía. El intercambio de experiencias les permitió observar, con mayor perspectiva, las problemáticas que cada una enfrentaba, ya no de manera aislada, sino en relación con el contexto. A manera de paréntesis, esta idea de la colectividad, de la interacción entre mujeres, es fundamental en la filósofa Graciela Hierro. Leamos a Bartra:

Las mujeres se dieron cuenta de que la subalternidad no era, pues, personal, individual, sino colectiva. Antes, cada una pensaba que sus problemas eran estrictamente personales, pero al comunicarse entre ellas descubrieron su carácter social (Bartra, 2000: 40).

Asimismo, Bartra hace ver cómo el movimiento estudiantil del 68 se concibe como un antecedente del feminismo. La década de los setenta despertó y agitó conciencias feministas que buscaron cambios en todos los campos de la vida. Rosario Castellanos y

cuando realmente se hacen reclamos por derechos, tales como votar y ser votadas para cargos públicos (Mujeres, 2015).

Graciela Hierro dieron voz a reclamos sociales y políticos, cada una desde su quehacer. Se pronunciaron por temas nimbados por la moral de una sociedad que no permitía nuevas perspectivas en torno al universo femenino.

Por ejemplo, Castellanos es categórica cuando se refiere a la maternidad. Lo podemos constatar en *Mujer que sabe latín* y en el poema “Se habla de Gabriel”.³ Sus consideraciones seguramente irían contra el *statu quo* de aquella época, tomando en cuenta que, a decir de Graciela Hierro en *Ética de la libertad* (1993), ser madre es el papel más valioso que la sociedad mexicana ha impuesto a la mujer.

¿De qué se dieron cuenta Rosario Castellanos y Graciela Hierro? de que la sociedad –patriarcal– no representa a las mujeres de carne y hueso, en cambio otorga visiones maniqueas de ellas. Leamos a la autora de *Ética y feminismo*:

Las imágenes femeninas dentro del patriarcado se polarizan axiológicamente: el lado positivo de lo femenino tradicionalmente aparece encarnado en “la reproductora” que se enfrenta con el polo opuesto de la jerarquización valorativa de la mujer “objeto sexual”. La matrona se enfrenta tradicionalmente a la prostituta: la mujer que ejerce su sexualidad con fines ajenos a la reproducción (Hierro, 1985:33).

Reconfiguración de arquetipos femeninos

De acuerdo con Jung, los arquetipos son los contenidos de lo inconsciente colectivo: “El arquetipo representa esencialmente un

³ “Se habla de Gabriel” es un poema sobre la maternidad que no necesariamente la encumbra, por el contrario, la autora expresa los inconvenientes de dicho estado: “Como todos los huéspedes mi hijo me estorbaba / ocupando un lugar que era mi lugar, / existiendo a deshora, / haciéndome partir en dos cada bocado” (Castellanos, 1984: 188).

contenido inconsciente, que al concienzializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge” (1984: 11). Entendemos por arquetipos: “Motivos que se repiten y con significación casi idéntica tanto en sueños y fantasías individuales como en la mitología y el folclore de pueblos diversos” (Paraíso, 1995: 41); asimismo, poseen un carácter universal antropológico. También, se manifiestan a través de símbolos, y, considera Jung, que también el hombre moderno configura sus creencias a partir de los arquetipos (Viñas, 2007: 544).

La literatura y la filosofía, en sus respectivos métodos, replantean la realidad. Los arquetipos –que establecen modelos en la sociedad– son revisitados por ambas escritoras. ¿Con qué fin? Considerando sus propuestas como feministas, se advierte la importancia de “tocar” los arquetipos, subvertirlos, colocarlos en otra proporción; adentrarse en ellos desde una mirada analítica y atenta de las representaciones de las mujeres.

Me detendré en los planteamientos de Graciela Hierro respecto a la resignificación de arquetipos femeninos. Cuando pensamos en éstos, subyacen los que se han instalado en la colectividad, generando ciertas percepciones en torno a la condición femenina. ¿Quién si no Eva es el mejor ejemplo? Aprendimos que el pecado encarna en una manzana y que ella propició la expulsión del paraíso. Adán pagó “los platos rotos”. No obstante, la filósofa cree necesario reconfigurar esta visión. Nos dice:

De Pandora y Eva surge la curiosidad como fuente del conocimiento, el deseo, origen del placer, se abre en la mirada de las mujeres una vez que se han apoderado de su cuerpo y adquieren la capacidad de desarrollar una visión de la madurez que ofrece la existencia (*La ética del placer*, 2001: 22).

En *De la domesticación a la educación de las mexicanas*, la autora sostiene que la ausencia de imágenes femeninas positivas en la

literatura, así como en la tradición sagrada y profana de México, ha llevado a las mujeres a la búsqueda de referencias que resulten verdaderas fuentes de identificación:

Como una reacción para llenar este vacío, muchas de nosotras nos hemos lanzado a la búsqueda de imágenes perdidas en la oscuridad de los tiempos, investigando historias de mujeres –nuestras abuelas y madres, imaginarias e históricas–, que permanecían ignoradas. Al investigar las ideas centrales que han guiado la educación femenina tradicional, de inmediato surge la imagen de la madre que cruza todo el territorio. Se refleja en las ideas religiosas precisamente en la diosa-madre de la cultura antigua: Coatlicue, Tonanzin. Después del encuentro con los conquistadores será María de Guadalupe el arquetipo de la educación femenina (1993: 31).

¿Qué nos dice Rosario Castellanos respecto al arquetipo de la Virgen de Guadalupe? En su ensayo reflexiona el por qué algunas identidades femeninas se han fincado en la cultura mexicana:

En la Virgen de Guadalupe parecen concentrarse únicamente elementos positivos. Es, a pesar de su aparente fragilidad, la sustentadora de la vida, la que protege contra los peligros, la que ampara en las penas, la que preside los acontecimientos fastos, la que hace lícitas las alegrías, la que salva, en fin, el cuerpo de las enfermedades y el alma de las asechanzas del demonio. ¿Cómo ni quererla, reverenciarla, convertirla en el núcleo más entrañable de nuestra vida afectiva? Esto es precisamente lo que hacen los mexicanos, y llegan hasta el punto de desligar sus creencias religiosas de la personalidad de la Virgen de Guadalupe para salvaguardarla en caso de que esas creencias entren en conflicto con otras o sufran una crisis, o ante ciertas presiones circunstanciales tengan que ser ocultadas. Es clásico el caso de nuestros ateos a los cuales no se les presenta ningún obstáculo de conciencia para hacer su peregrinación anual a la Villa (Castellanos, 1989: 467).

En la poesía de Rosario Castellanos, encontramos a “La Malinche”, Hécuba, Salomé y, por supuesto, Dido, de la que me ocuparé. Sobre estas identidades femeninas, Beth Miller, nos dice: “Las mujeres de Castellanos sufren, pero muy a menudo la ironía es motivo de salvación. Aún en su propio caso, el sufrimiento fue aprendido” (Miller, 1983: 21). Para Aralía López González, la poesía de Rosario Castellanos deconstruye “la ideología sexista, los mitos y símbolos de una cultura del poder que se reproduce bajo la lógica de la dominación, convirtiendo así las diferencias naturales en razones de subordinación, en desigualdades sociales denigrantes” (1996: 81).

En “Lamentación de Dido” la voz lírica personifica a la fundadora de Cartago. Al leer a Rosario Castellanos ubicamos su propuesta: desentrañar el mito, mostrándonos a una Dido con voz propia, con sus sentires y pensares. De acuerdo con la mitología fenicia, era hija de Muto, rey de Tiro; pero al morir su padre y llegar Pigmalión al poder, se casa con su tío Siqueo. Pigmalión mata a su esposo por lo que huye de Tiro hacia las costas de África. El rey de tierras vecinas, Jarbas, quiere casarse con ella y, ante el posible rechazo, la amenaza con una guerra. Dido se suicida.⁴

Analicemos brevemente el mito: hay una mujer víctima de las circunstancias. Se le confiere a Dido la responsabilidad de mantener la estabilidad de África por lo que debe contraer matrimonio. Ella no cede. Poesía y mito son una constante en la obra de Castellanos. Sin embargo, hace falta hablar con aquellas que perecieron

⁴ De manera detallada, este mito basado en *La Eneida*, de Virgilio, señala que Dido, al huir de Tiro y desembarcar en las costas de África, decide fundar una ciudad pero los habitantes y el rey Jarbas no lo permitieron. Sólo están dispuestos a venderle la tierra que quepa en la piel de un buey por lo que Dido hizo hebras que marcaran un enorme espacio. Finalmente, ahí funda Cartago. Jarbas pretendió casarse con ella y ante su negación la amenaza con desatar una guerra. Dido toma una espada y se suicida (*Diccionario de la mitología mundial*, 1981: 133).

en la cripta de sus tradiciones. Resucitarlas. Volverlas a sí. Rosario Castellanos persigue dignificar las representaciones de las mujeres en las tradiciones. Es clara su conciencia por reestablecer arquetipos femeninos, en su caso, a través de la literatura:

Tal es el reclamo de mis hechos. Dido mi nombre. Destinos / como el mío se han pronunciado desde la antigüedad con palabras hermosas y nobilísimas. / Mi cifra se grabó en la corteza del árbol enorme de las tradiciones. / Y cada primavera, cuando el árbol retoña, / es mi espíritu, no el viento sin historia, es mi espíritu el que estremece y el que hace cantar su follaje. (1985: 120).

Rosario penetra en el espíritu de Dido. La hace hablar con la lucidez de la mujer observadora, justa consigo misma, guardiana, a su modo, de su dignidad. Se reconoce “mujer de vestiduras desproporcionadas”. Otros poemas de Castellanos (“Lecciones de cosas”, “Monólogo de la extranjera”, “Economía doméstica”, por mencionar algunos) muestran un cierto afán por la autocrítica y el rigor al que se someten las voces femeninas de sus textos. Estas mujeres exponen sus flaquezas, reconociéndose a la vez, hijas de sus respectivos contextos que les oprimen la voz o les imputan condiciones a las que se someten, no por deseo, sino por rendición. Dido habla:

Y para obedecer mandatos cuya incomprendibilidad me sobrepasa
recorrí las baldosas de los pórticos / con la balanza de la justicia
entre mis manos / y pesé las acciones y declaré mi consentimiento
para algunas –las más graves (121).

“Lamentación de Dido” tiende a la prosa poética. El título nos indica la naturaleza del texto: un recuento, una valoración de los hechos. No olvidemos la faceta de la autora como dramaturga, la cual abona fuertemente a su poesía porque en el poema, la funda-

dora de Cartago, nos muestra a detalle su universo interior, convirtiéndose en una suerte de personaje teatral, del monólogo. Inteligente, melancólica y segura de su desmedido amor por Eneas: “Lo amé con mi ceguera de raíz”, Dido recapitula su existencia. Leamos el siguiente fragmento para finalizar esta breve reflexión sobre el poema:

Ah, los que aman apuran tósigos mortales. Y el veneno enardeciendo su sangre, nublando sus ojos, trastornando su juicio, los conduce a cometer actos desatentados; a menospreciar aquello que tuvieron en más estima; a hacer escarnio de su túnica y arrojar su fama como pajo para que hocen los cerdos. Así, aconsejada de mis enemigos, di pábulo al deseo y maquiné satisfacciones ilícitas y tejí un espeso manto de hipocresía para cubrir las (124).

Las mujeres en la obra de Castellanos son contradictorias. Pero estas contradicciones son producto de las circunstancias religiosas, culturales, políticas. Sin embargo, también las asumen como parte de la personalidad. En este caso, Dido se lamenta y se enjuicia. Se redime, explica y se culpa nuevamente. Admite su dolor.

Hemos visto cómo los arquetipos femeninos pueden ser replanteados a través de la filosofía y la poesía. Inmersas en el feminismo, Hierro y Castellanos expresaron temas considerados tabú, o temas “intocables”, como la maternidad que ha sido entronizada por una sociedad cuyo imaginario alberga fervorosamente arquetipos como la Guadalupana.

En sintonía con Graciela Hierro, existe la necesidad de recuperar referencias de mujeres con voz firme. Maestras, filósofas, escritoras, han asumido una fuerte responsabilidad al hacer visible lo invisible: las mujeres, las diversas identidades y necesidades, por mencionar algunos temas. Aquellos relegados por la fuerte presencia de la iglesia durante más de quinientos años en nuestro país.

Graciela Hierro reconoció en Castellanos la aguda observación sobre su tiempo. Tiempo que sumía a las mujeres en la falta de identidad y de las imágenes positivas señaladas anteriormente. Asimismo, subrayo la atención que Rosario puso en las mujeres indígenas y mestizas a través de la literatura. Tanto Hierro como Castellanos recurren a los arquetipos para liberarse, en parte, de prehistóricos ideales o “pecados” en torno a las representaciones femeninas.

Bibliografía

- Bartra, Eli, 2000, “Tres décadas de neofeminismo en México”, en *Feminismo en México, ayer y hoy*, UAM, Colección Molinos de Viento, México, pp. 39-56.
- Castellanos, Rosario, 1984, *Meditación en el umbral*, FCE, México.
- _____, 1989, *Obras completas*, FCE, México.
- _____, 2012, *Mujer que sabe latín...*, FCE, México.
- Fontán Barreiro, Rafael (pról.), 1981, *Diccionario de la mitología mundial*, Biblioteca Edaf.
- Hierro, Graciela, 1985, *Ética y Feminismo*, UNAM, México.
- _____, 1993, *De la domesticación a la educación de las mexicanas*, Editorial Torres Asociados, México.
- _____, 1993, *Ética de la libertad*, Editorial Torres Asociados, México.
- Jung, Carl, G., 1984, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Miguel Murmis (trad.), Paidós, Barcelona.
- López, Aralia, 1996, “Rosario Castellanos: lo dado y lo creado en una ética de seres humanos y libres”, *Política y cultura*, núm. 6, pp. 77-84.

- Miller, Beth, 1983, *Rosario Castellanos. Una conciencia feminista en México*, Universidad Autónoma de Chiapas, México.
- Paraíso, Isabel, 1995, *Literatura y psicología*, Síntesis, Madrid.
- Tuñón, Julia, 2015, *Mujeres*, Conaculta, México.
- Viñas, David, 2007, *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Madrid.
- Zambrano, María, 1996, *Filosofía y Poesía*, FCE, México.

Recibido: 30 de enero de 2015

Aceptado: 6 de marzo de 2016

La palabra impotente: ¿cómo se llaman los nombres?

The Powerless Word ¿How are named names?

Alejandra Hurtado Tarazona
Julián Andrés Pacheco Martínez
Universidad Santo Tomás, Colombia

Resumen

Este artículo de reflexión está basado en el ensayo del pensador alemán Walter Benjamin “Sobre el lenguaje general y sobre el lenguaje de los hombres” (1916) y la concepción del lenguaje que allí se presenta. Benjamin postula que el “lenguaje puro” es el lenguaje divino, en el que el nombre es la misma cosa que menta; luego de la caída (el pecado original) aparece el lenguaje de los hombres, que es sólo denominación, mimesis y ya no tiene poder creador. A la luz de ese postulado se analiza la poética de la escritora argentina Alejandra Pizarnik y se estudian las correspondencias que se dan en las nociones de un lenguaje puro o cero en contacto con una dimensión religiosa, y el fracaso de la palabra en la modernidad, donde sólo se tiene el paraíso perdido.

Palabras clave: Filosofía del lenguaje, Walter Benjamin, Alejandra Pizarnik, poesía.

Abstract

This article is based on the essay “On *Language* as Such and the *Language* of Man “ (1916) of the German philosopher Walter Benjamin, and the conception of language explained there. Benjamin teaches that “pure language” is the divine language, in which the name is equivalent to the creation of the thing that is named; after the fall of this kind of language, it appears men language, which is only denomination, mimesis and no longer has magical powers of being creative. Based on this postulate, the poetics of Argentinian writer Alejandra Pizarnik is analyzed, by the relations of the notion of a pure language or zero language in contact with a religious dimension, and the failure of the word in modernity, as a lost paradise.

Keywords: Language philosophy, Walter Benjamin, Alejandra Pizarnik, Poetry.

*En Dios el nombre es creador porque es verbo,
y el verbo de Dios es conocedor porque es nombre*

WALTER BENJAMIN

Tú eliges el lugar de la herida en donde hablamos nuestro silencio. Tú haces de mi vida esta ceremonia demasiado pura.

(EL POEMA) ALEJANDRA PIZARNIK

Introducción

La concepción del lenguaje ha tenido importantes cambios a lo largo de la historia, y se pueden identificar momentos clave de dichas transformaciones del Renacimiento a la modernidad. En términos muy generales, podría resumirse de la siguiente manera.¹ En el Renacimiento, por ejemplo, el lenguaje es concebido como un misterio: las palabras no son arbitrarias sino “naturales”, y es necesario descifrarlas. En el neoclasicismo, momento en el que los estudios de la gramática estaban en auge, el lenguaje era la forma de ordenar el pensamiento, el configurador del mundo. A partir de un desarrollo espontáneo de la representación, se podía dar un orden visible de las cosas. No obstante, en el siglo XIX esta noción del lenguaje como representación del mundo entra en crisis, dado que ya no hay una relación “natural” entre las palabras y las cosas,

¹ Este recorrido lo traza claramente Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* (1990).

y su función comunicativa fracasa. En el siglo XX, con la filosofía del lenguaje, se ha reconocido que no es posible pensar el lenguaje fuera del lenguaje, y que no existe un estrado pre-lingüístico que permita al hombre acercarse al mundo fuera de él, sino sólo a través de él. Esta concepción es la que aquí nos interesa. Pensadores como Wittgenstein –con sus postulados del lenguaje como juego, paradoja y aporía en la obras *Tractatus* e *Investigaciones filosóficas*– y Gilles Deleuze –quien trabaja el lenguaje como acontecimiento y puro devenir en *Mil Mesetas* y *Lógica del Sentido*–, entre muchos otros, han sido de gran importancia en el campo de la filosofía del lenguaje.

Después de lo anterior, que nos ayuda a esclarecer la cuestión principal, abordamos nuestro objeto de estudio: el texto de Walter Benjamin (1892-1940), “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje los hombres”, donde se desarrolla una teoría del lenguaje que va a marcar gran parte de su obra. Aquí, postula que el “lenguaje puro” es el lenguaje divino, en el que el nombre es la misma cosa que menta; luego de la caída viene el lenguaje de los hombres, que es sólo denominación, mimesis² y no tiene facultades creadoras. Sin embargo, Benjamin afirma que, en la secularización del mundo moderno, recuperar la experiencia poética³ es la posibili-

² El idólatra tratando de imitar el comienzo inimitable.

³ Esta idea de poesía como oportunidad de redención se relaciona con la idea de los primeros románticos cuya pregunta fundamental era la del infinito: siempre se quiere llegar de lo uno (la obra finita) al todo, al Absoluto, a la sabiduría. Entrar al infinito por la puerta de lo finito. Expresar la universalidad en la individualidad, que, en otro nivel, podría equipararse a tener contacto con el lenguaje puro y total a partir de un poema. De esta intención de Schlegel de exponer la idea del arte en la obra total, surge la noción de “poesía universal y progresiva”, la cual se refiere a que esa poesía universal romántica está en constante desarrollo, que su esencia está en continuo perfeccionamiento, en un proceso de cumplimiento infinito cuyo tiempo se da en la inmanencia, ya que sólo se puede seguir la progresión de las proposiciones que surgen de una idea que tiene infinitas posibilidades de presentarse. Esta poesía es la ordenación de un caos en el que se

dad de una posible redención, donde se pueda volver a establecer contacto hacia la magia del lenguaje, al despertar del letargo moderno.

En este sentido, dicha teoría benjaminiana es análoga a la concepción del lenguaje en la poética de la argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972)⁴, cuya obra es un permanente intento (conscientemente fallido) por llegar al lenguaje puro, a la materia verbal pretendida como un conjuro que nos remite a las palabras fundacionales de “al principio fue el verbo”. Aunque aquí también hay una concepción inicial de la poesía como experiencia redentora, sus poemas cada vez están más marcados por el fracaso de ese intento y por la inevitable creación dada desde el lenguaje de los hombres. Respecto a el poema “En esta noche, en este mundo”, donde Pizarnik afirma que las palabras “no hacen el amor/ hacen la ausencia”, la crítica Lidia Evangelista comenta: “La Modernidad se ha edificado sobre la grieta abierta entre los signos y los objetos: la función de la palabra se establecería en los estrechos límites de la designación. Las palabras haciendo el amor refieren a la pérdida de unidad entre el decir y el existir a un tiempo donde el Ser del lenguaje y el Ser del mundo eran una y la misma cosa” (Evangelista, 1996: 5).

hace sensible el *médium* absoluto, la manera en que el poeta ordena el bosque de signos. Debe entenderse por progresión un proceso infinito de cumplimiento, y no tener en mente la noción moderna de progreso. La poesía progresiva es, en otras palabras, una determinación de la idea del arte. Esta perspectiva de que cada poema es la expresión de una idea superior de obra absoluta, también va a estar en Novalis a partir de lo que llama la poesía trascendental.

⁴ Esta relación se propone de modo general en la tesis de maestría de Alejandra Hurtado Tarazona *Otoño o los de arriba: edición y estudio de una obra de Alejandra Pizarnik*, de la Universidad de Los Andes (Colombia), y fue desarrollada posteriormente en conjunto con Julián Andrés Pacheco Martínez en el marco de la Maestría del Instituto Caro y Cuervo (Colombia).

El objetivo de este trabajo es analizar la poética de Pizarnik a la luz de lo postulado por Benjamin, y estudiar las correspondencias que se dan en las nociones de un lenguaje puro o cero en contacto con lo religioso y el fracaso de la palabra en la modernidad. ¿Es la poesía de Pizarnik un terreno en el que hay un nuevo acercamiento a la palabra mágica? O, ¿su poesía poetiza la reflexión de esta problemática sin poder huir de la herida fundamental del lenguaje a través del lenguaje?

Sobre el lenguaje en Walter Benjamin y en Alejandra Pizarnik

En “Sobre el lenguaje general y sobre el lenguaje de los hombres” nos encontramos con una teoría del lenguaje que contrasta en gran medida con el Curso de lingüística general (1916) de Ferdinand de Saussure y con las teorías de Roman Jakobson, quienes ocuparon las primeras planas de la lingüística durante muchos años. En términos generales, y sólo para esbozar la diferencia fundamental, recordemos que para Saussure el lenguaje es una herramienta pragmática, cuya operación se da mediante la suma de un significado y un significante que tiene como resultado un signo lingüístico; así mismo, Jakobson define las funciones del lenguaje, cuya operación se da mediante un emisor, un mensaje, un código, un contexto y un destinatario. El hecho de pensar que una persona puede comunicar un objeto a otra al designarlo con una palabra es para Benjamin una vacua concepción “burguesa” de la lengua (como una herramienta de intercambio), por lo que sus postulados distan mucho de esto. “Tal teoría dice que el medio de la comunicación es la palabra, que su objeto es la cosa y que su destinatario es un hombre. Mientras que la otra teoría no distingue ningún medio, ningún objeto, ningún destinatario de la comunicación. Dice:

en el nombre el ser espiritual del hombre se comunica con Dios” (Benjamin, 1971: 149).

Para Benjamin, el lenguaje es el medio donde son las cosas, no es un sistema referencial; además, tiene un carácter místico, aspecto relacionado con su tradición judía, donde la palabra tiene facultades mágicas y es la manera en la que el hombre se ubica en el mundo. “Benjamin’s earliest view of language reads like a peculiar amalgam of Kantian ‘mysticism’, Early Romanticism (Schlegel and Novalis), Hölderlin’s poetry, Hamann’s aphorisms, and the kabbalah” (Hansen, 2004: 56). Es por este carácter religioso que en “Sobre el lenguaje en general...”, cuando habla de un primer estado del lenguaje, Benjamin se refiere al lenguaje creador del Génesis, donde Dios nombra y, en ese instante, crea lo que nombra. Aquí, el nombre equivale a la cosa; la palabra es un conjuro mágico que en efecto construye mundo. Esta magia es el carácter metafísico que encierra el lenguaje, su conexión con lo Absoluto, su comunicación de contenidos espirituales. Dichos contenidos espirituales, hay que aclarar, se comunican en la lengua misma y no a través de ésta; lo que comunica la lengua es la lengua, ya que no hay nada por fuera de ésta; el nombre no comunica algo externo a él, sino que comunica la lengua misma. El ser espiritual se comunica mediante el ser lingüístico:

En esta terminología cada expresión, en cuanto es una comunicación de contenidos espirituales, está vinculada con el lenguaje. Y no hay dudas de que la expresión, en su entera esencia, sólo puede ser entendida como lenguaje; y por otra parte, para entender a un ser lingüístico es necesario preguntarse siempre de qué ser espiritual es él la expresión inmediata (Benjamin, 1971: 146).

La poética de Pizarnik está signada por esa comunicación entre ser espiritual y ser lingüístico, y la conciencia del poder mágico y

fundacional de la palabra.⁵ El poema, en sus primeros años, es concebido como un refugio de encuentro donde ese lenguaje puro se puede dar: “En oposición al sentimiento del exilio, al de una espera perpetua, está el poema –tierra prometida–. Cada día son más breves mis poemas [...] desde allí la invocación, la evocación, la conjuración” (Pizarnik, 2000: 230).

La argentina toma la poesía como refugio, ya que, como lo afirma Benjamin sólo a través de la experiencia poética existía la posibilidad del lenguaje puro o lenguaje cero; esa materia verbal que era objeto de un conjuro que nos remite a las palabras fundacionales de “al principio fue el verbo”. Veremos cómo esta concepción del lenguaje es clave en el desarrollo de su obra, dada la grieta que se da entre este lenguaje “paradisiaco” y el de los hombres, que cada vez erosiona más su creación poética.

El otro tipo de lenguaje es el de los hombres, cuyo origen es el lenguaje adánico, el cual existía antes de la caída (el pecado original). En un primer momento, Adán es el dador de nombres, y con este poder complementaba la creación de Dios. “El denominar adánico está tan lejos de ser juego y arbitrio que en él se confirma el estado paradisiaco como aquel que aún no tenía que luchar con el significado comunicativo de las palabras” (Benjamin, 2006: 232). Sin embargo, este estado paradisiaco se pierde y se da paso al lenguaje de los hombres, que es sólo mimesis.

⁵ Se podría trazar una correspondencia entre Benjamin y Pizarnik en relación con la palabra en la tradición judía; no obstante, el judaísmo como tal no tiene mucha presencia en la obra de Pizarnik, salvo por ser causante de su sensación constante de exilio. La familia de Pizarnik hizo parte de los muchos inmigrantes que llegaron a Argentina huyendo de la Segunda Guerra Mundial, pues eran perseguidos para llevarlos al holocausto. Este hecho sí es determinante, no tanto a partir de referencias directas al judaísmo (que en sus diarios menciona algunas veces), sino a partir de la constante sensación de extranjería y no pertenencia a algún lugar que aparece desde su primera obra, *La tierra más ajena* (1955).

En el mito judeo-cristiano, cuando se da la división entre el bien y el mal, se pasa de la palabra creadora a la palabra que intenta comunicar algo fuera del lenguaje, ya sin la armonía divina del estado paradisiaco. Richard Wolin, en “The Path to Trauerspiel”, diferencia el primer estado lingüístico del posterior a la caída por medio de dos figuras: el Árbol de la vida (relacionado con el Absoluto) y el Árbol del conocimiento (relacionado con el juicio que hay que emitir después de la separación del bien y del mal). Es aquí cuando la relación entre el nombre y lo nombrado cambia, dado que aparece una distancia entre los dos. El lenguaje se degrada en un proceso inacabable porque opera siempre en referencia a algo externo que sólo se puede comunicar a partir de más lenguaje. Así, el proceso de nombrar se separa de la vía mística y depende ahora de elementos dados por el juicio. “El nombre sale de sí mismo en este conocimiento: el pecado original es el acto de nacimiento de la palabra humana [...] La palabra debe comunicar algo (fuera de sí misma). Tal es el verdadero pecado original del espíritu lingüístico” (Benjamin, 1971: 160).

En un fragmento de *Extracción de la piedra de la locura*, de Pizarnik, se vislumbra la caída que describe Benjamin como una “desgracia”; el paso del lenguaje puro que conjura al lenguaje de los hombres: “Mi oficio (también en el sueño lo ejerzo) es conjurar y exorcizar. ¿A qué hora empezó la desgracia? No quiero saber. No quiero más que un silencio para mí y las que fui, un silencio como la pequeña choza que encuentran en el bosque los niños perdidos. Y qué sé yo qué ha de ser mí si nada rima con nada” (Pizarnik, 2000: 113). Acá, aparece el elemento del silencio como una clave de lectura en Pizarnik frente al lenguaje de los hombres, lo cual va a ser desarrollado más adelante.

Así las cosas, con la caída el hombre está condenado a la arbitrariedad del nombre y a una pluralidad que no le permite aprehender ni acceder a lo Absoluto. Esta es la “herida fundamental” del

lenguaje que se ve claramente en el pensamiento moderno, donde el lenguaje está reducido a la concepción burguesa anteriormente mencionada, a un mero intercambio, y cada vez más lejos de su carácter místico. Respecto a esto, Benjamin afirma, desde su materialismo histórico, que el hombre moderno está aletargado por las utopías progresistas y necesita despertar de ese sueño basado en la devoción a la mercancía que cada vez lo vuelve más un objeto que opera como engranaje de una gran máquina que sería el capitalismo. Existe, según Benjamin, la necesidad de pasar de esa experiencia moderna (Erlebnisse) a una experiencia a través de la poesía (Erfahrung) como posibilidad de redención.

Pizarnik, en un principio –hago constantemente esta aclaración porque no será siempre así en su obra, como ya veremos– parece apostar por la redención de la experiencia poética, aunque no con ingenuidad: el poeta moderno no puede escapar de la conciencia de la caída. El poeta está, como afirma Benjamin, frente a un bosque de signos que debe configurar. En el siguiente poema, *Los trabajos y las noches*, Pizarnik se refiere a la errancia del poeta como una loba en el bosque –feliz coincidencia–, en búsqueda de la palabra del lenguaje puro:

para reconocer en la sed mi emblema
para significar el único sueño
para no sustentarme nunca de nuevo en el amor

he sido toda ofrenda
un puro errar
de loba en el bosque
en la noche de los cuerpos
para decir la palabra inocente (Pizarnik, 2000: 82).

Para continuar, es necesario exponer que en la obra de Pizarnik hay un cambio en la concepción del lenguaje que hasta ahora

hemos señalado y en su proceso escritural, desde su primer libro *La tierra más ajena* (1955) hasta sus últimos textos de 1972. Este cambio está determinado fundamentalmente porque la experiencia poética redentora, que en un inicio se intentaba dar para escapar del lenguaje de los hombres, cada vez está más acorralada. Es decir, los efectos del fracaso del lenguaje se hacen más fuertes, y la experiencia poética se vuelve en sí misma una reflexión constante de dicho fracaso: el lenguaje como terreno de lo mágico y creador pasa a ser un terreno convulsivo y descontrolado, que desde lo formal evidencia y lleva a su máxima expresión la gran caída.

Por ejemplo, en poemas iniciales como los de *Árbol de Diana* la escritura de la autora opera en el sentido de una búsqueda de las palabras precisas, pero también hay un espacio para el lenguaje creador. Veamos dos ejemplos.

Pero con los ojos cerrados
y un sufrimiento en verdad demasiado grande
pulsamos los espejos hasta que las palabras
olvidadas suenan mágicamente (Pizarnik, 2000: 71).
Nos hemos arrodillado
y adorado frases extensas
como el suspiro de la estrella,
frases como olas,
frases con alas (Pizarnik, 2000: 53).

En esta etapa se da un arduo trabajo —es bien conocida la obsesión de Pizarnik por corregir una y otra vez sus poemas— entre la exactitud y precisión lingüística. “César Aira sostiene que poemas como el de *Árbol de Diana* antes citado manifiestan la concepción pizarnikiana de la literatura como juego combinatorio de la sintaxis. El dominio de la técnica no sólo revela un estilo personal e inconfundible; refleja —tal como lo lee Aira— la penetración de una Alejandra Pizarnik ni loca ni al borde del abismo sino plenamente

consciente de que la forma es el elemento fundamental del arte” (Galiazo, 2009: 137).

Más adelante en su obra, volviendo a las figuras de Wolin mencionadas anteriormente, la permanente conciencia de estar limitada al Árbol del conocimiento cuando se quiere el Árbol de la vida, lleva a Pizarnik a ir de una creación medida, en la que un poema se corrige infinidad de veces buscando la palabra que es, a escribir obras como *Extracción de la piedra de la locura* y *El infierno musical*, donde se evidencia una tendencia hacia la prosa y un “descontrol” de las palabras.⁶ Su poética se vuelve más alucinada y polifónica; hay frases rotas, largos monólogos y una necesidad frustrada de mentar, que genera cada vez más lenguaje. Allí, el fracaso del lenguaje se vuelve palpable; no sólo se trata por medio de lo conceptual sino por medio de la forma misma de sus poemas, por su relación con las palabras, de su plasticidad.

La experiencia escritural gira alrededor de la constante reflexión sobre el lenguaje caído y, desde una mirada nostálgica –al final, también caricaturesca y hostil– de aquel lenguaje mágico perdido, configura otra dimensión poética. Hemos de introducir aquí un concepto clave para la comprensión de este aspecto. El hombre que después de la caída no puede referir lo infinito con la palabra finita, sólo tiene una vía: hablar alegóricamente. Benjamin trata este concepto con relación al mundo del Barroco en *El origen del drama Barroco alemán*, donde la historia (mundo de los hombres) no es una historia continua, sino más bien una repetición de caídas, de catástrofes; a su vez, la naturaleza (mundo natural) es

⁶ Es importante aclarar que este proceso de cambio en el manejo del lenguaje se concibe aquí como el resultado del trabajo constante con las palabras que tuvo Pizarnik como escritora, y no como resultado de la Pizarnik biográfica “al borde del abismo” y caracterizada muchas veces por estar cada vez más alterada mentalmente. De ahí, que este trabajo tenga en el mismo nivel de importancia literaria sus primeras obras y sus textos finales, tales como *Los perturbados entre lilas u otoño o los de arriba*.

una naturaleza caída. Esta noción del mundo caído, de la historia como ruina (Buck-Morss, 1995), lleva a una crisis de sentido, a la mirada melancólica de un mundo vacío que podemos reconocer en la modernidad. Para el hombre del Barroco el mundo sólo puede ser leído de manera alegórica,⁷ ya que es una serie de signos ambiguos (que pueden llegar a entranar en sí la coexistencia de dos significados opuestos) que no logra descifrar. De esta manera, la pluralidad de sentidos hace que el hombre se encuentre en un mundo de signos que no entiende, que no encierran en sí mismos una verdad total ni refieren a una realidad unívoca. La alegoría no es ya la convención de la expresión, sino la expresión de la convención, tomada como recurso ante este vacío. Así, todas las alegorías son alegorías de aquello otro a lo que no se puede acceder, como el lenguaje primero.

Esto es muy claro en la poesía de Pizarnik, donde hay una renuncia a la búsqueda de una esencia común a todos los actos de comprensión de una palabra, por la consciencia (que la poeta explicita en sus textos) de ese proceso alegórico que hace imposible estatizar un sentido. Un verso de Pizarnik explicita este punto. “Mi última palabra fue yo pero me refería al alba luminosa” (2000: 111). Acá, se pone en entredicho la palabra “yo”, que todos creemos habitar y la hacemos propia, y muestra cómo no habla del mismo “yo” que cualquiera puede leer por enésima vez en un día, sino que tiene otro tipo de significado dado por un proceso mental diferente.

Otro claro ejemplo de la conciencia alegórica a la que está condenado el hombre del lenguaje caído es el siguiente fragmento, tomado de una entrevista que le hizo Martha Isabel Moia a Pizarnik: “me oculto del lenguaje dentro del lenguaje. Cuando algo –incluso

⁷ La alegoría entendida como expresión, como relación histórica. “El tema de lo alegórico es historia sin más. Que se trata de una relación histórica entre lo que aparece, la naturaleza manifiesta y lo significado” (Adorno, 1991: 123).

la nada— tiene un nombre, parece menos hostil. Sin embargo, existe en mí una sospecha de que lo esencial es indecible [...] Siento que los signos, las palabras, insinúan, hacen alusión. Este modo complejo de sentir el lenguaje me induce a creer que el lenguaje no puede expresar la realidad” (Moia, 1973: 8).

¿No es esta la explicitación de un proceso alegórico en el que todos los sentidos son “resbalosos”? ¿No se cuestiona el ser lingüístico (incesantemente variable e inaprensible) en el famoso poema *Solo un nombre*? Estos son signos ambiguos que no revelan ningún tipo de certeza. Está aquí articulada la melancolía del ser moderno que vive entre signos sin saber cómo configurarlos o que, después de intentarlo, sólo corrobora la imposibilidad de superar la “trampa” del lenguaje. Pizarnik en una de las lecturas que hizo de Alberto Caeiro, subrayó las siguientes líneas en su edición, las cuales contienen lo dicho:

El poeta inocente es un mito pero es un mito que funda a la poesía. El poeta real sabe que las palabras y las cosas no son lo mismo y por eso, para reestablecer una precaria unidad entre el hombre y el mundo, nombra las cosas con imágenes, ritmos, símbolos y comparaciones. Las palabras no son las cosas; son los puentes que tendemos entre ellas y nosotros. El poeta es la conciencia de las palabras, es decir, la nostalgia de la realidad real de las cosas. Ciertamente, las palabras también fueron cosas antes de ser nombres de cosas (Pessoa, 1962: 165).

Dicho saber del poeta, en donde las palabras no son las cosas, es lo que paulatinamente se vuelve protagonista en la obra de Pizarnik, cada vez con más fuerza. Después de haber visto algunos ejemplos de sus primeros poemas, donde había todavía una alusión al lenguaje puro propia del poeta mítico, veamos un ejemplo de la segunda etapa, con el poema “Alguien cae en su primera caída”:

	criatura en plegaria
	rabia contra la niebla
escrito	contra
en	la
el	opacidad
crepúsculo	
	no quiero ir
	nada más
	que hasta el fondo
oh vida	
oh lenguaje	
oh Isidoro	

(Pizarnik, 2000: 218).

Además de *El infierno musical*, hay dos obras importantes – aunque no suficientemente estudiadas e incluso poco leídas– que evidencian de forma particular la relación con el lenguaje en esta segunda etapa de la obra de Pizarnik: las piezas teatrales *Los perturbados entre lilas* (1969) y *Otoño o los de arriba* (1971). En el primer caso, la gran paradoja del lenguaje no se explicita del mismo modo que en sus poemas, sino que opera a partir de juegos de palabras, frases incompletas e inversiones a nivel sintáctico y semántico, cuyo efecto es el humor, la ruptura constante del sentido, la obscenidad, la deformación. “Macho: ¿Me querés? Futerina: Mal, gracias. ¿Y vos? Macho: ¿Yo qué? Futerina: ¿Me querés? Macho: Como el culverston. Futerina: No me evoques buenos recuerdos Macho: ¿Me deseás? Futerina: Sí, ¿y vos? Macho: También. A pesar de todo, se para bien. Futerina: ¿Qué? Macho: El triciclo” (Pizarnik, 2001: 172).

El segundo caso es el de una obra inédita donde los límites entre vida y poesía son difusos, ya que hay una “poética del cuerpo” (Depetris, 2004) en la cual el ser del poeta se pierde en el ser del poema y parece que son las palabras quienes toman el control; de

este modo, los textos “se escriben solos”; es el descontrol total del lenguaje que ya ni el poeta puede moldear. Esto se ve claramente en Otoño o los de arriba, donde son los personajes quienes manejan la misma máquina de escribir; Alejandra personaje y escritora, no es ya la creadora de sus propia obra.⁸ Podría decirse que en esta obra el fracaso del lenguaje de los hombres se lleva a sus últimas consecuencias; aquí, se puede ver la degradación de las palabras que pasan de ser un conjunto de letras con un sentido dado, a una secuencia de letras que se atropellan caóticamente y terminan en puro ruido. En nada.

Hasta 1968, la búsqueda poética de Pizarnik orientada por este imperativo de acertar desde la poesía con la esencia de la palabra poética y de la poesía, estuvo marcada por un extremo cuidado compositivo (...) Ahora bien, Alejandra Pizarnik anuncia, después de escribir Extracción de la piedra de la locura, un cambio en su trabajo de escritura. Básicamente, este cambio se manifiesta en un desplazamiento de la autoridad exclusiva de la poeta en la composición para introducir, en contraparte, la posibilidad de que sus textos queden liberados a una conformación inmanente (Depetris, 2008: 64).

Después de intentar llegar a la palabra exacta y volver a tiempos adánicos, en su obra se ve cómo su proyecto poético queda cada vez más atrapado dentro de la conciencia tortuosa de las imposibilidades del lenguaje de los hombres. De este modo, la poeta recurre al silencio como una forma de inmovilizar la constante paradoja del lenguaje. No obstante, se encuentra con otra paradoja: el silencio tampoco se puede dar fuera del lenguaje, y sólo se puede buscar

⁸ Para más información de esta obra inédita que nos es imposible citar aquí por razones de derechos de autor, *vid.* Alejandra Hurtado Tarazona “La obra (in) completa de Alejandra Pizarnik: un acercamiento a su obra inédita a partir de Otoño o los de arriba” (2015).

a través de él. Se quiere llegar al silencio en el que no existe esa bifurcación palabras-cosas, pero esa búsqueda sólo se puede dar a través del poema. “Una vez comprobada la imposibilidad de lograr el rescate a través del lenguaje, sólo queda como vía de acceso –en tanto que camino hacia un silencio perfecto- el poema. El silencio perfecto para Pizarnik equivale a la música, su ‘infierno musical’, su ‘verbo encarnado’” (Cadavid, 1990).

Aun si digo sol y luna y estrella me refiero a cosas que me
suceden. ¿Y qué deseaba yo?
Deseaba un silencio perfecto.
Por eso hablo (Pizarnik, 2000: 108).

De este modo, el silencio se vuelve, de nuevo, algo que se busca a través del poema, pero nunca se llega a él, nunca se llega al “silencio perfecto”. Es así como, de manera casi trágica, nunca se logra atajar el constante proceso de búsqueda del lenguaje puro o del silencio perfecto; no obstante, es gracias a esa incesante búsqueda que se da paso a diferentes configuraciones del lenguaje y, por ende, a más poemas, a más literatura.

Conclusiones

A pesar de que Pizarnik no menciona entre sus influencias a Walter Benjamin, no deja de ser fascinante cómo se puede leer su obra y su proceso escritural a la luz de la concepción del lenguaje del alemán, enriqueciendo los abordajes posibles de filosofía del lenguaje que atraviesa toda la obra de la argentina. Como vimos, Benjamin caracteriza dos tipos de lenguaje: el lenguaje puro (el que crea, conjura) y el lenguaje de los hombres (que es mimesis y no la cosa misma), y afirma que la experiencia poética es la única posibilidad de redención del lenguaje caído. Definimos que Pizarnik, en su obra temprana, se inscribe “aunque no por completo ingenua” dentro

de ese tipo de experiencia poética redentora, trabajando para que sus poemas tuvieran las palabras exactas, y aludiendo a ese poder de conjuro del lenguaje del Génesis. En un segundo momento de su obra se da un cambio importante, ya que la reflexión conceptual y formal sobre caída del lenguaje de los hombres se vuelve protagonista tanto en sus poemas como de su prosa. Así, se da lugar a un estilo donde los juegos de palabras, el humor, lo obsceno, lo deforme, el descontrol verbal y la completa degradación de la palabra pasan a ser centrales.

Alejandra Pizarnik como escritora moderna nunca tuvo la completa inocencia del poeta mítico a la que alude Caeiro; no obstante, su obra puede ser leída como un recorrido que comienza en el intento de llegar al lenguaje puro, y la posterior “caída” al lenguaje de los hombres, donde ya no hay palabras exactas sino un constante devenir de más lenguaje. Pizarnik no sólo hace una reflexión conceptual sobre este tipo de lenguaje, sino que lo materializa formalmente en sus obras, lo hace operar, lo degrada hasta el extremo, lo lleva hasta su límite, lo descarga de sentido.

Finalmente el poema (y el silencio, o acaso pueden ser aquí equivalentes) no es ya una puerta de posible acceso a lo Absoluto y mágico-religioso del lenguaje, sino la materialización de la paradoja del lenguaje; así, el bosque de signos sigue operando y configurando la material verbal de modo que permite que haya más poemas, más escritura, pero siempre dado desde un infinito incumplimiento.

Bibliografía

- Adorno, Theodor, 1991, “La idea de historia natural”, en *Actualidad de la filosofía* José Luis Arantegui Tamayo (trad.), Paidós, Barcelona.
- Benjamin, Walter, 1971, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” y “La tarea del traductor”, en Angelus Novus H.A Murena (trad.), Edhasa, Barcelona.
- _____, 2000, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, J. F. Yvars y Vicente Jarque (trad.), Ediciones Península, Barcelona.
- _____, 2006, *El origen del drama Barroco alemán*, Alfredo Brotons Muñoz (trad.), Abada Editores, Madrid.
- Buck-Morss, Susan, 1995, “Naturaleza histórica: ruina”, en *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Nora Rabotnikof (trad.), Visor, Madrid.
- Cadavid, Jorge Hernando, 1990, “Alejandra Pizarnik: el poeta el borde del silencio”, *Universitas Humanística*, vol. 19, núm. 32, pp. 10-14.
- Cadavid, Jorge Hernando, 1998, *El caso Pizarnik o el fracaso de la palabra*, Universidad Javeriana, Bogotá.
- Depetris, Carolina, 2008, “Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la ‘crueldad’ poética”, *Iberoamericana*, vol. VIII, núm. 31, pp. 61-76.
- Depetris, Carolina, 2004, *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, UAM Ediciones, Madrid.
- Evangelista, Lidia, 1996, “La poética de Alejandra Pizarnik”, *Ateña: Revista de Ciencia, Letras y Artes*, núm. 473, pp. 41-51.
- Foucault, Michel, 1990, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México.

- Galizaco, Evelyn, 2009, “Todo lo sólido se desvanece en el aire. Ecos nietzscheanos en la obra de Alejandra Pizarnik”, *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas*, núm. 6, pp. 135-158.
- Hansen, Miriam Bratu, 2004, “Language and Mimesis in Walter Benjamin’s work”, en *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, David Ferris (ed.), Cambridge University Press, Cambridge / New York.
- Hurtado Tarazona, Alejandra, 2015, “La obra (in)completa de Alejandra Pizarnik: un acercamiento a su obra inédita a partir de Otoño a los de arriba”, *Lexis*, t. I, núm. XXXIX, pp. 199-217.
- Moia, Martha Isabel, 1973, “Con Alejandra Pizarnik”, Algunas claves. *Plural: Crítica, Arte, Literatura*, núm. 18, pp. 8-9.
- Pessoa, Fernando, 1962, *Antología*, Octavio Paz (sel., trad., pról.), UNAM, México.
- Pizarnik, Alejandra, 2000, *Obra completa: Alejandra Pizarnik*, Editorial Árbol de Diana, Medellín.
- _____, 2001, *Prosa completa*, Lumen, Barcelona.
- Wolin, Richard, 1994, “The Path to Trauerspiel”, en *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*, University of California Press, Berkeley, pp. 29-63.

Recibido: 3 de septiembre de 2015

Aceptado: 24 de mayo de 2016

Dossier

LA ÉTICA EN LA LITERATURA.
MOMENTOS Y FACETAS.

El heroísmo en los tiempos actuales:
Antígona furiosa de Griselda Gambaro y
Usted está aquí de Bárbara Colio

Heroism today: Griselda Gambaro's
Antígona furiosa and Bárbara Colio's *Usted
está aquí*

Claudia Gidi Blanchet
Universidad Veracruzana

Resumen

Los mitos dicen tanto de la condición humana que se cuentan una y otra vez a lo largo de la historia. Sin embargo, no permanecen inamovibles; por el contrario, al ser recontados se introducen rasgos propios del contexto histórico en que emergen, produciendo versiones diferentes. Tal es el caso del mito de Antígona. En este ensayo quisiera detenerme en *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro, y *Usted está aquí*, de Bárbara Colio, para observar cómo estas dramaturgas hispanoamericanas parten del mito ancestral para construir textos dramáticos diferentes, en los que el mito adquiere una dimensión significativa nueva, que responde a las nuevas circunstancias políticas y sociales, pero conserva algunas de sus características esenciales, como la presencia del héroe.

Palabras clave: mito, Antígona, héroe trágico, ética, teatro latinoamericano.

Abstract

Myths tell so much about human condition that they are told on once and again through history. However, in that process they do not remain unchanged. On the contrary, as they are being told, some traits of the immediate historic context are introduced in them, producing different versions. Such is the case of the myth of Antigone. In this paper I would like to pay close attention to Griselda Gambaro's *Antígona furiosa* and Barbara Colio's *Usted está aquí* in order to see how this Latin-American playwrights, based upon the ancient myth, build different dramatic texts in which the myth adopts a new and meaningful dimension according to the new sociopolitical circumstances, but retaining some of its essential characteristics such as the presence of the hero.

Keywords: Myth, Antigone, Tragic Hero, Ethics, Latin American theater.

*Todos aquí iremos desapareciendo si nadie
nos busca, si nadie nos nombra.
Todos aquí iremos desapareciendo si nos
quedamos inermes sólo viéndonos entre
nosotros, viendo cómo desaparecemos uno a
uno.
[...]
Me llamo Antígona González y busco entre
los muertos el cadáver de mi hermano.*

SARA URIBE

El animal simbólico que es el ser humano ha construido un cúmulo de mitos que lo ayudan a comprender el mundo que lo rodea. Aun en los tiempos que corren, desacralizados y relativistas, la mitología griega constituye una fuente inagotable de riqueza simbólica, a la que se acude una y otra vez para la reflexión filosófica y la creación artística. Es tan grande la flexibilidad y polivalencia de los mitos griegos que con frecuencia se revitalizan para convertirlos en símbolos de problemas sociales o filosóficos de actualidad.¹ El mito de Edipo, por ejemplo, le sirvió a Freud para elaborar una de sus más importantes aportaciones psicoanalíticas –el complejo de Edipo– y al sociólogo K. R. Popper le procuró la base para concebir el llamado “efecto de Edipo”, que supone que “una predicción puede influir sobre el suceso predicho” (Popper, 2006: 27). De la misma manera, el mito de Sísifo se ha convertido, gracias a la interpretación hecha por Albert Camus, en la metáfora de la absurda condición humana, tan próxima al sentimiento del hombre contemporáneo.

¹ *Vid.* “La presencia del mito griego en nuestro tiempo” (1989), de José Lasso de la Vega.

Otro de los mitos que más fascinación ha despertado en el mundo occidental es sin duda el de Antígona. Tanto es así que, una vez establecidos sus rasgos paradigmáticos en la tragedia de Sófocles, es prácticamente imposible dar cuenta de sus múltiples reelaboraciones artísticas, no exclusivamente teatrales, así como de los diversos estudios de índole filosófica, jurídica o estética que sobre él se han escrito a través de los siglos. Afirma Steiner, en su admirable ensayo sobre el personaje trágico, “Versiones teatrales, operísticas, coreográficas, cinematográficas y narrativas de ‘Antígona’ se están produciendo en este mismo momento” (1991: 91). Y no hay indicios de que esto pueda cambiar en los años venideros.

De ahí la pertinencia de preguntarse por la razón de que la figura de Antígona haya sido tan productiva en Occidente; ¿qué valores encarna que la vuelven tan necesaria? La respuesta seguramente no es simple, pero no cabe duda de que hay algo esencialmente humano en el personaje, algo que tiene que ver con un heroísmo capaz de enfrentar a un poder arbitrario en aras de la fidelidad a los propios valores e ideales.

Su constante presencia lo largo de la historia hace pensar, en principio, que su significado va más allá de condiciones sociales específicas; que una vez establecido el mito por medio de Sófocles, el conflicto entre Antígona y Creonte –interpretado como el enfrentamiento entre la ley sagrada y la ley de los hombres, como entre la razón de Estado y el derecho del individuo, o bien como el choque entre la conciencia privada y el bienestar público– plantea un dilema ético que se antoja inherente a la condición humana. Sin embargo, al observar con más detenimiento sus distintas reelaboraciones artísticas, se advierte la marca de las condiciones históricas particulares en que surgen; ya que, como señala Jennifer Duprey, “The myth of Antigone is trans-historical, that is, it travels across history, not outside it” (2013: 2).

Es notable cómo muchas de estas actualizaciones aparecen precisamente en épocas de crisis. Pensemos, por ejemplo, en las Antígonas que tienen como telón de fondo los conflictos por los que atravesó Europa a mediados del siglo pasado. En el contexto de la Segunda Guerra Mundial están la *Antigone*, de Jean Anouilh, estrenada el 4 de febrero de 1944 en París, durante la ocupación nazi, y la adaptación de Bertolt Brecht, escrita en 1947, pero cuya acción se sitúa en 1945. Otro tanto ocurre tras la Guerra Civil Española, con la instauración del franquismo: ahí están, como muestras significativas, *La sangre de Antígona* (1955), de José Bergamín, y *La tumba de Antígona*, de María Zambrano (terminada en 1964 y publicada en México en 1967).

En el ámbito latinoamericano, de la larga nómina de textos dramáticos que parten de este mito trágico² me interesa destacar dos, que también se vinculan con circunstancias sociales particularmente conflictivas, marcadas por la violencia: *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro,³ y *Usted está aquí*, de Bárbara Co-

² Entre otras, *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal, *La ley de Creón*, de Olga Harmony, *Antígona*, de José Watanabe, *La pasión según Antígona Pérez*, de Luis Rafael Sánchez, y *Antígona-Humor*, de Franklin Domínguez y Hernández.

³ Narradora y dramaturga argentina nacida en 1928. Ocupa un lugar destacado en el contexto teatral latinoamericano. Cuenta con una profusa obra literaria, de marcado compromiso político y social. Durante la dictadura militar se vio obligada a exiliarse en España, y su novela *Ganarse la muerte* fue prohibida por un decreto del general Videla. Entre sus obras teatrales destacan: *Los siameses*, *El campo*, *Nada que ver*, *Sucede lo que pasa*, *La malasangre*, *Antígona furiosa* y *Morgan*. A grandes rasgos, la obra de Gambaro es cercana a las principales corrientes teatrales europeas de los años 50, como el existencialismo, el teatro de la crueldad y el teatro del absurdo, sin que pueda afiliarse sin más a ninguna de ellas. Ha recibido numerosas distinciones, entre las que se encuentran el Premio Fundación Di Tella, el Doctorado *Honoris Causa*, concedido por el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA), el Premio por la Paz “Azucena Villaflor” y el premio Atahualpa del Cioppo, otorgado por el Festival Iberoamericano de Teatro (FIT) como reconocimiento a su trayectoria artística. En 2010,

lio.⁴ En ambos casos, las autoras toman como punto de partida la tragedia de Sófocles, pero aluden de manera clara al presente de la escritura: es decir, a la dictadura de Videla, en Argentina (con sus condenados sin juicio y sus “desaparecidos”), y a la generalización de la criminalidad y la corrupción que se sufre desde hace más de una década en nuestro país.

En este ensayo quisiera detenerme en estas dos obras para observar cómo un mito ancestral “literalizado” –es decir, asumido por un texto literario concreto– es recogido y reformulado por dos escritoras hispanoamericanas para construir textos dramáticos diferentes, en los que el mito adquiere una dimensión significativa nueva, que responde a las nuevas circunstancias políticas y sociales, pero conserva algunas de sus características esenciales. Particularmente, deseo centrar la mirada en cómo el conflicto ético se transforma, pero pervive la figura del héroe en estas obras que, sin ser tragedias en un sentido estricto, conservan este elemento fundamental del género.

pronunció el discurso inaugural de la Feria del Libro de Fráncfort, Alemania, en nombre de los escritores argentinos, en la edición en que su país fue el invitado de honor.

⁴ Dramaturga y directora teatral nacida en 1969. Ha sido becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México y ha obtenido diversos reconocimientos en México y el extranjero como el Premio Estatal de Literatura de Baja California en 2002 y el Premio María Teresa León en 2004, otorgado por la Asociación de Directores de Escena de España y el Ministerio de la Mujer, entre otros. Aunque en la actualidad radica en la Ciudad de México, se le considera parte del llamado Teatro de la Frontera Norte (en buena medida propiciado y articulado por el dramaturgo Hugo Salcedo). Entre sus obras más importantes destacan: *La habitación*, *La boca del lobo*, *Pequeñas certezas*, *Cuerdas* y *A propósito de Alicia*.

Antígona furiosa

Griselda Gambaro ha explorado en su teatro la confrontación del poder abusivo, así como la relación víctima-perseguidor, en muy diversas modalidades. La crítica ha observado, además, que en su producción dramática de los años ochenta los personajes femeninos tienen una importancia notable en el planteamiento y desarrollo de los conflictos. En esos años,

las mujeres desempeñan los papeles activos, rebeldes. Durante su persecución y tras su muerte, continúan denunciando a la autoridad, sus voces muertas se escuchan no como ausencia sino como presencia. La paradójica víctima que muere mas no muere domina la escena... (Taylor *apud* Tarantuviez, 2007: 138).

Y eso es precisamente lo que ocurre con Antígona; quizá una de las protagonistas más intensas y contestatarias del teatro de Gambaro.

Tal como se explica en el programa de mano entregado en el estreno, la autora «arma una nueva Antígona fuera del tiempo para que paradójicamente nos cuente su historia en su tiempo y en el nuestro» (*apud* Mogliani, 1997: 98), difuminando así las fronteras entre el presente argentino y el pasado tebano. Y el presente argentino, el del estreno de *Antígona furiosa* en 1986, vivía las consecuencias de la dictadura militar encabezada por Jorge Rafael Videla (1976-1983). Así, la autora reelabora el mito griego para hablar de la dolorosa situación que atravesaba su país por esos años, aprovechando el texto social implícito (Pellarolo, 1992: 79). Es decir, que sin necesidad de referirse directamente a la realidad extraliteraria, el contexto de la enunciación marcó la representación artística con la fuerza de lo no-dicho pero sobreentendido. De este modo Antígona evoca a las madres de la Plaza de Mayo que alzaron la voz e

hicieron de la incansable búsqueda de sus hijos desaparecidos un acto de rebelión política.⁵

La obra se abre con una imagen contundente: *“Antígona ahorcada. Ciñe sus cabellos una corona de flores blancas, marchitas. Después de un momento, lentamente, afloja el lazo de su cuello, se acomoda el vestido blanco y sucio. Se mueve, canturreando”* (Gambaro, 2003: 197). Los lectores/espectadores, conocedores del mito, suponemos que la tragedia ha ocurrido ya, y que la autora sitúa el comienzo de su obra justo en el momento en donde la tragedia clásica se cierra: es decir, con el suicidio de Antígona, que a su vez precipita los de Hemón y Eurídice. Sin embargo, todo volverá a ocurrir, gracias a la evocación de los personajes.

Con una gran capacidad de síntesis dramática, la historia, simultaneando pasado y presente, se desarrollará en un solo acto, con sólo tres actores, quienes en principio representan tres personajes pero que, a lo largo de la obra, se desdoblan en otros tantos: el Corifeo, al ponerse una carcasa asume *“el trono y el poder”* (196), la personalidad de Creonte; Antinoo (personaje que no aparece en la tragedia de Sófocles) por momentos asume la función del coro, y la propia Antígona, quien le da voz a Hemón, en la escena con su

⁵ La crítica ha distinguido ya con claridad esta relación. Patrick Dove ha señalado que “Gambaro’s theatrical appropriation of Antigone clearly points to the public presence of the Madres de la Plaza de Mayo during the time of dictatorship. Gambaro’s Antígona metonymically represents a group that, in its weekly occupations of the symbolic center of Argentine civic space, effectively transformed remembrance and maternal love –traditionally regarded as private and as “women’s work”–into political signifiers” (2013: 43). Por lo demás, la propia Griselda Gambaro afirmó en una entrevista: “yo iba a hablar con la voz de una mujer latinoamericana y con las voces de tantas mujeres que en mi país han hecho lo mismo que Antígona, que desobedeció la orden del rey Creonte y arrojó un puñado de tierra sobre el cadáver de su hermano, suficiente como para cumplir con la tradición de dar sepultura a sus muertos. Antígona es cada una de las Madres de la Plaza de Mayo que han pagado con su vida la desobediencia” (Navarro Benítez, 2001: s.p.).

padre, y a Ismene, mediante lo que en la narrativa sería el discurso indirecto y el indirecto libre. No obstante, a pesar de la considerable reducción de personajes y situaciones, Gambaro mantiene con sus mi temas básicos (aunque no todos se representan directamente en escena, algunos son solamente referidos) buena parte de la trama que proviene de la tragedia sofoclea: la discusión de las hermanas, el enfrentamiento de Antígona y Creón, el ruego de Hemón a su padre, el lamento de Antígona, la profecía de Tiresias y los vanos esfuerzos de Creonte por evitar la desgracia. Sin embargo, de entre las muchas y fundamentales variaciones que hay en *Antígona furiosa* respecto de su referente griego quisiera señalar una que transforma por completo la valoración ética del conflicto producido por las posturas encontradas de Antígona y Creonte.

En la tragedia de Sófocles vemos dos formas diferentes de enfrentar el conflicto, aunque en ambas hay una especie de simplificación de los compromisos y apegos afectivos. Los dos protagonistas enfrentan una crisis con sistemas de valores incompatibles y parciales; poseen un criterio simple, y sus preocupaciones se encuentran ordenadas respecto de dicho criterio:

Hay cosas que no reconocen, obligaciones que niegan, situaciones para las que utilizan nombres que no son los más pertinentes ni los más verdaderos. Antígona adopta una decisión cuyo contenido es con mucho el más aceptable; pero tanto ella como Creonte adolecen de una significativa estrechez de perspectivas (Nussbaum, 2003: 91).

Creonte, en tanto representante de la ciudad, debe impedir el sepelio de Polinices dentro de los márgenes del Ática, porque se trata no sólo de un enemigo, sino de un traidor, pero olvida los lazos de amor que unen a las personas, y deja por completo de lado sus propias obligaciones familiares. La oposición amigo-enemigo no admite matiz ni excepción. Para él

Sólo está «bien» lo que sirve a la ciudad; «mal», lo que la perjudica; [...] La «piedad», virtud importante, es rebajada al vínculo cívico, y los dioses, obligados a no honrar más que a los ciudadanos muertos por la patria. Es esta visión empobrecida y simplificada de su propia ciudad la que lleva a Creonte a su perdición. Su cambio tardío hace de él un héroe que aprende demasiado tarde (Ricoeur, 2006: 263).

Desde este punto de vista, el error principal de Creonte consiste en despersonalizar al Otro y simplificar los valores mediante la negación de ciertos aspectos del mundo. No obstante, otro tanto ocurre con Antígona, quien también niega la complejidad de la situación. Para ella sólo importa el pequeño círculo de su familia y carece completamente de importancia lo que queda fuera: la no-familia. “Si escuchásemos sólo a Antígona –sostiene Nussbaum– no sabríamos que se ha producido un conflicto bélico, ni siquiera que algo llamado ‘ciudad’ ha estado amenazado” (Gambaro, 2003: 106-107).⁶

Como vemos, en la tragedia sofoclea se establece cierta equivalencia entre el proceder de Antígona y el de Creonte. Ambos transgreden un orden al pasar por alto la esfera de lo ético representada por el otro, pero que inevitablemente existe en ellos mismos. Ver a Creonte como el tirano cruel y a Antígona como la heroína virtuosa es reducir y simplificar el problema.⁷ Ninguno tiene razón en

⁶ Ricoeur ha advertido también la estrechez de la postura de Antígona. Su visión del mundo resulta “tan limitada y carente de contradicciones internas como la de Creonte. Su manera de zanjar entre *philosy ekhthros* es tan rígida como la de Creonte; sólo cuenta el vínculo familiar, por otra parte magníficamente concentrado en la ‘fraternidad’” (2006: 264).

⁷ Pese a todo, es cierto que nuestras preferencias apuntan claramente hacia Antígona; porque no se puede negar que ante un dilema hay mejores y peores razones para actuar, a pesar de que la realidad sea a tal punto compleja que cualquier postura que pretenda simplificarla será inexcusablemente problemática e insatisfactoria. A Creonte lo mueven, amén de una razón de Estado, la ira y la arrogancia, no exentas de misoginia; mientras que la transgresión de Antígona

un sentido absoluto, por lo que no es posible resolver de manera simple el conflicto.

Me ha parecido importante plantear las consideraciones anteriores para, a la luz de ellas, poder afirmar que el tenso equilibrio que hasta cierto punto se establece entre los protagonistas de la tragedia sofoclea desaparece en la obra de Gambaro –y en la de Colio, como veremos más adelante– para privilegiar la figura luminosa de Antígona. Veamos cómo ocurre, observando algunas de las características significativas de la composición dramática de la obra.

Dije líneas arriba que en *Antígona furiosa* se difuminan las fronteras entre el pasado y el presente. Esto se logra mediante la confluencia de dos planos de realidad que se sobreponen e intersecan en diversos momentos del drama: uno es el del presente de la enunciación, es decir el de la Argentina de finales de los años ochenta del siglo veinte. A ese universo pertenecen Antinoo y el Corifeo. Ambos personajes aparecen tomando café, “*vestidos con trajes de calle*” (197) y hablando en el español de la norma argentina contemporánea. El otro es el del pasado tebanos de la tragedia clásica, el universo de Antígona.

Es notable el alto contraste en los tonos que emplean Antinoo y el Corifeo, por un lado, y Antígona, por el otro. Los primeros, con sus sarcasmos y payasadas, se expresan con un lenguaje más en consonancia con la tradición del grotesco; mientras que Antígona conserva el lenguaje grave y elevado característico de la tragedia clásica. El contrapunto que se establece entre la presencia trágica de la heroína y la trivialidad de dos hombres sentados a la mesa de un café es una de las elecciones artísticas que le permiten a Gambaro la confluencia de la historia contemporánea y el mito (Duroux y Urdician, 2012: 86-87).

no sólo supone una comprensión mayor de la comunidad y sus valores, sino que además realiza sus actos piadosos en soledad, desde el compromiso individual, sin ejercer violencia contra nadie.

A lo largo de la obra, Antinoo y el Corifeo desempeñan un papel doble: por una parte son espectadores del sufrimiento de Antígona y por la otra participan de la acción dramática asumiendo el papel de Creonte, del Coro o de Tiresias. Su actitud sarcástica y deshumanizada, salpicada de juegos burlescos, los hace parecer marionetas sin complejidad psicológica alguna. En su rol de testigos, sus valoraciones de los hechos remiten a la realidad extraliteraria del estreno de la obra en 1986, cuando las fuerzas más conservadoras de Argentina pedían darle la vuelta a la página, perdonar los crímenes perpetrados por la dictadura y emprender lo que llamaron un proceso de reconciliación nacional, justo en el momento en que la sociedad, en su conjunto, comenzaba a conocer los detalles más escalofriantes de la represión militar.

CORIFEO (*se acerca*): ¿Qué pretende esta loca? ¿Criar pena sobre pena?

ANTINOO: Enterrar a Polinices pretende, ¡en una mañana tan hermosa!

[...]

ANTÍGONA: ¡Se dieron muerte con las espadas! ¡Eteocles, Polinices!
¡Mis hermanos, mis hermanos!

CORIFEO (*vuelve a la mesa*): Siempre las riñas, los combates y la sangre. Y la loca esa que debiera estar ahorcada. Recordar muertes es como batir agua en el mortero: no aprovecha. Mozo, ¡otro café!

ANTINOO (*tímido*): No hace mucho que pasó.

CORIFEO (*feroz*): Pasó. ¡Y a otra cosa!

ANTINOO: ¿Por qué no celebramos!

CORIFEO (*oscuro*): ¿Qué hay para celebrar?

ANTINOO (*se ilumina, tonto*): ¡Que la paz haya vuelto! (199-200).

Así como Antígona es tildada de loca, con gran virulencia, por “recordar muertes”, las madres de la Plaza de mayo fueron tachadas de locas por tener el coraje de denunciar, aun en plena dictadura, el secuestro y la desaparición de miles de personas, en su mayoría

jóvenes. Su *locura* consistió también en exigir la reaparición con vida de los desaparecidos, cuando la mayor parte de la sociedad sabía que habían sido ejecutados sumariamente, y en no haber aceptado indemnización económica alguna por parte del Estado (Nabuco y Amarante, 2011: xx-xxi).

Cuando Antinoo y el Corifeo participan en la acción, asumiendo la función del Coro, se distancian también de su referente griego,⁸ mofándose con crueldad de la joven, incluso en los momentos de mayor dolor. Al final de la obra, por ejemplo, cuando Antígona se dirige, asustada, hacia su tumba, tiene lugar el siguiente diálogo:

ANTÍGONA: Como Niobe, el destino va a dormirme bajo un manto de piedra.

CORIFEO: Pero Niobe era una diosa y de dioses nacida. Nosotros mortales y nacidos de mortales.

ANTINOO: ¡Es algo grandioso oírle decir que comparte el destino de los dioses!

(Ríen)

ANTÍGONA: ¡Se ríen de mí!

Corifeo: ¡No, no!

(Ríen)

⁸ El coro de Sófocles está compuesto por ancianos nobles de la ciudad que representan a la polis. Y si bien es cierto que al comienzo de la obra adoptan una actitud muy poco solidaria con la joven heroína y en sus primeros cantos consideran junto con Creonte que el entierro de Polinices constituye un acto de rebelión política, más adelante, tras el encuentro del tirano con Tiresias, el coro recapacita y, asustado, le advierte a Creonte que el augur no se ha equivocado nunca y le sugiere prudencia: debe liberar a Antígona y dar sepultura a su hermano. Pero ya no hay forma de parar la rueda de fuego. Finalmente, tras los sucesos desgraciados, el Corifeo reflexiona sobre lo sucedido, y concluye: “Aquel que se muestre soberbio y lenguaraz grandemente sus culpas expiará y con los años tendrá que aprender sensatez” (2011: 450). Cito la *Antígona* de Sófocles en la versión rítmica en español de Manuel Fernández-Galeano. Remito a esta obra sólo con los números de página entre paréntesis.

ANTÍGONA: ¿Por qué ultrajarme antes de mi muerte, cuando respiro todavía!

CORIFE0: Bueno, ¡fue una broma! ¡No te ofendas!

(Tentados, rien apretados los labios, tragándose la risa)

ANTÍGONA: Oh, ciudadanos afortunados, sean testigos de que nadie me acompaña con sus lágrimas...

CORIFE0: ¡Dios mío, empieza a compadecerse!

(Intenta huir) (210).

Nada hay de reflexivo o empático en el “coro” de Gambaro. Asume sin ambages la perspectiva ideológica del dictador y se burla, cruel, de los sufrimientos de una Antígona que camina entre muertos. “¡Cadáveres! ¡Cadáveres! ¡Piso muertos! ¡Me rodean los muertos! Me rodean... me abrazan... Me piden... ¿Qué?” (200). Ambos personajes masculinos forman parte del grupo que se inclina ante el poder y “mueve la cola como perros” (201). Serviles y cobardes, dispuestos a justificar el crimen y la injusticia, representan lo peor de ciertos estratos de la sociedad argentina (Dove, 2013: 43).

Otro de los cambios fundamentales que introduce Gambaro en su obra (respecto de la de Sófocles) –y que evocan a la Argentina de los años ochenta más que a cualquier pasado mítico– es la connivencia de Tiresias, en tanto que representante de la Iglesia, con la autoridad, y el hecho de que Creonte no sufra un proceso de anagnórisis en el que reconozca sus errores y se convierta, como su antecedente griego, en otro desdichado Edipo.⁹ El Corifeo/Creonte de Gambaro no sólo permanece en el poder, gozando los manjares y los vinos, sino que ¡perdona a Antígona!, por todo lo que *él* ha sufrido: “Corifeo: ¡Los perdono! ¡No saben lo que hacen! Preten-

⁹ “Creonte: ¡Ay, ay de mí! Ningún mortal/ podrá cargar con la culpa mía./ Yo, infortunado, te maté, hijo mío,/ ésta es la verdad ¡Eh, servidores,/ llevadme de aquí cuanto antes, conducidme lejos,/ pues ya no existo, ya no soy nadie!” (Sófocles, 2011: 449).

den condenarme, a mí, que di mi hijo, mi esposa, al holocausto. Antígona, que trajiste tantos males sobre mi cabeza y mi casa, ¡te perdono!” (216).

Como vemos, no puede establecerse ninguna equivalencia ética entre el proceder de Antígona y el de Creonte, como ocurría en la tragedia de Sófocles, ni atribuirles dos puntos de vista igualmente parciales (me parece que la realidad de la Argentina de los años ochenta no lo permitía). En la obra de Gambaro, la joven se enfrenta al cinismo del tirano y de su séquito; opone su humanidad a la barbarie. Antígona está dispuesta, pues, a enterar a su hermano, a salvarlo no sólo de las fieras sino del olvido:

ANTÍGONA: También se encadena la memoria. Esto no lo sabe Creonte ni su ley. Polinices, seré césped y piedra. No te tocarán los perros ni las aves de rapiña. (Con un gesto maternal) Limpiaré tu cuerpo, te peinaré. (Lo hace) Lloraré, Polinices... lloraré... ¡Malditos! (202).

Está dispuesta a sacrificarse a sí misma por sus valores, a enfrentar sola al poder y su maquinaria. Muere sin retractarse, aunque la agujeeen el dolor y el miedo. Su vulnerabilidad en la virtud contribuye a hacer de ella la más humanamente rica de los personajes.

Comparto el punto de vista de Rodríguez Adrados cuando afirma que “el héroe trágico es uno de los tipos ideales creados por Grecia que mejor expresan su espíritu y que mayor proyección han alcanzado históricamente; con rasgos más o menos diferentes continúa viviendo en nuestra escena, en nuestra filosofía, en nuestra vida misma” (1962: 11). En la obra de Gambaro, las circunstancias de Antígona se han transformado, pero permanece en ella la dignidad del héroe trágico, capaz de arrostrar los grandes conflictos. Como sus antepasados griegos, ya sea que fracase o que triunfe, su empeño va acompañado siempre de un gran dolor y de la necesidad de tomar decisiones que el común de los mortales in-

tenta evitar. Así vemos a Antígona, en la soledad de las decisiones trascendentes, poniendo en evidencia la fragilidad y la grandeza del ser humano:

ANTÍGONA: Delante de Creonte, tuve miedo. Pero él no lo supo. Señor, mi rey, ¡tengo miedo! Me doblo con esta carga innoble que se llama miedo. No me castigues con la muerte. Déjame casar con Hemón, tu hijo, conocer los placeres de la boda y la maternidad. Quiero ver crecer a mis hijos, envejecer lentamente. ¡Tengo miedo! (*Se llama con un grito, trayéndose el orgullo*) ¡Antígona! (*Se incorpora, erguida y desafiante*) ¡Yo lo hice! ¡Yo lo hice! (204).

Finalmente, me parece importante señalar también que *Antígona furiosa* comienza y termina con la muerte/suicidio de la protagonista, con lo que la acción, a despecho de todos los rasgos que apuntan a unas circunstancias históricas determinadas, pareciera situarse en una especie de presente dilatado, el cual abarca una realidad de injusticia y opresión que se ha sufrido no sólo en la Argentina de los años ochenta sino por décadas en toda América Latina. Así, en la medida que no cambien las condiciones de infamia e ilegalidad que campean en nuestros países, se repetirá el absurdo final donde el tirano es quien disculpa a la víctima. Sin embargo, esta Antígona querrá siempre enterrar a su hermano, “Aunque nazca mil veces y él muera mil veces”. Es la voz que se rebela ante la burla y la injusticia, que rechaza la misericordia “que le sirve de disimulo a la crueldad”. Porque “el odio manda”, es necesaria su muerte, “*con furia*” (217).

Usted está aquí

En el contexto teatral mexicano, una de las más recientes apropiaciones de la figura de Antígona la encontramos en *Usted está aquí* (2010), de Bárbara Colio. Esta obra, situada formalmente en

Tebas, alude con prístina claridad a la realidad nacional contemporánea: al imperio de la violencia y la impunidad, a la proliferación de asesinatos y secuestros que suceden ante la incapacidad —cuando no la anuencia y complicidad— del Estado mexicano. En la actualidad, México es el país con más secuestros en el mundo, también figura entre los primeros lugares de muerte y tortura de las víctimas que se resisten al delito o cuyos familiares no cumplen con las condiciones exigidas para su rescate. A esta realidad, precisamente, apunta la obra de Colio, cuyo referente concreto, de gran trascendencia social, fue el secuestro y asesinato en 2005 del joven empresario Hugo Alberto Wallace Miranda. Una de las razones de que este caso haya tenido especial resonancia recae en la madre de la víctima, la cual encabezó la búsqueda de su hijo, colocó anuncios espectaculares con las imágenes de los supuestos delincuentes y ofreció grandes sumas de dinero a cambio de información que llevara a su captura.

El argumento básico de la obra de Colio —compuesta por dieciséis escenas, cada una con un título— puede dividirse en dos partes. En la primera, ajena por completo al referente griego, el personaje de Ana —quien como veremos cumple la función de Antígona en un nuevo contexto— tiene como objetivo dar con el paradero de su hijo, secuestrado tres meses atrás. Sin embargo, en la segunda parte, tras saber que el joven fue asesinado la noche misma de su secuestro, la protagonista, incapaz de aceptar que todo ha terminado, y a pesar de las súplicas de su hermana y de las amenazas anónimas que recibe, decide que no cejará en su búsqueda hasta encontrar el cadáver de su hijo y sepultarlo:

No voy a detenerme hasta encontrarlo, cada parte, cada uña, cada uno de sus cabellos, los voy a encontrar y enterrar. Con su nombre bien escrito sobre su cuerpo. Y no me importa si nadie lo puede entender, no me importa, porque no voy a escuchar nada más que

no sea el sonido de la tierra cayendo sobre el cuerpo de mi hijo (Colio, 2010: 42-43).

Es en este punto cuando Bárbara Colio se apropia del motivo básico de la *Antígona* clásica, ya que, a partir de la certeza de la muerte del joven, Ana sólo tiene un objetivo: “Yo le di mi cuerpo para que naciera, yo misma le daré un hueco en la tierra para que descanse en paz” (43). Salta a la visa, sin embargo, que no se trata de una adaptación del mito, en estricto sentido, sino de la apropiación libre de algunos de sus elementos constitutivos, que la autora aprovecha para crear un nuevo texto dramático. Por esta razón, será conveniente sopesar qué elementos permanecen, aunque modificados, y qué sentidos adquieren en este nuevo universo dramático.¹⁰

Suele aceptarse que en la tragedia griega el coro representa a la ciudad (la polis) y, en consecuencia, habla por ella; es un ente colectivo que, ya sea que participe directamente de la acción, o no, habita un espacio público en el que se plantean los asuntos más importantes para el bienestar común. En la obra de Colio, se percibe la presencia de la ciudad en las voces de algunos locutores de televisión, que en cierta forma cumplen las funciones tanto del Coro como del adivino Tiresias. Dichas voces –que carecen de un nombre propio y que se denominan por la función que cumplen (Locutor y Locutora)– nos informan de los extraños sucesos naturales que están ocurriendo en Tebas, y que en un primer momento no se saben interpretar: “Cientos de pájaros cruzaron nuestro cielo [...] Esta desconcertante emigración de aves fuera de temporada tiene confundidos a los expertos que aún no pueden asegurar las

¹⁰ “Even though Colio’s play cannot be fairly described as a new version or adaptation of Sophocle’s *Antigone*, resonances of Greek tragedy can be heard throughout the play, and even some quotations from *Antigone* can be found scattered along its pages” (Nelli, 2012: 55).

causa del éxodo” (13). Un poco más adelante, estos mismos personajes nos comunican que la situación se agrava: la ciudad comienza a padecer altas temperaturas, sequías, enfermedades; en ciertos suministros de agua potable ha aparecido una extraña bacteria que ha ocasionado ya algunos decesos, y las aves rezagadas aparecen muertas... (16).

Para la novena escena, titulada “Oráculo”, el Locutor considera dos explicaciones al éxodo masivo de aves: una, de aspiraciones científicas, atribuye el fenómeno a la contaminación, y otra, “*apocalíptica*”, señala que “es un claro aviso de peores calamidades y contingencias que azotarán a Tebas en la presente época”. “Cada quien le dará la razón a uno u otro grupo según su criterio –continúa el Locutor–, pero lo cierto es que a los pájaros, cada mañana se les extraña” (24). Estas predicciones no sólo evocan las del ciego-vidente del mito de Antígona, tal como lo elabora Sófocles,¹¹ sino que nos hablan de la gravedad de la situación, de un desorden que tiene consecuencias nefastas, de naturaleza casi cósmica.

Llama la atención, sin embargo, que en el texto de Colio, el espacio público del coro, ocupado ahora por los locutores, deje de ser el lugar privilegiado del diálogo y la discusión ciudadana, en que se construye la polis. Por el contrario, las voces que orientan el criterio público son tristes mensajeras del poder y de la ideología dominante, y de ninguna manera tienen la dignidad de los nobles viejos tebanos del texto de referencia. En la séptima escena, estas voces anuncian a la comunidad lo que ocurre en la ciudad, pero las noticias sobre la inseguridad generalizada que se vive en el país,

¹¹ Cito fragmentos del parlamento de Tiresias en la tragedia de Sófocles: “Cuando ocupé el asiento donde observar solía desde siempre las aves que allí acuden a mí, escuché un ruido insólito: los pájaros piaban en una algarabía nerviosa y malsonante y sin duda indicaba su ruidoso aleteo que entre sí se atacaban con sus garras y herían. [...] Y así los dioses ya no aceptan de nosotros sacrificios ni súplicas ni las carnes quemadas, ni traen buen augurio las voces de los pájaros, que han bebido el humor sangriento del difunto” (2011: 438-439).

donde cualquiera puede ser víctima del secuestro, alternan con anuncios baladíes sobre la inauguración de una plaza comercial, donde consumir equivale a ser feliz.

LOCUTOR: En sólo 1.2 por ciento de los plagios denunciados se encuentra a las víctimas. Y sólo en 0.7 por ciento los responsables son castigados.

[...]

LOCUTORA: Clima perfectamente acondicionado. Áreas recreativas, alimentos orgánicos y más de 300 establecimientos donde, le aseguramos, encontrará *todo* lo que usted necesita. *Todo* (2010: 18).

Resulta impresionante observar el grado de naturalización que ha logrado la violencia en el universo recreado por Colio. En un mundo lleno de datos y cifras al alcance de todos –“Números” es el título de la escena–, los seres humanos parecen volverse insensibles al crimen y al horror. Y los medios de comunicación contribuyen al proceso de enajenamiento de la sociedad, creando ciudadanos autómatas y conformistas, incapaces de mirar críticamente la realidad. Unas escenas adelante, tras un momento clave de la obra en el que se contraponen las posturas con que Ana y su hermana Isaura enfrentan la crisis, los locutores vuelven a la carga insistiendo en la idea de que la inauguración del centro comercial, donde se puede encontrar todo lo necesario para ser feliz, no sólo es señal de bienestar y progreso, sino que es el lugar ideal para olvidar “cualquier inclemencia” (43).

Sin duda, uno de los elementos más importantes del mito que la autora retoma se encuentra en su personaje protagónico, Ana, quien posee características que evocan las de los héroes trágicos.¹²

¹² Coincido completamente con Florencia Nelli cuando apunta que “Aside from obvious allusions to the tragedy, there is a deeper connection linking this play to Sophocle’s drama. It is a somehow inner substance, a shared matter, a feel-

Recordemos que si en la antigüedad estos personajes extraordinarios encarnaban en seres superiores, por lo general procedentes de la leyenda heroica, con el paso de los siglos fueron perdiendo esa dimensión mítica, pero conservaron la grandeza espiritual que les permite enfrentar conflictos decisivos, en un mundo en el que se mueven fuerzas terribles que amenazan la existencia de las personas. En la tragedia contemporánea, también el “hombre de la calle” logra, bajo determinadas circunstancias, alcanzar la estatura del héroe: se niega a cruzarse de brazos ante la injusticia, está dispuesto a luchar sin reservas, a señalar con el dedo al enemigo y entregar su vida, si es necesario.

En el texto de Colio, las fuerzas oscuras a las que se debe enfrentar Ana, una simple maestra de primaria, ya no guardan relación con lo numinoso, sino que se vinculan con problemas sociales perfectamente reconocibles: el crimen organizado, la falta de un estado de derecho, la corrupción... Con todo, a pesar del miedo, desde la primera escena vemos al personaje dispuesto a arrostrar cualquier peligro con tal de recuperar a su hijo: no sólo buscará a los criminales, que llegan a amenazarla con una pistola en la sien, sino que enfrentará al Estado mismo, que encubre al culpable e intimida a los ciudadanos.

Por otra parte, es importante constatar que en *Usted está aquí* también se “desdibuja” el conflicto fundamental, entre Antígona y Creonte, que se planeta en el mito clásico. El personaje del Señor, que asume el poder presidencial en la obra de Colio, no llega a tener la estatura del que sería su contraparte en la tragedia de Sófocles. Casi tímido al principio –no le es fácil apropiarse de la silla, símbolo del poder presidencial en México–, tiene “buenas intenciones” al comienzo de la obra; sin embargo, poco a poco

ing, an idea, something that we find inside Ana's character and that lies also in Antigone's: the force that drives them, the conviction. They are certain of something; they are determined women” (2012: 61).

las circunstancias lo rebasan: “quejas y quejas es todo lo que recibo” (44). No es hasta que la “silla” le resulta cómoda, es decir, hasta convertirse en un demagogo más, lleno de discursos vacuos, cuando se adapta sin más al estado de cosas. Por lo tanto, ante la exigencia de Ana por hacer justicia, él responde:

[SEÑOR:] Créame que si fuera cosa de dar una sola orden, ya la habría dado. Es más, en muchos casos lo hubiera hecho. A estas alturas sería un héroe para Tebas ¿no? Pero eso es... querer ser un héroe imposible. Hay mucho que hacer en esta ciudad. Y lo voy a hacer. De eso puede estar segura. Seguiremos de cerca su caso (23).

Es claro que no es un “héroe” ni tiene el menor interés en serlo. Por el contrario, lejos de tener una conducta ejemplar, a lo largo de la obra no sólo promete cosas que no cumplirá, sino que protege y libera a los delincuentes que la propia Ana entregó a la justicia: “Hicimos lo posible apegados a la ley –afirma el Señor–, pero no podemos retenerlos por más tiempo. Su familia pagó la fianza. Lo siento, de verdad, lo siento mucho. Se seguirá otra línea de investigación” (46).

En cambio, en la obra de Colio se le otorga un espacio muy importante al personaje de Isaura (Ismene); también, se le confiere gran importancia al conflicto que surge entre las hermanas y al dilema ético de fondo. La relación entre ambas se perfila desde el comienzo de la obra: fueron cómplices desde niñas, compartieron juegos y aventuras, aunque siempre fue Ana la que los inventaba e Isaura quien los seguía. En la primera escena en que interactúan, Ana da muestra de su carácter cuando le comunica a su hermana que buscará ella misma a los secuestradores de su hijo; sabe que eso es peligroso pero tiene que hacerlo (11-12). Isaura, a pesar de encontrarse muy asustada, se muestra solidaria, y secunda la enorme tarea que se ha impuesto la protagonista.

En la décima escena, es Isaura quien a la postre le comunica a su hermana que su hijo ha muerto. Los parlamentos entre ambas se suceden sin que Isaura encuentre el modo de dar la noticia. Hacia el final del encuentro, Ana expresa con ímpetu, en un alud de palabras, la certeza que tiene de que su hijo vive. Cito las breves intervenciones de Isaura, que se intercalan con la exaltada elocuencia de Ana, y que dan perfecta idea de la dificultad emocional de su tarea: “Lo sé. Lo sé. (La abraza) Estoy contigo. [...] ¿Qué dices? [...] Escúchame [...] Ana, es inútil. [...] Está muerto. [...] Detuvieron a la mujer. Declaró. Lo mataron esa misma noche” (31-32). Como puede observarse, Bárbara Colio consigue que se perciba con claridad la intensidad de las emociones que viven los personajes sin necesidad de verbalizarlas explícitamente; por lo que el lector está en condiciones de completar la escena mediante una representación virtual, cargada emocionalmente, pero contenida.

Conforme la trama avanza, Ana decide que no puede descansar, que a pesar de su enorme sufrimiento debe continuar con la búsqueda, ahora del cuerpo de su hijo. Isaura no entiende; es la voz de la razón: él ha muerto y no hay modo de cambiar esta realidad; pero ellas aún alientan y deben intentar recuperar sus vidas. Por si fuera poco las amenazas que han sufrido no cesan: la policía protege a los delincuentes; ellas deben parar.

ANA: Isaura, lo dices como si me aferrara a algo absurdo, a algo excepcional. Quiero el cuerpo de mi hijo, enterrarlo. ¿Eso te parece tan estúpido como para no seguir?

ISAURA: ¡Aquí estamos otros! ¿No nos ves? Cada día son más las llamadas telefónicas amenazándonos. No todo el mundo está de tu lado. Es increíble pero así es. Hasta la familia del tipo ése te está acusando de, loca, de... (40).

La ruptura entre las hermanas llega cuando Ana afirma que no tiene miedo a morir; Isaura, sí. Sin embargo, la autora le cederá la palabra a esta última: ella suplica por el bien de todos y muestra, en medio del miedo que la atenaza, su enorme capacidad de amar. En síntesis me parece que Colio le confiere a Isaura una dimensión emocional y una complejidad que la vuelven un personaje tan entrañable como el de Ana, pero con el que el espectador puede más fácilmente identificarse. ¿Cuántos de nosotros tendríamos el valor de un héroe? Seguramente no muchos.

En la última escena en que aparece, Isaura “dialoga” con un hombre mayor que no profiere una sola palabra. Ambos se hallan en un centro comercial, frente a un plano que indica “usted está aquí”. Sin embargo, esta información no les sirve para encontrar la salida. En este momento se construye una imagen escénica que simboliza la pavorosa realidad que la mayor parte de los mexicanos vive sin lograr dar con la salida.

En la última escena de la obra, en la que Ana y el Señor hablan frente a los medios de comunicación, tiene lugar un rompimiento de la fábula que da paso a otro plano de ficción, que se pretende “la realidad”: “*un teléfono celular suena*” y la acción se interrumpe (62). Los actores que interpretan a Ana y al Señor dejan de “actuar”, y a partir de ese momento, y hasta el final de la obra, dialogan la Actriz 1 y el Actor 1.

A pesar de que se rompe la ficción primera, los parlamentos del nuevo plano de realidad –el de los actores que realizan una representación teatral– configuran una situación no del todo realista. La Actriz se confiesa incapaz de actuar bien el papel de Ana, porque no puede sentir lo que ella siente. Le molesta, además, que no se llame a las cosas por su nombre: “¿Tebas?”... Si es aquí y ahora, en la realidad compartida con el público, donde las desgracias ocurren: “¿A qué diablos viene toda esa gente?” –se pregunta. “Este barrio está de la chingada. Te obligan a apagar el teléfono,

sales a media noche, a ver si tu coche está donde lo dejaste. Tomar un taxi ¡Ja! Menos llegas” (63). Súbitamente la Actriz decide irse, pero, como Isaura en la escena del centro comercial, no encuentra la puerta de salida. El Actor la detiene para decirle que tiene una pequeña hija de 12 años, a quien describe con dulzura. En este momento ella comienza a narrar una escena que parece hipotética en un principio: “Una niña duerme sola. Su famoso padre está actuando aquí, lo dice el cartel de afuera. [...] Las bardas se saltan, las ventanas se rompen, los gritos no se escuchan, las cerraduras... ¿Cuántas cerraduras has puesto en tu casa?” Describe los pasos que podrían estar dando en ese mismo momento los delincuentes para secuestrar a la niña. “¿Tú qué harías?”, pregunta ella. “¿La buscarías por tu cuenta o acatarías el destino de ‘esperar y confiar?’” (65). Con estos parlamentos se lleva al máximo de tensión no sólo al personaje masculino sino al lector/espectador que se siente interpelado por la pregunta en segunda persona, expresada en el plano de ficción de la “realidad” que, dada la construcción artística de la escena, compartimos con los personajes. A este recurso teatral se suma la reiterada alusión a una realidad común, que se desprende del déictico de la frase que da título a la obra “usted está aquí”, y que aparece con algunas variantes en múltiples ocasiones a lo largo de la obra.

La escena prosigue con un brevísimo intento por parte de ambos actores de continuar la “ficción”, pero el teléfono suena nuevamente...

Cambio de luz. Se regresa al espacio dramático anterior.

El Señor está firme. Un momento. Rompe la convención. Sale rápidamente. Fuera de escena, lo escuchamos contestar su teléfono.

SEÑOR: *(Off)* ¿Bueno?... ¿Bueno?... No...

Desconcierto de los otros actores tras bambalinas. Ana se queda sola en el escenario, ve al público, se dirige a él, quiere decir algo, no sabe qué. Sale por un camino no convencional al escenario. Oscuro (66).

El procedimiento artístico elegido por la autora en esta última escena, la metateatralidad, forma común de la *mise en abyme*, consigue “desbordar” la ficción, mediante la difuminación de los límites que “lógicamente” separan la ficción de la realidad. Todos estamos expuestos... todos podríamos sufrir lo que Ana. ¿Cómo reaccionaríamos en una situación así?

Me parece que la obra plantea preguntas importantes: ¿se puede seguir mirando a otro lado; pretender que nada pasa, en tanto la violencia y la corrupción no nos afecte directamente? O, por otro lado, ¿se le puede pedir al hombre común que se exponga, que realice acciones heroicas? La obra de Colio no da respuestas pero tampoco nos permite evadir las preguntas.

Finalmente, para cerrar estas breves reflexiones, quisiera recordar, siguiendo a Carlos García Gual, que los mitos, esos “relatos tradicionales que cuentan la actuación memorable de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano” (2011: 12), tienen también una dimensión histórica; es decir, que al volverse a contar se introducen en sus diversas versiones rasgos propios del contexto histórico en que emergen. Pero en la medida en que recrean algo que merece ser recordado, conservan su valor ejemplar pues nos hablan de la “grandeza y la fragilidad de la enigmática condición humana” (2011: 15).

Bibliografía

- Colio, Bárbara, 2010, *Usted está aquí*, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, Monterrey.
- Dove, Patrick, 2013, “In the Wake of Tragedy: Citation, Gesture, and Theatricality in Griselda Gambaro’s *Antígona furiosa*”, en *Whose Voice is This? Iberian and Latin American Antigones*, Jennifer Duprey (ed.), *Hispanic Issues On Line*, núm. 13, pp. 42-62.
- Duprey, Jennifer, 2013, “Introduction. Antigone and the Poliethical Life”, en *Whose Voice is This? Iberian and Latin American Antigones*, Jennifer Duprey (ed.), *Hispanic Issues On Line*, núm. 13, pp. 1- 23.
- Duroux, Rose y Stéphanie Urdician, 2012, “Cuando dialogan dos Antígonas. *La tumba de Antígona* de María Zambrano y *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro”, *Olivar*, núm. 17, pp. 73-96.
- Gambaro, Griselda, 2003, “Antígona furiosa”, en *Teatro 3*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, pp. 195-217.
- García Gual, Carlos, 2011, *Mitos, viajes, héroes*, FCE, Madrid.
- Lasso de la Vega, José, 1989, “La presencia del mito griego en nuestro tiempo”, *Gerión. Revista de Historia Antigua*, Anejo II, pp. 99-114.
- Mogliani, Laura, 1997, “Antígona furiosa de Griselda Gambaro y su intertexto griego”, en *De Esquilo a Gambaro. Teatro, mito y cultura griegos y teatro argentino*, Osvaldo Pellettieri (ed.), Galerna, Buenos Aires, pp. 97-107.
- Nabuco, Edvaldo y Paulo Amarante, 2011, “Las ‘locas’ de la Plaza de Mayo”, *Átopos*, núm. 11, pp. XX-XXVIII.
- Navarro Benítez, Joaquín, 2001, “La transparencia del tiempo. Entrevista a Griselda Gambaro”, *Cyber Humanitatis*, núm. 20. <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/20/entrev1.html>

- Nelli, M. Florencia, 2012, “*Usted está aquí: Antigone against the Standardization of Violence in Contemporary Mexico*”, *Romance Quarterly*, núm. 1, vol. 59, pp. 55–65.
- Nussbaum, Martha C., 2003, *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Antonio Ballesteros (trad.), Machado Libros, Madrid.
- Pellarolo, Silvia. “Revisando el canon /La historia oficial: Griselda Gambaro y el heroísmo de Antígona”, *Gestos*, núm. 13, pp. 79-85.
- Popper, Karl, 2006, *La miseria del historicismo*, Pedro Schwartz (trad.), Alianza Editorial, Madrid.
- Ricoeur, Paul, 2006, *Sí mismo como otro*, Siglo XXI Editores, Madrid.
- Rodríguez Adrados, Francisco, 1962, “El héroe trágico”, *Cuadernos de la Fundación Pastor*, núm. 6, pp. 11-35.
- Steiner, George, 1991, *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*, Alberto L. Bixio (trad.), Gedisa, Barcelona.
- Sófocles, 2011, “Antígona”, en *Tragedias, Fernández-Galiano* (introducción y versión rítmica), Austral / Planeta, Barcelona.
- Tarantuviez, Susana, 2007, *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*, Corregidor, Buenos Aires.

Recibido: 26 de enero de 2016
Aceptado: 29 de marzo de 2016

Ética médica hipocrática en el *Flos sanctorum* castellano medieval

Hippocratic medical ethics in the Castilian medieval *Flos sanctorum*

Marcos Cortés Guadarrama
Universidad Veracruzana

Resumen

En el *Flos sanctorum* castellano medieval hay cierta influencia de la ética médica hipocrática; sus postulados y teorías se revisten en esta magna obra de la literatura hagiográfica con una moral cristiana. Este hecho se evidencia principalmente en algunas lecturas doctrinales y en ciertos milagros. En los primeros, a partir de una teoría humoral simbólica, se intenta regir los sentidos y controlar los instintos del cuerpo humano en las distintas estaciones del año. En los segundos, se ilustra que el cuerpo humano es campo de batalla de distintas fuerzas contrarias ejemplares que, metafóricamente, dan solución a enfermedades no sólo del cuerpo y del alma, sino de la sociedad feudal.

Palabras clave: medicina, Hipócrates, *Flos sanctorum*, literatura hagiográfica, ética.

Abstract

In the Castilian medieval *Flos sanctorum*, there is a certain influence of the Hippocratic medical ethics, whose hypothesis are disguised in this magnificent work of the hagiographic literature with a Christian morality. This is mainly reflected in some of

the doctrinal readings and in certain miracles. In the first case, starting with a symbolic humoral theory, there is an attempt to govern the senses and control the instincts of the human body in different seasons of the year. In the second case, it is shown that the human body is a battlefield of exemplary different opposing forces, which, metaphorically speaking, offer solutions for diseases not only of the body and of the soul, but also of the feudal society.

Keywords: Medicine, Hippocrates, *Flos sanctorum*, Hagiographic literature, Ethics.

El *Flos sanctorum* castellano medieval es una de las fuentes más bastas para la literatura hagiográfica. Lo integran dos familias de santorales claramente diferenciadas¹ cuyos miles folios resguardan vidas de santos de lo más maravillosas, las cuales no aparecen registradas en la fuente original,² es decir, la *Legenda aurea*; santorales que poseen una enorme cantidad de lecturas doctrinales y otros que favorecen lo más característico de la hagiografía: los milagros. La crítica literaria ha marcado el valor de estos textos para el lector de hoy y ha tratado de establecer una posible filiación textual, cuyo resultado final ha sido la edición de algunos ejemplares: vidas de santos independientes y santorales completos.³ Como parte de este esfuerzo, hace unos años tuve la oportunidad de editar el primer incunable miembro de esta tradición literaria, el *Flos sanctorum con sus ethimologías*.⁴

Por sus características de tipo compilatorio y enciclopédico y sus numerosas vidas de santos y lecturas doctrinales que abarcan,

¹ Tiene treinta años el clásico estudio de Thompson y Walsh (1986-1987: 17-28) que asentó los siguientes nombres: la *Compilación A* (o *Gran Flos Sanctorum*) y la *Compilación B*, cuyos miembros manuscritos son los más arcaizantes de la Baja Edad Media castellana. Para comprender las características distintivas de ambas familias, *vid.* Aragüés Aldaz (2012: 349-361).

² Un ejemplo de esto es la edición que hicieron John K. Walsh y Billy B. Thompson de la vida del santo Toribio del ms. 780 de la Biblioteca Nacional de España (1987).

³ Por citar algunos ejemplos: Andrew M. Beresford ha editado las vidas de santa Thaïs y santa Pelagia (2007). Fernando Baños Vallejo ha contribuido con tres ediciones: la vida de san Vitores (2004-2005); en colaboración con Vanesa Hernández Ámez, la vida de Santiago el Mayor (2005), y en colaboración con Isabel Uria Maqua, el ms. 8, un *Flos sanctorum* completo y breve resguardado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (2000). Por su parte Carlos A. Vega ha editado las versiones castellanas de la vida de san Alejo (1991) y de san Amaro (1987).

⁴ La edición completa puede consultarse en línea por medio de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-flos-sanctorum-con-sus-ethimologias-edicion-y-estudio/>

prácticamente, todo el año litúrgico, en estas páginas me interesa abordar sólo una de las dos familias de santorales: la llamada *Compilación B*, integrada por los manuscritos 8 y 9 del siglo XIV, de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, y otros seis testimonios del siglo XV: los manuscritos m-II-6, h-I-14 y k-II-12, de la Biblioteca del Escorial; el manuscrito 15001, de la Biblioteca Lázaro Galdiano, y dos incunables, el *Flos sanctorum con sus etimologías*, resguardado en Washington, y *La leyenda de los santos*, en Londres. Las características arriba mencionadas hacen del *Flos sanctorum* una obra muy particular, en la cual, no sólo es posible estudiar los elementos inherentes del género literario de la hagiografía, como la catequesis y la propaganda cristiana, sino que, además, escondido entre múltiples milagros, datos biográficos, referencias geográficas, alusiones bíblicas, etc., es posible rastrear el discurso de la medicina occidental arcaica representado por las teorías de Hipócrates. No debe sorprendernos este hecho, pues gracias a la enorme difusión de la literatura bíblica durante el medioevo y su fuerte influencia en otros géneros, como el hagiográfico, sabemos que la medicina y el cristianismo gozaron de una feliz comunión. En efecto, las vidas de santos no son literatura popular, pues son, en general, obra de clérigos, tal y como lo fue Santiago de la Vorágine, quien acogió en su *Legenda aurea* mucha de la información del Viejo y Nuevo Testamento; información como la de presentar a Cristo como *médico de las almas* o describirnos con términos técnicos varias de las enfermedades que Él sanó.⁵ Así pues, éstos y otros hechos hicieron eco en la literatura hagiográfica y su resonancia llegó hasta los mencionados ejemplares nacidos en la Península Ibérica durante la Baja Edad Media. Por lo tanto, el propósito de este artículo es destacar que algunas lecturas doctrinales deben mucho de su poética a la medicina griega, doctrina donde yace una ética sujeta a normas bien definidas y fundamentales; del mismo modo, que en ciertos

⁵ Vid. *Evangelio de san Lucas* (8: 43-56).

milagros encontramos los segmentos narrativos más característicos donde el cuerpo humano se vuelve el campo de batalla entre el bien y el mal; un campo de batalla donde lo que se pelea a muerte es la restitución de un orden natural perdido: la salud.

La espectacularidad del milagro

En el *Flos sanctorum* encontramos todo un repertorio de protagonistas: mártires, predicadores, reformadores, místicos, monjas, ermitaños, etc. Todos ellos, a pesar de ciertos rasgos distintivos en sus respectivas vidas, persiguen una finalidad última: imitar la vida de Cristo. Este factor es quizá uno de los puntos más débiles de la hagiografía para quienes buscan caracterizar la figura del héroe en esta literatura. De hecho, si hacemos una rápida evaluación de los textos que componen el *Flos sanctorum* castellano, nos sorprende encontrar una abundante repetición de acontecimientos, de situaciones similares y una débil individualización de los personajes. La numerosa cantidad de vidas de santos parecen réplicas superficialmente diferenciadas de un arquetipo en común: Cristo. Éste es uno de los mayores inconvenientes de la literatura hagiográfica: hay una reglamentación donde Dios es el inicio y el fin, toda diferenciación se adelgaza hasta casi desvanecerse. Es más, Le Goff (2008: 15) afirma que poner un santo en una narración es esperar algo que ya sabemos de antemano: quizá multiplicará los panes, curará algún enfermo, morirá y resucitará. No obstante, esta evidencia es a su vez un rasgo distintivo único. Es decir, la vida de Cristo es una concreción narrativa de una serie de categorías teológicas que ha inspirado las vidas de los santos; vidas que aunque imitan el modelo narrativo que las inspira, cada vez más alejadas del centro que las origina, terminan por hacerse narraciones dramatizadas y, por ende, se convierten textos donde predomina sólo lo espectacular, sin las ambigüedades que permanecen latentes en

la vida de Cristo.⁶ Un texto cada vez más espectacular, en oposición al que lo origina, se transforma en uno más agradable no sólo para el receptor, sino incluso para el mismo emisor de la doctrina cristiana. Así lo dice el autor anónimo del *Flos sanctorum con sus etimologías*⁷ en la lectura de la Anunciación de María: “E así podría omne esplanar e esponer todo el evangelio; mas sería luengo e enojo. E por ende, contemos algunos miraglos de los que ella fizo oy” (fols. 71c-71d).

Así pues, el milagro es donde yace lo más espectacular de la hagiografía. Su carácter vistoso, llamativo y de gran efecto literario lo convierte en la sustancia narrativa medular para acoger y representar una ética médica a lo divino: el bien y el mal se encarnan, respectivamente, en la salud y la enfermedad, en el buen cristiano y en el pecador; el cuerpo humano se convierte en la zona de batalla de esta dualidad. “El inevitable choque de lo fisiológico y lo sagrado lleva a un esfuerzo para negar al hombre biológico: vigilia

⁶ En la literatura hagiográfica compilada en el *Flos sanctorum* de la *Compilación B* difícilmente encontraremos casos como el del *Evangelio de san Juan*, donde relata la curación del ciego de nacimiento: “Pasando, vio a un hombre ciego de nacimiento, y sus discípulos le preguntaron diciendo: Rabbí, ¿quién pecó: éste o sus padres, para que naciera ciego? Contestó Jesús: Ni pecó éste ni sus padres, sino para que se manifiesten en él las obras de Dios” (9: 1-3). Este es un caso donde el propio héroe, Cristo, rechaza la lógica cristiana: pecado igual a castigo.

⁷ En el presente artículo se tomarán segmentos textuales de mi edición del *Flos sanctorum con sus etimologías*. El contenido de este incunable, al ser un ejemplar único, fue cotejado con la fuente original latina (*Legenda aurea*) y con dos miembros manuscritos de su misma familia de B, los mss., k-II-12 y h-I-14, con el fin de establecer un contraste y contexto que propuso en su momento una lectura erudita y eficiente. Además, por ser uno de los dos únicos santorales impresos de la *Compilación B*, lo convierte en un ejemplar modelo que al ser entregado a la imprenta intentó aglutinar y representar lo mejor de los rasgos característicos de los miembros manuscritos, así como de ofrecer una nueva lectura de la *Legenda aurea*. En síntesis: se trata pues de una obra idónea para representar la familia textual a la cual pertenece.

y ayuno que desafían al sueño y a la alimentación. El pecado se expresa por la tara física o la enfermedad” (Le Goff, 2008: 52).

La dualidad de una ética médica hagiográfica

Si bien el milagro es lo que más agrada al receptor de este tipo de producción literaria, sobre todo clérigos que vivían en comunidad, según afirma Baños Vallejo (2003: 59), hay en el milagro, por su composición maravillosa, por su capacidad de admirarse,⁸ mucho del sentir popular, el cual suele percibir una dualidad claramente diferenciada en el mundo hagiográfico: Dios contra el espíritu del mal, ángeles contra demonios, inocentes frente a pecadores, etc. El esquema binario es sencillo y los resultados evidentes. De ahí que, aunque esta sea literatura culta, su composición y difusión estén directamente relacionadas con el sentir del pueblo. Por ello es que el milagro sólo contiene la parte más cándida de la ética médica cristiana, la cual suele ser representada por una metáfora visual propia de lo maravilloso y no de lo extraño, pues este último se

⁸ Le Goff (2008: 10-12) nos recuerda que milagro y maravilla provienen de la misma raíz *mir*, *mirari*, que implica algo visual. El autor señala que lo milagroso es lo maravilloso en los textos de origen cristiano. Asimismo afirma que los textos cristianos, principalmente aquellos pertenecientes a la Alta Edad Media, son “muy decepcionantes” cuando se busca en ellos elementos de lo maravilloso. Argumenta que esto quizá se debió a que la Iglesia se dedicó a desaparecer lo maravilloso, pues esta categoría textual contiene lo más peligroso de la cultura popular. Sin embargo, aclara: “En cambio, en los siglos XII y XIII, creo ver una irrupción de lo maravilloso en la cultura erudita.” Y ni qué decir que para los siglos XIV y XV, en el *Flos sactorum* —obra de esa cultura erudita remarcada por el autor— la irrupción de lo maravilloso es radical. Como prueba de ello, recordemos la inclusión en el *Flos sanctorum* castellano medieval de una vida como la de san Antolín, calificada por los Bolandistas (autoridades hagiográficas) como prosa radicalmente fabulosa y un texto muy alterado, razón por la cual fue descartado del compendio realizado por Santiago de la Vorágine, *vid.* Cortés Guadarrama (*Archivum*, en prensa).

resuelve mediante una explicación, una reflexión; en cambio, lo maravilloso nunca se explica y guarda algo propio de lo sobrenatural, un mundo creado con sus propias leyes y reglas que no se aclara con las de nuestro mundo conocido (*Vid.* Todorov, 2006: 54-58). Así, por ejemplo, en el mencionado esquema binario, un alma inocente que padece o, en otras palabras, un buen cristiano enfermo, lo maravilloso del cristianismo en su espectacularidad característica, es decir, lo milagroso, sólo necesita de la voluntad y de la fe para la restitución de la salud. Un ejemplo de ello se cuenta en la vida de san Pedro:

Una muger de Alimania estando encerrada en la horden de *sant Sisto*, aviendo *grand* gota en el inojo más avía de un año, en manera que nunca pudo aver remedio de salud, mas porque non podiera vesitar el sepulcro de *sant Pedro* con el cuerpo propio, por quanto estava so obediencia, pensó si ál *que* no de vesitar el sepulcro *sancto* con la voluntad e con muy *grand* devoción. Mas diziendo *que* podría ir fasta Milán en quatorze días del lugar *que* ella estava, començó de tomar dieta. Por cada dieta dizía c *pater nostres* a honra de *sant Pedro*. E fue *grand* maravilla ca començando estas dietas de la voluntad, en tal manera las fazia *siempre*, *que* cada día se sentía mejor. Mas fizo la postrimera dieta, e vino al sepulcro *sancto* por la *volunptat* de Dios. Fincados los inojos, así *como* si estudiase delante la sepultura suya, e començó a rezar todo el salterio *con* muy *grant* devoción. E acabado el salterio, sentiose así librada de *aquel* peligro, *que* dende adelante nunca más sintió de aquella enfermedad (fols. 106d-107a).

En el caso contrario, el del pecador enfermo, es obvio que no le sea concedido recobrar la salud, sino un castigo por su proceder anticristiano. Es más, la balanza ética se inclina del todo hacia uno de sus dos lados cuando el pecador no padece enfermedad física, sino una enfermedad de las virtudes teologales y de las cardinales.

Así pues, para un mal funcionario de la Iglesia, enfermo de soberbia, sólo es posible esperar un fin soez. Leemos en la vida de san Hilario:

En ese *tiempo* del papa León, malbado en la porfía de los hereges, llamó a todos los obispos a concilio. Llamados, non llamaron a sant Ilario, e vino. Oyéndolo el papa, mandó *que non se levantasé ninguno nin le diese lugar*. Entrando él, díxole el papa:

—¿Eres Ilario Galu?

Díxole:

—Non soy yo Galu, *nin soy nascido de Galia, que es Francia; mas só obispo de Galia*.

Díxole el papa:

—Si tú eres Ilario de Galia, soy yo León papa Aplinco, e juez *en* la silla de Roma.

Dixo Ilario:

—Si tú eres León, *non en el tribu de Judá*. E si te asientas *en* la silla juzgando, *non en* la silla de magestad.

Entonce el papa con grand saña e desdénamiento levantose, diziendo:

—Espérame un poco fasta *que* torne e darte he lo *que* merescas.

Dixo sant Ilario:

—Si *non* tornares, ¿*quién* me responderá por ti?

E dixo el papa:

—Luego tornaré e humillaré la tu soberbia.

E después, yendo el papa a fazer lo que la natura manda, a pagar el tributo del vientre, ronpiéronsele las entrañas, e echando y los estentinos, acabó su vida muy mesquinamente (fols. 32c-32d).⁹

⁹ Un milagro de esta naturaleza ensucia la reputación de la Iglesia, de ahí que, inmediatamente después del mismo, se nos refiere la siguiente reflexión: “Mas *aqueste* miraglo del papa León *dudança* ay en *él* entonce, ca la estoria eclesiástica o *tipartita*^{ie} *non* fabla nada desto, ca entonce *non* avía papa *que* tal nombre

Ambos casos son ejemplos narrativos del bien y del mal y de cómo todo un mundo se ordena a partir de esta apelación imaginativa. En el milagro de la mujer de Alemania, la salud se consigue mediante la disciplina, representada por la dieta, y por la fe y la esperanza. Es decir, el buen cristiano se ubica en la pureza y la claridad, características inherentes del alma. Se trata de un ser que no acumula contaminación o suciedad, sino que se desprende éstos. No es así el caso del papa pecador soberbio, cuya muerte pertenece al mundo de la escatología, de los excrementos del cuerpo y otras secreciones repudiadas, las cuales, en última instancia, recuerdan la carne putrefacta, el alimento de los gusanos, la condena de todo cuerpo humano. El pecador es un ser que acumula desechos; lleno de basura, de escoria, se ubica en la impureza y la oscuridad de la prisión del alma: el cuerpo biológico.¹⁰ Sin embargo, las teorías de la medicina hipocrática desbordan el esquema binario del bien y el mal presente en los milagros, y se hacen latentes en las secciones narrativas más doctrinales y, por lo tanto, menos espectaculares del *Flos sanctorum*.

oviese, nin se falla en ninguna corónica. *Que dize sant Jherónimo: ‘La sancta Iglesia de Roma sienpre quedó sin manzilla, e fincará adelante sin ningund mal tramiento de los hereges’*” (f. 33a).

¹⁰ El médico González Crussí (2012: 78-79) comenta al respecto: “El contenido fétido y repugnante del intestino grueso, esto es, el excremento, provoca una intensa repulsión natural, pero este rechazo no depende exclusivamente de ser desagradable y ofensivo a los sentidos. Se antoja pensar que el disgusto, el asco y la repugnancia que suscitan tienen que ver con la idea de la muerte. Porque en lo profundo de nuestra conciencia vive siempre el conocimiento de que todos los seres orgánicos complejos mueren y se convierten en cadáveres destinados a la putrefacción”.

Armonía de la naturaleza en la doctrina cristiana

Además de los textos que integran el corpus de los tratados hipocráticos, la relación entre ética y medicina está presente en los diálogos de Platón, e incluso, para algunos estudiosos, como Werner Jaeger (2012: 783), la ciencia ética de Sócrates habría sido inconcebible sin el procedimiento de la medicina. El auge de la medicina en el mundo griego se da por su colisión con la filosofía (recordemos que Hipócrates y Sócrates eran contemporáneos); sin embargo, a diferencia del filósofo, el médico busca un fin práctico: devolver al paciente al cauce del equilibrio armónico del cosmos. En efecto, la medicina griega hipocrática no es otra cosa que un estudio de la naturaleza en su conjunto. Esta preocupación por la delicada relación de los elementos naturales es evidente cuando recordamos que estamos ante una medicina que se vale de procedimientos técnicos muy rudimentarios y que, por citar sólo un ejemplo, ignora la existencia de microbios. Incluso el cuerpo enfermo en estado terminal no era intervenido, había médicos que ante el moribundo preferían no atenderlo para no perder su prestigio; tampoco se practicaba la disección para conocer el interior del cuerpo humano, pues esto iba en contra de los postulados religiosos.¹¹ La medicina hipocrática se fundamentaba en la previsión gracias a los afanes racionalistas derivados de la observación del enfermo y su medio; la previsión por encima del diagnóstico, pues éste, sumamente limitado, sólo se fundamentaba en lo exterior, en las secreciones del cuerpo humano: saliva, excremento, orina,

¹¹ “Más tarde sabemos que sí la conocieron los alejandrinos [...] Sí es probable que algunos hipocráticos diseccionaran animales, como lo hizo más tarde Aristóteles y, desde luego, Galeno. De tal modo, el conocimiento que tenían del interior del cuerpo humano era bastante vacilante e hipotético” (García Gual, 2000: XVI).

sudor, mucosidad, etc.¹² Estas observaciones médicas, prácticas y teóricas fueron bien recibidas por distintos autores posteriores, más aún cuando dichos postulados dejaban en claro que no es posible conocer la naturaleza del alma sin dejar de conocer la armonía de la naturaleza.¹³ Por ello, su alcance hizo eco a través de los siglos, integrándose en distintos discursos doctrinales del credo cristiano, los cuales, a su vez, fueron acogidos por la literatura hagiográfica.¹⁴ De hecho, en algunos segmentos textuales del *Flos sanctorum* castellano medieval todavía es posible percibir ciertas afirmaciones hipocráticas, las cuales postulan que el hombre forma parte de una naturaleza sujeta a normas bien definidas y que cada uno de sus sentidos está íntimamente ligado a ella. Por supuesto, al ser vertidas en un universo narrativo hagiográfico, estas afirmaciones propias del mundo griego fueron revestidas con los ropajes medievales del cristianismo. Con ello, la renovación del discurso

¹² Según García Gual (2000: XIV-XV), en la introducción que hace de los *Tratados hipocráticos*, esta manera de proceder rendía homenaje a las palabras de Anaxágoras: “a partir de lo que se muestra debe ver lo oculto”.

¹³ En el *Fedro*, de Platón, yace la pregunta y la respuesta que sustenta este hecho: “Sócrates: ¿Crees que es posible comprender adecuadamente la naturaleza del alma, si se la desgaja de la naturaleza en su totalidad? Fedro: Si hay que creer a Hipócrates el de los Asclepiadas, ni siquiera la del cuerpo sin este método” (270c).

¹⁴ Una revisión detallada del desarrollo histórico de los postulados del Corpus Hipocrático y su integración al cristianismo será un trabajo que quedará postergado para una futura investigación. Baste señalar que dichos postulados quizá no resonarían todavía en el *Flos sanctorum* castellano de no haber sido por Dioscórides, Rufo de Efezo, Galeno y Plinio, en la antigüedad; Benito de Nursia, Casiodoro, Beda, Rabano Mauro, Oribasio, Ecio, Alejandro de Tralles y Pablo de Egina, en la Alta Edad Media, y los árabes Mesué, Razés y Avicena, entre otros muchos más. Para un estudio de la evolución de la ciencia médica desde el mundo griego hasta el Renacimiento *vid.* Montero Cartelle (2000: 53-71). Incluso toda esta ciencia médica llegará al Nuevo Mundo, tal y como puede comprobarse en el *Tratado breve de medicina*, de fray Agustín Farfán, publicado en la Nueva España en 1592, *vid.* Cortés Guadarrama (2015: 1-24).

médico yace ahora en el simbolismo de las revelaciones divinas que intentan contener al cuerpo y su biología inherente. Así se nos dice en la fiesta de la Cuadragésima:

Pues firmase el *nuestro* cuerpo de *quatro* elementos *segund* suso diximos *que* ha en nós bien así como en *cuatro* sillas. Ca el fuego se asienta en los ojos, el aire *en* la *lengua*, el agua en las orejas, en los miembros de la natura, la *tierra* e *en* todos los otros miembros. Pues asiéntase *en* los ojos la loçanía, e la orgullía en la *lengua*, e en las orejas espurrimiento de escarnecer genitivos el deleitamiento de la carne, en las manos e *en* todos los otros miembros la crueldad (f. 37a).

Hay en esta división de los sentidos una resonancia de la famosa teoría de los humores. En efecto, en la medicina hipocrática el desconocimiento del interior humano era tal que se concebía como una especie de vasija donde carne y hueso guardaban órganos vitales, como el hígado, corazón, pulmones, etc. Por estos circulaban fluidos como la sangre, el aire, el agua y la bilis, es decir, los elementos que terminarían por convertirse en los famosos cuatro humores, llamados así por “los médicos de la segunda generación hipocrática” (García Gual, 2000: XVII); es decir: la sangre, la bilis amarilla, la flema y la bilis negra. El hombre estaba gobernado y sometido por estos humores, mismos que pertenecían a un orden armónico de la naturaleza, pues cada humor estaba regido por uno de los cuatro elementos: el humor sanguíneo, por el aire; el colérico, por el fuego; el flemático, por el agua, y el melancólico, por la tierra.¹⁵ El discurso doctrinal presente en el *Flos sanctorum* recreó magníficamente estas teorías hipocráticas, tal y como acabamos de

¹⁵ “Según la psicología galénica, inducida durante toda la Edad Media [...] Los sanguíneos son activos, optimistas, tienen éxito y se interesan en lo externo, son buenos gobernantes y negociantes; los coléricos son irritables y propensos a las peleas; los flemáticos son tranquilos y algo letárgicos; y los melancólicos son

leerlo al asentar las características del hombre colérico en los ojos, las del sanguíneo en la lengua, las del flemático en las orejas, y las del melancólico en los órganos sexuales y el resto de órganos. La nueva denominación cristiana recrea y otorga un simbolismo para una teoría estricta y cerrada nacida en la ciencia hipocrática y le da un nuevo vigor gracias a la metáfora poética cristiana.¹⁶ Un ejemplo de esto lo encontramos en la lectura doctrinal de “Cómo fue circuncidado Cristo y el porqué debe practicarse la circuncisión al octavo día”:

E en otra manera por los siete días es entendido por *omne que* está por *ánima* e por cuerpo. Ca los [qua]tro días significan los *quatro* elementos, de los *quales* es fecho el cuerpo del *omne*. E los tres días significan tres poderes *que son* en el *ánima*, esto es: codizia, ira, razón. *Que* ha *omne que* agora ha siete días, *quando* fuere ayuntado a la gloria *perdurable* avrá entonces ocho días, en *aquel* otavo día será él circuncidado de toda pena e de toda culpa (f. 20a).

Sin embargo, el orden armónico representado por la teoría humoral, en lugar de otorgarle una libertad mediante unas nuevas designaciones simbólicas cristianas a un nuevo sistema del funcionamiento del cuerpo humano y su relación con la naturaleza, lo convierte en otro sistema igual, incluso más estricto y más cerrado que las propias teorías hipocráticas, tal y como podemos leerlo en los ayunos de la santa Cuaresma, texto doctrinal donde se da por

tristes, pobres, fracasados y condenados a ejercer las ocupaciones más serviles y despreciadas” (Yates, 2001: 93).

¹⁶ “La nueva denominación lo recrea magníficamente, lo repriztina y virginiza ¡Delicia aún mayor que la de crear ésta de recrear! Porque la creación donde no había nada pone una cosa; pero en la recreación tenemos siempre dos: la nueva, que vemos nacer imprevista, y la vieja, que recobramos a su a través” (Ortega y Gasset, 1956: 54).

sentado y se justifica largamente el porqué debemos contener al cuerpo, ir en contra de sus instintos para que el alma, aprisionada en éste, no sucumba ante el pecado.¹⁷ A continuación sólo una selección de tales afirmaciones:

La primera es *porque* el verano es caliente e úmido, e el estío es caliente e seco, e el otoño es frío e seco, e el invierno es frío e húmido; pues ayunamos el verano *porque* tenpremos en nós el crudo humor, *que* es luxuria; ayunamos el estío *porque* castigemos en nós el calor enpecible, *que* es la avaricia; en el otoño, *porque* castigemos el secamiento de la sobervia; en el invierno, *porque* castigemos el frío de la infidelidad de malicia. [...] Ca el *sanguino* es luxurioso e alegre; en *el estío*, *porque* se delgaza la cólera de la saña e de la falacia. El *colórico* es naturalmente sañado e *contrario en sí*; en *el otoño*, *porque* se adelgaze la *malecoliasic* de la tristeza e de la codicia. Ca el *malencónicosic* naturalmente es codicioso e triste; en *el invierno* *porque* se adelgaza la flema de la *enbotaduembre* e de la pereza. Ca el *flemático* naturalmente es flemoso e boto. [...] La sexta razón es *porque* el verano es comparado al aire, el estío al fuego, el otoño a la *tierra*, el *invierno* al agua. Pues ayunamos en el verano, *porque* se dome en nós el aire de la sobervia; en *el estío*, *porque* se tienpren [en] nós el fuego de la codicia e de la avaricia; en *el otoño*, *porque* se dome en nós la *tierra* de la friura e de la inorancia tenebrosa; en el *inbierno*, *porque* se dome el agua de la livianeza e de la *flaqueza*. [...] La sétima razón es *porque* el verano representa la mocedad, el otoño la *mancebía* o la madurez, el *inbierno* la *vegez*. Pues ayunamos en el verano *porque* seamos moços en inocencia e sinpleza; en *el estío*, *porque* seamos *mançebos* por fortaleza e firmeza; en el otoño, *porque* seamos *maduros* por *tempramiento*; en *el inbierno*, *porque* seamos *viejos* por

¹⁷ “La encarnación es humillación de Dios. El cuerpo es la prisión (*ergastulum*, prisión para esclavos) del alma; y ésta es, más que su imagen habitual, la definición del cuerpo. El horror del cuerpo culmina en sus aspectos sexuales” (Le Goff, 2008: 52).

sabiduría o por vida honesta, mayormente *que* emendemos lo *que* corrompimos por *aquellas quatro* hedades (fols. 37d-38b).

La importancia de estos pasajes “científicos” nos recuerda el estudio de la naturaleza en su conjunto que debían realizar los médicos seguidores de las enseñanzas de Hipócrates. El inicio del tratado hipocrático *Sobre los aires, aguas y lugares* dice que todo buen médico —quien quisiera aprender perfectamente este arte— debía ocuparse de las estaciones del año y sus efectos; de la temperatura de los vientos, las clases de agua, la orientación de la ciudad y los tipos de suelo. Es decir, en la medicina hipocrática se unían observación y reflexión para considerar el estado de la enfermedad. En el discurso hagiográfico el estado de la enfermedad¹⁸ se carga del simbolismo cristiano filosófico y poético: si la cárcel (el cuerpo) se daña, podría afectar al prisionero (el alma), de ahí que toda purificación, toda búsqueda de la salud, primero pasaba por el cuerpo. Y la manera de someterlo, de atacar la enfermedad del pecado, es mediante una organización sistemática de la vida en estaciones del año. En efecto, todavía en el *Flos sanctorum*, en lecturas como la Cuaresma, se hace presente una de las mayores aportaciones del Corpus Hipocrático: la propensión gradual a dar a la vida un giro técnico, es decir, someter al instinto al tiempo, por ejemplo, un número determinado alimentos al día, un tipo determinado de alimentos según la estación del año, etc. Así pues, al hablar de pasajes de corte “científicos” y de “giros técnicos”, de manera inherente dividimos el discurso hagiográfico de la misma manera en la que

¹⁸ “La enfermedad simbólica e ideológica por excelencia de la Edad Media, la lepra [...] es en primer lugar la lepra del alma. El camino de la perfección espiritual pasa por la persecución del cuerpo: el pobre es identificado con el enfermo, el tipo social eminente, el monje, se afirma atormentando su cuerpo mediante el ascetismo, el tipo espiritual supremo, el santo, nunca lo es de manera tan indiscutible como cuando hace el sacrificio de su cuerpo en el martirio” (Le Goff, 2008: 52).

se dividía en los textos hipocráticos: el mundo de los profanos y el mundo de los profesionales. En esta concepción binaria es donde mejor se lee una ética médica hipocrática revestida ahora con ropajes propios de las vidas de santos medievales.

Médicos y remedios en el *Flos sanctorum*

La distinción entre profanos y profesionales existe en relación con un saber consagrado. Es evidente que éste se revela a los buenos practicantes de un arte y se les niega a los no iniciados en él o a los que ignoran los preceptos del mismo. No sólo es cuestión de que los profanos no manejen una técnica derivada de la previsión y los profesionales sí; es el carácter de dignidad superior lo que realmente cuenta entre unos y otros. Es decir, estamos ante el mundo de los iniciados y de los no iniciados. Según Jaeger (2012: 793), esto es un testimonio del alto nivel ético y de la conciencia propia que tenía en la antigua Grecia la profesión médica. El buen médico era el iniciado, aquél que sabía leer el propio ritmo del cosmos, el cual determinaba el equilibrio del cuerpo y el alma. Ignorar esta lectura es un mal proceder por parte de los médicos profanos, de los no iniciados o de los “físicos”, tal y como son llamados en el *Flos sanctorum*. En la lectura de la Disposición de los Inocentes tenemos el caso de unos físicos que no aciertan a leer el entorno natural que rodea al paciente y arbitrariamente realizan un pronóstico¹⁹ erróneo al asumir que el oro sería el remedio:

¹⁹ En el tratado hipocrático *El pronóstico* (2000: 83-84) se nos dice: “Que el médico se ejercite en la previsión me parece excelente. [...] Desde luego que el devolver la salud a todos los enfermos es imposible. Esto sería mucho mejor, en efecto, que el predecir lo que va a suceder. [...] Hay que conocer, pues, las características naturales de estas dolencias, en qué medida están por encima de la resistencia de los cuerpos humanos, y, al mismo tiempo, si hay algo divino en estas enfermedades, y aprender a prever estos casos”.

E como Herodes fuese y de hedad de LXX años, cayó *en* muy grand *enfermedat*, esto es *que* sufría muy grand fiebre, e comezón del cuerpo, e grandes tormentos en el cervigal, e finchamiento de los pies, e avía gusanos *en* los cojones, e muy gránsic fodor *que* salía de su cuerpo e todo el día sospirava muy gravemente. Onde fue por físicos asentado en oro, e fue levantado de *aquel* lugar así como muerto (f. 14a).

Otro caso de un médico profano, desconocedor o ignorante del arte de la medicina, lo encontramos en la vida de san Esteban, aquí una viejecilla tuvo para su mal consultar a un físico judío para buscar la cura de su enfermedad. Un pasaje de esta naturaleza ejemplifica el desprecio con el que el discurso hagiográfico trata a la otredad, representada aquí por un judío y sus prácticas:²⁰

Otro miraglo recuenta *sant* Agostín en *aquel* mesmo libro, *que* era una muger *que* avía nombre Patronia, e como fuese muy trabajada por luenga enfermedad, e ella *non* pudiese guarecer por ningunas melezinas, tomó consejo con un judío de su mal. E el judío dióle un anillo *con* una piedra, *pensando* por esto *que* por el tañimiento de la piedra oviese sanidat. E más de *que* ella vio *que* el anillo non le tenía pro, fuese a la iglesia de *sant* Estevan, *porque* por los mercimientos de *sant* Estevan ella recibiese salud. Onde ella estando en oración, adesora cayole el anillo en tierra e luego manera ella fue sana (f. 9a).

En ambos casos el fracaso del tratamiento se debe a la dosificación empleada, pues, según Hipócrates, en el manejo de la misma se reconocía al médico profesional del profano. Aquí el tratamiento empleado, oro y una piedra, respectivamente, recuerda el pro-

²⁰ Desprecio que cobrará un sentido muy particular con la otredad representada por el musulmán, por el moro, tal y como veremos más adelante en la vida de san Cosme y san Damián.

ceder del alquimista, quien “se da a la “pasión”, “matrimonio” y “muerte” de las sustancias en cuanto ordenadas a la transmutación de la Materia” (Eliade, 1999: 13). El proceder de los alquímicos, los cuales centran sus estudios en la química y focalizan su atención en la obtención de algo, está muy lejos de la vía correcta y muy cerca de la vía de los pecadores. De ahí que en el segundo caso haya tenido que intervenir Dios mediante la intercesión de san Esteban para salvar a la viejecilla del error alquímico. El buen médico, al ejecutar su arte, no obtiene una obra concreta. Gadamer (1996: 33) señala que la salud del paciente no es algo hecho por el médico, ya que éste domina su arte sobre el principio de lo adecuado, es decir, poner más peso o restar peso en la balanza de los humores para que éstos vuelvan a un orden integral. No obstante, algunas veces, el principio de lo adecuado lleva a ciertas prácticas que nos inducen a pensar en la dosificación médica que cada individuo puede soportar; del mismo modo, nos incitan a reflexionar sobre un postulado que alude a la importancia de la función de la parte dentro del todo. Así pues, la idea que en este caso invita a la reflexión es: “La cosa contraria sana contra la contraria”,²¹ sentencia que resume hasta cierto punto el proceder ético de la medicina hipocrática y su moral, es decir, la manera en la se enfrenta ante un problema, la toma de decisiones y la realización de ciertos actos para devolver la salud al perturbado por medio del desequilibrio, el exceso, la carencia, en resumen: la enfermedad.²²

²¹ Este postulado aparece en la vida de Santiago el Alfeo (fols. 96b-96c).

²² Moral que se resume en el conocido aforismo hipocrático: “La vida es breve, el arte largo, la ocasión fugaz, el intento arriesgado y el juicio difícil” (Jaeger, 2012: 802). Por otra parte, en relación al estudio de los postulados hipocráticos para entender la importancia de la parte dentro del todo, el filósofo alemán nos dice: “En el *Fedón*, Platón censura a la antigua filosofía de la naturaleza por no haber tenido en cuenta el factor de la educación inminente a un fin dentro del cosmos, factor que se halla relacionado del modo más estrecho con el método orgánico

En efecto, si la función de la parte dentro del todo es de suma importancia para la medicina hipocrática, nada como el milagro de la pierna negra para ilustrar esta teoría; este milagro está presente en la vida de los santos patronos de los médicos, los árabes cristianos san Cosme y san Damián, cuyas vidas se ciñen a la definición del médico que nos proporciona Platón y que refiere Jaeger (2012: 804); es decir, un médico que, con base en lo que sabe de la naturaleza del hombre sano, conoce también lo contrario, o sea, al hombre enfermo, y sabe por tanto encontrar los medios óptimos para restituir su estado normal. ¿Qué medio encontraron estos santos para restituir a su estado normal a un sacristán de una enfermedad que, como menciona Hipócrates, tenía “algo de divina”, es decir, tenía algo más allá de lo tratable?²³ A continuación la respuesta:

El papa Félix VIII de sant Gregorio fizo en Roma una iglesia noble a honra destes mártires. En esta iglesia servía un omne a estos mártires, e la cáncer avíale ya comido toda la pierna. E dormiendo él los santos mártires aparecieron al su devoto, e traxieron consigo unguentos e su ferramienta. E dixo el uno al otro:

—¿Dó tomaremos carnes por tal que, tirando la carne podrida, fincamos el lugar vazío?

Dixo entonce el otro:

de investigación. Lo que echaba de menos en los filósofos de la naturaleza lo encontraba en la ciencia médica” (809).

²³ Hipócrates señala en el tratado *Sobre la enfermedad sagrada* (2000: 59): “Acercas de la enfermedad que llaman sagrada sucede lo siguiente. En nada me parece que sea algo más divino ni más sagrado que las otras, sino que tiene su naturaleza propia, como las demás enfermedades, y de ahí se origina. Pero su fundamento y causa natural lo consideraron los hombres como una cosa divina por su inexperiencia y su asombro, ya que en nada se asemeja a las demás. Pero si por su incapacidad de comprenderla le conservan ese carácter divino, por la banalidad del método de curación con el que tratan vienen a negarlo. Porque la tratan por medio de purificaciones y conjuros”.

—En el [cimiterio] de *sant* Pedro ad vincula enterraron oy un *omne* mauro [etiope, omne negro].²⁴ Por ende, tomémosla de aquél, tomemos e pongamos aquéste.

E fueron al cimient[er]io e traxieron la coxa [pierna] de mauro, e enxiriéronla a este enfermo en su lugar e untaron bien la llaga. E levaron la coxa del enfermo a mauro [moro, etiope, omne negro] al su cuerpo que era muerto.

E despertando *non* falló dolor, e levó la mano a la coxa [pierna] e *non* falló y señal niugunas*ic* en su pierna nin ningunnd*sic* mal. E pensava él que era otro y no él. E tornándose así como salió del lecho con grand gozo, e contó a todos lo *que* viera en sueños e cómmo fuera sano. E fueron luego a la su huesa de mauro [etiope, omne negro] e fallaron la coxa [pierna] deste enfermo puesta en luzillo de mauro (fols. 287a-287b).

Con este ejemplo vuelve a evidenciarse el desprecio con que el discurso hagiográfico trata a la otredad, a la parte —representada aquí por un negro practicante de otra fe— dentro del todo, o sea, dentro del mundo cristiano. En efecto, este milagro médico destaca por encima de otros al ofrecer una metáfora muy particular: una otredad marginal implantada en un cuerpo, pero más que en un cuerpo, en un sistema cristiano de organizar el mundo europeo medieval; un implante para que éste vuelva a andar con salud. En esta metáfora tenemos un concepto de mezcla, el cual, para los preceptos hipocráticos, se entendía como un equilibrio justo entre diversas fuerzas del organismo, en este caso, de la sociedad; es decir, tenemos una alusión a la técnica curativa de la medicina hipocrática para atender una insuficiencia en la salud no ya de un cuerpo, sino de la sociedad feudal. Hay una fuerza simétrica en la naturaleza, la cual actúa para compensar diferencias. *Ethos*,

²⁴ En la versión del *Flos sanctorum con sus ethimologías* se registra “mauro” en alusión evidente a moro. En la *Legenda aurea* aparece como “ethiops” y en el ms. h-I-14 aparece como “omne negro”.

el “modo de ser” o “carácter”, y *mos*, la “costumbre” o “costumbres” (Sánchez Vázquez, 1984: 23), resuelven milagrosamente un problema de contrarios: el europeo contra el africano, el cristiano contra el musulmán. Sánchez Vázquez nos aclara:

Existe una moral de inspiración religiosa que cumple también una función de regular las relaciones entre los hombres en consonancia con la función de la propia religión. Así los principios básicos de esta moral: amor al prójimo, respeto a la persona humana, igualdad espiritual de todos los hombres, reconocimiento del hombre como persona (como fin) y no como cosa (medio o instrumento) han constituido, en una etapa histórica dada (particularmente, en la época de la esclavitud y en la servidumbre feudal), un alivio y una esperanza para todos los oprimidos y explotados a los que se les negaba aquí en la tierra amor, respeto, igualdad y reconocimiento. Pero a la vez, las virtudes de esa moral (resignación, humildad, pasividad, etc.), al no contribuir a la solución inmediata y terrena de los males sociales, han servido para mantener el mundo social que las clases dominantes estaban empeñadas en sostener (1984: 78-79).

Sólo con lo milagroso (lo que se considera maravilloso en los textos de origen cristiano) es posible una solución inmediata para que los contrarios sanen sus opuestos. Es decir, en este milagro la recuperación del equilibrio, la salud del organismo, de la sociedad, se produce bajo la forma de una inversión; acción necesaria para conocer la naturaleza del otro y su inserción en el orden establecido. El buen médico seguidor fiel de los postulados hipocráticos no pierde su tiempo con materiales llamativos pero inicuos, como un asiento de oro o un anillo con una piedra. Al contrario, el buen médico, el profesional, el iniciado, el heredero de un alto nivel ético y de la conciencia propia que tenía en la antigua Grecia la profesión médica, diagnóstica mediante las evidencias y, de ser necesario, no ignora la otredad, sino que la injerta en el enfermo (la

sociedad) con el afán de devolverlo al orden armónico, a la salud. Ese buen médico es representado en este milagro por san Cosme y san Damián, ambos de origen árabe.

En conclusión, la literatura hagiográfica tuvo que entender algo acerca del cuerpo, e incluso, considerar el cuerpo de la otredad, del etiope, del negro, del moro, para entender la naturaleza del alma. Esto no hubiera sido posible sin el fundamento de la ética médica hipocrática, la cual, con su conjunto de teorías del comportamiento moral de los hombres en sociedad –habitantes dentro de una naturaleza de equilibrios universales y delicados–, aún repercute entre los folios del *Flos sanctorum* castellano medieval.

Bibliografía

- Aragüés Aldaz, José, 2012, “Los Flores sanctorum medievales y renacentistas. Brevísimo panorama crítico”, en *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, SEMYR, Salamanca, pp. 349-361.
- _____, 2009, “Trayectoria editorial de la *Leyenda de los santos*: primeros apuntes”, en *À tout seigneur tout honneur. Mélanges offerts à Claude Chauchadis*, Mónica Güell y Marie-Françoise (eds.), Déodat-Kessedjian, CNRS/Universidad de Toulouse-Le Mirail, Collection Meridiennes, pp. 81-98.
- Baños Vallejo, Fernando y Vanesa Hernández Amez, 2005, “La más breve ‘Vida de Santiago’. Leyenda de los santos, Juan de Burgos (1499)”, en *Formas narrativas breves en la Edad Media*, Elvira Fidalgo (ed.), Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 93-122.
- _____, 2004-2005, “San Vítore en otro incunable (II): Edición de Juan de Burgos”, en *Separata de Archivum*, núm. LIV-LV, pp. 395-419.

- _____, 2003, *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, Ediciones del Laberinto, Madrid.
- _____ e Isabel Uría Maqua (eds.), 2000, *La leyenda de los santos (Flos sanctorum del ms. 8 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo)*, Asociación Cultural Año Jubilar Lebaniego/Sociedad Menéndez Pelayo, Santander.
- Cortés Guadarrama, Marcos, 2015, “Una perspectiva literaria de la medicina novohispana del siglo XVI: el *Tratado breve de medicina* de fray Agustín Farfán”, *Revista Estudios*, núm. 31, t. II, pp. 1-24.
- _____, (ed.), 2011a, *Flos sanctorum con sus ethimologías*, 1ª edición en CD, Universidad de Oviedo, Oviedo.
- _____, 2011b, “Para saber del antichristo e de otras cosas’: sobre un índice comentado en el *Flos sanctorum con sus ethimologías*”, en *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, (In memoriam Alan Deyermond)*, José Manuel Fradejas, Déborah Dietrick, Demetrio Martín y M^a Jesús Díez (eds.), Ayuntamiento de Valladolid / Universidad de Valladolid, Valladolid, pp. 583-598.
- _____, 2010a, “De la Transfiguración de nuestro Señor en el *Flos sanctorum con sus ethimologías*”, en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la Temprana Modernidad*, Francisco Bautista y Jimena Gamba (eds.), SEMYR-Cilengua, San Millán de la Cogolla, pp. 117-128.
- _____, 2010b, “Santo Toribio: una variante primitiva de la leyenda en el *Flos sanctorum con sus ethimologías*”, en *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, Lillian von der Walde Moheno, Concepción Company y Aurelio González (eds.), El Colegio de México / UNAM / UAM, Publicaciones de Medievalia 37, pp. 431-448.

- _____, (en prensa), “Fuera del canon de la *Legenda aurea*: la vida de san Antolín en los *Flores sanctorum* castellano medievales”, en *Archivum*.
- Eliade, Mircea, 2001, *Herreros y alquimistas*, E. T. (trad.), Alianza, Madrid.
- Gadamer, Hans-George, 1996, *El estado oculto de la salud*, Nélida Machain (trad.), Gedisa, Barcelona.
- González Crussí, Francisco, 2012, *Remedios de antaño*, FCE, México.
- Hipócrates, 2000, *Tratados hipocráticos*, Carlos García Gual (intro.), Lara Nava, García Gual, López Férez y Cabellos Álvarez (trad. y notas), Gredos, Biblioteca Básica, Madrid.
- Le Goff, Jacques, 2008, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Alberto L. Bixio (trad.), Gedisa, Barcelona.
- Montero Cartelle, Enrique, 2000, “De la Antigüedad a la Edad Media: medicina, magia y astrología latinas”, *Cuadernos de CEMYR*, núm. 8, pp. 53-71.
- Ortega y Gasset, 1956, *Estética de la razón vital*, José Edmundo Clemente (prol.), Ediciones la Reja, Buenos Aires.
- Platón, 1997, “Fedro”, en *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*, García Gual, Martínez Hernández y Lledó Íñigo (trad. y notas), Gredos, Biblioteca Clásica, pp. 288-413.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, 1984, *Ética*, Grijalbo, México.
- Todorov, Tzvetan, 2006, *Introducción a la literatura fantástica*, Elvio Gandolfo (trad. y prol.), Paidós, Buenos Aires.
- Yates, Frances A., 2001, “La filosofía oculta y la melancolía: Dureo y Agripa”, en *La filosofía oculta en la época isabelina*, Roberto Gómez Ciriza (trad.), FCE, México, pp. 90-108.

- Thompson, Billy Bussell, 1990, “‘Plumbei cordis, oris ferrei.’ la recepción de la teología de Jacobus a VoráGINE y su *Legenda aurea* en la Península”, en *Saints and their Authors: Studies in Medieval Hispanic Hagiography in Honor of John K. Walsh*, Jane E. Connolly, Alan Deyermond y Brian Dutton (eds.), Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, pp. 97-106.
- _____ y John K. Walsh, 1986-1987, “Old Spanish Manuscripts of Prose Lives of Saints and their Affiliations. I: Compilation A (The Gran *flos sanctorum*)”, *La Corónica*, núm. 15, t. 1, pp. 17-28.
- Vega, Carlos A., 2008, *El transformismo religioso. La abnegación sexual de la mujer en la España medieval*, Editorial Pliegos, Madrid.
- Voragine, Jacques de, 2011, *La légende dorée*, 1ª edición en francés, J. B. M. Roze (trad.), Hervé Savon (cronología e intro.), GF-Flammarion, París, núm. 507, t. I, núm. 508, t. 2.
- Werner, Jaeger, 2012, “La medicina griega, considerada como *Paideia*”, en *Paideia: los ideales de la cultura griega*, Joaquín Xirau (trad. I y II) Wenceslao Roces (trad. III y IV), FCE, México, pp. 783-829.

Recibido: 26 de enero de 2016

Aceptado: 3 de abril de 2016

La dimensión ética y estética de la figura del *trickster* en la literatura

The ethic and the aesthetic dimension of the trickster figure in literature

Silvia Alicia Manzanilla Sosa
Universidad Veracruzana

Resumen

La figura del *trickster* está presente en las mitologías, el folclore y la literatura de todo el mundo, desde el más remoto pasado hasta la actualidad. El *trickster* encarna la libertad del espíritu humano. Se trata de una figura poderosa y ambivalente: tiene la capacidad de perturbar la norma e introducir tanto el caos como el mal; aunque también puede revelar la verdad y denunciar la desigualdad social. En este trabajo se analiza la dimensión ética-estética del *trickster* en el campo de la literatura, especialmente en la literatura de América Latina, y se ensaya una clasificación provisional tripartita de esta figura.

Palabras clave: *trickster*, engañador, risa, *kalokagathós*, literatura latinoamericana.

Abstract

The trickster figure is present in the mythologies, the folklore, and the literature of all over the world, from the most distant past

to the modern day. The trickster embodies the freedom of the human spirit. It is a powerful and ambivalent figure: it has the ability to disturb the norm and introduce chaos as well as evil; but it can also reveal the truth and denounce social inequality. This paper analyzes the ethic-aesthetic dimension of the trickster in the field of literature, especially in Latin American literature, and it rehearses a tripartite provisional classification of this figure.

Keywords: Trickster, Deceiver, Laughter, *Kalokagathós*, Latin American literature.

El *trickster* debe su nombre a su propensión a los trucos, las mañas y los ardides, que van de la broma risueña y juguetona al embuste más perverso y fatídico. Pero no es un hacedor de trucos, sino un alterador del orden: un reformista, un destructor, o ambos a la vez. Es una figura de honda significación histórica que aparece en las mitologías, el folclor y las literaturas del mundo. Puede ser una divinidad, un espíritu, un humano, un animal, un árbol o una planta, un componente de la naturaleza (un río, una piedra, un cuerpo celeste), e incluso una quimera, producto de la mezcla de los anteriores. El gran signo de esta figura es la libertad, que se manifiesta como autonomía, ingenio, volubilidad, descaro, franqueza, rebeldía e impudicia. Al ejercer su libertad, el *trickster* nos recuerda que los órdenes culturales son siempre artificiales, fabricados. Con razón, Karl Kerényi lo llama “the spirit of disorder, the enemy of boundaries” (Radin, 1956: 185).

En la literatura numerosos *tricksters* han cumplido una amplia gama de funciones estéticas. Por ejemplo: la deidad monstruo-perro Xólotl, el dios Tezcatlipoca negro, los gemelos divinos Hunahpú e Ixbalanqué, Yuraparí/Kuwuai, Pedro Urdemalas –Urdimalas en el folclor español–, el Güegüense, el Periquillo Sarniento,

fray Servando Teresa de Mier,¹ Laucha, Tío Conejo y Hermano Anancy –de origen africano–, Chico Miserias, Macunaíma, el perro Rompecadenas,² Rafael Leónidas Trujillo y otros dictadores,³ Lucas Lucatero y Anacleto Morones, por mencionar un puñado. Aunque todos son *tricksters*, su simbolismo difiere al menos por dos razones: por haberse adaptado a circunstancias históricas y necesidades artísticas distintas, y porque la mayoría no son *tricksters* puros, sino mezcla con otra figura (el alma bella –su opuesto–, el tonto, el abyecto, el hombre inútil, la bella dama sin piedad, etc.).

En términos de jerarquía cultural, el *trickster* es una figura de la esfera de lo bajo, íntimamente vinculada a la risa.⁴ Este vínculo no debe entenderse a la ligera ni en automático. La risa de esta figura no se construye a partir de lo gracioso o lo divertido de sus trucos, mañas y ardidés, sino que expresa algo complejo, profundo y muy valioso para el arte: una dimensión estética. Por *estética*, me refiero al conjunto de representaciones sintéticas de la dimensión axiológica del mundo, es decir, del modo como el ser humano se

¹ Personaje de la *Relación de lo que sucedió en Europa al Doctor D. Servando Teresa de Mier, después que fue trasladado allá por resultas de lo actuado contra él en México, desde julio de 1795 hasta octubre de 1805*, escrita por Mier, y de la novela *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas.

² Rompecadenas es el personaje de *Memorias de un perro escritas por su propia pata*, de Juan Rafael Allende. A lo largo de la novela el perro va cambiando de nombre, conforme va cambiando de amo.

³ Como protagonista de *La fiesta del Chivo*, de Mario Vargas Llosa.

⁴ En estas páginas concibo la risa como una *estética*, es decir, como un dominio especial de la imaginación humana. En este sentido, me distancio de los tres principales conjuntos de teorías que ha habido sobre la risa, abreviadas de la siguiente manera por Fernando Romo Feito: “reímos porque nos sentimos superiores (Platón y Aristóteles), porque nos choca una incongruencia (Kant, Kierkegaard, Schopenhauer, Bergson), o porque necesitamos relajación (Freud)” (2012: 20). Mi acercamiento es afín a la teoría bajtiana de la risa, y en particular como la han trabajado Martha Elena Munguía Zatarain (2012a y 2012b) y Luis Beltrán Almería (2002).

ha pensado a sí mismo en cada etapa que ha atravesado, desde su origen hasta nuestros días, así como de la vasta experiencia acumulada durante ese viaje por los siglos.

Desde tal perspectiva, el *trickster* simboliza una forma estética del espíritu alegre y libre de la humanidad. Ahora, si bien *alegría* y *libertad* son valores que hoy juzgamos positivos, poseen un lado oscuro: *alegría* es también ligereza e irresponsabilidad; por su lado, *libertad* es falta de subordinación y de sujeción. El *trickster* abarca el lado luminoso y el oscuro. Carl Jung asegura que “he is in many respects stupider than the animals, and gets into one ridiculous scrape after another. Although he is not really evil, he does the most atrocious things from sheer unconsciousness and un relatedness” (*Apud.* Radin, 1956: 203). Su ligereza e insubordinación pueden representar un peligro para sí mismo o para los otros, y una amenaza para las sociedades, cimentadas sobre fronteras geopolíticas, socioeconómicas y culturales bien trazadas. Esta figura es capaz de cometer atrocidades: torturar, violar, matar, arrasar ciudades y destruir mundos. En esas circunstancias, su nexo con la risa pasará inadvertido al haberse debilitado o reducido hasta parecer inexistente. La novela ha aprovechado el simbolismo del *trickster* perverso para denunciar la degradación social y, de algún modo, hacer un llamado a la solidaridad humana.

Según Mac Linscott Ricketts, esta figura simboliza la imagen del hombre en su lucha por llegar a ser quien debe ser: el amo del mundo (1966: 338-399). Para Jung y Kerényi, representa el espíritu de la humanidad en su tránsito del estadio animalesco–primitivo e inconsciente– a otro de mayor civilización y autoconciencia (*Apud.* Radin, 1956). Por supuesto, ese tránsito no se ha dado fácil ni rápido. El *trickster* encarna ambos estadios: es un puente tendido entre la irracionalidad de la bestia y la racionalidad humana. Por ello, a menudo lo comparan con los niños: es egoísta, terco e insensato, lo dominan sus funciones básicas –sus motores son la

supervivencia y el placer–, y no está lo bastante socializado para acatar imperativos morales. De él cabe esperar el mayor altruismo y la peor vileza. No repudia ninguno porque son parte de la vida, y el *trickster* abraza sin prejuicios la vida en su totalidad, sin restricciones. De acuerdo con Kerényi, esta figura transgrede con frecuencia los límites, generando desorden y caos:

Disorder belongs to the totality of life, and the spirit of this disorder is the trickster. His function in an archaic society, or rather the function of his mythology, of the tales told about him, is to add disorder to order and so make a whole, to render possible, within the fixed bounds of what is permitted, an experience of what is not permitted (*Apud.* Radin, 1956: 185).

A menudo, su afán de experimentar lo prohibido le vale un castigo, aunque también abre el espectro de lo posible. Esto nos lleva a la faceta positiva del *trickster*, cuyo simbolismo ha enriquecido significativamente nuestro bagaje cultural y artístico.

Un gran mérito suyo es haber integrado al arte verbal –en especial a la narrativa– una dimensión ética particular: la risa que abarca desde la jovialidad capaz de relativizar el peso de las diferencias socioeconómicas y culturales (etnia, sexo, clase, etc.), hasta la conciencia crítica –que puede tornarse cínica y mordaz al desenmascarar la corrupción social– e incluso la perversidad y la autohumillación. Exponiendo su propia degradación moral, el *trickster* expone la perfidia del mundo o de la sociedad en la que vive. De acuerdo con Beltrán, esta figura “puede revelar la verdad cuando ésta tiene un matiz perverso, destabilizador” (2011: 36). Una vía para revelarla es satirizar las costumbres: reírse de la respuesta social ante la desigualdad humana. Esta risa permite incorporar al arte visiones no oficiales de mundo, así como la actualidad y la vida cotidiana, con sus respectivas críticas. La

versatilidad del *trickster* se corresponde con la multiplicidad de sentidos éticos y estéticos que posibilita.

Concibo al *trickster* como figura –y no como arquetipo, héroe (antihéroe) o personaje tipo– para acentuar la significación histórica de su simbolismo. En “Figura”, un ensayo publicado originalmente en 1938, Erich Auerbach sostiene que el significado original de esa palabra es “imagen plástica” (1998: 43), aunque expresa algo vivo, en movimiento, incompleto, ligero y jocoso (44). Auerbach rastrea el origen del vocablo en la Antigüedad, e identifica a Terencio y Pacuvio como las fuentes conocidas más remotas:

Tal vez se trate de una circunstancia meramente casual, pero el hecho de que aparezca como *nova figura* en las dos citas más antiguas constituye un caso significativo de que el carácter peculiar y persistente de la palabra ha sido precisamente, a través de toda su historia, la expresión de “lo que se manifiesta de nuevo” y de “lo que se transforma” (44).

Esta concepción de figura me parece compatible con el concepto de *estética* que formulé al inicio del artículo. Como sabemos, la literatura y las artes trabajan con símbolos y se organizan en función de ellos. Las “imágenes plásticas” que la humanidad crea de sí misma durante su recorrido por los siglos son símbolos: cosas, humanos, ámbitos, mundos. Conforme enfrenta nuevos retos vitales, crea nuevos símbolos. Éstos, que tienen su origen en la cultura oral –la esfera de lo bajo–, se adaptan a su entorno y expresan lo que se manifiesta de nuevo y lo que se transforma en él, para decirlo junto con Auerbach.

En este artículo exploro, desde el punto de vista de la estética literaria, el simbolismo del *trickster* para dar cuenta de su aporte al arte verbal. Conviene anunciar que no haré un rastreo exhaustivo ni cronológico; voy a recuperar sólo algunos momentos significativos

del espectro histórico de esta versátil figura, sobre todo en la tradición cultural y literaria de los países latinoamericanos.

El *trickster* en la literatura

Aunque el *trickster* emergió en la era de la oralidad, ha sabido abrirse camino en la era histórica, aclimatándose a las nuevas circunstancias vitales y floreciendo en la escritura. Aparece en las mitologías, el folclor y las literaturas de todo el mundo, desde el pasado más distante hasta hoy. Haciendo honor a su nombre, esta figura tiende a engañar al otro, a burlarse de él y a mentirle. Los móviles de su risa son diversos. En este apartado ofreceré una panorámica histórica de tal diversidad.

Uno de los engañadores paradigmáticos de Occidente es la serpiente bíblica que incitó a Eva a ingerir el fruto del árbol prohibido por Yahvé (Génesis 3, 1-24). A raíz de su desobediencia, Adán y Eva conocieron el bien y el mal –“abrieron los ojos”–, pero fueron expulsados del Edén y arrojados a la Tierra, en donde ellos y sus descendientes habrían de ganar con sudor su alimento; la serpiente fue condenada a arrastrarse sobre su pecho y a comer polvo por el resto de sus días. La transgresión, el castigo –la exclusión, el sacrificio– y la resurrección forman parte del simbolismo de esta figura. Pueden ser muertes y resurrecciones físicas o metafóricas. Por ejemplo, Xólotl es asesinado por Ehécatl –dios mesoamericano del viento– en la fogata divina en Teotihuacán para alumbrar el Quinto Sol; Hunahpú e Ixbalanqué son asesinados por los señores del inframundo maya; Macunaíma es asesinado por Venceslao Pietro Pietra, máximo enemigo del protagonista; Servando Teresa de Mier es asesinado metafóricamente por el Consejo de Indias cuando éste reconoce la injusticia obrada contra Mier pero no resarce los daños y lo obliga a cumplir la sentencia de exilio.

Hunahpú, Ixbalanqué y Macunaíma vuelven a la vida; Mier resucita metafóricamente.

El *trickster* dual: el dinamismo vital

Otro rasgo del *trickster* es la dualidad. La interacción entre las dos facetas o personas de esta figura asegura el dinamismo entre polos opuestos que, en cierto modo, se equilibran: creación-destrucción, Bien-Mal, orden-caos, vida-muerte, supramundo-inframundo, día-noche, oscuridad-luz. Sin esta tensión la vida humana sería imposible. Un ejemplo lo tenemos en la pareja formada por Quetzalcóatl (Serpiente emplumada) y su doble Xólotl (Dios monstruo-perro), deidades mesoamericanas y benefactores culturales de la humanidad, como se aprecia en “Leyenda del Quinto Sol”. Ambos descienden a la región de los muertos para robar los huesos de los humanos destruidos en los primeros cuatro “soles” o eras, a fin de restaurar a la humanidad en la Tierra. Después, Quetzalcóatl obliga a la hormiga a revelarle en dónde oculta el maíz, y tras encontrarlo pone en la boca del hombre; éste enseguida desarrolla músculo y grasa. La “Leyenda del Quinto sol” es una metáfora del movimiento de los astros que posibilitan el crecimiento del maíz, base de la alimentación de los pueblos amerindios. En la leyenda también se reconoce la figura dual formada por Quetzalcóatl y Tezcatlipoca (Señor del espejo humeante), hermanos y enemigos que se alternan como los soles. Considerando los atributos de esta última deidad señalados por Guilhem Olivier (2004), podemos identificar a Tezcatlipoca como *trickster*.

El héroe cultural: el benefactor de la humanidad

En numerosas mitologías antiguas el *trickster* es representado como un benefactor de la humanidad al que su filantropía le cuesta muy caro. El ejemplo por antonomasia es Prometeo, quien recibió un castigo terrible por embaucar a Zeus en dos ocasiones, interviniendo en favor de los humanos: cada día un águila le devora el hígado. Según Hesíodo, cuando dioses y mortales se separaron en Meconia, el Titán ofreció dos lotes desiguales de piezas de buey a la vista de Zeus, para que éste eligiera uno para los dioses y el otro quedara para los mortales. En un lado Prometeo colocó los huesos mundos disimulados “con falaz astucia” bajo una apetecible capa de grasa, y en el otro, la piel y el vientre relleno de “la carne y las ricas vísceras” (1978a: 94). Su objetivo era reservar para los hombres lo mejor del buey. Zeus, “sabedor de inmortales designios, conoció y no ignoró el engaño; pero estaba proyectando en su corazón desgracias para los hombres mortales e iba a darles cumplimiento” (1978a: 94). Su furia aumentó cuando Prometeo robó el fuego del Olimpo para devolvérselo a la humanidad –Zeus se lo había quitado–.

A muchos *tricksters*, considerados héroes civilizadores, se les atribuyen las invenciones importantes del hombre: el fuego, la agricultura, el calendario, la lira (las artes) y ciertas redes de comunicación, sean metafóricas (el lenguaje) o fruto de la tecnología (las carreteras y el internet); incluso se les atribuye directa o indirectamente la creación del género humano o, al menos, de su hábitat (una isla, un pueblo o el mundo entero). El fuego y los demás regalos recibidos por el hombre de manos de esta figura jugaron un rol capital en el tránsito de la humanidad de un estadio animalesco primitivo a otro más civilizado.⁵ En nuestro

⁵ De acuerdo con Yuval Noah Harari, el cultivo de especies como el trigo, la papa, el maíz o el arroz, proporcionaba más comida por unidad de territorio que

continente, algunos *tricksters* ladrones del fuego son: el Coyoteen tribus nativas de Norteamérica (Eliade, 1999), *Huehucóyotl* en el México antiguo (Olivier, 1999), la zarigüeya en diversos grupos indígenas de Meso, Centro y Sudamérica (López Austin, 2006) y *Wayayqaláchig* entre los pilagás de Argentina (Idoyaga, 1989).

El *trickster* y el Mal

Retomemos ahora el mito de Prometeo, pues de las consecuencias de sus engaños a Zeus se puede extraer una interpretación relativa a la importancia de los valores culturales en la construcción de la autoimagen humana. Al ser burlado, el padre de los dioses fraguó un castigo terrible para el linaje humano:

Yo a cambio del fuego les daré un mal con el que todos se alegren de corazón acariciando con cariño su propia desgracia. Así dijo y rompió en carcajadas el padre de hombres y dioses; ordenó al muy ilustre Hefesto mezclar cuanto antes tierra con agua, infundirle voz y vida humana y hacer una linda y encantadora figura de doncella semejante en rostro a las diosas inmortales. Luego encargó a Atenea que le enseñara sus labores, a tejer la tela de finos encajes. A la dorada Afrodita le mandó rodear su cabeza de gracia, irresistible sensualidad y halagos cautivadores; y a Hermes, el mensajero Argifonte, le encargó dotarle de una mente cínica y un carácter voluble (Hesíodo, 1978b: 125-126).

la simple recolección, con lo cual posibilitó el crecimiento exponencial del ser humano (2014: 95-116). Asimismo, Prometeo entregó a los hombres el fuego y según Harari, el fuego abrió la primera brecha importante entre los humanos y el resto de los animales, pues hay evidencia de que existió una relación directa entre la capacidad de ser humano de cocer sus alimentos, el acortamiento de su tracto intestinal y el crecimiento de su cerebro (2014: 24). Con el conocimiento del fuego, sugiere Harari, se estaba gestando la llamada “revolución cognitiva”.

Pandora es una *trickster*. Aunque sumito ha sido leído durante años como un relato misógino, es mucho más que eso. Beltrán (2002: 65) propone una lectura alternativa: sería la expresión literaria de la descomposición de la *kalokagathía*, un ideal estético del mundo griego antiguo, mezcla de bondad, sabiduría y belleza, era la unidad de belleza moral (valores, forma interna) y belleza sensible (forma externa). Desde esta óptica, el mito de Pandora es un testimonio del surgimiento de una nueva figura, ubicada en un escenario igual de novedoso: el mundo en donde la forma interna y la forma externa no se corresponden; un mundo en donde es posible la belleza sensible despojada de belleza moral. Tal fue el verdadero castigo de Zeus a la humanidad.

Otra función artística del *trickster* es la incorporación de la maldad humana a la literatura. Conviene recordar que el signo de ésta es la libertad, y la libertad pura es incompatible con el bien: para vivir en sociedad, todos los individuos han de renunciar a ciertas parcelas de libertad. Como contraparte del *kalokagathós*, representante de lo bello-bueno-sabio, el *trickster* representa la libertad que no respeta normas sociales ni valores morales. Beltrán denomina “hombre abyecto” al *trickster* perverso, que amalgama las figuras del *trickster*, el tonto y el loco. “Esta amalgama se produce cuando se debilita el vínculo con la risa, y cuanto mayor es ese debilitamiento aparece más fuerte la degradación de la figura” (2011: 42). Su degradación expone la de las sociedades y pone sobre la mesa de debate un hecho incontrovertible: todos los órdenes culturales son artificiales y, por lo mismo, podrían estar organizados de muchas otras maneras.

Como ya dije, la novela como género ha sabido aprovechar el simbolismo del *trickster* para denunciar la degradación social. Un buen ejemplo es la llamada *novela de dictadura*. En ella se advierte cómo el tirano, quien muchas veces se piensa a sí mismo como un dios, sirve de pretexto para la crítica social. En este tipo de novela,

pese al horror de los acontecimientos narrados, suelen advertirse ecos de la risa. Se dice que General Mariano Melgarejo le escribía cartas a Dios y en ellas lo llamaba “querido primo”, aduciendo que son fórmulas propias entre “jefes de Estado” (Zuloaga, 1979: 120, Galvis y Donadio, 2002: 475). En *La fiesta del Chivo*, de Mario Vargas Llosa, el General Rafael Leónidas Trujillo es representado como un hombre controlador, obsesionado con la pulcritud y el aliño personal, que termina por padecer incontinencia urinaria. La recreación de episodios como los aquí descritos rebajan la imagen enaltecida del dictador, pero también lo humanizan.

La contraparte del *trickster*: el *kalokagathós*

La figura que encarna la *kalokagathía* es el *kalokagathós*, que puede traducirse como *alma bella*. Desde la Antigüedad hasta nuestros días, esta figura suele presidir sobre todo géneros ligados al tiempo biográfico y al espacio público, por lo cual su “imagen plástica” es esencial para entender el estrecho vínculo entre los valores estéticos y la vida pública en el mundo histórico. Son ejemplos de *kalokagathós*, Ahikar, de cuya historia da cuenta en relatos escritos en varios idiomas (arameo, siriano, copto, eslavo, griego, etc.) e incluso se menciona en *Las mil y una noches*, y la casta Susana de la Biblia (Daniel 13: 19-22), difamada por dos hombres libidinosos en venganza por el rechazo de ella.

En cambio, Pandora es la *femme fatale*, que suele compartir páginas con su opuesto, el *kalokagathós*, sea hombre o mujer. Innumerables novelas y cuentos se organizan artísticamente a partir de la relación tirante entre ambas figuras. Por ejemplo, en *La Quijotita y su prima*, de José Joaquín Fernández de Lizardi, Prudenciana fue educada en el seno de un hogar virtuoso, mientras que Pomposa recibió una educación laxa y aprendió de su madre que las mujeres bellas tienen derecho a burlarse de los hombres, a

quienes tratan como juguetes. La vida premia a Prudenciana con un matrimonio amoroso y castiga a Pomposa con una muerte en el abandono y la miseria. Otro ejemplo es el matrimonio formado por la huérfana Ana y don Andrés Aldama, un viejo estanciero de carácter débil, protagonistas del cuento “Flor de basurero” de Javier de Viana. Ana fue acogida de niña en la estancia de don Andrés y su esposa, una mujer irascible y cruel que fallece a causa de sus rabieta. Ana se convierte en una bella joven que despierta la envidia de las demás mujeres. Don Andrés, desoyendo las advertencias acerca de la maldad potencial de Ana, se casa con ella. Pronto descubre que su nueva esposa es más irascible y cruel que la difunta. El didactismo en ambos casos es evidente: en el primero, advierte sobre los peligros de ser una mujer de moral disoluta y, en el segundo, de casarse con ella.

El *trickster* y el *kalokagathós* son contrapuestos y complementarios, y pueden fusionarse en una figura oximorónica: el *tricksterkalokagathós*. Un ejemplo de ésta en la literatura es el fray Servando Teresa de Mier de la *Relación*, quien se autorretrata como un sabio americano que durante los diez primeros años de su exilio en España se burla de las autoridades civiles y eclesiásticas, así como del pueblo europeo: se fuga de cárceles y hospitales, se disfraza, se oculta, miente, y hace lo necesario para sobrevivir; excepto mendigar o trabajar, pretextando que su condición de noble se lo impedía. Este último aspecto distingue a Mier del pícaro. Otro caso singular de *trickster kalokagathós* es el *trickster* santo. Beltrán (2011) ha identificado como tales a Aliosha Karamázov, de Fiódor Dostoievski, y a señá Benina, la mendiga de *Misericordia*, de Benito Pérez Galdós.

El *trickster* en los bajos fondos de las urbes

El *trickster* es un trashumante, un puente tendido entre mundos, un mediador. Dado que no está de un lado ni del otro, comunica ambos. Por lo mismo, otro de sus rasgos fundamentales es la exclusión. El pícaro es una modalidad de esta figura. Como señala Enrique Lamadrid: “Por definición, los *tricksters* y los pícaros funcionan como mediadores míticos y sociales de las contradicciones que subyacen a sus culturas” y “son los únicos capaces de echar luz o poner énfasis en esos problemas. Sus técnicas básicas son la inversión simbólica y el humor” (1995). En la literatura hispánica abundan los pícaros a tal grado que poseemos un término para denominar ese corpus: picaresca. El caso emblemático de pícaro latinoamericano es el Periquillo Sarniento, personaje de la novela homónima de José Joaquín Fernández de Lizardi. Este personaje introduce una dimensión estética: la sátira de costumbres. Mediante el tratamiento artístico de la costumbre se da cabida a la crítica de los vicios nuevos de las urbes en crecimiento y a la crítica o la exaltación de la resistencia al cambio. Esta tensión aumenta en el surgimiento de la Modernidad, con sus ideas y promesas de progreso.

Los bajos fondos de las urbes son el espacio por excelencia del pícaro, al que también encontramos en posiciones insólitas y marginales. Conviene recordar aquí a Lucio el Asno o al Diablo Cojuelo, dos *tricksters* a quienes su extraña condición les permite acceder espacios prohibidos para el individuo común. Otro ejemplo de esta posición privilegiada e insólita la encontramos en *Memorias de un perro escritas por su propia pata*, novela de Juan Rafael Allende que en algo recuerda “El coloquio de los perros”, de Miguel de Cervantes. Rompecadenas es un perro sin linaje – rasgo inherente al pícaro– que critica la vida política y social del Chile decimonónico. Desde cachorro inicia sus andanzas: nació

en una casa noble, de la cual fue sustraído por una beata que “una noche me obligó a hacer una porquería que solo puedo tolerar gracias a que tengo estómago de perro” (1893: 8). Rompecadenas se va tras un soldado inválido que lo nombra Chorrillos, pero “[e]ste cambio de nombres es corriente entre los racionales, por lo cual no me avergonzaba, ya que en Chile es tan frecuente que uno que ayer se llamaba radical o liberal, mañana se llame monttvarista o conservador” (1893: 9). El perro emprende una larga travesía colmada de peripecias, altibajos, desengaños y desenfreno. Al final de su vida, cuando se ha reformado y se llama Can-Pino, don Querubín –un allegado suyo–, le sugiere:

Querido amigo, escriba usted sus Memorias para que los hombres sepan que los perros piensan i sienten como ellos, i para que puedan alguna vez avergonzarse al saber que los miembros de la raza canina son más nobles i caballeros que muchos de los que, por andar en dos patas, se creen los reyes de la creación (1893: 74).

Como el Periquillo Sarniento, Can-Pino relata su vida para que los demás aprendan de sus malas experiencias. Torquemada, el hijo de Can-Perro, es el primero en reconocer la utilidad del escrito, pues reitera la idea de don Querubín: “Como mi padre, algún día escribiré yo también mis Memorias, i en ellas verán los hombres con cuánta injusticia se proclaman los reyes de la Creación!” (1893:82). La novela cierra con un “Apéndice” en donde vienen el epitafio y las noticias del entierro.

El ingenioso y la conciencia crítica

El *trickster* también recibe los calificativos de “perspicaz”, “ingenioso” y “astuto”, por su excepcional capacidad de inventiva y su ingenio, imprescindibles para sobrevivir en un mundo que le

resulta ajeno. Suele ser un individuo lúcido y agudo. En las dos versiones de Hesíodo sobre el mito de Prometeo, Zeus lo llama “conocedor de los designios sobre todas las cosas” (1978a: 95 y 1978b: 125). Otro importante *trickster* de la literatura es Odiseo, cuya perspicacia le permite vencer al cíclope Polifemo, burlar a las sirenas y superar las pruebas de la fortuna. El sentido ético introducido por esta faceta de la figura es que el ingenio puede vencer a la fuerza; el bien, al mal; el dominado, al dominador.

La literatura para niños ha recuperado este tópico en incontables ocasiones. Por ejemplo, las fábulas de Jean de La Fontaine protagonizadas por la zorra. Así, en el folclor de Honduras, Costa Rica, Venezuela, Brasil y otros países latinoamericanos tenemos a Tío Conejo, personaje heredado de África Oriental –traído junto con los esclavos durante el periodo virreinal– e íntimamente emparentado con *Br'er Rabbit*, estrella de los relatos de *Uncle Remus* publicados por Joel Chandler Harris. Las aventuras de Tío Conejo han sido llevadas al papel por numerosos escritores.⁶ En una entrevista con Enrique Hernández-D’Jesús, Arturo Uslar Pietri recuerda las consejas que oía durante su infancia:

En aquella época era lo tradicional, los cuentos que contaban las criadas, los que contaba la vieja cocinera, cuentos que contaban peones, cuentos que contaban muchachos de origen campesino. Cuentos de Tío Tigre y Tío Conejo, de Juan Bobo, yo he escrito alguno de esos cuentos con esa memoria un poco inconsciente de cosas que me quedaron. Esos cuentos eran la lucha de Tío Tigre con Tío Conejo, eran inagotables, eran incidentes, la lucha del poderoso y del débil, pero el débil era más inteligente que el

⁶ Por ejemplo: *Cuentos de Tío Tigre y Tío Conejo* (1945), de Antonio Arraíz; *Los cuentos de Jack Mantorra* (1977), de Quince Duncan; *El mundo de tío Conejo, cuentos venezolanos para niños* (1972), de Rafael Rivero Oramas; *Cuentos de mi tía Panchita* (1920), de Carmen Lyra (seudónimo de María Isabel Carvajal Quesada).

poderoso y terminaba siempre burlándolo. Y la figura de Juan Bobo, que era una figura de identificación del débil porque Juan Bobo era víctima también de las vivezas de los demás, y particularmente del personaje que era su enemigo, en la tradición venezolana lo llamaban Pedro Rimales, y es el viejo nombre español de Pedro Urdemales, un personaje tradicional español, también un personaje malvado, del folclore español. En Venezuela se transformó en Pedro Rimales (2001: s.p).⁷

En las fábulas protagonizadas por Tío Conejo la figura del burlador casi siempre adquiere un carácter positivo, sea porque recibe el justo castigo por su mala conducta o porque gracias a su ingenio logra vencer a sus rivales. La gran enseñanza de Tío Conejo es cómo comportarse en sociedad y cómo sacar el mejor provecho de las circunstancias desfavorables de la vida. En cambio, el simbolismo de Rimales es más tornadizo, no sólo porque varía en función de las necesidades estéticas de cada zona geográfica-cultural, sino porque su incorporación a la literatura implicó alteraciones y censura. Por ejemplo, Ramón A. Laval, compilador de relatos de Urdemales, asegura no todos relatos de este personaje “pueden presentarse en la forma algo cruda en que son referidos”, pues una que otra palabra o expresión podría “herir oídos u olfatos delicados” (1925: 10-11). La zorra, *Br'er Rabbit*, Tío Conejo y Rimales son, por supuesto, *tricksters*.

La faceta positiva del *trickster* simboliza la fuerza revitalizadora que se opone al anquilosamiento de las verdades oficiales y los discursos legitimadores de los órdenes sociales. Con sobrada razón,

⁷ Al ser parte del folclor hispánico, Pedro Rimales recibe infinidad de nombres. Algunos de ellos son: Pedro Ardemales, en El Salvador; Pedro Animala, en Puerto Rico; Pedro Malasartes, en Brasil; Perurimá, en Paraguay; Pedro Urdimal o Pedro Ordimán, en Venezuela; Pedro Rimales, en Argentina, Bolivia, Colombia, Perú y Venezuela; Pedro de Urdemales, Pedro de Urdimalas o Pedro Urdemales en México, Chile y Guatemala.

Beltrán recuerda el discurso del dios Momo en el diálogo “La asamblea de los dioses”, de Luciano de Samósata, como ejemplo del programa de los *tricksters*-cínicos:

Y yo te pido, Zeus, que me permitas hablar con franqueza, ya que no podría hacerlo de otra manera, sino que todos saben que yo soy muy independiente de lengua y no podría pasar por alto nada que no esté bien. Yo lo critico todo y digo públicamente lo que me parece, sin miedo a nadie y sin ocultar mi opinión por vergüenza (2011: 201).

La función de Momo, observa Beltrán, es hacer patente lo que los demás no quieren ver (2011: 38). Lamadrid también destaca como rasgo característico del *trickster* su falta de vergüenza o de pena. Al no tener intereses particulares, tampoco tiene algo que perder. Su desapego lo ubica en una situación especial para cuestionar la imagen ideal que las sociedades tienen de sí mismas y la realidad de sus acciones (1995: 17). La risa del *trickster* cínico no siempre es templada como la de Momo, sino que puede volverse amarga, mordaz y hasta corrosiva.

Figuras como el *trickster* afloran cuando los sistemas ideológicos y lingüísticos hegemónicos se desestabilizan, se desmoronan o se reajustan; cuando el poder y su discurso se hacen contestables. Por ello, conviene destacar el vínculo entre esta figura y el lenguaje. La parodia es otra vía –como la sátira– por la cual puede revelarse la perversión de la verdad, sobre todo la oficial. Muchos *tricksters* recurren a la estilización del habla del otro para ridiculizarlo, cuestionarlo y oponerse a él o a los valores que éste representa. Un ejemplo es el discurso del Güegüense, personaje de la danza parateatral homónima del folclor centroamericano, considerada hoy Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad. Se trata de un viejo indio comerciante que imita mañosamente las fórmulas de la retórica del Gobierno y de las cortes hispánicas en América.

Su móvil es el medro: busca obtener privilegios, subir en la escala social y continuar sus negocios ilícitos. El Güegüense combina la figura del *trickster* con la del tonto. El viejo indio se burla de las autoridades españolas, y con artimañas logra casar a una de sus hijas con el hijo del Gobernador.

El alegre engañador y el burlador burlado

El *trickster* puede engañar a toda clase de criaturas: deidades, demonios, humanos, animales, elementos naturales, quimeras y hasta a Satanás, a Dios y a la Muerte. Páginas atrás dije que su simbolismo engloba el castigo y el sacrificio, no obstante, puede haber burladores con final feliz y embaucadores que se salgan con la suya, como es el caso del herrero “Chico Miserias”, del folclor mexicano contemporáneo. En 1947, Stanley L. Robe obtuvo de Pedro Lomelí, en Jalisco, la siguiente historia: cansado de tanto trabajar, el herrero invoca al diablo para pedirle que cambie su suerte, y éste le ofrece mucho dinero a cambio de su alma, que deberá entregar en un plazo de quince años. Chico Miserias acepta el trato. Pasados esos años, el diablo visita al herrero para cobrar su recompensa, pero Chico Miserias lo engaña: hace que el diablo se quede pegado a un banquito, y el herrero lo libera a cambio de quince años más. Transcurridos éstos, el diablo visita de nuevo al herrero y lleva consigo acompañantes. Chico Miserias hace que suban a un árbol del que no pueden bajar solos, y entonces los ayuda a descender pero cuando tocan tierra los cintarea. El más pequeño de los diablos le ruega a Chico Miserias que no lo golpee, y a cambio le concede otros quince años de plazo. Pasado este tiempo, regresan los diablos y el herrero los vuelve a engañar: los reta a meterse en una canana, y apenas lo hacen los golpea hasta que ellos prometen dejarlo libre para siempre. El relato de Lomelí

finaliza con Chico Miserias burlando a San Pedro y entrando al Cielo (Robe, 1970: 172-175).

Ahora, cuando las trampas, los embustes y las mentiras de un *trickster* se vuelven contra él, estamos ante el *burlador burlado*. El ejemplo por antonomasia suele ser don Juan Tenorio, protagonista de *El burlador de Sevilla y El convidado de piedra* de Tirso de Molina. La burla del burlador admite diversos tratamientos y sentidos estéticos. Daré dos ejemplos disímiles del espectro de esta variante del *trickster*. El primero es un brevísimo cuento de Borges, titulado “Los dos reyes y los dos laberintos”, supuestamente hallado por el “rector Allaby”, “hombre de curiosa lectura” (1993: 125), quien lo “divulgó desde el púlpito” (157) según consta a nota a pie de página. En el cuento se narra que un rey de Babilonia construyó “un laberinto tan perplejo y sutil que los varones más prudentes no se aventuraban a entrar, y los que entraban se perdían” (157). Habiendo recibido la visita de un rey de Arabia, el de Babilonia lo hizo entrar en el laberinto “para hacer burla de la simplicidad de su huésped” (157). El invitado salió sólo por el socorro divino. En venganza, el rey de Arabia arrasó con los reinos de Babilonia y tomó prisionero al rey, soltándolo después en medio del desierto, diciendo:

¡Oh, rey del tiempo y sustancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te veden el paso (157).

El rey de Babilonia fallece de hambre y sed en el desierto. Aquí vemos cómo el primer burlador es burlado con creces por su adversario. El cuento admite una lectura religiosa: ninguna obra humana es capaz de competir con la obra natural de Dios. Sin embargo, el juego de Borges al fingir que el relato no es de su

autoría introduce otras posibilidades de interpretación. Una nota a pie de página advierte que el rector, “de curiosa lectura”, predica el relato desde el púlpito.

Otro ejemplo es el cuento “Anacleto Morones”, de Juan Rulfo. Lucas Lucatero es visitado por un grupo de mujeres “de la Congregación” que le piden su apoyo para lograr la canonización del desaparecido “Niño Anacleto”, famoso por sus milagros, según las congregantes. Lucatero, exyerno de Morones, asegura que éste era “el vivo demonio” (1992: 216), el “vivo diablo” (217). El diálogo entre ellas y Lucatero revela que el “Niño” distaba mucho ser santo: era un charlatán, un engatusador, un seductor de mujeres, un prófugo de la ley. La imagen idealizada de Morones se viene abajo, exponiendo la doble moral de las congregantes. Al final del cuento descubrimos el paradero de Morones: Lucatero lo mató y lo enterró en el patio de su casa cuando su exsuegro, recién fugado de la cárcel, fue a exigirle la devolución de sus propiedades. El texto se funda en el tópico del burlador burlado. Lucatero es también un *trickster*: un *trickster* que burla a otro.

Las metamorfosis del *trickster*

Otro rasgo fundamental del *trickster* es su propensión a traspasar toda clase de fronteras y normas: físicas, sociales, morales, divinas. En este sentido, es un desestabilizador. No distingue entre bondad y maldad, vida y muerte, verdad y mentira, heroísmo y estupidez; entre lo sagrado y lo profano, lo grácil y lo soez, lo unitario y lo múltiple, lo elevado y lo bajo; ni entre los reinos mineral, vegetal, animal, humano y divino o sobrenatural. Por ende, admite paradojas y contradicciones. Además, esta figura versátil tiene el poder de cambiar de forma: es un transformista —un *shape-shifter*— o un híbrido con rasgos de seres heterogéneos. Un caso curioso es el de Macunaíma, protagonista “sin carácter” de la novela

homónima de Mário de Andrade. Según João Cezar de Castro Rocha, “precisamente porque es sin ningún carácter Macunaíma no se encuentra limitado por ningún modelo, y por ello puede dar la vuelta de infinitos modos a los estorbos que por ventura tenga que enfrentar” (2011: XXVIII). El personaje se transforma radicalmente a lo largo de la novela de Andrade: nace “azul de tan negro” y feo (2011: 3); de niño, en el sotobosque se convierte por momentos en “un príncipe lindo”, para después volver a ser niño (5), ya joven, tras bañarse en el agua “encantada” de una cueva, queda “blanco, rubio y con ojos zarquitos” (38); un gigante lo asesina, lo desmenuza y lo hace “chicharroncitos sobre la polenta” (47); se disfraza de francesa (50-59), etc. Mas los cambios físicos no son todo, como explica Jerónimo Pizarro:

Como se podrá recordar, a lo largo del texto el héroe casi muere pero revive, es celebrado y vapuleado, es conquistador y también conquistado, es rey tanto como esclavo, es explotador y luego explotado, es el que desea a las francesas y después el que se transforma en francesa, es, en fin, el vencedor y el vencido, el engatusador y el engatusado (2008: 197).

En varios pasajes Macunaíma es también un burlador burlado o un perverso. En su faceta negativa, representa el impulso destructor, caótico, encaminado a derrumbar o trastornar su entorno, en ocasiones por motivos egoístas o pedestres (placer, resentimiento, envidia o perversidad).

Sentidoséticos y estéticos del *trickster*

Quisiera cerrar mi texto con unas breves reflexiones sobre el papel que ha jugado el *trickster* en la historia de la imaginación humana. Como hemos visto a lo largo de estas páginas, el espectro artístico y cultural de esta figura es demasiado amplio. Por lo tanto, a mi

juicio, debemos encontrar formas, no tanto de clasificar las muchas variedades de *tricksters*, sino de organizar y aprehender el legado de sus funciones artísticas y estéticas, con miras a entender mejor sus aportes a la literatura.

A riesgo de hacer una propuesta incompleta e insuficiente, como seguro será la mía, ensayo aquí una posible clasificación del *trickster*, tomando en cuenta su función estética. Creo conveniente excluir de esa clasificación la idea de una historicidad fundada en un tiempo único, lineal, abstracto y secuencial, en donde el *trickster* y el resto de las figuras despliegan su simbolismo sin cruces ni contradicciones, sin polémicas ni choques. Teniendo esto a la vista, opté por pensar en estadios del *trickster*, más que en etapas. Dichos estadios serían tres: el tradicional-folclórico, el civilizatorio-jerárquico y el seriocómico, con sus correspondientes funciones estéticas. Desde mi perspectiva, los tres estadios coexisten y se intersectan en varios puntos, construyendo “imágenes plásticas” vivas, inacabadas y en constante transformación. Aunque el estadio tradicional-folclórico antecede al civilizatorio-jerárquico, y éste al seriocómico, me parece fundamental pensar que, mediante un proceso de sedimentación y actualización, cada uno de los estadios se va adaptando a las nuevas circunstancias vitales de la humanidad. Así, no sólo existiría una enorme red de vasos comunicantes entre los tres estadios, sino que al interior de cada uno se daría un juego de resonancias, ajustes, innovaciones y regresiones, que reelaboran en todo momento su sustrato esencial o elemental. A continuación, describo brevemente los tres estadios, que admiten la coexistencia.

Como ya vimos, el *trickster* tomó parte activa en la separación entre el mundo de los dioses y el de los hombres, así como en el paso del tiempo de la oralidad al tiempo histórico, que es también el de las generaciones humanas. Quetzalcóatl y Xólotl se sacrificaron en la hoguera de Teotihuacán para alumbrar el Quinto Sol, nuestra era. Tras su destierro del Paraíso (tiempo mítico), Adán y Eva

concibieron a Caín y Abel, quienes se dedicaron a la agricultura y al pastoreo, respectivamente. Quizá sea válido interpretar el mito de la expulsión del Edén como metáfora del tránsito de la vida de los cazadores-recolectores –Adán y Eva– a la vida de las sociedades agrícolas. Yuval Noah Harari observa que con el transcurrir de los siglos las sociedades agrícolas se hicieron cada vez más grandes y complejas, a la par que se refinaron los constructos imaginarios sustentadores de los distintos órdenes sociales.

Entonces la humanidad elaboró una red de “instintos artificiales” que permitiera la cooperación efectiva de millones de extraños. Esa red recibe hoy el nombre de *cultura*. “Los mitos y las ficciones acostumbraron a la gente, casi desde el momento del nacimiento, a pensar de determinada manera, a comportarse de acuerdo con determinados estándares, desear ciertas cosas y observar determinadas normas” (Harari, 2014: 185). La necesidad de lograr la cohesión social pasó a primer plano. Desde mi perspectiva, al *trickster* que cumple con la función de fomentar la cooperación humana dentro de agrupaciones pequeñas, valiéndose de identidades locales, podríamos clasificarlo tentativamente como tradicional-folclórico. Es una versión típicamente oral de esta figura. De ahí, entre otras cosas, su insistencia en la conservación del entorno (por ejemplo, Curupira, el pequeño guardián de los bosques en la mitología amazónica, quien se dedica a despistar a los maltratadores de la naturaleza). Pertenecen a este grupo Xólotl, Tezcatlipoca, Quetzalcóatl, los Gemelos Divinos, Yuruparí, Tío Conejo y Hermano Anancy, Chico Miserias.

Páginas atrás, vimos también que, para Ricketts, el *trickster* encarna la imagen del hombre en su lucha por llegar a ser el amo del mundo. Sin duda, esa lucha entraña un conflicto ético, porque exige aprender a comportarse como “amo”. En su estudio sobre la evolución del *homo sapiens*, Harari recuerda que el abrupto “salto espectacular” del hombre a la cima de la cadena alimentaria

es bastante reciente –unos 100,000 años– y tuvo consecuencias enormes. Otros animales, como leones y tiburones, ascendieron de modo gradual, permitiendo al ecosistema desarrollar frenos o límites a su potencial destructivo. La humanidad alcanzó la cima tan rápido que el ecosistema no tuvo tiempo de adecuarse, y tampoco los humanos. Y añade Harari: “[a]l haber sido hasta hace muy poco uno de los desvalidos de la sabana, estamos llenos de miedos y ansiedades acerca de nuestra posición, lo que nos hace doblemente crueles y peligrosos. Muchas calamidades históricas, desde guerras mortíferas hasta catástrofes ecológicas, han sido consecuencia de este salto demasiado apresurado” (2014: 185). El ser humano no ha aprendido comportarse a la altura del lugar que ocupa en la Tierra. El estadio civilizatorio o jerárquico del *trickster* cumple con la función de ensayar el amplio abanico las posibilidades de la humanidad –tanto positivas como negativas– en su nuevo rol al frente de la creación. En este estadio caben los *tricksters* representantes o defensores de identidades regionales y de nacionalismos, así como de visiones de mundo que proponen la separación entre seriedad y risa, entre lo alto y lo bajo, entre ricos y pobres, etc. Esta versión del *trickster* se finca sobre el paradigma del individualismo, en la medida en que adopta valores parciales y por lo común jerárquicos. Algunos ejemplos de este segundo estadio son: el Hernán Cortés de la novela contemporánea, en donde es representado como falaz, codicioso y burlador de los americanos; el fraile del quinto capítulo de *El Carnero*, de Juan Rodríguez Freyle, en donde se narra la historia de un clérigo que engañó al diablo, que en realidad es “un astuto burlador de la credulidad indígena” (Munguía, 2002: 59); el Güegüense, el Periquillo Sarniento y Servando Teresa de Mier, entre otros.

Por último, el estadio seriocómico del *trickster* es el de la Modernidad, en donde el mundo de la oralidad –una nueva oralidad– y el de la escritura se mezclan. En este punto mi

concepción es muy afín a la de Beltrán, quien fija el inicio de la Modernidad (su “etapa infantil”) en 1800, con el surgimiento del proyecto del *hombre-dios*:

Ese proyecto supone reemplazar a Dios del eje del Universo y poner en su lugar al ser humano. De ahí que se denomine al nuevo ser humano hombre-dios. Ese cambio significa trastocar todo el sistema ideológico premoderno. La verdad tiene ahora otra medida: la medida humana, muchas veces comprendida en su dimensión individual (2015: 16).

En este tercer estadio, la función del *trickster* consistiría en coadyuvar a la aceptación de la responsabilidad humana de gobernar colectivamente el mundo-universo. Por ello, se suavizan o desdibujan numerosas fronteras, pues las agrupaciones nacionales van cediendo terreno a las mundiales, y las identidades geopolíticas, a las globales. El *trickster* pone su mirada crítica al servicio del nuevo proyecto de humanidad, a la vez que exhibe los problemas generados por el individualismo y el conservadurismo de las sociedades tradicionales, aferradas al pasado. Algunos ejemplos de este tercer estadio de la figura son Macunaíma, el Mier personaje de Reinaldo Arenas, Anacleto Morones, Lucas Lucatero y los dictadores.

Concluyo señalando que el simbolismo del *trickster* nos enfrenta a una cuestión ética fundamental, pues, para decirlo junto con Harari: “¿Hay algo más peligroso que unos dioses insatisfechos e irresponsables que no saben lo que quieren?” (2014: 456).

Bibliografía

- Allende, Juan Rafael, 1893, *Memorias de un perro escritas por su propia pata*, Imprenta de B. Vickuña Mackenna, Santiago de Chile.
- Auerbach, Eric, 1998, *Figura*, José María Cuesta Abad (pról.), Yolanda García y Julio Pardos (trad.), Trotta, Madrid.
- Beltrán, Luis, 2011, *Anatomía de la risa*, Ediciones Sin Nombre/ Conacyt / Universidad de Sonora, México.
- _____, 2002, *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Montesinos, Madrid.
- _____, 2015, *Simbolismo y Modernidad*, Silvia Alicia Manzanilla Sosa (ed.), SEDECULTA, Yucatán.
- Borges, Jorge Luis, 1993, *Ficciones. El aleph. El informe de Brodie*, Iraset Páez Urdaneta (pról.), Horacio Jorge Becco (crono., y biblio.), Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- Castro Rocha, João Cezar de, 2011, “Sem nenhum caráter? La rapsodia de Mário de Andrade”, en *Macunatma. El héroe sin ningún carácter*, de Mário de Andrade, María Teresa Atrián Pineda (trad.), Fondo Editorial Casa de las Américas, Cuba.
- Eliade, Mircea, 1999, *La búsqueda: historia y sentido de las religiones*, Alfonso Colodrón (trad.), Editorial Kairós, Barcelona.
- Galvis, Silvia y Alberto Donadio, 2002, *El jefe supremo: Rojas Pinilla en la violencia y en el poder*, Hombre Nuevo Editores, Colombia.
- Harari, Yuval Noah, 2014, *De animales a dioses. Breve historia de la humanidad*, Joandomènec Ros (trad.), Debate, México.
- Hesíodo, 1978a, *Teogonía*, Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez (Introd. trad. y notas), Gredos, Colección Biblioteca Clásica, Madrid.

- _____, 1978b, *Trabajos y días*, Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez (Introd. trad. y notas), Gredos, Colección Biblioteca Clásica, Madrid.
- Idoyaga Molina, Anatalde, 1989, “Tiempo, espacio y existencia. Análisis de los seres míticos pilagá”, *Revista de filología y lingüística*, núm. 25, vol. 2, pp. 39-50.
- Lamadrid, Enrique R., 1995, “The Rogue’s Progress: Journeys of the Picaro from Oral Tradition to Contemporary Chicano Literature of New Mexico”, *Melus*, núm. 20, vol. 2, pp. 15-34.
- Laval, Ramón A., 1925, *Cuentos de Pedro Urdemales. (Trabajo leído en la Sociedad de Folklore chileno)*, Imprenta Cervantes, Santiago de Chile.
- López Austin, Alfredo, 2006, *Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*, UNAM, México.
- Munguía Zatarain, Martha Elena, 2002, *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*, El Colegio de México, México.
- _____, 2012^a, *La risa en la literatura mexicana: apuntes de poética, Iberoamericana / Bonilla Artigas Editores, México.*
- _____, 2012b, “De la hostilidad a la exaltación: valoraciones históricas de la risa. Resonancias éticas y estéticas”, en *La risa: luces y sombras. Estudios disciplinarios*, Claudia Gidi y Martha Elena Munguía Zatarain (coords.), Universidad Veracruzana, Bonilla Artigas Editores, pp. 43-60.
- Olivier, Guilhem, 1999, “Huehucóyotl, “Coyote Viejo”, el músico transgresor: ¿Dios de los otomíes o avatar de Tezcatlipoca?”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 30, pp. 113-132, disponible en: <http://www.ejournal.unam.mx/ecn/ecnahuatl30/ECN03005.pdf> (consultado: 17/XI/2015).

- _____, 2004, *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca*, Tatiana Sule (trad.), FCE, Colección Antropología, México.
- Pizarro, Jerónimo, 2008, “La ‘*Carta pras icamiabas*’: o la falta de carácter de un héroe imperial”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, núm. 46, pp. 179-199, disponible en: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/viewFile/34604/37342> (consultado: 18/XI/2015).
- Radin, Paul, 1956, *The Trickster. A Study in American Indian Mythology*, Stanley Diamond (intro.), Philosophical Library, Nueva York.
- Ricketts, Mac Linscott, 1966, “The North American Indian Trickster”, *History of Religions*, núm. 5, vol. 2, pp. 327-350.
- Robe, Stanley Linn, 1970, *Mexican Tales and Legends from Los Altos*, University of California Press, Folklore Studies 20, Berkeley.
- Romo Feito, Fernando, 2012, “La risa en Mijaíl Bajtín como hermenéutica”, en *La risa: luces y sombras. Estudios disciplinarios*, Claudia Gidi y Martha Elena Munguía (Coords.), Bonilla Artigas Editores / Universidad Veracruzana, México, pp. 19-41.
- Rulfo, Juan, 1992, *Pedro Páramo y El llano en llamas*, Planeta, Colección Popular, México.
- Samósata, Luciano de, 1990, *Obras*, vol. 3, Juan Zaragoza Botella (trad. y notas), Gredos, Biblioteca Clásica, Madrid.
- Uslar Pietri, Arturo, 2001, “Arturo Uslar Pietri habla su infancia”, *Kalathos. Revista cultural*, núm. 6, s.p., entrevista realizada en Roma en 1978 por Enrique Hernández D’Jesús, disponible en: <http://www.kalathos.com/jul2001/entrevistas/djesus/djesus.htm> (consultado: 18/XI/2015).

Zuloaga, Conrado, 1979, *Novelas del dictador, dictadores de novela*, Carlos Valencia Ediciones, Bogotá.

Recibido: 26 de enero de 2016

Aceptado: 22 de mayo de 2016

Sacrificarse por el otro, salvarse por el arte. “El Cristo negro”, de Salarrué

Self-sacrificing for the sake of others, saving oneself through art. Salarrué's “El Cristo negro”

Martha Elena Munguía Zatarain
Universidad Veracruzana

Resumen

La literatura no ha sido nunca ajena a la ética, hunde sus raíces en ella y de ahí toma el oxígeno para construir mundos ficticios llenos de sentido. Pero algunas obras se orquestan alrededor del problema de una compleja relación con lo ético, como el caso de esta leyenda, de origen oral, llevada a la literatura culta por Salvador Arrué, Salarrué, escritor salvadoreño que pone en juego todo el conflicto que anida en la idea del sacrificio para salvar al otro. ¿Es posible un nuevo Cristo en la tierra sin que resulte un verdadero demonio? Parece ser la pregunta que late detrás de la historia que narra. Mal y bien se funden y es imposible distinguirlos. El escritor encuentra la última redención, la verdadera posibilidad de salvarse en la amorosa mirada artística, la única capacitada para comprender.

Palabras clave: Salarrué, leyenda, santidad, Uraco, ironía.

Abstract

Literature has never been unaware of ethics. The first one is rooted in the second, and it takes from it the oxygen needed to build fictional worlds full of sense. However, some works are orchestrated around the problem of a complex relationship with ethics, like the case of this legend, oral in its origins and brought to highbrow literature by Salvador Arrué, Salarrué, the Salvadoran writer that puts the whole conflict nested in the idea of sacrificing one's life to save the lives of others at stake. ¿Is it possible to have a new Christ on Earth without him turning out to be a demon? This seems to be the question behind the story told by him. Evil and Good merge together, and they become impossible to distinguish from one another. The writer finds the last redemption, the true chance for salvation, in the loving gaze of art, the only one he's able to understand.

Keywords: Salarrue, Legend, Saintliness, Uraco, Irony.

*La belleza es el campo de batalla donde Dios y el
Diablo se disputan el corazón del hombre.*

DOSTOIEVSKI, *LOS HERMANOS KARAMAZOV*.

A pesar de la existencia de santos modernos, algunos plenamente reconocidos por la institución religiosa, como Josemaría Escrivá de Balaguer, y otros al margen, como Jesús Malverde, parece a primera vista que el género hagiográfico ha dejado de ser fructífero para la literatura actual, tal vez por la resistencia generalizada a creer en la santidad; sin embargo, es indudable que sus huellas perduran en obras narrativas contemporáneas y no sólo en su forma paródica. Probablemente pueda provocar extrañeza la constatación de que un centroamericano, en pleno siglo XX, haya explorado las posibilidades artísticas del género y haya escrito un cuento singular, en más de un sentido, que recupera los tonos y las formas de la hagiografía antigua sin que se trasluzca ni un mínimo matiz paródico. Me refiero al cuento “El Cristo negro (Leyenda de San Uraco)”, del salvadoreño Salvador Salazar Arrué, Salarrué, publicado en 1927. Los orígenes de la trama, el estilo con el que se narra, la visión irónica del narrador que debe distanciarse de un horizonte de valores artísticos dominante para contar una historia que emerge desde la más remota periferia cultural, el profundo sentido ético del relato en su relación con la actividad estética, son todos factores que hacen del cuento un luminoso ejemplo del cruce problemático y escurridizo de lo ético y lo estético.

Salvador Salazar Arrué, Salarrué (1899-1975), pintor y escritor escasamente conocido fuera de su país natal, es autor de dos libros de relatos, sus obras más conocidas, *Cuentos de barro* (publicado en 1931 a instancias de Gabriela Mistral, aunque la versión definitiva no vio la luz hasta 1934) y *Cuentos de cipotes* (1961). Salarrué

también escribió novelas, entre otras, *El señor de la burbuja* (1927)¹ y *Catleya Luna* (1974), mucho menos apreciadas que sus cuentos y apenas leídas. En resumidas cuentas, el autor ha sido frecuentemente relegado, poco comprendido, fuera del ámbito centroamericano, tal vez porque el reconocimiento que ofrecen las historias literarias todavía se sigue controlando desde las metrópolis latinoamericanas y desde ahí se ha creído posible ignorar el universo cultural de Centroamérica, sobre todo en lo que se refiere a escritores difícilmente encasillables en los parámetros establecidos por la crítica y la historiografía.

A pesar de todo, es preciso reconocer que algunos estudiosos se han ocupado de la obra de Salarrué y, al hacerlo, dejan brotar el asombro que causa su estilo, aunque no todos han sido muy precisos ni justos al intentar ubicar el lugar que ocuparía el autor en la tradición literaria centroamericana.² Así se expresa, por ejemplo, José Juan Colín:

In the historical progression of Central American Literature, an interesting precursor to contemporary forms is found in the case of Salvador Salazar Arrué (Salarrué), a Salvadoran writer who became prominent at the dawn of the twentieth century. This writer was one of the earliest promoters of the so called *nueva narrativa* in Latin America and was one of the founders of a new Central American narrative as well called Costumbrism. In addition, Salarrué is considered one of the greater exponents of Cuzcatleca narrative (Colín, 2009: 36).

¹ Intento de novela, "al cabo malgrado" dice Sergio Ramírez (1977: x).

² José Miguel Oviedo es de los pocos historiadores de literatura hispanoamericana que lo incluye en su recuento, aunque no se muestra muy entusiasta con *Cuentos de barro*, del que dice "Es cierto que su realismo de ambiente campesino y de sabor popular parece simple y muestra a veces rezagos del más convencional nativismo" (2001: 545), sí supo apreciar la dimensión poética de su escritura, en particular el diálogo productivo entre el lenguaje verbal y el visual que tan bien dominaba como pintor.

Me parece, sin embargo, que se debe considerar a Salarrué como alguien que hizo algo más que ser un mero precursor de las formas de la modernidad y que puede resultar confuso adscribirlo al costumbrismo, por la larga historia de ambigüedad e imprecisiones que arrastra el término. Salarrué no fue un pintor de costumbres con el pincel del color local; es un artista que ofrece una visión renovada y compleja del mundo que recrea, construye un lenguaje literario inédito, en la encrucijada del regionalismo, lo lírico de corte vanguardista y la oralidad popular de acentos indígenas. El problema es que para explicarlo en su complejidad y ubicarlo con mejor tino en la tradición literaria hispana hacen falta muchos estudios todavía.

Ricardo Roque Baldovinos es el crítico que ha sido más certero y justo para comprender la dimensión de la propuesta artística de Salarrué, y en esta labor emprende una fértil polémica con quienes lo han adscrito al costumbrismo. Roque Baldovinos ve con suma claridad que la peculiaridad estilística de *Cuentos de barro* lo aleja de la tradición costumbrista, pues observa el juego que el autor establece entre lenguaje culto, de tradición libresca y expresión popular, y apunta: “Salarrué busca la síntesis, la elipsis, la máxima economía narrativa y la sorpresa. En ello manifiesta que tiene ya un dominio de la forma del cuento moderno –del *short story*– que implica un alto grado de conciencia sobre los procedimientos narrativos” (Roque, 2012: 99).

Los personajes que pueblan las obras de Salarrué son campesinos centroamericanos despojados de sus tierras, trabajadores humillados con hambre, indígenas abusados, seres errantes en un mundo hostil, niños callejeros; sin embargo, no son mirados y avasallados por la autoridad omnisciente y paternalista del narrador, al modo del realismo que se practicó con tanta frecuencia en Hispanoamérica. Hay en estos cuentos un constante choque, a veces casi imperceptible, entre las conciencias de los personajes y la de la voz

narradora, para resolverse en una imbricación sutil de ambos, de tal suerte que el narrador termina por contar desde dentro del horizonte ajeno, desde la percepción del mundo de los personajes, sin imponerles ni su visión ni su estilo lingüístico. La apuesta poética de Salarrué parece estar más orientada a la búsqueda del lenguaje vivo, atravesado por las voces indígenas, por arcaísmos, prosopopeyas, hipálages, sinestesias de la más pura raigambre vanguardista, que sea capaz de expresar de un modo conciso, metafórico y contundente el alma de los habitantes de ese mundo que empezó siendo ajeno al narrador. Por esta razón, los personajes nunca son pintorescos, ni son ofrecidos a la vista del lector como un objeto concluido y cerrado.

Casi todos los críticos han señalado el lirismo presente en las descripciones de la naturaleza y hay mucha razón en esta observación; sólo quisiera puntualizar que ese lirismo no niega la decidida orientación narrativa de todos los relatos. Salarrué se vale de la metáfora para construir el mundo y esta decisión obedece a la búsqueda de la verdad, una verdad con frecuencia ocultada, silenciada. Por ello busca en los hechos menudos, en el rincón no visitado antes, hasta que el universo cobre vida y hable en el relato. También se ha señalado la creciente presencia, con el transcurrir de los años, de una honda preocupación por las cuestiones del bien y del mal en su obra; su formación católica fue muy importante en el proceso de conformación de esta conciencia ética, pero resultó decisivo su interés por la teosofía y más tarde por las ramas espirituales derivadas del budismo. "La teosofía –apunta Sergio Ramírez– llegó a representar para él una especie de atalaya de resistencia moral contra los valores de la sociedad en que le tocaría resistir como escritor, pues aunque apacible, su vida artística fue en muchos sentidos todo un desafío, y es desde las fundaciones éticas de sus creencias, que pudo levantar las fábricas de su creación literaria" (1977: xiii).

“El Cristo negro” es una obra temprana, antes de que Salarrué se comprometiera a fondo con la teosofía; sin embargo, el eje de su composición gira justamente alrededor de esta preocupación acerca de la índole del bien y del mal. En un breve trabajo anterior sobre *Cuentos de barro*, apunté como hipótesis explicativa de la estética de Salarrué la construcción del cuento como metáfora, no entendida ésta en el sentido retórico, “sino como el punto de reunión tensa de dos ámbitos habitualmente separados, opuestos, incompatibles, dos universos de sentido, de emoción, y en ese punto de choque es donde se genera un nuevo sentido, un mundo nuevo” (Munguía, 2002). Y si ahora la traigo a colación es porque me parece que puede ser una propuesta válida para pensar “El Cristo negro”, pues todo su universo de sentido está orquestado alrededor de un oxímoron básico: la cercanía, al punto de la fusión, del bien y del mal.

El relato no genera dudas al respecto; así lo expresa contundente Oviedo: “en la novela corta *El Cristo negro*, ambientada en tiempos de la colonia, propone la idea de que el diablo y el Niño Dios son la misma persona” (2001: 545).³ Yo creo, sin embargo, que es preciso poner un matiz en esta apreciación, pues el texto no “propone ideas” en un sentido filosófico; el relato está orquestado en una tensión de carácter ético que encuentra solución artística cuando se entorna la mirada comprensiva para aprehender el mundo y darle forma.

³ No voy a entrar en la discusión acerca de la índole genérica del texto, pues si para José Miguel Oviedo se trata de una novela corta, yo pienso que puede ser leído igualmente como cuento. En todo caso, dejo para otro momento la revisión de este problema.

Una hagiografía peculiar

Los materiales con los que Salarrué compuso "El Cristo negro" son heterogéneos, pues una parte de ellos provienen de la tradición oral de carácter legendario –no es gratuito que entre paréntesis se haya colocado el subtítulo "Leyenda de San Uraco"–, otra, de la historia colonial de Guatemala, pero también, y muy importante, de los discursos filosófico-teológicos acerca de la posibilidad del bien en el mundo y su inevitable relación con el mal. Todos estos materiales son sometidos a la reelaboración estética signada por la peculiar mirada del narrador, de donde emerge un relato perturbador desde el punto de vista ético y literario. A grandes rasgos la historia consiste en el proceso de perdición de un fraile, Uraco, que en su infinita bondad comete toda clase de maldades, asesinatos y crueldades que lo convierten en la encarnación del demonio; sin embargo, la peculiaridad consiste en que el hombre se hace abyecto por amor al prójimo, todo con el fin de salvar las almas de los demás, pues él comete los crímenes y las atrocidades que otros planeaban cometer y así les evita a los otros el pecado. Él carga con el peso de todos los males de su mundo, hasta que es aprehendido y sometido a un castigo extremo: será crucificado, con lo que se establece una situación ambivalente, pues se trata de un demonio castigado del mismo modo como se castigó a Cristo. Es un escultor, Quirio Cataño, el único que puede penetrar en el significado de la historia; sólo él es capaz de percibir lo que está detrás de las apariencias porque mira con ojos de amor y compasión dado que es artista; gracias a eso puede esculpir una efigie del Cristo crucificado que será estremecedora ya que logra atrapar esa verdad profunda.

Es hecho histórico que el escultor Quirio Cataño fue contratado a fines del siglo XVI por las autoridades eclesiásticas para que tallara una escultura de Cristo crucificado en madera. La escultura se hizo

y se colocó en la Basílica de Esquipulas, Guatemala. Se trata de un Cristo negro –hay muchas versiones sobre el color de la escultura, algunos piensan que fue una elección deliberada del artista, otros sostienen que la madera se fue oscureciendo con el paso de los años– y es, sin duda, un objeto de culto popular que se ha extendido a diversas partes de América Latina y se ha convertido, por su color, en una especie de símbolo de reivindicación de las comunidades indígenas de piel oscura. Ésta es la parte de la historia documentada que sirve de fuente para la composición del cuento. El texto parece proponerse como una especie de explicación imaginativa de por qué esa figura tallada por Cataño logró captar la profunda verdad de un Cristo crucificado y ha resultado así tan significativa para el pueblo centroamericano. Pero, evidentemente, el cuento es mucho más que esto, pues se abre a una compleja red de significaciones entrelazadas, algunas de las cuales intento rastrear aquí.

La forma de composición afilia el cuento a la tradición de la hagiografía que, por su propia naturaleza, asume tonos legendarios. Las leyendas de los santos intentaban recrear las magníficas obras que realizaban personajes iluminados por la gracia divina –oían voces que les señalaban lo que debían hacer, tenían visiones que los guiaban–, y en el recuento de esas vidas, los relatos se detenían a reconstruir el trayecto siempre lleno de obstáculos que todo santo ha de transitar para alcanzar a distinguirse del resto de los mortales; de esta manera, se ofrecían como un modelo de imitación revivido una y otra vez. Para explorar de manera más clara el juego ambiguo e irónico que establece Salarrué en su texto, puede ser de suma ayuda tratar de rastrear los paralelismos que va estableciendo con el proceso de santificación y con las leyendas hagiográficas, entendidas como una de las formas simples que estudió André Jolles en su clásico tratado.⁴

⁴ Jolles define las formas simples de esta manera: “Allí donde bajo el dominio de una actividad mental lo múltiple y polifacético del ser y del acontecer se

El papa Urbano VIII puso en marcha, en 1634, la reglamentación elaborada para santificar a alguien, ahí se establece, entre otras cosas, que deben pasar al menos 50 años entre la muerte del santo y su canonización, lo que produce un distanciamiento temporal necesario entre la vida del candidato y el reconocimiento de su santidad. El primer paso que se da en este proceso es el de la beatificación, seguido de la canonización; pero lo que importa resaltar del complejo procedimiento es que se formuló como un meticuloso juicio de investigación judicial: se dice que "los argumentos de la beatificación y canonización deben ser sometidos a análisis tan severos como los de un proceso criminal y que los hechos deben demostrarse con la misma exactitud que se exige para el castigo de un delito" (Jolles, 1972: 32).

En este proceso del reconocimiento de la santidad como parte de una investigación criminal se asienta el paralelismo básico que explorará Salarrué en la construcción de la leyenda del Cristo negro. El santo, como el delincuente, añade Jolles, debe distinguirse de los demás, más que en cantidad, en calidad: desde la infancia el santo debe dar muestras de su diferencia frente al común de los hombres; así, "santos y delincuentes son personas en las cuales, de algún modo, el bien y el mal se hacen objetivos" (1972: 38). Como se verá enseguida, Uraco da señales muy tempranas de su índole demoniaco-beatífica.

Salarrué propone a sus lectores el proceso de construcción de la santidad de un hombre y los hechos que tiene para mostrar esta cualidad diferencial de su personaje frente al común de los mort-

condensan y adquieren forma, donde la lengua aprehende esto en sus unidades indivisibles, en unidades lingüísticas que al mismo tiempo se refieren a y significan ser y acontecer simultáneamente, estamos frente a la aparición de las formas *simples*" y añade que la historia literaria las ha llamado motivos, lo que ha dado lugar a confusiones (1972: 46). Entendida así, es muy claro cómo la leyenda hagiográfica puede ser estudiada como una forma simple, pues en ella se encuentra absolutamente entrelazado el ser con su acontecer que se plasma en el relato.

les, son justamente un cúmulo de delitos cometidos: cuanto más delinquía su personaje, más se distanciaba de los hombres comunes y más fehacientemente se mostraba su santidad. Vale la pena señalar que, desde el punto de vista de la justicia terrena, los actos de Uraco no pueden ser vistos más que como delitos; pero desde la perspectiva religiosa, el fraile está cometiendo pecados, está atentando contra su fe por amor a la humanidad. Algunas de las tropelías que comete apuntan al atropello de su propia fe, como profanar imágenes divinas; pero es importante señalar que ésta nunca es puesta en duda por el fraile ni por el narrador, de ahí que el sufrimiento del pecador sea mucho más agudo y hondo y, por tanto, más meritorio su acto. En este punto también se marca la diferencia de esta historia con otras de índole legendaria, como la de Malverde, el santo que robaba a los ricos para dar a los pobres. Malverde nunca quiso redimir a los demás ni actuó en contra de su propia fe, como lo hace Uraco.

La ironía inversora del relato se instaura desde la recreación de los orígenes de Uraco: su padre, “Argo de la Selva, noble ruin de Badajoz”, fue un criminal que perdió los favores del poderoso, fue juzgado y ahorcado. Su madre, india Txinque, “algo bruja, algo loca”, intentó vengar a su marido “pero no logró su intento y fue destrozada por la guardia y enclavada más tarde su cabeza en una lanza, en medio de la plaza de la ciudad” (1977: 3). Nótese, entonces, cómo los orígenes del santo no podían ser más oscuros y problemáticos; también, es en este aspecto donde se siembra la semilla de la identidad entre personaje y pueblo: las comunidades marginales centroamericanas pueden hallar sus orígenes en historias oscuras, como hijos ilegítimos, sujetos a perpetua sospecha por parte del poderoso. Estos elementos son fundamentales para el surgimiento de la leyenda de Uraco.

El joven huérfano se refugia entre los franciscanos, donde iniciará una vida peculiar, dando señas de su cualidad extraordinaria,

pues el amor que siente por Cristo es visto como una desmesura por los frailes. Aunque el narrador no se detenga a exponer las manifestaciones de este amor, no cabe duda de que la devoción de Uraco no es la habitual en los frailes y se reconoce más como "locura y desenfreno" o franca hipocresía, lo que en una terminología moderna puede ser denominado como arranques de neurosis (de este modo se han visto algunas de las expresiones de arrebato de fe por parte de santos). En los intersticios del relato siempre está latiendo el problema de la imposibilidad de imitar a Cristo pues, aunque la iglesia postule el ideal de la emulación, cuando se lleva a los hechos siempre es vista como una manifestación enfermiza o francamente maligna.

Importa destacar la caracterización del personaje que, además de ser mestizo, desde su juventud tenía un aire malévolo en su rostro: "Delgado y gris, enfundado en el hábito sugería la idea –mil veces exorcizada por los monjes– del Demonio metido a fraile" (4), aunque su hablar desmentía esta primera impresión, porque su voz era suave y amorosa. Con estos rasgos ambivalentes tenemos el perfil del personaje que habrá de recorrer un tortuoso camino de pruebas hacia la culminación de su santificación, marcado siempre, sin embargo, por la locura y lo demoniaco, nunca por la sensatez o la realización de obras beatas.

Evidentemente, el lector no puede más que sentir una especie de perplejidad, por decir lo menos, al constatar que el cuento nos propone el relato de la vida legendaria de un santo, pero la fábula se compone de la comisión de un delito tras otro, que abarca una inmensa gama de abyecciones: lujuria, sacrilegio, maltrato a seres indefensos, como su propio hijo, robos, la invocación a Satanás para lograr la curación milagrosa de una moribunda, múltiples asesinatos. ¿Desde qué horizonte de valores se puede proponer la santidad de un personaje de esta índole? ¿Se trata de una burla del narrador? ¿Qué significa en el fondo este largo oxímoron narrativo?

El cuento se abre con un párrafo en tono burlón que puede hacer pensar que todo el relato será una gracejada: “San Uraco de la Selva, no se encuentra en el Martirologio pero podemos atrevernos a creer que debía hallarse allí, aunque en el mismo Cielo de nuestro Señor y aun en el Infierno de los cornudos, se vieron en grueso aprieto para saber dónde debía quedar” (3). Más desaprensión no podía mostrar este narrador con respecto a la historia que contará y con ello rompe la convención de la leyenda hagiográfica. Sin embargo, este dejo burlón y desenfadado no volverá a registrarse en ningún otro momento y muy pronto, en el siguiente párrafo, habrá asumido el tono distanciado de lo legendario: “Nació en Santiago de los Caballeros, allá por el año de 1567” (3), tono que, en general, sostendrá.

El narrador urde su trama posicionado en un después muy claro: los sucesos ya eran remotos, él conoce perfectamente la conclusión de la historia; sin embargo, su relación temporal y afectiva con aquellos hechos va sufriendo modificaciones, pues en ese hilvanar el relato se va creando la expectativa de lo que le ocurrirá al personaje, y los lectores asistimos, poco a poco, al proceso de construcción de una vida, como si estuviera ocurriendo ante nosotros en este momento, o más bien como si nuestro momento de lecturas e desplazara hacia aquel remoto siglo XVI en el que vivía Uraco su aventura. Ésta es en buena medida la condición genérica de la leyenda hagiográfica que actualiza Salarrué: se cuenta una vida pasada, una historia concluida que entra en tensión con las pretensiones características de la leyenda de poner frente a los ojos del lector el transcurrir de una vida ejemplar, que se ofrece como modelo, de tal suerte que parece que los acontecimientos relatados volvieran a ocurrir en el aquí y el ahora de la lectura.

La construcción de la espera, de la incertidumbre sobre el futuro del personaje, la crea el narrador a veces de manera explícita, involucrándonos en su vacilación sobre el conocimiento absoluto

de los hechos: "¿A dónde iba; cuándo llegaría; por qué sus pasos seguían el rastro fulgurante de una esperanza; por qué el Señor no le arrojaba de una vez entre las llamas del Infierno, aquel Infierno de sobra ganado por él al servicio de Dios?" (9), de pronto se pregunta el narrador, en consonancia con las dudas y tormentos que sufre el personaje. Pero en otros momentos recupera sin más la distancia radical entre la enunciación y los hechos referidos: "Corría el año de 1595" (17).

Ahora bien, ¿cómo se resuelve la paradoja de que se narran actos criminales en la forma de una leyenda hagiográfica? ¿Cómo se construye en el ánimo del lector la sensación de leer el discurrir de una vida ejemplar, camino de la santidad, a pesar de los datos objetivos de maldad que se cuentan? Parece haber un principio implícito en cada vida de santo hecha leyenda: el del sufrimiento. El personaje que merezca ser alzado a esta condición debe haber enfrentado múltiples pruebas, tentaciones, debe haber combatido peligros y amenazas que pongan en riesgo su índole beatífica, pero, sobre todo, debe haber plantado la cara a aquellas vivencias que hayan atentado contra la propia fe. Recuérdese cómo el propio Cristo debió sufrir en su exposición al mundo y debió combatir para mantener la fe en su padre. Cuanto más extraordinarias hayan sido las aventuras pasadas, más propicia será esa vida para la leyenda y cuanto más cercano haya estado al martirio, más edificante podrá ser la historia contada.⁵ Salarrué erige el sufrimiento de su personaje como uno de los ejes esenciales para identificarlo como un santo. El criminal común no padece con los actos delictivos en los que participa; san Uraco vive un intenso sufrimiento cada vez

⁵ "Para ser héroe o verdadero Dios, necesita haber sufrido; la civilización humana general es el rescate de este sufrimiento individual", deja asentado Arnold van Gennep en su estudio sobre la leyenda. Aunque también reconoce que, si bien todo mártir es un santo, "no todo santo ha sido mártir" (1982:118-119).

que debe violentar la norma, y buena parte de su vida atormentada gira alrededor de la fe contra la que atenta.

No tenemos ningún dato contundente que demuestre la bondad de Uraco; sólo contamos con las afirmaciones reiteradas del narrador y el adjetivo de santo que le antepone; de ahí que estemos orillados a creer sin más en el personaje como encarnación de la virtud suprema. Es el narrador el que afirma que fray Uraco hace el mal para evitar que otros lo cometan. En varias ocasiones el propio personaje llega a cuestionar la moralidad de sus actos, pero el narrador cierra la puerta una y otra vez a la duda. Así se reproduce el debate interior del santo: “Has liberado del Infierno a dos hombres tentados por el maligno. ¿No es todo eso amor? ¿Cristo no habría hecho otro tanto?” Y en el siguiente párrafo entra la voz del narrador en un discurso que se va volviendo indirecto libre al ir cediendo el espacio a la expresión del santo en su debate de conciencia: “Al pensar así se horrorizaba. ¡Oh, no; Nuestro Señor no habría cometido infamias tan grandes. Habría hallado el modo de arreglar todo bien!...” (8). El personaje ha construido su vida imitando a Cristo en su infinita bondad, aunque él mismo impugna de modo contundente el paralelismo al identificarse como un demonio, pero en este rechazo se configura la humildad que lo vuelve a acercar a lo divino. Incesante batalla en el cuento entre Dios y el Diablo y la imposibilidad de saber dónde acaba la esfera de uno y comienza la del otro.

Buena parte de la tensión del relato consiste en este debate entre la certeza de Uraco de ser un agente del mal y la incesante afirmación del narrador de la santidad de su personaje. En el trayecto donde enfrenta una serie de pruebas que el destino le pone delante y que lo llevarían a alcanzar la gracia divina, el ex fraile va ahondando en la maldad de sus acciones con el afán de arrebatarse las almas al demonio. Prófugo de la justicia, errante en la selva, repudiado por los hombres, vive su martirio con lágrimas en los ojos;

ésta es la única manifestación externa del sufrimiento de Uraco: "Venían le cortos estremecimientos de frío y largos lapsos de fiebre cuya sed calmaba, a falta de agua corriente, con la de los pantanos apestosos o con la humedad salobre de sus lágrimas" (7).

Dice van Gennep sobre la leyenda hagiográfica: "Une a una gran precisión –real o no, es indiferente– histórica y geográfica, una maravillosa imprecisión en la psicología de los personajes" (1982: 130). Al modo de estas leyendas antiguas, Salarrué tampoco da espacio a un especial desarrollo de la psicología de su personaje pues todo pasa por el conocimiento absoluto del narrador. Las crisis que vive Uraco no alcanzan a configurar un alma en debate con su conciencia; lo que vimos líneas arriba es apenas un asomo de su vida interior para darle fuerza a la tensión sobre la que se construye el relato, el santo y el pecador, pero sobre todo, la valoración que reciben las acciones del personaje; por un lado, la condena más radical y, por el otro, la lectura de sus actos como manifestación de santidad.

En resumen, Salarrué compone su relato siguiendo el modelo de la leyenda hagiográfica pero operando en ella una inversión que viene a minar de raíz el supuesto en el que descansa ésta, la incuestionable santidad del personaje, pues si bien el narrador no vacila jamás sobre la índole beatífica de san Uraco, el acontecer de la historia pone en duda una y otra vez la posibilidad de una lectura lineal y unívoca de la santidad, lo que lleva a enfrentar y a confundir la bondad y la maldad.

Ética y visión estética

Es importante no olvidar que el relato literario, contra lo que se ha sostenido en ciertas etapas de predominio de algunas teorías formales, no es indiferente a la valoración de las acciones de los personajes. Recordemos con Ricoeur que "Es cierto que el placer que

experimentamos en seguir el destino de los personajes implica que suspendamos cualquier juicio moral real, al mismo tiempo que dejamos en suspenso la acción efectiva. Pero, en el recinto irreal de la ficción no dejamos de explorar nuevos modos de evaluar acciones y personajes [...] El juicio moral no es abolido; más bien es sometido a las variaciones imaginativas propias de la ficción” (1996: 167). La actitud evaluativa que como lectores del texto de Salarrué asumimos nos es sugerida por la configuración de la mirada moral del narrador. Es a través de su lente que nosotros vemos, y él decidió desde un principio que todas las maldades cometidas por su personaje obedecen a una intención santa, la de salvar almas, de tal suerte que nosotros seguiremos en la lectura el camino tortuoso y doliente de Uraco hacia la santidad; a pesar de todo, nuestra certeza nunca es absoluta: el relato abre las puertas para la posibilidad de una evaluación ética independiente de la suya, pero siempre dentro de los márgenes del mundo ficcional propuesto. La orquestación de la historia gira alrededor de esta tensión que no halla respuesta en el mero territorio de lo ético, tiene que ser resuelta en la esfera donde la ética se intersecta con la estética.

¿Es, verdaderamente, Uraco un santo? ¿Nos permite el cuento la duda? En todo caso, ¿hacia dónde nos encamina la duda? La organización formal del cuento no parece, en primera instancia, dejar abierta la puerta para que el lector pueda distanciarse de la convicción inquebrantable del narrador sobre la santidad de su personaje, pues el conocimiento del mundo que ese narrador muestra es absoluto, ya que incluso exhibe su capacidad para introducirse en la conciencia del santo. Este rasgo del texto nos recuerda que Salarrué, por un lado, encabalga su relato entre la tradición oral de la leyenda en la que el tono y la actitud narrativa hacia la materia contada cierran la posibilidad de la duda: el pueblo tiene por verdaderas las leyendas y no hay razón para cuestio-

nar su veracidad;⁶ pero, por el otro lado, está la clara participación del cuento en la tradición literaria de naturaleza culta, escrita, en la cual no existen verdades inamovibles, todo puede ser sujeto de sospecha. Es en esta dimensión en la que se perciben, por lo menos, dos fisuras por donde se cuele la vacilación: la propia incertidumbre del personaje que lo lleva a invocar la protección del demonio y la desmesura de la historia que va empujando a Uraco a convertirse en una especie de sosia de Cristo, un gemelo que no puede ser más que irónico puesto que, por un lado, es imposible la imitación impecable del salvador y cuando ésta se emprende el resultado no puede ser más que negativo; por otro lado, el cuento configura sutilmente el cuestionamiento a la problemática idea de que alguien cargue con todos los pecados del mundo sin que esto lo lleve a la perdición. Imitar a Cristo en la tierra es repetir la imposibilidad de la salvación, del bien y de la redención, de ahí que el sosia de Cristo sólo pueda ser un demonio.

Contar una historia de santidad al revés es una elección esencialmente irónica y profundamente retadora, que pone de cabeza las ideas del bien y del mal, la salvación y el sacrificio por el otro: ¿servir a Dios por los caminos de la maldad? Así se diluye la delicada línea que separa a Dios del mal, hasta hacerlos una misma cosa. Uraco, mientras vivió, hizo el mal para hacer el bien, y por decisión de la justicia terrenal termina crucificado, como el hijo de Dios, cuando en realidad fue la plena encarnación de Satanás. La idea de crucificarlo es, evidentemente, una decisión irónica de

⁶ El narrador parece, al final, volver a otro de los recursos clásicos de la leyenda hagiográfica: "Algunos santos provienen de falsas interpretaciones de inscripciones antiguas, de estatuas, de bajo-relieves, de cuadros, etc. Durante toda la Edad Media han determinado así, motivos iconográficos la formación de cultos y de leyendas explicativas" (Genep, 1982: 122-123). La historia que se relata en "El Cristo negro", entonces, explica los orígenes de la formación de la leyenda a partir de una obra escultórica.

la autoridad y con este acto, para escarmiento de los herejes, se abre la puerta para la equiparación entre ese demonio castigado y Cristo que murió en la cruz para redimir a los demás. De esto se percata claramente el santo varón: “Inútil es decir que Uraco protestó desesperadamente por aquella determinación tan absurda. No merecía su inmundada persona tamaña gloria” (18). A pesar de todo, es en este momento en el que el personaje alcanza su cometido de volver a ser Cristo en la tierra. En la composición de este relato, entonces, yace escondido el gesto de una risa que se ha ido diluyendo hasta convertirse en huella mínima en la ironía del narrador de la modernidad, un narrador que, sin embargo, se sabe en los márgenes de la metrópolis de la cultura, que debe darle vida, con las formas artísticas de la cultura dominante, a la oscura sobrevivencia de pueblos perdidos. Por ello, debe moldear la hagiografía hasta hacerla suficientemente dúctil, con el fin de expresar la peculiaridad de la santidad en un mundo violento, desgarrado por la desigualdad y la injusticia ancestrales.

En este punto quiero detenerme a revisar la solución final que propone el relato y que puede enunciarse más o menos en los siguientes términos: sólo para el artista que asiste al acto de la crucifixión resulta significativa la escena que va a presenciar. La verdadera santidad, la bondad no son visibles en primera instancia, sólo por la vía del arte se revelará esta posibilidad. Quirio Cataño es el único que siente piedad y amor por el condenado: “Sólo un hombre entre aquellos que le acompañaran en la vía de la dulzura y de la redención, le había mirado con ojos de amor” (19). Con esta anotación se abre la otra propuesta ética del relato: el arte es una fuente de visión más verdadera que la histórica, porque el artista es el único capaz de entornar una mirada empática y amorosa hacia el prójimo; sólo por el arte se puede acceder a la verdad que yace oculta en la apariencia de los actos y por eso se vuelve una mirada productiva. Esta relación estrecha entre la contemplación ética

solidaria y la posibilidad expresiva en el arte la expuso Bajtín en uno de sus primeros trabajos y lo que apunta parece sumamente esclarecedor para abordar el texto de Salarrué:

El desamor, la indiferencia jamás pueden ser capaces de desarrollar fuerzas suficientes como para *demorar intensamente* por encima del objeto, fijando y moldeando cada pormenor y detalle suyo. Sólo el amor puede ser estéticamente productivo, sólo en una relación con lo amado es posible la plenitud de lo múltiple (1997: 70).

Quirio Cataño, el escultor, asistió a la crucifixión y ahí, siendo testigo del tormento extremo infligido al impenitente pecador, se le reveló la verdad y pudo inspirarse para esculpir el Cristo negro, obra enigmática y magistral. Sin embargo, todo esto fue posible porque supo detenerse en la contemplación amorosa, la única que puede "abarcarse y retener la multiplicidad concreta del ser sin empobrecerlo ni esquematizarlo" (Bajtín, 1997: 70). El relato, desde esta perspectiva, también puede ser leído como un cuento sobre la creación artística y los fundamentos éticos de ésta.

Me parece que la propuesta de lectura que enuncié tiene la ventaja de evitar el riesgo que se puede correr fácilmente al interpretar "El Cristo negro" desde un relativismo ético que no presenta, donde todo podría ser válido y legítimo. El relato está sustentado en una clara ética y en una profunda visión del sentido moral del arte, del verdadero arte que expresa una vida orientada hacia los otros y para los otros, que se sacrifica más allá de los límites de lo humano. Ésta es la verdad que encarna Uraco en su vida pesadora de pecador impenitente; esto es lo que alcanza a comprender y a plasmar Quirio Cataño en su obra artística y esto es, finalmente, en este juego de múltiples ecos, lo que el narrador es capaz de aprehender en el relato.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl M., 1997, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Tatiana Bubnova (trad.), Anthropos / Universidad de Puerto Rico, Barcelona.
- Colín, José Juan, 2009, “A Survey of Central American Literature. Writing from the Heart of the Americas”, *Boards of Regents of the University of Oklahoma*, núm. 83, pp. 34-38.
- Gennep, Arnold van, 1982, *La formación de las leyendas*, edición facsimilar, Alta Fulla, Barcelona.
- Jolles, André, 1972, *Las formas simples*, Rosemarie KempfTitze (trad.), Editorial Universitaria, Santiago de Chile.
- Munguía Zatarain, Martha Elena, 2002, “La construcción del universo poético en *Cuentos de barro* de Salarrué”, *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, núm.3, disponible en <http://istmo.denison.edu/n03/articulos/universo.html> (consultado: 1/XII/2015).
- Oviedo, José Miguel, 2001, *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Alianza, Madrid.
- Ramírez, Sergio, 1977, “Prólogo”, en Salarrué, *El ángel del espejo*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, pp. IX-XXV.
- Ricoeur, Paul, 1996, *Sí mismo como otro*, Agustín Neira Calvo (trad.), Siglo XXI, México.
- Roque Baldovinos, Ricardo, 1998, “Salarrué: una semblanza”, *Guaragua*, núm. 7, pp. 116-124.
- _____, 2012, “*Cuentos de barro*, cultura popular y reinención nacional”, en *Niños de un planeta extraño*, Editorial Universidad Don Bosco (Serie Bicentenario), San Salvador, pp. 94-101.

Sacrificarse por el otro, salvarse por el arte. "El Cristo negro", de Salarrué

Salarrué, 1977, "El Cristo negro (Leyenda de San Uraco)", en *El ángel del espejo y otros relatos*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, pp. 3-21.

Recibido: 26 de enero de 2016
Aceptado: 29 de marzo de 2016

Jorge Cuesta,
El rumor de su vacío,
 sel. y pról. de
 Marduck Obrador Cuesta,
 Xalapa, Instituto Veracruzano
 de la Cultura, 2013.



Con frecuencia las antologías son tildadas de incompletas, injustas y gustosas de pocos, pero hay algunas que logran seducir al lector y lo conducen a una lectura más atenta y profunda de los textos seleccionados y de otros que no se encuentran presentes en la selección. Con el libro *El rumor de su vacío*, estamos frente a este tipo de antologías. Esta obra concentra veinticinco textos que exponen perfectamente la estética de Jorge Cuesta; en ellos se observa su agudeza, conceptismo, pensamiento y rigor expositivo. El prólogo y la selección fueron hechos por el investigador Marduck Obrador Cuesta, sobrino lejano del escritor cordobés. El antólogo divide en dos apartados su compilación;

uno dedicado al ensayo y otro, a la poesía. En la primera sección se reúnen tres obras: “El clasicismo mexicano”, “La crítica desnuda” y “El Diablo en la poesía”; en la segunda: veintidós poemas, muestra significativa si se considera que la producción poética cuestiana no superó el medio centenar.

En su prólogo, Obrador nos invita a explorar esas zonas misteriosas de la ensayística y poesía cuestiana, y nos advierte de las dificultades, exigencias, extrañezas y silencios que hallaremos en ellas: “Ése es el único camino que Cuesta decide tomar: el del esfuerzo intelectual sostenido y prolongado, el del rigor que no cede ante las argucias del miedo y una salida fácil. Es su vehemencia reflexiva la

que abre esos espacios inconmensurables tan temidos. Es el ferviente conocimiento particular que tiene de su pensamiento, de todos los rincones que lo componen, el que le permite elaborar y discurrir por esos ámbitos entre la vida y la muerte, entre lo real y lo ficticio, entre el reflejo del espejo y quien se refleja. Ahí radican la belleza de su aridez y el esplendor de su vértigo” (p. 9). Efectivamente, se trata de un autor que no es fácil de leer, un autor que no siempre escribe para el corazón, sino lo hace para el cerebro. Su obra está dirigida al intelecto. Cuando se lee a Jorge Cuesta, sucede algo parecido a leer a un Góngora, con sus *Soledades*, o a una sor Juana, con su *Primero Sueño*, cuyas propuestas estéticas no intentan llegar a todos, sólo a aquellos que aceptan el reto, pues estos autores no acuden a recursos superficiales. En ellos la praxis poética es también praxis filosófica. Cuesta era consciente de esto, por ello en “El Diablo en la poesía”, el tercer ensayo aquí compilado, indica que nada le parece más vano que la distinción “entre la ciencia y la poesía, entre la inteligencia y la imaginación” (p. 44). Como Obrador sugiere, en Jorge Cuesta adquiere completo sentido una de

las acepciones que se le ha dado al ensayo: “literatura de ideas”. Su maestría está en la forma de estructurar e hilar su pensamiento, en problematizar todo lo que está a su alcance, en dudar; por ello, leer a este contemporáneo implica un doble gozo: uno estético y otro intelectual; el primero, se obtiene al poder disfrutar y admirar el trabajo que ha hecho con el lenguaje, y, el segundo, al comprender y dialogar con sus ideas y propuestas.

De los tres ensayos compilados, el más conocido es “El clasicismo mexicano”; ha aparecido en diversas antologías de Literatura Mexicana y en la muy citada de José Luis Martínez: *El ensayo mexicano moderno*. Las tres primeras líneas del ensayo son una suma del pensamiento del grupo Contemporáneos: “La historia de la poesía mexicana es una historia universal de la poesía: pudo haber sucedido en cualquier otro país; tiene una significación para cualquier espíritu culto que la considere y aspire a comprender los ideales que ha servido y que la han caracterizado” (p. 15). Cuesta, al igual que sus compañeros, apostaba por la universalidad de la Literatura Mexicana y este ensayo revela su compromiso con la creación literaria;

él aspiraba a producir una obra sin regionalismos que la aislaran, que no le permitieran crecer.

En “La crítica desnuda”, el segundo ensayo aquí reunido, Cuesta hace un reconocimiento a aquella crítica que “ante la obra”, sea ésta literaria, pictórica, artística, se convierte “en otra obra de arte”, es decir, “en otra creación” (p. 36). El escritor convertía sus ensayos de crítica en otra obra de arte, ejemplo de esto es “La crítica desnuda”, que escribe a propósito del libro *Mentira desnuda* de Antonio Marichalar. Si bien aquí sólo se reúnen tres ensayos, cabe destacar que el prólogo a la antología también podría considerarse un ensayo literario, a la par de los de Jorge Cuesta, pues Obrador, con un estilo ameno, engloba las ideas, temas y motivos más representativos de la ensayística y poesía del cordobés. La lectura atenta de la obra cuestiana le permite hacer una encomiable “crítica artística” o “crítica creativa” de la producción de este contemporáneo. Pese a ello, se extraña que en su prólogo no mencione las traducciones de Cuesta como otra forma de creación; pues, al igual que Gilberto Owen y otros integrantes del grupo “Contemporáneos”, el trabajo

literario que realiza Cuesta con poetas como Éluard, Mallarmé, Spender y Donne, supera la mera traducción y sus piezas se convierten en otra versión o creación.

El apartado dedicado a la poesía se abre con el poema “Canto a un Dios mineral”, quizá el proyecto poético más ambicioso de Cuesta y que, según el antólogo, está en espera de una edición crítica “que disipe y aclare las variantes que se han presentado a lo largo del tiempo en que ha sido publicado” (p. 51). Tarea que los estudiosos deberían emprender con prontitud, pues hasta ahora sólo existen ediciones anotadas, comentadas y lecturas del poema. En este canto, como en los siguientes sonetos y sonetillos aquí compilados, aparecen los temas constantes de la poética de Cuesta: la fragilidad, caducidad, ausencia y presencia y, entre otros, la pérdida de lo corporal.

Teniendo presente este último tema, la pérdida de lo corpóreo, el antólogo dispone y organiza las composiciones que aparecen en la sección “Poesía”; así, a medida que el lector avanza en su labor tiene la sensación de que con cada verso leído todo parece irse desvaneciendo. La corporeidad que vemos en “Canto a un Dios mineral” co-

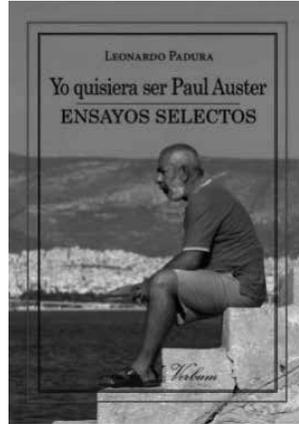
mienza a disiparse en los poemas siguientes: *La mano explora en la frente*, “Anatomía de la mano”, *Tu voz es un eco, no te pertenece*, *Delgada*, *Oh, vida-existe*. Tal corporeidad se pierde en los poemas finales y aparece la muerte, con la última pieza compilada: “Elegía”. Además de esta propuesta de lectura, Obrador también tiene el acierto de titular su selección con la frase *El rumor de su vacío*, metáfora que abarca la personalidad de “El alquimista”, como solían llamarlo sus compañeros de Contemporáneos: pensador incansable e inquieto, cuya extrañeza y silencio son sólo aparentes, pues no deja de llamar al lector curioso para conducirlo a “zonas inexplorables, inhóspitas, misteriosas y temidas” (p.

7) por el ser humano. En Cuesta no hay vacío, sino una vastedad de ideas, propuestas y pensamientos.

Esta antología resulta adecuada para leer a Cuesta, para releerlo y para acercarse a su obra. Aquí están presentes varios recursos que conforman su poética; además de que la selección y el prólogo son una efectiva invitación para leerlo. Una última nota, la antología se leería mejor sin algunas erratas; los editores deberían considerar esta sugerencia, si desean reeditar la obra.

ESTELA CASTILLO HERNÁNDEZ
CENTRO DE ESTUDIOS LITERARIOS
IIF-UNAM

Leonardo Padura,
Yo quisiera ser Paul Auster.
Ensayos selectos, Madrid,
 Editorial Verbum, 2015.



El escritor y periodista habanero Leonardo Padura, Premio Princesa de Asturias de las Letras 2015, publica en pleno restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre los Estados Unidos de América y su Cuba natal (con el consiguiente foco mediático puesto sobre la isla) *Yo quisiera ser Paul Auster. Ensayos selectos*, probablemente uno de sus trabajos más personales, a juzgar por la selección de los ensayos, y reivindicativos, en el sentido más amplio del lema. Tal y como su nombre indica, la publicación se compone de una extensa recopilación de ensayos salidos de la pluma (e ideología) del intelectual, junto con discursos leídos en conferencias y prólogos a obras literarias escritos en las dos últimas

décadas. La obra de Padura presenta una clara división de contenidos en dos bloques: un primero, que coloniza la mayor parte del trabajo, bajo el nombre “Literatura y destino, los riesgos de la creación” y un segundo, de menor número de páginas, pero donde estratégicamente el autor da la respuesta al deseo planteado en el título de su trabajo, “Un hombre en una isla”.

El prólogo de la obra, bautizado con un explícito “Escribir en Cuba en el siglo XXI (Apuntes para un ensayo posible)” señala ya las intenciones del autor a lo largo de su obra que no son otras que reflexionar sobre la actividad literaria en una isla que a duras penas consigue mantenerse a flote a través de una oxidada ancla. En efec-

to, la creación artística y su posterior mercantilización centran las páginas del primer capítulo cuyo mayor atractivo no reside en la descripción de dichas actividades *per se* sino en la existencia de diversos condicionantes que el artista encuentra al intentar rentabilizar su escritura en un país con limitaciones ideológicas y de escasos recursos materiales donde el ocio no resulta ser el mejor negocio. Padura reflexiona así sobre el trabajo del autor isleño desde la (incómoda, como desvelará *a posteriori*) posición de ser un escritor que crea y vive en Cuba, consiguiendo que su resultado rezume la autenticidad del conocimiento adquirido *in situ* en todas y cada una de sus líneas. “Literatura y destino, los riesgos de la creación” da así buen detalle de los códigos políticos imperantes en la vida intelectual y artística cubana que han actuado como claras restricciones en la producción literaria del país tras la instauración del régimen socialista en 1959. El propio Fidel Castro se encargó, de hecho, de explicitarlos en el famoso discurso pronunciado en la Biblioteca Nacional, “Palabras a los intelectuales”, por los que veló con férrea postura el Consejo Nacional de Cultura, asuntos estos tratados

por Padura sin tabúes. Lejos de resultar parco en detalles, el autor se detiene en describir el clima poco favorable para la libertad del creador isleño que los nuevos tiempos socio-políticos impusieron a lo largo del país: la asociación del estado marxista y la génesis literaria que *el comandante* estableció tras el triunfo de la Revolución hizo polvo las esperanzas de los intelectuales que participaron activamente en dicho triunfo con el propósito de que el derrocamiento de Batista abriera una nueva etapa de marcada libertad para los cubanos (en cuya lista caben nombres como Heberto Padilla, Guillermo Cabrera Infante o Reinaldo Arenas) y que el transcurso de los acontecimientos terminó por esclarecer para su mal. Ante tal panorama de asfixia creativa, Padura entra en pormenores de dos grandes sucesos que tuvieron lugar en la vida intelectual de la isla y que alertaron a los jóvenes autores de los condicionantes políticos existentes en el país: por un lado, el “caso Padilla” que conllevaría la privación de libertad para el autor de *Fuera de juego* por la interpretación estatal de su obra como “subversiva” y, por otro, la legión de autores que fue abandonando la isla caribeña a medida que al-

canzaron la ansiada oportunidad de la migración y el exilio aunque, eso sí, con el consabido regreso utópico en su mayoría. Con independencia de dichas restricciones ideológicas, la actividad editorial en Cuba es también un punto en el que Padura recae para reflexionar sobre la supervivencia relativa a la que el pujante escritor se verá abocado a afrontar en su país con su actividad creadora. Así, el ensayo “Literatura cubana: ¿de espaldas o de frente al mercado?” repasa la influencia que el *boom* de la novela latinoamericana de la década de 1960 acarrió para el desarrollo de la empresa editorial en ciudades como México o Buenos Aires, gracias a la externalización de su literatura a través de su publicación en Barcelona, pero de escasa repercusión comercial en Cuba. Para Padura, la lógica que dio pie al nacimiento de la empresa del libro en otras ciudades latinoamericanas (es decir, la demanda como motor de producción) no cuajó en un país donde la publicación de libros responde a fines ideológicos, próximos siempre al régimen, o fines culturales fieles, en cualquier caso, al socialismo castrista. El proteccionismo impulsado por el gobierno acabó así, siempre para

el habanero, con la posibilidad de cobrar *royalties* como recompensa del trabajo intelectual, salvo pequeños episodios de tiempo, con la imposibilidad para el escritor cubano de profesionalizar su trabajo, viéndose obligado pues a otros quehaceres. En su paseo diacrónico en direcciones inversas la impronta de la literatura cubana decimonónica en la conformación de la ciudad habanera como tótem nacional tras la publicación de *Cecilia Valdés o la loma del ángel* (1882), de Cirilo Villaverde, o la figura de la mulata como emblema nacional, gracias a la misma obra, por su carácter mestizo y bastardo, son también aspectos socio-literarios de gran interés sociológico de los que se ocupa el intelectual en el primer bloque y, de manera más precisa, en su “La Habana nuestra de cada día”.

El segundo apartado de ensayos retoma de nuevo el modelo marcado ya por el primero: es decir, se vuelve a presentar como una *mezcolanza* de reflexiones sobre el ejercicio de la escritura y la idiosincrasia cubana. Destaca, particularmente, el primer ensayo que inaugura dicho apartado, “Insularidad: la maldita circunstancia del agua por todas partes”,

donde Padura recrea un metafórico paralelismo sobre la opresión y angustia que genera sobre el isleño saberse rodeado de agua y los efectos homónimos producidos sobre los sufridos caribeños por el férreo sistema socio-político imperante en la Cuba revolucionaria. El célebre verso de Virgilio Piñera “La maldita circunstancia del agua por todas partes” (*La Isla en peso*, 1943) sirve así al escritor para jugar con ironía sobre el muro físico que el oleaje crea sobre las orillas de la isla y otros muros de carácter ideológico que, sin producir olas, son capaces de encerrarla de manera más asfixiante, si cabe. Por último, “Yo quisiera ser Paul Auster” se presenta como una alabanza a la obra literaria de dicho autor norteamericano, que el cubano admira y desearía haber podido escribir, pero su mayor envidia no nace de la capacidad creadora de aquel, ni siquiera de las posibilidades que ofrece nacer al otro lado del Estrecho de la Florida. La mayor envidia que le produce la figura de Auster es que, como autor no cubano, sus entrevistas giran en torno a su producción artística, sus colaboraciones cinematográficas o, quizá, su postura frente a los preceptos del gobierno nortea-

americano en cuestión. Su posición es así deseada por el habanero porque no ha de responder siempre a las mismas cuestiones focalizadas en su posición para / con el régimen socialista vigente en la isla y su decisión de escribir y vivir en Cuba a pesar de los condicionantes de los que él mismo da buen detalle en los ensayos previamente analizados. Efectivamente, Padura alude al posicionamiento político intrínseco del que el intelectual cubano es presa si decide quedarse y crear en la isla o si bien decide vivir fuera de ella y escribir desde la diáspora. Para el literato no hay capacidad de elección y las dos posibles variantes no parecen responder con exactitud a su caso, por lo que su posición en las entrevistas ante las consabidas preguntas, que se repiten con independencia de la razón para el encuentro con la prensa, es siempre un acto incómodo e injusto.

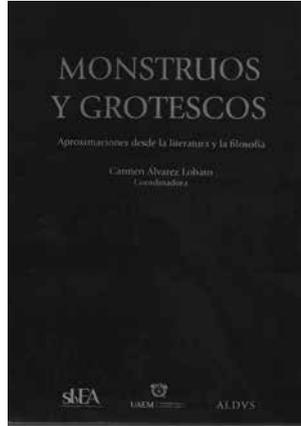
Ante un ejercicio de abstracción del contenido de la obra, la heterogeneidad de los ensayos bien puede ser entendida como un pequeño (por su dimensiones, nunca por su calidad) compendio de literatura cubana contemporánea y actual con el aliciente de ser ejecutado por la figura de un escritor

(y no un historiador literario) que, además, se halla *in situ*, en el lugar del que todos hablan desde la lejanía de las entidades universitarias internacionales o desde el exilio al que otros decidieron (y consiguieron –tarea ardua para muchos de ellos–) escapar. Lo cierto es que la selección de los ensayos que conforman la obra de Padura no evita en ningún momento ningún capítulo, por farragoso y comprometedor que sea, de la historia más reciente de Cuba ni olvida la figura de los exiliados, muy al contrario, se hallan presentes en varios de ellos. *Yo quisiera ser Paul Auster*. Ensayos selectos actúa así como fuente de estudio para el investigador literario e histórico sobre la situación socio-política diacrónica de la isla y, a su vez, como una amena colección de reflexiones personales para que el lector no especializado disfrute repasando las anécdotas biográficas de un escritor cubano que escribe y vive en (la particular) Cuba actual. El sabio manejo de Padura en la creación de sus textos, materializado en un registro lingüístico cercano a su receptor –invitándole así a ser partícipe activo de sus reflexiones–, la ironía inteligentemente soterrada en muchas de sus líneas y el inte-

rés que consigue despertar en la presentación de sus ensayos hacen de su publicación, en su conjunto, una lectura siempre recomendable con independencia de las intenciones del lector que se adentra en las páginas del habanero. Asimismo, la prestigiosa distinción que le otorga la concesión del Premio Princesa de Asturias de las Letras 2015 (con la consabida propaganda y mayor difusión del título) y el interés de los medios de comunicación en la materia tratada en la obra, alentado con la vuelta a las relaciones diplomáticas entre Cuba y los Estados Unidos de América, auguran con toda probabilidad a la obra de Padura un éxito significativo (cuanto menos) en su recepción en los mercados editoriales, mientras que la calidad e interés de los ensayos contenidos en su particular selección no defraudarán al lector del último y ciertamente personal trabajo del escritor caribeño.

ENDIKA BASÁÑEZ BARRIO
FACULTAD DE LETRAS DE VITORIA-
GASTEIZ
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO,
ESPAÑA

Carmen Álvarez Lobato
(coord.),
*Monstruos y grotescos:
Aproximaciones desde la
literatura y la filosofía*, México,
Universidad Autónoma del
Estado de México /
Editorial Aldus



UN BESTIARIO PARA NUESTROS TIEMPOS

Monstruos y grotescos: Aproximaciones desde la literatura y la filosofía consiste en una discusión a varias voces para aquellos iniciados en los temas de lo monstruoso y lo grotesco (y otros temas afines como la locura, la metamorfosis y el devenir), así como una excelente introducción en la materia. Esta breve reseña pretende dar pautas para iluminar algunos aspectos de su forma y su contenido –las temáticas y preguntas presentes y subyacentes en este fascinante libro–. Quizás sobre decir que no pretendo realizar una revisión exhaustiva del volumen, sino extender una invitación a leerlo.

I. Los pormenores

Para empezar, vayamos a los hechos más concretos, digamos lo cuantitativo. Aquí comparto una serie de observaciones pensadas para invitar al lector a descubrir aquellas que más le llaman la atención. *En Monstruos y grotescos: Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, entonces, el lector encontrará primero que el libro se divide en tres apartados, organización que obedece primeramente a una secuencia temática y en segundo lugar cronológica, pero que puede ser transitado de muchas formas; las secciones son: I. “Monstruos”; II. “Grotescos”; III. “Transiciones y metamorfosis”. Segundo, los temas de los apartados “Monstruos”; “Grotescos”; “Tran-

siciones y metamorfosis”, al igual que los capítulos, se pueden tratar de forma independiente mas se enriquecen cuando pensamos en su interrelación. Tercero, los estudios sobre monstruos, grotescos y otros temas afines, se abarcan principalmente desde la crítica literaria (13 capítulos), la filosofía (2 capítulos), la antropología (1 capítulo) y la historiografía (1 capítulo).

Si bien los capítulos pueden ser contemplados por separado, hay un diálogo sugestivo que surge al considerarlos juntos. Sobre este punto habría que destacar la importancia y relevancia de las lecturas e interpretaciones interdisciplinarias. Por muy importante que puede resultar estudiar a fondo la manifestación de nuestros temas desde una perspectiva disciplinar, o incluso reducido a un solo caso o ejemplo, al cotejar los distintos trabajos sin las limitaciones de la visión de una disciplina académica enriquecemos el diálogo tácito o explícito entre éstos.

Cabe destacar que entre los estudios de carácter literario tienen cierta preponderancia los textos producidos por escritores hispanoamericanos y de la época contemporánea, pero sí hay excepciones que permiten que se entablen

discusiones a través del tiempo y espacio (por ejemplo un escritor de nacionalidad austriaca o el estudio de la literatura medieval). Algunos de los autores hispanoamericanos contemporáneos cuya obra se estudia en el libro son consagrados: Borges, García Márquez, Oliverio Girondo, Reinaldo Arenas; otros controversiales, como sería el caso de Roberto Bolaño o Vicente Leñero. Hallamos voces bien conocidas en México: Sergio Pitol, Jorge Volpi, Salvador Elizondo. Presentes también, aunque menos leídas, dos escritoras mexicanas: Adela Fernández y Angelina Muñiz-Huberman. Asimismo, el volumen incluye otras voces poco conocidas en México: las de Edgardo Rodríguez Juliá, Josué Montijo, Francisco Font Acevedo, procedentes todas de Puerto Rico.

Otro elemento de este libro colectivo que amerita una mención es la mirada de figuras y símbolos varios; siendo Leviatán, el minotauro, el “tecató” de Puerto Rico y el ajolote mexicano algunos de ellos. Pero quizás más meritorio que los símbolos o personajes aludidos en el volumen es la ausencia de imágenes impresas. Es difícil hoy en día pensar en la omisión deliberada de imágenes, mas se trata

de otro logro del volumen bajo la lupa, pues obliga al lector a usar su imaginación para recrear lo grotesco y lo monstruoso. La palabra escrita estimula de modo distinto la imaginación y nos obliga a reflexionar en aquellas imágenes que producimos, o recreamos mentalmente, como se ha hecho a lo largo de siglos, aun cuando la violencia horripilante no se reproducía en papel o en pantallas.

II. La conjunción “y”

De todas las palabras del título de *Monstruos y grotescos: Aproximaciones desde la literatura y la filosofía* he seleccionado comentar la que al parecer interesa poco: la conjunción “y”. Esto porque no me parece solamente una necesidad gramatical en este caso. La conjunción sugiere una serie de posibilidades interpretativas; por ejemplo, une “monstruos” con “grotescos” para considerarlos juntos, así como para enfrentarlos a aquello no dicho en el título, mas sugerido a lo largo de todo el volumen: aquello que no es monstruoso; aquello en teoría, cuando menos, “normal”. De hecho, este libro juega precisamente para desplazar las antítesis habituales (el bien y el

mal, el blanco y el negro, virtud y pecado, ser humano-monstruo). Los distintos capítulos de este libro nos invitan a ver la otra cara de lo real / normal por medio de lo monstruoso y grotesco (o como lo expresa mejor el título del libro, enfatizando su carácter plural, los monstruos y grotescos). Si nuestras expectativas de lo monstruoso o grotesco son forzosamente negativas (pensemos en las ideas que brotan: demonio, deformidad, degradación, perversión, hibridez, maldad, marginación, entre muchos otros), la reflexión a la cual nos invita este libro nos obliga a repensar dichos presupuestos y simplificaciones. Desde el primer capítulo de la obra —el de Jean Gayon— se problematiza la concepción del monstruo y se nos presentan posibilidades interpretativas múltiples, complejas, que exploran los territorios grises de las antítesis tradicionales.

La exploración de lo monstruoso y lo grotesco es a la vez una forma de examinar el enfrentamiento de realidades, de tiempos pasados, presentes y futuros inalcanzables, el mundo al revés, la animalización, el desdoblamiento. La conjunción “y” nos da pie a todo esto.

En todos los casos explorados en este polifónico libro, lo monstruoso y lo grotesco pueden entenderse como enfrentados con la realidad y lo normal (sea esto lo que sea) y como el otro lado de éste, parte del mismo ser. Entendido de esta manera, conocer, acceder a y aceptar lo monstruoso puede ser a partir de la diferencia, en el sentido de que veo el monstruo / otro y me defino en oposición a él / ella / ese / esa; o, reconozco en mí (y en mi tiempo, mi modernidad) que forma parte de quien soy. Desde esta perspectiva, lo monstruoso/grotesco se entiende como parte del ser humano, no ajeno a éste e incluso como un elemento necesario del mismo; en algunos casos, además, se nos presenta el monstruo de forma positiva: el monstruo “prometedor”, prodigioso, pedagogo, mítico, revelador, o que logra adaptarse a su entorno.

Pensemos entonces en *Monstruos y grotescos: Aproximaciones desde la literatura y la filosofía* como una especie de bestiario medieval contemporáneo o actualizado: un bestiario para nuestros tiempos. Aquí, a diferencia del compendio del mundo cristiano románico, las bestias reales y ficticias no se-

rán portadores de virtudes o perversiones para enseñar o advertir, sino ejemplos de la riqueza de la imaginación del ser humano en su intento de definirse a sí mismo y a su entorno.

Una idea de Virginia Woolf sobre la ficción ayuda a esclarecer el punto. Vale aclarar que por “ficción”, entiendo no solamente los cuatro géneros literarios, sino toda producción imaginativa del ser humano. (¿No es nuestro primer enfrentamiento con los monstruos –imaginarios– o no de nuestra infancia también el primer contacto consciente con la ficción, con la posibilidad de que nuestro mundo esté poblado por seres reales y otros ficticios?). Escribe Woolf:

... la ficción, o sea, la labor imaginativa, no se deja caer como una piedrita sobre la tierra, tal como podría pasar con la ciencia. La ficción es como una telaraña, sujeta con suma liviandad, tal vez, pero, de todas formas, unida a la vida en las cuatro esquinas. A menudo, la sujeción es apenas perceptible.¹

¹ “Fiction is like a spider’s web, attached ever so lightly perhaps, but still attached to life at all four corners. Often the attachment is barely percep-

Así, los monstruos y los grotescos no se enfrentan a nuestro mundo y nuestras vidas, sino que se agregan, se unen a éste, aunque a veces la sujeción no es perceptible o no queremos que lo sea. Si para la modernidad “El sueño de la razón produce monstruos”, para nuestros tiempos, a medio camino entre lo moderno y el inquietante —¿qué sigue de la modernidad?—, los monstruos y lo monstruoso abundan dentro y fuera del proyecto de la racionalidad y del progreso

con sus pretensiones universalizantes y normativas. Leer *Monstruos y grotescos: Aproximaciones desde la literatura y la filosofía* estimula estas reflexiones y, en el mejor de los casos, nos permitirá enfrentarnos a los monstruos de nuestro ahora.

MARGO ECHENBERG
TECNOLÓGICO DE MONTERREY,
CAMPUS CIUDAD DE MÉXICO

tible” (43). Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, Nueva York, Mariner Books, 1989. La traducción es de Gabriela Villano y mía.

Fray Toribio de Benavente
 “Motolinía”,
*Historia de los indios
 de la Nueva España*,
 ed. Mercedes Serna Arnaiz y
 Bernat Castany Prado,
 Madrid, RAE-CECE, 2014.



La edición de la *Historia de los indios de la Nueva España* (en adelante, *Historia*) a cargo de Mercedes Serna Arnaiz y Bernat Castany Prado forma parte de los “Anejos de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española”. Según puede leerse en la página web de la RAE (<http://www.rae.es/obras-academicas/bcrae/anejos>), esta serie –inaugurada con la publicación del *Quijote* de Avellaneda (ed., est. y notas de Luis Gómez Canseco)– pretende difundir textos que, a pesar de su importancia histórica, no alcanzan la talla estética de la Biblioteca Clásica: “la BCRAE [...] se reserva a un canon muy exigente de las letras hispánicas y en los Anejos aparecen otros textos relevantes pero de menor catego-

ría”. El formato de los Anejos no es idéntico al de los tomos que conforman la Biblioteca Clásica. En éstos, el texto aparece ante el lector casi de inmediato (tras una presentación mínima), acompañado, a pie de página, sólo por las notas indispensables para la comprensión de la lectura (que suelen ser breves), ya sean de carácter lingüístico, histórico o literario; después vienen, en este orden, estudio, aparato crítico, notas complementarias –alojadas fuera del texto debido a su extensión–, bibliografía e índices. En los Anejos, en cambio, el estudio abre el libro; después vienen texto, notas complementarias, bibliografía e índices, en tanto que el aparato crítico (por lo menos en el caso de la obra de “Moto-

linía”) no se encuentra en el libro, en el que sólo se anuncia: “En la página web de la RAE se aloja el aparato completo; en esta edición sólo se ha incluido al pie un aparato selecto, o sea, unas cuantas variantes significativas” (p. 98*). Sin embargo, según me informó la oficina de comunicación de la RAE mediante un correo electrónico, “lamentablemente, de momento no tenemos materiales disponibles para ese Anejo de la BCRAE. En cuanto tengamos algo, lo pondremos en la página web, donde ya están otros archivos de consulta de la Biblioteca Clásica”. La falta de aparato crítico (dos años después de haberse publicado el libro) es una carencia de la edición que la aleja por completo del rigor que caracteriza a la Biblioteca Clásica y que, lógicamente, entorpece la aproximación de los lectores a ella.

Según Serna Arnaiz y Castany Prado, quienes en este punto siguen a Georges Baudot, lo que hoy conocemos como la *Historia* es en realidad el “resumen apresurado” (p. 87*; se marca con asterisco la edición reseñada) de una obra mayor de “Motolinía”, a la que los editores llaman, como Edmundo O’Gorman, *Libro perdido*, si bien Baudot propone en su edición

(Castalia, Madrid, 1985; las páginas sin asterisco se refieren a esta edición) que su título debió ser *Relación de las cosas, idolatrias, ritos y ceremonias de la Nueva España* (p. 58). Si el franciscano dio a conocer en 1541 una versión fragmentaria –y descuidada estilísticamente– de esta obra (es decir la *Historia*), fue por una circunstancia apremiante: la amenaza de promulgación de las *Leyes y ordenanzas nuevamente hechas por su Majestad para la gobernación de las Indias y buen tratamiento y conservación de los indios* –conocidas simplemente como *Leyes nuevas*–, las cuales eran consecuencia en buena medida de las denuncias hechas por fray Bartolomé de las Casas y buscaban proteger a los naturales de los abusos cometidos por los encomenderos. Las *Leyes nuevas* ponían en peligro la sumisión de los indios y, con ello, la evangelización franciscana. Por esta razón “Motolinía” escribió la *Historia* a don Antonio de Pimentel, conde sexto de Benavente, quien era señor de su villa nativa y consejero de Carlos V; el franciscano esperaba que Pimentel convenciera al emperador de la inconveniencia de las leyes, pero no sucedió así y éstas se promulgaron al año siguiente, el 20 de noviem-

bre de 1542. Tras escribir la *Historia*, “Motolinía” dio fin a su obra mayor, que luego se perdió. Sin embargo, se tiene noticia de ella y se conoce incluso buena parte de su contenido gracias a que Alonso de Zorita, oidor de la Audiencia de México, la citó extensamente en su *Relación de Nueva España* (1585).

Los testimonios que tomaron en cuenta Serna Arnaiz y Castany Prado para fijar el texto de la *Historia* son los siguientes: el manuscrito de la Ciudad de México (*M*), el de la Biblioteca de El Escorial (*E*), el de la Hispanic Society of America (*H*) y el de la Biblioteca de Palacio Real de Madrid (*P*); los tres primeros datan de la segunda mitad del siglo XVI, en tanto que el último es del siglo XVIII. También consultaron el manuscrito al que fray Juan de Torquemada y Antonio de Herrera y Tordesillas dieron el nombre de *Memoriales* (*Ms*), que contiene apuntes y borradores de “Motolinía” y se encuentra “en la Latin American Collection de la Universidad de Texas, en Austin” (p. 90*), así como la ya mencionada *Relación de la Nueva España*, de Alonso de Zorita (*Z*), “manuscrito 59 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid” (p. 92*). Finalmente, tuvieron a la mano las dos prime-

ras ediciones de la obra: *Ritos antiguos, sacrificios e idolatrías de los indios de la Nueva España y de su conversión a la fe y quiénes fueron los que primero la predicaron*, tomo 9 de la serie *Antiquities of Mexico*, editada por Edward King, vizconde de Kingsborough, e *Historia de los indios de la Nueva España*, tomo 1 de la *Colección de documentos para la historia de México*, editada por Joaquín García Icazbalceta. Sin embargo, Serna Arnaiz y Castany Prado no proponen un *stemma codicum* a partir de los testimonios consultados; simplemente señalan que “la relación entre *X*, *Ms* y *M*, *E* y *H* es uno de los principales enigmas de la crítica novohispana” (p. 93*) y reproducen “un resumen de las diferentes opiniones hoy vigentes al respecto” (p. 93*), tomado esencialmente de *La incógnita de la llamada Historia de los indios de la Nueva España, atribuida a fray Toribio Motolinía*, de Edmundo O’Gorman (FCE, México, 1982). Los editores no aclaran, además, cuál es el texto base de la edición, aunque todo parece indicar que es *M*, manuscrito del que parten casi todas las ediciones, desde García Icazbalceta. Baudot, en cambio, si bien tampoco propone en su edición *stemma codicum*, indica que

M es “copia directa de un borrador probablemente ológrafo de Fray Toribio, con destino al uso interno de la Orden seráfica, y lleva firma y rúbrica copiadas de las autógrafas de Fray Toribio” (p. 78); que *E* “no parece ser copia del manuscrito de la Ciudad de México, sino copia directa de un borrador ológrafo de Fray Toribio, de fecha anterior al borrador que fuera modelo del manuscrito mexicano” (p. 78), y que *H* “puede ser copia del manuscrito de la Ciudad de México o copia directa y muy descuidada de un borrador ológrafo de Fray Toribio” (p. 79). Baudot señala, además, una peculiaridad de *P* que Serna Arnaiz y Castany Prado no atienden: “[*P*] sitúa el capítulo XX del Tratado III (último capítulo de los manuscritos del siglo XVI) como capítulo VIII del Tratado II, siguiendo en esto las indicaciones del autor expresadas en los manuscritos del siglo XVI al empezar el último capítulo de éstos (Cap. XX, Trat. III)” (pp. 79-80). Baudot concluye por esta razón que “[*P*] deriva [...] de la última y definitiva versión de la *Historia* de Fray Toribio y no de los habituales borradores del franciscano” (p. 80), y en este caso sigue su lec-

ción, aunque reconoce que “por lo general es copia descuidada, con frecuentes errores ortográficos, con inexacta toponimia, y con muchos de los defectos de los manuscritos anteriores” (p. 79). En una de las notas con “variantes significativas” Serna Arnaiz y Castany Prado dan cuenta de la lección de Baudot, pero no mencionan que ésta proviene de *P*:

“En el manuscrito de la Ciudad de México se añade, a continuación del epígrafe, una indicación que lo ubica en la “Segunda parte”: “Este capítulo, que es el postrero, se ha de poner en la segunda parte de este libro, adonde se trata esta materia”. Hemos optado, sin embargo, por dejarlo en este lugar, porque dicho añadido también indica que es “el postrero” y, sobre todo, porque no existe consenso sobre el lugar de la “Segunda parte” en que éste debe ser ubicado. En su edición de la *Historia*, Baudot [...] lo convierte en el capítulo II, 8 (p. 265, n. 1).”

Según la nota, parece que a Baudot simplemente se le ocurrió seguir el plan de “Motolinía” (como si a un editor de *Rayuela* se le ocurriera ordenar el texto según el “Tablero de dirección”); sin em-

bargo, lo que realmente hizo Baudot fue respetar la lección de un testimonio.

Difícilmente puede encontrarse una hipótesis original que sostenga la edición de Serna Arnaiz y Castany Prado, quienes se limitan a resumir las propuestas de los editores anteriores (vale decir de Edmundo O’Gorman y de Georges Baudot) y apoyarlas o refutarlas según sea el caso. O’Gorman considera que los abundantes errores e imprecisiones que hay en la *Historia* se deben a que no la escribió “Motolinía”, sino que se trata de una copia parcial hecha por un monje que desconocía la cultura mexicana. Baudot, en cambio, atribuye las características de la obra a las circunstancias históricas en que se escribió. Serna Arnaiz y Castany Prado rechazan la hipótesis de O’Gorman, apoyan tímidamente la de Baudot y agregan que “la sencillez de su estilo, rayano en el descuido, [...] no puede explicarse únicamente por la precipitación con la que fue redactada, sino que debe relacionarse también con el culto a la pobreza propio de los franciscanos” (p. 79), propuesta a todas luces subjetiva y sin fundamento textual. Al final de la sección de su estudio dedicada

a la “Historia del texto”, a manera de conclusión, Serna Arnaiz y Castany Prado indican las correspondencias entre la *Historia y los Memoriales*:

“Del capítulo 1 al 35 de los Memoriales se desarrolla la “Primera parte” de la Historia, con la particularidad de que el capítulo 29 de la “Segunda parte”, que trata sobre la ruina del politeísmo indígena, se halla intercalado en los Memoriales entre una digresión sobre el teocalli de Cholula y otra sobre la introducción de la Eucaristía en Anáhuac. A la “Segunda parte” de la Historia corresponden los capítulos 36 al 51 de los Memoriales, exceptuando una omisión relativa a las narraciones sobre el bautismo de los convertidos que no aparece en los Memoriales. La “Tercera parte” de la Historia aparece, más desordenadamente que las anteriores, entre los capítulos 52 al 70 de los Memoriales, si bien las noticias sobre la vida de fray Martín de Valencia y la de los primeros misioneros no aparecen en los Memoriales (p. 98*).”

Sin embargo, el cotejo de los editores resulta inútil debido a que Baudot ya había establecido en su edición no sólo las corresponden-

cias entre la *Historia* y los *Memoriales*, sino que había organizado en un esquema largo y detallado los capítulos de estas obras según el orden que pudo tener la *Relación de las cosas, idolatrías, ritos y ceremonias de la Nueva España* o *Libro perdido* (pp. 59-70).

Como ocurre en los tomos de la Biblioteca Clásica, Serna Arnaiz y Castany Prado regularizan el uso de graffias y modernizan puntuación y acentuación. En general sus criterios dan uniformidad al texto respetando las peculiaridades del español del siglo XVI. Mantienen, por ejemplo, “algunas variaciones léxicas, metátesis y oscilaciones vocálicas, conservando las alternancias en el timbre y la elisión de las vocales átonas: flaire, catredático, catredal, aplacalde, pedricar” (p. 101*), etcétera. No obstante, modifican los grupos consonánticos cultos, como “charidad => caridad; theología => teología” (p. 100*). El texto tiene pocas erratas, pero algunas de ellas aparecen en nombres indígenas, que, por su dificultad e importancia para la obra, debieron revisar con sumo cuidado. Así, los editores alternan Tenochtitlán con Tenochtitlan, y equivocan el apellido del cronista Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, es-

cribiendo “Ixiltxóchil” (p. 282, n. 17) e “Ixtilxóchitl” (p. 306, n. 14); como este nombre aparece muchas veces escrito correctamente no hay mayor problema, pero la única vez que se menciona al tlatoani Tízoc cometen también un error: “Tízco” (p. 284, n. 26). Hay también confusiones semánticas, como la siguiente, en que escribieron “causa” en vez de “consecuencia” (el subrayado es mío): “Sin embargo, Mendieta no verá dichas enfermedades como *causa* de la idolatría de los indígenas, sino, más bien, de los pecados de los españoles” (p. 300, n. 1.4). Es posible que también en la transcripción del texto motoliniano haya errores, pero la falta de aparato crítico impide asegurar esto. He aquí un ejemplo (el subrayado es mío): “*Esta tierra es de Anáhuac* —o Nueva España, llamada así primero por el Emperador nuestro señor— según los libros antiguos que estos naturales tenían de caracteres y figuras, que ésta era su escritura a causa de no tener letras, sino caracteres, y la memoria de sus hombres ser débil y flaca” (p. 4). A continuación, el mismo fragmento en la edición de Baudot: “*Esta tierra de Anáhuac*, o Nueva España, llamada (así) primero por el Emperador nuestro señor, según

los libros antiguos que estos naturales tenían de caracteres y figuras, que ésta era su escritura a causa de no tener letras, sino caracteres, y la memoria de los hombres ser débil y flaca” (p. 99). En el texto de Baudot (que coincide con el de García Icazbalceta) no hay verbo principal; se trata, por lo tanto, de un anacoluto, muy comprensible en la escritura apresurada de “Motolinía”. Serna Arnaiz y Castany Prado introducen un verbo (“Esta tierra *es* de Anáhuac”), pero, al no haber aparato crítico ni nota que explique el pasaje, no se puede saber si se trata de una lección basada en algún testimonio (o incluso en su propio juicio) o si es un mero error de transcripción. En cuanto a la alternancia entre “los hombres” (Baudot) y “*sus* hombres” (Serna Arnaiz y Castany Prado), al final de la frase, bien puede tratarse de una variante, pero nuevamente no es posible tener certeza alguna.

Las notas complementarias son, sin duda, el mayor mérito de la edición, pues, al explicar tan detalladamente las condiciones históricas e ideológicas en que escribió “Motolinía”, resultan de gran utilidad para la comprensión cabal de la obra. La nota 8 de la “Epístola proemial” (pp. 274-276), por

ejemplo, explica el sentido político que tuvo la admiración que “Motolinía” y los otros franciscanos manifestaron en sus textos por la figura de Hernán Cortés (muy semejante a la de Bartolomé de las Casas hacia Cristóbal Colón). La nota 43 de esta misma sección da cuenta del culto de Quetzalcóatl y del sustento histórico que pudo tener. La nota 1.2 (pp. 293-298) de la “Primera parte” da noticia de los once franciscanos que acompañaron a “Motolinía” en su viaje al Nuevo Mundo, así como de los fundamentos teológicos de la también llamada Orden Seráfica. La nota 1.4 (pp. 300-301) explica lo relativo a la epidemia de viruela que hubo en México a partir de 1520, en tanto que la 1.17 (pp. 309-311) da la información indispensable para comprender el funcionamiento de las encomiendas. La nota 2.4 (pp. 316-318) versa sobre el consumo de alcohol en México antes y después de la conquista.

La falta de aparato crítico impide decir mucho más sobre esta edición. Una vez que se tenga acceso a él, quizá sea necesario rectificar los juicios negativos emitidos en esta reseña, pero, en tanto esto no suceda, sólo puede reconocer-

se que la edición de Serna Arnaiz y Castany Prado no logra superar los trabajos previos de O’Gorman y Baudot. Por supuesto, me refiero a las aportaciones hechas en el terreno de la crítica textual, no a la erudición que rodea la obra, pues, en este aspecto, la presente edición es la más completa. Es de lamentar que la RAE haya elegido para este

texto (“relevante pero de menor categoría”) un formato que entorpece su lectura entre el público especializado, sobre todo teniendo antecedentes tan notables como los tomos que se han publicado hasta el momento como parte de la Biblioteca Clásica.

DANTE ORTIZ LÓPEZ
EL COLEGIO DE MÉXICO

Sobre los autores

Alessandro Rocco

Investigador en el área de Lenguas, Literaturas y Culturas Española e Hispanoamericana, por la Universidad de Bari, Italia. Miembro de la Asociación Internacional UC-Mexicanistas, así como del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, y de la Asociación Italiana de Estudios Hispanoamericanos.

Actualmente investiga la relación cine literatura, enfocada en el análisis crítico del guion cinematográfico y en el estudio de la actividad cinematográfica de los escritores hispanoamericanos. Ha publicado: *Gabriel García Márquez and the Cinema, Life and Works* (Tamesis, 2014); *La scrittura immaginifica: il film scritto nella narrativa ispanoamericana del '900*, (Aracne, 2009). Ha escrito numerosos ensayos sobre la obra cinematográfica de José Revueltas, como “La narrativa fílmica de José Revueltas: el guión *La casa chica* y sus relaciones con la novela *Los días terrenales*”, (en *José Revueltas. Obra cinematográfica*, Peredo F. y Narro Robles C. (eds), UNAM, 2015); “José Revueltas y el cine: noticias sobre sus proyectos de dirección”, (*Cine Toma*, n. 38, 2015); “José Revueltas guionista: de *Tierra y Libertad* a *El apando*”, (*Cultura Urbana*, vol. 45-46, 2014); “José Revueltas dramaturgo y guionista: la obra teatral *El cuadrante de la soledad*”, (*Graffylia*, n. 19, 2014). También ha escrito sobre guiones de Guillermo Arriaga, Miguel Ángel Asturias, Carlos Fuentes, Vicente Leñero, José Emilio Pacheco, José Revueltas, Guillermo Sheridan.

Sobre estos temas ha impartido conferencias y seminarios en las Universidades de Barcelona, Madrid, La Habana, Santiago de Chile, Guanajuato, México, y en la Cineteca de Ciudad de México.

Alejandro Higashi

Profesor investigador de tiempo completo de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Ha publicado distintos trabajos sobre literatura mexicana en revistas especializadas, así como los libros *PM/XXI/360°*, *Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura* (Tirant lo Blanch, 2015) y *Perfiles para una ecdótica nacional. Crítica textual de obras mexicanas. Siglos XIX y XX* (UNAM/UAM, 2013), entre sus producciones más recientes. Es miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua y participa en el *Seminario de Investigación en Poesía Mexicana Contemporánea* desde 2012.

Margarita Gueorguieva Gueorguieva

Es profesora en la Facultad de Letras de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Realizó sus estudios de Licenciatura en Bulgaria y la Unión Soviética sobre Filología Rusa; la maestría en Filosofía de la Cultura por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; y actualmente es doctorante de Filosofía por el Instituto de Investigaciones Filosóficas de la misma institución. Sus líneas de trabajo relacionan de forma inter y transdisciplinaria aspectos de la cultura, con la filosofía y la poética, en autores como Octavio Paz y Fedor Dostoievski, entre otros. Ha indagado sobre los conceptos de voluntad poética y de modernidad. Ha participado como ponente en diversos congresos nacionales e internacionales.

Alfonso Muñoz Corcuera

Doctor en Filosofía, maestro en Estudios Literarios y maestro en Estudios Avanzados en Filosofía, licenciado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Obtuvo todos sus títulos por la Universidad Complutense de Madrid donde se desempeñó como investigador durante cuatro años. En ese periodo realizó estancias en investigación en la University of Reading, la Australian National University y la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus principales intereses de investigación se encuentran en el cruce entre la identidad personal, la filosofía de la mente y la teoría literaria. Ha publicado abundantemente sobre estos temas tanto en español como en inglés. Su último artículo sobre este tema lleva por título “Understanding Real and Fictional Persons: Narrative Negotiations Seen Through Cognitive Poetics”, publicado en 2016 en *Philosophical Papers*. Especialista en el personaje literario de Peter Pan. En 2011 recibió el Primer Premio Internacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil convocado por ANILLIJ con un trabajo sobre este personaje, y en 2012 publicó junto a Elisa T. Di Biase el libro *Barrie, Hook, and Peter Pan: Studies in Contemporary Myth*. Actualmente se desempeña como becario postdoctoral en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Ethel Beatriz Junco de Calabrese

Doctora en Letras por la Universidad del Salvador y licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, ambas de Argentina; y Doctora en Filosofía por la Universidad de Barcelona, España.

Docente universitaria de grado y postgrado en Argentina, España, Italia y Colombia en las áreas de Lengua y Cultura Clásicas, Literatura Europea e Hispanoamericana y Filosofía. Ha dirigido proyectos de investigación y ejercido dirección de tesis en la Uni-

versidad de la Fraternidad Santo Tomás de Aquino y en la Universidad Católica de La Plata, ambas de Argentina, contando con publicaciones sobre los temas de Mundo Clásico, Literatura Europea y Literatura Infantil y Juvenil.

Su área de investigación aborda la hermenéutica del mito, con especial atención en su formulación en la tragedia griega.

Actualmente, en México, es profesora investigadora del Departamento de Filosofía de la Universidad Panamericana, campus Aguascalientes, donde se desempeña como coordinadora de la Academia de Historia de la Cultura y Hombre y Mundo Contemporáneo.

Krishna Naranjo Zavala

Maestra en Letras Hispanoamericanas. Es coordinadora académica de la Licenciatura en Letras Hispanoamericanas de la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima donde ejerce la docencia. Actualmente cursa el Doctorado en Estudios Mexicanos en el Centro de Estudios Superiores e Investigación (CESI), en el Archivo Histórico del Municipio de Colima, cuyo proyecto de investigación gira en torno a la poesía maya contemporánea. Ha publicado los libros de poesía: *Tierra de cada día* (Secretaría de Cultura, 2015) y *Batalla de la aurora* (Puerta Abierta Editores, 2015) entre otros títulos. Asimismo, ensayo y cuento en diferentes medios especializados. En la investigación se interesa por la literatura indígena contemporánea.

Alejandra Hurtado Tarazona

Magister en Literatura por la Universidad de los Andes. Docente investigadora de la Unidad de Investigación y editora de la revista indexada *Hallazgos*, Universidad Santo Tomás, de Colombia.

Entre sus más recientes publicaciones se encuentran: “La obra (in) completa de Alejandra Pizarnik: un acercamiento a su obra inédita

a partir de ‘Otoño o los de arriba’ (*Lexis*, n. 1, 2015); “Consecuencias de la importación de modelos de indexación para medir la producción académica nacional” (*Educación y Desarrollo Social*, 2014); “Indicadores de ISI y Scopus: el caso de la Universidad Santo Tomás” (*Hallazgos*, n. 19, 2013).

Julián Andrés Pacheco Martínez

Magister en Literatura por el Instituto Caro y Cuervo. Docente investigador de la Unidad de Investigación de la Universidad Santo Tomás, de Colombia.

Entre sus más recientes publicaciones se encuentran: “Consecuencias de la importación de modelos de indexación para medir la producción académica nacional” (*Educación y Desarrollo Social*, 2014); “Indicadores de ISI y Scopus: el caso de la Universidad Santo Tomás” (*Hallazgos*, n. 19, 2013).

Claudia Gidi Blanchet

Doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México, es investigadora del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias en la Universidad Veracruzana y participa en el proyecto de investigación Manifestaciones de la Risa en la Literatura Hispanoamericana (Ciencia Básica, Conacyt). Es autora de *Tragedia, risa y desencanto en el teatro mexicano contemporáneo* (Paso de Gatol Universidad Veracruzana, 2016) y *Juegos de absurdo y risa en el drama* (Ediciones Sin Nombre/Universidad de Sonora, 2012); bajo su coordinación han aparecido dos libros colectivos: *Las mujeres y la dramaturgia mexicana del siglo XX*, CON JACQUELINE BIXLER, Y *LA RISA, LUCES Y SOMBRAS. ESTUDIOS DE POÉTICA*, CON MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN.

Sus líneas de investigación son: el drama y la risa como fenómeno artístico en la literatura hispanoamericana.

Marcos Cortés Guadarrama

Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Oviedo, España. Ha sido profesor titular de literatura en la Universidad Babeş-Bolyai, Rumania; la Universidad de Valenciennes, Francia y la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente trabaja como investigador docente de tiempo completo en el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana. En 2013 fue ganador del Premio Extraordinario de Doctorado por su tesis doctoral: *El Flos sanctorum con sus etimologías. Edición y estudio*, reconocimiento otorgado por la Universidad de Oviedo. Sus líneas de investigación son: literatura medieval (hagiografía castellana, siglos XIII-XV); literatura novohispana (cultura y poética de la ciencia médica en la Nueva España, siglos XVI y XVII; hagiografía áurea); edición crítica.

Sus publicaciones más recientes son: “Una perspectiva literaria de la medicina novohispana del siglo XVI: el *Tratado breve de medicina* de fray Agustín Farfán” (*Revista Estudios*, n. 31, 2015); “Claves para un bestiario de la literatura hagiográfica novohispana” (*Revista Destiempos*, n. 45, 2015)

Silvia Alicia Manzanilla Sosa

Doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Veracruzana. Es Presidenta de la Asociación de Estudios de Literatura y Cultura (ADELyC) y profesora de la Universidad Modelo, en Mérida, Yucatán. Sus artículos más recientes son: “Una mirada mexicana sobre Francia y España: la de Servando Teresa de Mier a fines del siglo XVIII y principios del XIX” (*Calambur*, 2015); “La participación del lector en la era digital” (2013). También es editora del libro *Simbolismo y Modernidad*, de Luis Beltrán Almería (2015); y coautora del opúsculo *La risa en los cantares del pueblo ecuatoriano* (Conacyt/Ediciones Sin Nombre/Universidad de Sonora, 2011).

Sus líneas de investigación son: orígenes de la novela hispanoamericana y lecturas críticas de la obra de Servando Teresa de Mier.

Martha Elena Munguía Zatarain

Doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Trabaja como investigadora de tiempo completo en el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana. Coordina el proyecto colectivo Manifestaciones de la Risa en la Literatura Hispanoamericana (Ciencia Básica, Conacyt). Ha publicado *La risa en la literatura hispanoamericana (apuntes de poética)* (Iberoamericana/Bonilla Artigas, 2012); *La risa y el cuerpo: ¿un estallido de flores?* (Ediciones Sin Nombre/Universidad de Sonora, 2012); coordinó con Claudia Gidi el libro colectivo *La risa: luces y sombras. Estudios disciplinarios* (UV/Bonilla Artigas, 2012). Ha escrito varios capítulos de libros y artículos de la especialidad. Sus líneas de investigación: estudios de poética histórica, la risa como manifestación estética.

Recepción de artículos

CRITERIOS EDITORIALES

1) Se recibirán artículos académicos de investigación que hagan aportaciones relevantes al tema tratado; que sean inéditos y no estén comprometidos con ninguna otra publicación.

2) El formato de recepción es el siguiente:

- Extensión: máximo 25 páginas con márgenes de 3 cms., precedidas de un resumen o abstract bilingüe (español-inglés) que orienten sobre el contenido de su artículo, con 10 líneas también como máximo y 5 palabras clave (los dos últimos son requisitos indispensables para la aceptación del texto). Formato Word.
- Acompañar el artículo con una ficha biográfica muy breve, en archivo de texto aparte.
- Tipografía: Cuerpo del texto: Times New Roman, 12 puntos, interlineado doble. Notas: Times New Roman, 10 puntos.
- Referencias bibliográficas: citar en el cuerpo del texto de la siguiente forma: (apellido, año: número de página).
- Bibliografía: al final del documento, de la siguiente manera:
 - * Libro: Apellido (s), Nombre, año de publicación, *Título*, edición (trad., pról., notas de..., etc.), Editorial, Colección, Lugar, número de páginas que contiene.
 - * Artículo en libro: Apellido (s), Nombre, año de publicación, "Título del artículo", en *Título del libro*, edición (trad., pról., notas de..., etc.), Editorial, Colección, Lugar, número de páginas donde está ubicado.
 - * Artículo en publicaciones periódicas: Apellido (s), Nombre, año de publicación, "Título del artículo", en *Título de la publicación periódica*, núm., año o volumen, lugar, fecha de publicación, número de páginas donde está ubicado.

3) La revista contiene una sección central de corte misceláneo y otra temática que se anuncia en cada número.

4). Para la sección Reseñas se recibirán textos con las mismas características formales arriba descritas, que no excedan las siete cuartillas, a propósito de libros de investigación publicados de cinco años a la fecha y acompañados de una imagen de la portada a tamaño normal en blanco y negro, en archivo pdf.

5). Los textos se recibirán en la dirección postal o correo electrónico:

Departamento de Letras Hispánicas
Sede Valenciana
Universidad de Guanajuato
Ex Convento de Valenciana S/N
CP 36240, Valenciana, Guanajuato.
Teléfono: (473) 732 0667 y (473) 732 3908
Correo electrónico: revistavalenciana@gmail.com

DICTAMINACIÓN

1). Todos los materiales recibidos serán sometidos a riguroso arbitraje de dos especialistas anónimos.

2) El resultado final de los dictámenes será notificado al autor en un plazo de sesenta días hábiles a partir de la fecha de recepción de la obra.

3) En caso de que el artículo sea aceptado, el autor se compromete a ceder todos los derechos para su publicación en el número de la revista que corresponda.

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Rector General

Dr. Luis Felipe Guerrero Agripino

Secretario General

Dr. Héctor Efraín Rodríguez de la Rosa

Secretario Académico

Dr. José Luis Lucio Martínez

Secretario de Gestión y Desarrollo

Mtro. Jorge Alberto Romero Hidalgo

CAMPUS GUANAJUATO

Rector

Dr. Javier Corona Fernández

Secretaria Académica

Dra. Claudia Gutiérrez Padilla

Director de la División de Ciencias Sociales
y Humanidades

Dr. Aureliano Ortega Esquivel

Valenciana núm. 18
se terminó de imprimir
en julio de 2016,
con un tiraje
de 200 ejemplares,
en Best Printers de México SA de CV,
Av. Las Trojes 125, col. Las trojes,
León, Guanajuato.