

# El largo viaje de los mitos

Mitos clásicos y mitos prehispánicos  
en las literaturas latinoamericanas

edición de  
Stefano Tedeschi





Collana Studi e Ricerche 85

STUDI UMANISTICI  
Serie Studi latinoamericani

# El largo viaje de los mitos

Mitos clásicos y mitos prehispánicos  
en las literaturas latinoamericanas

*edición de*  
*Stefano Tedeschi*



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ EDITRICE

2020

La preparazione di un libro di este tamaño, con tantas contribuciones procedentes de diferentes lugares del mundo no hubiera sido posible sin la colaboración de otras personas: agradezco entonces los doctores CARLOS MIGUEL SALAZAR ZAGAZETA e CARMELO SPADOLA que nos han ayudado en la recolección de los ensayos y en la preparación de la primera versión del volumen.

Copyright © 2020

**Sapienza Università Editrice**

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

[www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)

[editrice.sapienza@uniroma1.it](mailto:editrice.sapienza@uniroma1.it)

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-134-4

DOI 10.13133/9788893771344

Publicato ad aprile 2020



Quest'opera è distribuita  
con licenza Creative Commons 3.0  
diffusa in modalità *open access*.

Impaginazione/layout a cura di Stefano Tedeschi

In copertina: *Collage Mitos*, elaborazione grafica di Elvis Manuel Gómez León

# Índice

Introducción 1

## PARTE I – LITERATURA COLONIAL Y MITOLOGÍA CLÁSICA

*Axis cordis*: simbología prehispánico-americana  
y grecolatina del corazón en las visiones de madre María  
Magdalena de Lorravaquiu Muñoz (Nueva España, 1574-1636)  
y santa Rosa de Lima (Perú, 1586-1617) 13

*Emilio Ricardo Báez Rivera*

El mito del Ave Fénix en la poesía barroca novohispana:  
influencias y relaciones comparadas 27

*Jorge García-Ramos Merlo*

Encontrar *Adaneva* e *Incarri* en la narración andina  
de la *Nueva crónica y buen gobierno* 47

*Carlos Miguel Salazar Zagazeta*

«Las palabras “tuyo” y “mío”, semillero de todos los males»:  
la mitologización del *otro* en el discurso cultural  
de Pedro Mártir de Anglería 57

*Alberto Santacruz Antón*

## PARTE II – ULISES Y SUS COMPAÑEROS

Rutas homéricas en el microrrelato hispanoamericano:  
rasgos del síndrome de Ulises en los textos  
de la antología *Después de Troya* 73

*Dóra Bakucz*

<i>El Asma de Leviatán</i> de Roberto Armijo: Ítaca entre dos orillas, Centroamérica y Babilonia	89
<i>Emilie Boyer</i>	
Viejo, «hodioso», exiliado: Ulises en la pluma de Denevi, Cortázar y Manguel	101
<i>Mara Imbrogno</i>	
PARTE III – MITOS CLÁSICOS Y POESÍA CONTEMPORÁNEA	
El Shumpall: un mito entre dos aguas	115
<i>Alexia Grolleau</i>	
Feliz quien como Sindbad ha hecho un largo viaje (El viaje intertextual de Gilberto Owen)	129
<i>Belén Hernández Marzal</i>	
La orfandad de la mítica musa: <i>Resurrección de Eurídice</i> de Violeta López Suria	143
<i>Miguel Ángel Náter</i>	
El mito de Proteo en la poesía de Jorge Luis Borges	153
<i>María Lucrecia Romera</i>	
Mitos clásicos y sentidos contemporáneos en la poesía de Juan José Saer	177
<i>Silvana Serrani</i>	
La reescritura del mito de Don Juan en Carlos Sabat Ercasty	191
<i>Carmelo Spadola</i>	
PARTE IV – MITOS Y DIALOGO INTERCULTURAL	
«Antes diré al fin lo que siento»: mito, verdad y simulacro en la dramaturgia de Reinaldo Arenas	207
<i>Claudio Castro Filho</i>	
El mito de la Atlántida en <i>El pez de oro</i> de Gamaliel Churata: puentes entre mundos	219
<i>Meritxell Hernando Marsal</i>	



El observador entre dos mundos en <i>Los pasos perdidos</i> de Alejo Carpentier	231
<i>Ádám András Kürthy</i>	

PARTE V – MITOS Y NARRACIONES CONTEMPORÁNEAS

Variaciones en torno al mito del andrógino en tres textos de Enrique Serna	247
<i>Davy Desmas</i>	

Palimpsestos narrativos: <i>En línea</i> un cuento de Juan José Saer	261
<i>María de los Ángeles Romero Rostagno</i>	

Edipo clarividente y Ariadna como hilo: reescritura y proyección transnacional en <i>Cuaderno de navegación</i> de Bryce Echenique	271
<i>Erwin Snauwaert</i>	

Producción y reproducción de narrativas míticas y rituales kayambi	285
<i>Ana Gendron</i>	

Cerros encantados, morada de personajes sobrenaturales	307
<i>Tanya Claribel González Zavala, Selene Guadalupe Luna Castro</i>	

PARTE VI – LOS MITOS CLÁSICOS EN LA OBRA DE JULIO CORTÁZAR

Orfeo, Cortázar, Carrington. Repercusiones del mito clásico en <i>Rayuela</i> y <i>Memorias de abajo</i>	321
<i>Marisol Luna Chávez</i>	

<i>Los reyes</i> de Julio Cortázar y la <i>Minotauromaquia</i> de Picasso, imágenes narrativas de la reescritura vivencial del Minotauro	335
<i>María Cristina Preciado Núñez</i>	

Presencia y tratamiento de la figura mitológica de Circe en el texto literario y la película de Julio Cortázar	345
<i>Hugo Salcedo Larios</i>	

## PARTE VII – HISTORIA E MITOS EN HISPANOAMÉRICA

El mito como sentimiento de lo sagrado, conocimiento  
y comprensión de la sociedad: *Dionysos. Costrumbres  
de la Grecia antigua* (1904) de Pedro César Dominici 365  
*Adaías Charmell Jameson*

Reescribir la historia sudamericana con los mitos:  
*La oscuridad de la razón* de Ricardo Monti 383  
*Liliana B. López*

¿Quién es sujeto de la (des)colonización? 395  
*Rocco Carbone*

Geografías míticas y algunas teorías sobre el origen  
de la civilización maya 405  
*Aida Ferri Riera*

El mito de Cuauhtémoc 429  
*Yolotl González Torres*

## PARTE VIII – MITOS, ARTES VISUALES, MÚSICA Y FIESTAS

Las mitologías vestidas de murales 451  
*Héctor Perea*

*Popol Vuh*. Un mito maya a través del universo musical 463  
*Blanca Solares*

Samuel Feijóo y el mito popular 481  
*Stefano Tedeschi*

La Semana Santa Cora: apropiación y representación míticas  
de la Creación 493  
*Rafael Torres Sánchez*

# Introducción

*Stefano Tedeschi, Sapienza Università di Roma*

El tema del encuentro entre los mitos clásicos de origen grecolatino y las culturas nacidas en la que hoy llamamos Latinoamérica es uno de estos temas que pueden ocupar una biblioteca entera. Los posibles enfoques y puntos de partida son virtualmente infinitos, y la selección de ensayos que aquí se presentan lo demuestran ampliamente. Una característica singular que este encuentro ha seguido manteniendo a lo largo de los siglos es su capacidad de atraer y estimular estudios y reflexiones de parte de investigadores de ambas orillas del Atlántico, una capacidad que se vuelve a realizar en este libro, que acoge treinta y uno contribuciones de autores procedentes de doce países diferentes, que dialogan entre ellos a través de una serie de referencias cruzadas que el lector puede detectar siguiendo el orden de las secciones, pero también buscando en los ensayos resonancias inéditas.

Se sabe de sobra que en las nuevas tierras «apenas conocidas» desembarcaron, junto a los tripulantes de los barcos de los exploradores, personajes invisibles que habían viajado clandestinamente, en las memorias culturales y en los primeros libros que llegan al continente que será rebautizado como América.

Eran los seres mitológicos que acompañaron a Colón y a sus seguidores desde el primer viaje de 1492: sirenas, endriagos, amazonas, acéfalos, patagones y otras figuras fantásticas que habían excitado la imaginación europea desde la Antigüedad, y que encontraron allí nuevos espacios para reproducirse y multiplicarse.

Hallaron en efecto regiones maravillosas y sorprendentes, que anunciaban y revelaban tesoros nunca vistos e imaginados: el Eldorado, las ciudades de Cíbola, la fuente de la eterna juventud, hasta el Paraíso Terrenal por fin encontrado a lado de las inmensas riquezas materiales que aquellas tierras proporcionaron a la codicia europea.

Los mitos clásicos -tan a menudo evocados en las primeras crónicas americanas- sin embargo, no sirvieron solo para poblar unos lugares que por su amplitud y diversidad merecían habitantes de la misma envergadura, sino también como instrumentos hermenéuticos, como explicaciones de fenómenos y situaciones que desafiaban los saberes de los europeos del siglo XVI. Las herramientas científicas y culturales que los viajeros y los primeros conquistadores trajeron consigo no servían para explicar tanta novedad.

Paradigmático a este respecto fue el uso del arsenal de tantos relatos míticos para responder a la pregunta sobre la procedencia de los habitantes de América, impropriamente llamados *indios*, y la importancia que esas narraciones tuvieron en las disputas sobre el grado de humanidad que se podía otorgarles, según si se pensaba que eran las tribus perdidas de Israel, los sobrevivientes de la Atlántida platónica o un producto desechado de una creación fallida.

La mitología clásica, a la que muy pronto se adjunta la egipcia y las inevitables referencias bíblicas, construyeron así el entramado de las referencias para aquel sistema analógico que los cronistas -especialmente los misioneros- utilizaron en el intento de comprender las complejas cosmogonías de los pueblos que poco a poco irán encontrando, y para presentarlas a una cultura europea cada vez más asombrada frente al nuevo continente.

Al mismo tiempo las bibliotecas de los conventos y de las familias criollas se empezaron a llenar de los libros de los clásicos griegos y latinos, y algunos de ellos incluso se intentaron traducir a las lenguas originarias, como ocurrió con las *Fábulas* de Esopo, tempranamente traducidas al náhuatl en el Colegio de Tlatelolco.

Los dioses y los héroes de la Antigüedad terminaron así por quedarse en los valles y altiplanos mexicanos, en las islas del Caribe, en los Andes y a las orillas de los grandes ríos sudamericanos. La literatura colonial los evocó frecuentemente: poblaron los versos de Cervantes de Salazar, de Ercilla, de Sor Juana, y el primer capítulo de este libro está dedicado justamente al diálogo entre la cultura colonial y el legado de la mitología clásica.

El valor hermenéutico de esos mitos está así al centro del ensayo de **Alberto Santacruz Antón**, a partir del ejemplo de Pedro Mártir, cronista erudito que nunca viajó a América y que para comentar las primeras descripciones de los exploradores usó su bagaje de humanista.

**Emilio Ricardo Báez Rivera** describe en cambio como este diálogo se dio en el cruce con la religiosidad colonial -señal evidente de las relaciones complejas que se armaron entre los dos mundos- estudiando las coincidencias entre la simbología del corazón, en sus versiones prehispánica y grecolatina. **Jorge García-Ramos Merlo** analiza por su parte con mucho detalle y riqueza de referencias el viaje del Ave Fénix al Nuevo Mundo, un mito que tiene sus orígenes en el Antiguo Egipto, pasa a la cultura clásica, y resurge con especial protagonismo en los poetas barrocos, españoles y novohispanos, más destacados, como Sor Juana Inés de la Cruz, Carlos de Sigüenza y Góngora, y Luis de Sandoval Zapata, con especial énfasis en las temáticas amorosa, heroica, religiosa y burlesca. En el mismo artículo se abre también una ventana sobre las analogías existentes entre el mito del fénix y las culturas mesoamericanas.

Los nuevos horizontes que se abren gracias al encuentro entre las mitologías europeas y las narraciones originarias se vislumbran en los autores mestizos e indígenas que toman la pluma en los siglos de la colonia para narrar sus versiones de la historia, como ocurre con Felipe Huamán Poma de Ayala, cuya trayectoria dibuja el ensayo de **Carlos Miguel Salazar Zagazeta**, con referencia al papel de Adán y Eva en su crónica.

La *Disputa del Nuevo Mundo* y los inicios de la etnología moderna vuelven a utilizar las prácticas comparativas, en una triangulación entre la Antigüedad, los *salvajes* y la civilización europea que recupera la misma estrategia de los primeros misioneros para aplicarla a todos aquellos pueblos que a lo largo del siglo XVIII se habían descubierto en todo el planeta.

A finales del mismo siglo la importación del neoclasicismo no podía dejar de lado los héroes y los dioses antiguos: de esta manera las ninfas habitan las orillas del Paraná de Lavardén, las Musas tienen que trasladarse a la exuberante naturaleza americana para responder a la “Alocución” de Bello, y otros acompañan los ejércitos libertadores en sus empresas.

A partir de este momento la herencia clásica ya entrará definitivamente en los programas de enseñanza y en la trayectoria formativa de las elites criollas, y será utilizada en las formas más variadas en el siglo XIX por una multitud de autores, desde los románticos a los modernis-

tas. Los escritores y los intelectuales del siglo XX recibirán entonces una dote que sabrán utilizar ampliamente, tanto que sería posible armar tantos libros cuantos son los temas que se proponen en el índice de esta colección de ensayos, que se propone justamente como una muestra de las infinitas posibilidades de investigación que este conlleva.

La segunda sección de nuestro volumen se ocupa así de una figura que en el siglo XX conoce una fortuna muy peculiar: la de Ulises y de sus compañeros. El ensayo de **Dóra Bakucz** analiza como el protagonista de la Odisea se vuelve figura del migrante contemporáneo en la forma narrativa del microrrelato en la antología *Después de Troya* (2015), a partir del “síndrome de Ulises” descrito por Joseba Achotegui: siguiendo las observaciones y los resultados del trabajo de este psicólogo, se propone un penetrante análisis de los textos de la antología que tratan el tema de las migraciones de Ulises. La experiencia del exilio y de la patria perdida vuelve en la contribución de **Emilie Boyer**, dedicada a la novela del salvadoreño Roberto Armijo *El Asma de Leviatán* (1990), una obra polifónica en que no resulta posible conocer la identidad exacta del narrador y su exacta ubicación geográfica, suspendida entre Centroamérica y París. A través de esta polifonía, la novela acude a una mezcla de leyendas, cuentos e historias de los dos lados del Atlántico, con referencias cruzadas al *Popol Vuh* y a la *Biblia*. La reescritura del motivo de Leviatán aparece entonces como una estrategia para que el narrador se reencontre con su Ítaca, sin que este Ulises niegue los aportes del exilio y del viaje.

Otras formas de reescritura del mismo personaje emergen del estudio de **Mara Imbrogno**, que se ocupa de un Ulises ya envejecido en los microrrelatos de Marco Denevi, ‘hodioso’ como aparece en algunos textos de Julio Cortázar, y nuevamente exiliado en un cuento ilustrado de Alberto Manguel: los tres autores reelaboran la figura del héroe griego y sus andanzas, en un proceso de manipulación, degradación y actualización del mito.

La poesía contemporánea ha utilizado ampliamente el material mitológico para sus creaciones: la tercera sección de nuestra recopilación contiene por esta razón numerosas aportaciones. **Belén Hernández Marzal** examina las múltiples caras de Sindbad en la poesía de Gilberto Owen que hizo del este personaje el emblema de su vida de exilio y de

desarraigo: el eterno viajero aparece transfigurado a través de sus múltiples lecturas, y en particular de su relectura de las *Mil y una noches*. Así, mezclando referencias míticas, bíblicas, culturales con referencias biográficas, logró crear una mitología totalmente personal.

**María Lucrecia Romera** indaga las apariciones de la figura Proteo en la obra de Jorge Luis Borges, un personaje mítico que aparece incluso como teorización poética de toda su escritura, en cuanto el mito clásico produce una concepción proteica de la poesía. Por este camino Borges incorpora el mito de Proteo a la escritura del poeta y a la condición del ser poeta: esta recreación del mito clásico, unida a la apropiación de la cultura de occidente y de oriente, configura un universo propio y dialoga con los problemas de la alteridad del ser, de los límites del lenguaje, del Tiempo eterno y sucesivo, que tanto preocuparon al poeta Borges.

**Silvana Serrani** recupera las reescrituras de los mitos de Medusa o de Acteón en la poco conocida obra poética de Juan José Saer observando los entrecruzamientos del discurso en relación con los mitos, a través de lecturas puntuales de los poemas y de sus resonancias discursivas con textos de Camus y Freud, siguiendo las huellas de dos procedimientos estilísticos recurrentes en la presentación y el funcionamiento de los mitos. Se destaca así en Saer la relación entre los mitos de la antigüedad clásica y el pensamiento contemporáneo y el tema subjetivo-afectivo, con un enfoque no sentimentalista de la complejidad de los afectos.

**Miguel Ángel Náter** en cambio presenta una versión caribeña del mito de Eurídice en la poesía de Violeta López Suria, quien invierte los roles de la amada muerta que regresa del inframundo, haciéndola poeta y cantora de la orfandad, así como Orfeo deja de ser el poeta para convertirse en el objeto del deseo de la resurrección.

**Alexia Grolleau** abre finalmente la perspectiva de un profundo diálogo intercultural en la reescritura del mito de *El Shumpall* en la poesía de Roxana Miranda Rupailaf, poeta de origen mapuche que utiliza la mitología clásica en un contrapunteo muy sugerente. **Carmelo Spadola** en cambio analiza la reescritura del mito de Don Juan en el poema dramático *El demonio de Don Juna* de Carlos Sabat Ercasty, en el cual resalta el tema de la derrota del secutor.

La cuarta sección del libro se consagra al diálogo intercultural que gracias al uso de los mitos se realiza a lo largo del siglo XX en varios

campos culturales, consiguiendo construir verdaderos puentes entre culturas. **Meritxell Hernando Marsal** presenta el caso del uso del mito de la Atlántida en *El pez de oro* de Gamaliel Churata, donde la reelaboración de los mitos andinos de la tradición popular se combina con un interés muy marcado por una relectura a contrapelo de la tradición occidental desde la perspectiva andina, como ocurre en el caso de la Atlántida. Churata se apropia del mito platónico, volviendo a la idea que en esta civilización perdida estaba el origen del ser andino. Al apropiarse del legado del mundo clásico, Churata desacredita el rechazo europeo a la diferencia y el antiguo mito posibilita un movimiento doble de afirmación de lo propio y aproximación al otro.

Dos casos de estudio conciernen el universo cultural cubano, que en el siglo XX se ha mostrado especialmente atento a la reelaboración de los mitos de procedencia europea, considerados como *orígenes* de la cultura de la isla. **Claudio Castro Filho** propone un estudio de la obra dramática de Reinaldo Arenas, en la cual la relectura de la mitología de la tragedia utiliza el tema de la muerte como eje conceptual donde se encuentran el relato y lo dramático. Al mismo tiempo hace recurso a la noción de simulacro, para recurrir a los mitos platónicos como estrategia para establecer nuevos arreglos semánticos de la teatralidad. **Ádám András Kürthy** se ocupa en cambio de otra figura clave de la literatura -no solo cubana- del siglo XX, cual fue Alejo Carpentier, y en especial de su obra *Los pasos perdidos*. También en este caso la cuestión es la relación entre mundos lejanos, en el cual los mitos clásicos y prehispánicos delimitan la figura y la postura del narrador-protagonista, que se propone como punto de contacto entre ellos.

La referencia a Carpentier introduce la reflexión sobre la presencia de los Mitos en las narraciones contemporáneas, un campo especialmente rico en propuestas y enfoques, que ocupa la quinta sección del libro.

**Davy Desmas**, al evocar los relatos antiguos acerca del mito del andrógino, considera sus actualizaciones en la prosa mexicana contemporánea, a partir del estudio de tres textos de Enrique Serna. **María de los Ángeles Romero Rostagno** en cambio analiza el cuento "En línea" de Juan José Saer, que se enfrenta al tema de la relatividad del tiempo y del espacio a partir del mito de la legendaria belleza de Helena y del fin de la Guerra de Troya. **Erwin Snauwaert** concentra su atención en el díp-



tico *Cuaderno de navegación en un sillón Voltaire*, de Alfredo Bryce Echenique, en el cual individúa la reescritura de dos mitos clásicos que se presentan como complementarios. *La vida exagerada de Martín Romaña* trastoca el mito de Edipo, relacionando el complejo edípico que sufre el héroe durante su residencia en París con la añoranza del terruño peruano y el respeto por los ideales literarios de su madre. El mito de Ariadna parece presidir en cambio *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*: en esta novela, Octavia saca al héroe de su laberinto existencial, abriéndole la vía a una literatura que apuesta por el refinamiento artístico y por la proyección transnacional de América Latina.

En esta sección dedicada a las narraciones decidimos incluir también dos artículos que se ocupan, desde un punto de vista no exclusivamente etnológico, de las narraciones orales: esta abertura quiere proponer una forma de diálogo entre formas narrativas que pertenecen al mismo tiempo histórico y que se constituyen en espacios adyacentes, produciendo visiones alternativas de la modernidad, alimentándose al mismo tiempo en los antiguos mitos ancestrales. **Ana Gendron** analiza la producción y reproducción de narrativas míticas en los rituales kayambi de Ecuador, poblados por héroes míticos ambivalentes, integrando formas nuevas que se combinan con las formas tradicionales. Estos relatos continúan adaptándose, no solamente asimilando los relatos a los hechos, sino también acomodándose a los nuevos acontecimientos y dando así, gracias a la virtuosa improvisación de los narradores, una forma mítica a los cambios sociales y las transformaciones del mundo. Por el hecho que el habla mítico no deja de adaptarse, ciertas temáticas se han integrado en el sistema de creencias kayambi y se han convertido en figuras de culto que vinculan a los kayambi a través de sus propias prácticas rituales.

**Tanya Claribel González Zavala y Selene Guadalupe Luna Castro** analizan la etno-literatura oral recopilada en el valle poblano-tlaxcalteca, en México, que remite a distintas concepciones sobre el simbolismo de la montaña, los cerros y las cuevas: destaca en este ámbito la descripción de parajes como elementos de clasificación del entorno natural y la función del monte como 'encanto' y contenedor de riquezas materiales, de flora y fauna. La contribución se propone analizar las distintas unidades simbólicas identificadas en las narraciones como una herramienta que posibilita la transferencia de un conocimiento milenario—y no sólo como historias fantásticas dentro de la literatura actual— el cual

se ha reconfigurado desde la visión del mundo occidental. También se destaca la función social de los relatos como mecanismo modelador de conducta para los individuos de una comunidad.

Un autor que se mostró especialmente atento a relecturas y reescrituras de los mitos clásicos fue Julio Cortázar, que en su obra vuelve una y otra vez sobre ellos. **Marisol Luna Chávez** observa cómo el mito de Orfeo repercutió en dos obras de la literatura latinoamericana del siglo XX: *Rayuela* de Cortázar y *Memorias de abajo* de Leonora Carrington. La descripción del descenso al mundo de los muertos no es sin embargo una reproducción fiel de la escena original, sino una transgresión de aquel modelo, donde el mismo mito fue reconstruido en diferentes contextos narrativos y desde distintas perspectivas. **María Cristina Preciado Núñez** estudia por su parte las relaciones entre dos series discursivas paralelas que pertenecen a diferentes ámbitos artísticos: Cortázar en su obra dramática *Los reyes* y Pablo Picasso en su serie de grabados titulada *Minotauromaquia* van reinterpretando la parte humana del personaje del Minotauro, haciendo de su figura una presencia que se sitúa al centro de la poética de ambos artistas. También **Hugo Salcedo Larios** parte de la obra teatral de Cortázar, para ampliar su reflexión hacia algunos cuentos que después sirvieron como punto de partida para transposiciones cinematográficas. En particular el artículo se centra en el cuento "Circe" y en la película de Manuel Antín en la que el autor colaboró como guionista.

Si el mito ya había servido como instrumento para comprender el universo americano en el periodo colonial, no sorprende que las metáforas y las leyendas antiguas se hayan utilizado para pensar la historia en Hispanoamérica también en el siglo XX, a través de diferentes formas de acercamiento. **Adaías Charmell Jameson** muestra como el escritor venezolano Pedro César Dominici escribe su novela *Dionysos. Costumbres de la Grecia antigua* (1904) en plena época modernista para describir el panorama de la crisis política de su país al principio del nuevo siglo y proponer salidas posibles. En el texto de **Liliana B. López** el mito que sobresale es el de Orestes y de su retorno a la patria perdida, que Ricardo Monti pone en relación con la historia argentina del siglo XIX para revisar las mitologías locales acerca de la construcción de la nación y reescribir la historia gracias a los mitos.

**Rocco Carbone** se ocupa en cambio de un mito moderno, el de Calibán, el personaje shakesperiano de *The Tempest* que se ha vuelto en uno de los mitos más densos de la cultura latinoamericana, gracias a numerosas reescrituras, reinterpretaciones, parodias, traducciones, poemas y reflexiones filosóficas. El artículo se concentra en la traducción/adaptación en francés de la comedia original, escrita por Aimé Césaire, antiguo maestro de Frantz Fanon y publicada en Martinica en 1969: la tentativa de la obra es una nueva lectura del personaje de Calibán. Si *The Tempest* era esencialmente un drama colonial, *Une tempête* busca ser un drama descolonizador, sin finalmente lograrlo hasta el fondo.

Las últimas dos contribuciones de esta sección nos devuelven a la historia del mundo mesoamericano: **Aida Ferri Riera** reconstruye las reacciones del mundo académico frente al descubrimiento de las antiguas ciudades mayas: la comunidad científica dudó de que aquella monumental arquitectura fuese obra del pueblo maya y diversos eruditos y exploradores plantearon las más variadas conjeturas sobre el origen de aquellas urbes y de sus artífices. El artículo presenta algunas de las principales ideas circuladas a lo largo de los siglos XVIII y XIX, enfocando en especial en la vida y obra del controvertido personaje decimonónico Jean Frédéric Waldeck, que propuso una verdadera geografía mítica para explicar el origen de la civilización maya. **Yolotl González Torres** recupera para su estudio la figura casi olvidada de Cuauhtémoc, el último emperador mexica, investigando en qué maneras esta figura ha sido evocada en el siglo XX. El punto de partida es la mítica *consigna*, que él dejó para su pueblo antes de entregarse a Cortés, para seguir con el traslado de su cuerpo desde Tabasco al poblado de Ichcateopan por sus seguidores y la danza que representaba este hecho, y el supuesto *descubrimiento* de su tumba en esta localidad, al cual sigue la publicación de la novela *Regina* de Antonio Velasco Piña, en la que la heroína es una reencarnación de Cuauhtémoc. Finalmente se relata la creencia que el espíritu de Cuauhtémoc efectuaba milagrosas curaciones a través del cuerpo de una chamana conocida como Pachita. Cuauhtémoc se ha transformado así en un paradigma en México, y sus diferentes seguidores buscan, en su figura, reivindicar los ideales del antiguo pueblo mexica.

La última sección del libro está dedicada a la relación entre los mitos, las artes visuales, la música y las celebraciones festivas. **Héctor Perea**

sigue las huellas artísticas y literarias dejadas por las mitologías greco-latina y mesoamericana sobre el cuerpo urbano de la Ciudad de México, rastreando la concepción del mundo de los habitantes de la ciudad y de los viajeros a partir del encuentro continuo con la historia del lugar representada por sus figuras emblemáticas, originarias e importadas, en las diversas etapas de su existencia. **Blanca Solares** presenta la recreación del *Popol Vuh*, el más completo mito de creación-destrucción de los antiguos mayas, a través de tres de sus principales versiones musicales contemporáneas: *La noche de los mayas*, del destacado compositor mexicano, Silvestre Revueltas; *Popol Vuh*, del argentino Alberto Ginastera; y *Uaxuctun (Leyenda de una ciudad maya destruida por ellos mismos por causas religiosas)*, del italiano Giacinto Scelsi.

El autor de esta introducción ha rescatado la relación existente entre el trabajo del escritor cubano Samuel Feijóo como recopilador, antólogo y escritor y los mitos de origen popular cubanos y más en general caribeños. Para Feijóo el mito popular no era solamente la herencia de un pasado que había que preservar, sino un proceso continuo y dinámico, que se realizaba sobre todo en las clases y los grupos marginados. En este marco de referencia cobra especial relevancia la relación que él mismo establece entre el mito en su forma oral y escrita y el trabajo de los artistas visuales que se reúne bajo su dirección en Santa Clara y en la Universidad de las Villas en los años sesenta.

En el último trabajo **Rafael Torres Sánchez** describe la representación colectiva de la creación que desde hace cientos de años se celebra en los territorios que una vez pertenecieron al Gran Nayar, sede del pueblo cora, última de las culturas originarias de México en ser sometidas por los españoles. Se trata de una fiesta sincrética que combina rasgos de mitos prehispánicos con la pasión de Cristo, reelaborada por los coras, habitantes de una región del occidente mexicano hasta hace pocos años casi inaccesible.

PARTE I

LITERATURA COLONIAL Y MITOLOGÍA CLÁSICA



*Axis cordis*: simbología prehispánico-  
americana y grecolatina del corazón  
en las visiones de madre María Magdalena  
de Lorravaquio Muñoz (Nueva España,  
1574-1636) y santa Rosa de Lima (Perú,  
1586-1617)

*Emilio Ricardo Báez Rivera*, Universidad de Puerto Rico

**Resumen:** *Este artículo establece las coincidencias entre la simbología prehispánica y/o grecolatina del corazón con una visión del Libro que contiene la vida, autobiografía espiritual de madre María Magdalena de Lorravaquio Muñoz (Nueva España, 1574-1636), y las primeras dos mercedes de las Heridas del alma, uno de los dos medios pliegos en los cuales santa Rosa de Lima (Perú, 1586-1617) emblematizó quince tipos distintos de sus experiencias místicas.*

**Abstract:** *This paper comments on the coincidences between pre-Hispanic and/or Greek Latin symbology of the heart with one vision of Libro que contiene la vida, which is the spiritual account of madre María Magdalena de Lorravaquio Muñoz (New Spain, 1574-1636), and the first two mercedes of Heridas del alma, one of two papers in which santa Rosa de Lima (Peru, 1586-1617) emblematized fifteen mystical experiences.*

A mis colegas Mercedes López-Baralt y Miguel Ángel Náter,  
y a mi sobrino Kish 'Immanu'El Báez Cotto  
por esta aventura romano-sapiencial que, de seguro, no  
olvidaremos.

La visionaria y mística criolla de mayor antigüedad en la Nueva España y, por extensión, en todas las colonias españolas de ultramar con obra literaria conservada es la venerable madre María Magdalena de Lorravaquio Muñoz. Su diario espiritual le sirvió a su prima, sor Francisca de San Martín, para hacer otras copias manuscritas que fueron autenticadas por su sobrino cura, juez eclesiástico y comisionado del Santo Oficio, el Pbro. Lic. Francisco de Lorravaquio. Hoy, sobreviven tres ejemplares de este manuscrito autobiográfico que consta de un catálogo de doscientas catorce *suspensiones* — así la autora denominó sus experiencias extraordinarias —, narradas en un acopio no cronológico, sino con el arreglo ordinal de su memoria. Una visión de naturaleza corporal, es decir, completamente física y tangible, llama la atención del lector avisado en las pistas de perfil precolombino. Se trata de la vigesimoquinta de su diario, que conviene leer:

*Otra vez dia de ntra. S.<sup>a</sup> estando yo toda aquella vispera y dia en oracion de coloquio encomendandome a su Mag.<sup>d</sup> y a su bendita M.<sup>e</sup> me favoreciese y me amparase en todas mis necesidades vi y senti corporalmente a ntra. S.<sup>a</sup> q.<sup>e</sup> como una Aguila ligerisima venia como en un trono sentada y se me ponía al lado del corazon q.<sup>e</sup> este con muy gran violencia me arrancaban del cuerpo con tan grandes jubilos y alegrias de lapresencia de esta S.<sup>a</sup> y estube en unaprofunda contemplacion q.<sup>e</sup> el alma se me abrasaba en amores desta S.<sup>a</sup> y quando se me fue de mi presencia senti en tanto extremo este favor y ausencia q.<sup>e</sup> estube de una muy [sic] grave enfermedad muy al cabo fueron con muy grandes veras los regalos q.<sup>e</sup> su magestad me hizo y los afectos que de amarle y servirle tuve. (Lorravaquio Muñoz 2013: 86)*

El carácter físico de esta visión, declarado y confirmado en la frase «vi y senti corporalmente», intensifica la experiencia con todos los be-moles divinos.





Fig. 1. Dibujo a tinta sobre papel, 9.5" x 7.5", Emilio Luis Báez Rivera.

La velocidad con que la Virgen se le apareció a la monja criolla hubiese quedado en un bello símil de vuelo del águila si la Virgen no se hubiese animalizado en la asunción de la conducta depredadora del ave de rapiña. Aquí, la visionaria novohispana prodiga los emblemas de un lenguaje mestizo en una de las descripciones más inusitadas de la Virgen.

Identificada por lo común con la altura máxima y la poderosa luz, el águila es capaz de sobrevolar las nubes y de mirar fijamente el sol como símbolo de la percepción de la luz intelectual. Alfonso Caso (2009: 47) comenta que, en la cultura nahua, el sol, llamado Tonatiuh, es también «el águila que asciende» y el célebre calendario azteca reproduce el rostro de esta deidad en medio del disco con manos que están «armadas de garras de águila que estruja los corazones humanos»; cuando sale por las mañanas, es «el águila que asciende» y cuando se pone por la tarde es «el águila que cayó».



Fig. 2. La Piedra del Sol. [www.cadenanueve.com](http://www.cadenanueve.com)

En efecto, el corazón en la cultura mexicana lleva el valor de ser el *axis* fisiológico y religioso del ser humano. Ninguna otra cultura profundizó tanto en la noción de que el corazón es el responsable de mantener la vida humana como la azteca, y en la consciencia del sacrificio humano que desarrolló este imperio latía «una analogía entre el cosmos, el estado y el ser humano» (Høystad 2008: 141). El corazón representaba esta tríada según Ole Martin Høystad: «El centro del cosmos es el sol (que también puede ser representado como un corazón), del mismo modo que México con su capital Tenochtitlán era el centro de la tierra y el corazón el centro del ser humano» (141).

De acuerdo con la polisíntesis del náhuatl, que supera la del griego y la del alemán —en palabras de Miguel León-Portilla—, el verbo *yoli* significa ‘vivir’, de modo que *yoliliztli* es la ‘acción de vivir’ y *yóllotl*, palabra más usada para nombrar el corazón, es la «forma abstracta que denota lo que es propio o esencial de lo enunciado por la raíz del vocablo», así que «la voz *yóllotl* significa ‘la esencia o la fuerza de la vida, lo que es propio del ser viviente’» (2004: 100).



**Fig. 3.** *Yóllotl* (corazón). [www.kanakue.com](http://www.kanakue.com)

El término *Yol-teotl* se empleaba para decir ‘dios en el corazón’, asociado a «las facultades cognoscitivas, volitivas y creativas» del corazón en vista de que la divinidad máxima, el Dador de la vida, era «pintor y escribano» de lo bello y de la poesía, de la flor y del canto en los seres humanos (León-Portilla 2004: 100). En la literatura náhuatl, el corazón se impone con la fuerza de un *Leitmotiv*. Los versos de Nezahualcóyotl resultan insuperables:

Con flores escribes, Dador de la vida,  
con cantos das color,  
con cantos sombras  
a los que han de vivir en la tierra. (León Portilla 1990: 176)

La belleza y la poesía son las expresiones naturales de la divinidad que vivifica con el colorido e imprime profundidad a la imagen plana del ser humano; pero los poemas de esta cultura detonan por igual añoranza de lo eterno en el corazón. También de Nezahualcóyotl:

Mi corazón lo sabe:  
Escucho un canto,  
Contemplo una flor,  
¡ojalá no se marchiten! (Ibidem)

O este otro de una voz anónima que parece repetir en náhuatl a san Agustín o a san Juan de la Cruz:

*Tloque, Nahuaque,*  
 el Dueño de la Cercanía y la Proximidad,  
 brilla con su luz  
 en la casa de tu corazón. (León-Portilla 1990: 253)

La importancia del corazón en los sacrificios humanos se justifica en el pensamiento vital de la cosmogonía mexicana. Conocido es que los aztecas pensaban que todos los seres y los dioses mismos fueron engendrados por una deidad suprema y dual, cuyo aspecto masculino llamado Ometecuhtli fecundó a Omecíhuatl, el femenino. De esa cópula eterna surgió el cosmos, pero el sol fue producto del sacrificio voluntario de un dios menor que se arrojó a una hoguera; aun así, exigió la autoinmolación y la sangre del resto de los dioses menores para ponerlo en movimiento. El pueblo azteca asumía el compromiso irremisible de alimentar al sol con el líquido precioso de la sangre humana para evitar que se detuviera y que iniciaran, entonces, el caos y la tiniebla destructores del mundo, puesto que cuatro edades con sus respectivos soles habían precedido a la de ellos, que llamaban la del quinto sol. Incumplir con este deber cósmico significaba «traicionar a los dioses y por lo mismo a los demás hombres. Nada nace, nada vive sino por la sangre —y los corazones— de los sacrificados» (Barrera-Ramírez y Guerrero-Orduña 1999: 643).



**Fig. 4.** Sacrificio humano del ritual azteca, p. 141 (folio 70r) del *Codex Magliabechiano*, siglo XVI. Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc.

En este hilo de ideas y salvando los siglos, no parece haber mucha distancia entre el corazón palpitante y sangrante que el sacerdote principal mexica elevaba al sol y la solicitud del oficiante de la misa: «Levantemos el corazón», que la feligresía responde al unísono: «Lo tenemos levantado hacia el Señor», en el ritual católico-romano. Ecos de todo esto se entrecruzan en la visión de nuestra monja novohispana, entregada en sacrificio por el favor y el amparo de la Virgen-Águila a las necesidades de su víctima.



Fig. 5. Sacrificios humanos en el Imperio azteca.

Anónimo, QuHIST, 28 julio 2011.

Símbolo de la contemplación en el arte de la Antigüedad, el águila era la reina de las aves que dormía sobre el cetro de Zeus; de ahí que su vuelo se interpretara como la voluntad de los dioses. El águila suele cobrar una representación paternal —según Charles Baudoin y Carl Gustav Jung—, de la virilidad, de la potencia, de la colectividad. «Sus alas desplegadas evocan las líneas quebradas del relámpago, como también las de la cruz», al estilo de la cruz foliácea o las cruces atriales de México, diseñadas por indígenas que seguían el modelo europeo y codificaban su sensibilidad mítica —de nuevo, en la cultura azteca— que recuerda una de las grandes cofradías guerreras: la de los caballeros-águilas (Grison y Mokri 2009: 60-64). Correspondiente al mito del sol,

los aztecas alimentaban al Águila solar y depositaban el corazón de los sacrificados en la *cuauhxicalli*, que era la vasija del águila (Díaz 1999: 15). Sobra decir que la monja jerónima le ha conferido al símbolo un giro muy novedoso en su igualación a la Virgen. Más intrigante aún procede la lectura de esta visión corpórea desde las coordenadas del mito prehispánico: el alma se ofrece como víctima viva para la salvación de la humanidad y del mundo en sí misma a sabiendas de que la Virgen ha presidido esta ceremonia. Con todo, es sabido que las víctimas inmoladas en los ritos de occisión no eran solo los guerreros capturados en batalla; según la ceremonia que se llevara a cabo, podían ser desde una mujer de mediana edad y descendiente de una familia principal de Tenochtitlán, niños con dos remolinos en el cabello, los albinos o un nutrido grupo de enanos corcovados y servidores del monarca fallecido, hasta entregas voluntarias de sacerdotes, músicos y prostitutas (López Austin y López Luján, s/f: 32).

Santa Rosa de Lima se halla en la punta opuesta del arco. El remanente de lo que considero que es su poesía visual o ideogramática se documenta en un par de medios pliegos de papel, nombrados «Mercedes» o «Heridas del alma» y «Escala espiritual» por su descubridor, el fraile dominico Luis G. Alonso Getino en 1923. Engomados al papel, aparecen quince corazones de tela que su autora tematizó con lemas o motes al estilo de la emblemática renacentista, a fin de dar cuenta de la tipología de sus experiencias místicas y visionarias.



Fig. 6. «Mercedes» o «Heridas del alma», en Báez Rivera (2012: 108).

Por cuestión de tiempo, abordaré solo las primeras dos mercedes de las «Heridas del alma». Como ocurre en los quince gráficos, el corazón representa el alma/espíritu de la voz lírica que canta, invariablemente, en todos los lemas y frases añadidos guardando estrecho juego verbal con el contenido visual.

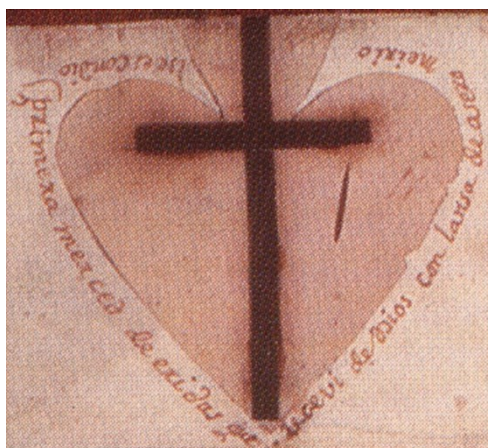


Fig. 7. Primera merced.

La cruz, principal símbolo de la pasión de Cristo, ocupa el centro en la totalidad del corazón de la primera merced, desde el ápice donde se ubican la vena cava superior, el cayado de la aorta y la vena pulmonar hasta el ápice inferior del miocardio. Una herida abierta en su aurícula izquierda se alarga verticalmente; es producto de una lanzada, según reza la frase «con lanza de asero me irio i se escondio». No es fortuita la ubicación de la herida en la zona auricular izquierda del corazón, que representa el alma herida en el lado anatómico donde suele localizarse el corazón mismo. Además del paralelismo obvio que guarda esta merced con la lira que abre el «Cántico espiritual», de san Juan de la Cruz, el arma remite a la herida de Cristo en el costado izquierdo para acceder al corazón y ratificar la muerte. Solo que, en este caso, Jesús hace de legionario divino que vulnera con Su lanza, sinécdoque de Su brazo alargado y retirado de súbito, al alma habitada por la cruz.

Fuera de marcar su origen en la *imitatio crucis* promovida por la mística de pasión de Cristo en el contexto religioso, vale citar el origen gre-

colatino que Høystad le ha reconocido: «Lo que hay entre las flechas del Eros o Amor de la Antigüedad y las flechas en el corazón de Agustín de Hipona o de Teresa de Jesús es la lanza que se le clava a Jesús en la Cruz» (114). No cabe duda de que Eros con el arco fue el acompañante invariable de Afrodita en todo el arte del período helenista; pero se vuelven motivos predilectos en la pintura del Renacimiento y del Barroco (113).



Fig. 8. Afrodita y Eros.

La segunda merced rosariana aclara quién es el sujeto omitido de los dos verbos «hirió» y «escondió» en el lema de la primera merced, a la vez que completa el sentido práctico del proyectil con su dueño en perfecta correspondencia de Eros con sus flechas.



Fig. 9. Segunda merced.



Una imagen recortada del Niño Dios sentado se presenta en el espacio céntrico de la silueta cordial. El lema contiene una declaración que dispara la temperatura del discurso poético a grados Kelvin: «aquí descanso Jesús abrasandome el corazon». No sería ocioso advertir que la figura del Niño ha sido extraída de una imagen que, con toda probabilidad, incluía a la Virgen que lo tomaba en brazos, dada la postura de reposo del Niño y de sus piernitas al aire en el antebrazo materno, como suele representarlo la iconografía cristiana en esta etapa de su cronología humana. La congruencia con Eros en brazos de Afrodita va de suyo concedida. De otra parte, los efectos de su presencia son devastadores en el corazón (hondón) del alma, es decir, en el corazón del corazón, esta vez espacio de un incendio interior causado por la esencia flamígera del Niño Dios. Lo más céntrico y profundo del alma cordial se consume acunándolo en un trono ígneo que no muestra llamas por pura intensidad térmica en un escenario de combustión espiritual total.

Para finalizar, un grabado emblemático de Vaenius que Ramón Mujica Pinilla reproduce en su clásico *Rosa limensis* (2001: 144) ilustra el Amor divino que quiere cazar al alma; sin embargo, esta, aunque herida por Jesús-Amor —identificado a la izquierda con la aureola y el vestido corto masculino—, ya lo ha herido y se apresta a asaetearlo por segunda vez.



**Fig. 10.** *El Amor divino cazando al Alma.* Grabado emblemático de Otto van Veen (Vaenius), en su *Amoris divini emblemata*, Amberes, 1660.

En franca relación especular, este flechamiento recíproco entre amada y Amado lo que intenta declarar, en el fondo, es el efecto de la unión amorosa, esto es, una identidad compartida. El corazón rosariano comunica lo mismo sustituyendo las flechas por el calor, a sabiendas de que repetía la sentencia de san Agustín (*In interiore homine habitat veritas*), pero llamando esa verdad trascendente por su nombre humano: Jesús.

## Bibliografía

- ARENAL, ELECTA Y STACEY SCHLAU (1989). *Untold Sisters. Hispanic Nuns in Their Own Works*. Amanda Powell (trad. cast.), Albuquerque: University of New Mexico Press.
- BÁEZ RIVERA, EMILIO RICARDO (2012). *Las palabras del silencio de santa Rosa de Lima o la poesía visual del Inefable*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert.
- BARRERA-RAMÍREZ, CARLOS FELIPE Y GUERRERO-ORDUÑA, ELSA ARGELIA (1999). El corazón y la sangre en la cosmovisión mexicana. En: *Gaceta médica de México*, Vol. 135, Núm. 6: 641-651.
- CASO, ALFONSO (2009). *El pueblo del Sol*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DÍAZ, DANIEL (1999). Animales prehispánicos. En: *Arqueología mexicana. Los animales en el México prehispánico*, enero-febrero, Vol. VI, Núm. 35: 15.
- GRISON, PIERRE Y MOKRI, MOHAMMED (2009). Águila. En: Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (eds.). *Diccionario de símbolos*. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez (trads.). Barcelona: Herder, 60-64 (*Dictionnaire des Symboles*, 1969).
- HØYSTAD, OLE MARTIN (2008). *Historia del corazón: desde la antigüedad hasta hoy*. Cristina Gómez Baggethun (trad.). Buenos Aires: Manantial (*A History of the Hearth*, 2007).
- IBSEN, KRISTINE (1999). *Women's Spiritual Autobiography in Colonial Spanish America*. Florida: University Press of Florida.

- LEÓN-PORTILLA, MIGUEL (1990), (ed. y trad.). *Literatura del México antiguo. Los textos en lengua náhuatl*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- LEÓN-PORTILLA, MIGUEL (2004). Significados del corazón en el México prehispánico, conferencia leída en el Auditorio del Instituto Nacional de Cardiología. En: *Archivos de cardiología de México*, abril-junio, Vol. 74, Núm. 2: 99-103.
- LÓPEZ AUSTIN, ALFREDO Y LÓPEZ LUJÁN, LEONARDO (2010). El sacrificio humano entre los mexicas. En: *Arqueología mexicana. Augurios, profecías y pronósticos mayas*, mayo-junio, Vol. XVII, Núm. 103: 24-33.
- LORRAVAQUIO MUÑOZ, MADRE MARÍA MAGDALENA (1650). *Libro en que se contiene la vida de la madre María Magdalena, monja profesa del convento de S.r S. Gerónimo de la Ciudad de México hija de Domingo de Lorravaquio, y de Isabel Muños su legítima mujer*. Emilio Ricardo Báez Rivera (ed. paleog. y pról.). *Visiones y experiencias extraordinarias de la primera mística novohispana. Autobiografía de una pasionaria del amor de Cristo*. Sociedad Mexicana de Historia Eclesiástica, A.C.: México (2013).
- MUJICA PINILLA, RAMÓN (2001). *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú/Fondo de Cultura Económica/IFEA.
- MURIEL, JOSEFINA (1983). *Cultura femenina novohispana*. México, D. F.: UNAM.



# El mito del Ave Fénix en la poesía barroca novohispana: influencias y relaciones comparadas

Jorge García-Ramos Merlo, Universidad Internacional Menéndez y Pelayo

**Resumen:** *El mito heliosimbólico del Ave Fénix, que tiene sus orígenes en el Antiguo Egipto y pasa a la cultura clásica grecorromana, resurge con especial protagonismo en la poesía barroca española, de donde llega a los poetas novohispanos más destacados: Sor Juana Inés de la Cruz, Carlos de Sigüenza y Góngora, y Luis de Sandoval Zapata. Vemos el mito aplicado a cuatro temáticas poéticas: amorosa, heroica, religiosa y burlesca. Reseñamos también en este artículo las analogías, influencias y relaciones existentes del mito del fénix con las culturas precolombinas mesoamericanas, en especial, la azteca.*

**Abstract:** *The helio-symbolic myth of the Phoenix Bird, which has its origins in the ancient Egypt and later passed to the classical Greco-Roman antiquity, rearises with special prominence in the Spanish Baroque poetry, then arriving to the most outstanding Novo-Hispanic poets: Sor Juana Inés de la Cruz, Carlos de Sigüenza y Góngora and Luis de Sandoval Zapata, conveyed in four subject matters: amorous, heroic, religious and burlesque. We also review in this article the existing analogies, influences and relationships of this myth with Mesoamerican pre-Columbian cultures, particularly the Aztec one.*

## 1. El mito del Ave Fénix: orígenes, atributos y fuentes clásicas

El Ave Fénix es un mito oriental heliosimbólico que tiene su origen en una cultura del sol. En la civilización del Antiguo Egipto se considera al fénix el alma de Ra, dios del sol, quien regenera cíclica y eternamente la vida con su fuego destructor y a la vez creador. El fénix es un ave sagrada que tiene su origen en el *Bennu* egipcio, que tiene sus análogos asiáticos en el *Semendar* de la mitología hindú, en el *Feng-huang* chino o en el *Simurg* o *Huma* persa. Los griegos tomaron el mito de los egipcios y le pusieron el nombre de *phoenix* («palmera», «de color púrpura») con el que ahora lo conocemos. Ya Heródoto, en el siglo V a.C., hace mención de él sin asegurar que exista con certeza, pues nunca se le ha visto (*Historias*, libro II, cap. 75). De la Grecia helenística pasa a Roma, donde es recogido en los escritos de Plinio el Viejo (*Historia Natural*, VII, 49; X, 2, 3-5; XII, 19; XIII, 41 s.; XXIV, 9, 29) y Tácito (*Anales*, VI, 28, 1).

Los poetas antiguos toman el ave fénix como motivo retórico por sus atributos de belleza y eternidad. Así lo vemos en Ovidio (*Metamorfosis*, XV, 392-410; *Amores*, II, 6, 54); aunque son Lactancio (*De Ave Phoenix*, s. III-IV d.C.) y Claudiano (Idilio: *Phoenix*, s. IV d.C.) quienes escriben poemas completos sobre el fénix, iniciando el tratamiento poético en exclusiva de este mito.

Los primeros autores cristianos, los Padres de la Iglesia, lo recibirán como símbolo de la resurrección cristiana. Así lo vemos en Tertuliano (*Resurrección de los Muertos*, XIII, 2.), San Clemente de Roma (*Carta primera a los Corintios*, cap. 25 s.), San Gregorio de Tours (*El curso de las estrellas*, cap. XII) (s. VI d.C.) o San Ambrosio (*Muerte de su hermano Sátiro*, II, 59; *Comentario al Salmo CXVIII*, 19, 13), quien ve en el renacer de esta ave la resurrección del hombre. San Isidoro de Sevilla incluye al ave fénix en su enciclopédico libro de las *Etimologías* (XII, 7, 22) (VI-VII d.C.).

Respecto a la polémica sobre la existencia del ave fénix, animal situado entre la fantasía y la realidad, Máximo el Confesor (siglos VI-VII d.C.) advertirá: «Me temo que al hablar de este tema (el ave fénix) los prudentes se rían de mí y me tomen por necio si intento decir que la fábula es una fábula» (*Epístola* XIII).

En la Edad Media, el mito del ave fénix tuvo interés no solo por su aplicación a la doctrina cristiana sino también por ser animal fabuloso, lo que le hace estar dentro del gusto medieval de los bestiarios. Además,

su carácter misterioso oriental, su relación directa con el sol y su llamativo aspecto exterior (de plumas purpúreas de oro y fuego) le hace ser especialmente atractivo a los alquimistas. La imagen del ave fénix vendrá recogida en libros de emblemas y jeroglíficos -Horapolo, *Hieroglyphica*, I, 3 y ss.- del Renacimiento: San Alberto Magno (*Los animales*, XXIV, 42) (s. XIII), Pierio Valeriano (*Hieroglíficos. Libros sagrados de los egipcios*, lib. XX) (s. XV-XVI); y en otros como Ripa, Ruscelli, Camerarius y Horozco. Sebastián Covarrubias añade una parrilla a la imagen del ave para elaborar un jeroglífico de la imagen del martirio de San Lorenzo (*Foeliciter ardet*: Cent. 3, Emb. 90). Mitógrafos como Casseano, Baltasar de Vitoria y Pérez de Moya también hacen mención del ave fénix.

## 2. El mito del ave fénix en la tradición poética

El fénix es un mito esencialmente poético. Sus propias características (soledad, misterio, rareza oculta, única en su especie, belleza extraordinaria y resplandeciente, trascendencia y eternidad, muerte y renacer) le hacen ser especialmente apropiado para la poesía. Y es en esta soledad oculta, revestida de belleza y magnificencia, donde el mito adquiere toda su fuerza lírica, más cerca de lo descriptivo que de lo narrativo. En él lo anecdótico apenas existe, ya que toda su significación se concentra en su deslumbrante aspecto físico y, muy especialmente, en su sentido último: la renovación perpetua de la vida.

Si hacemos un repaso por los epítetos que acompañan al ave fénix en la poesía barroca, percibiremos la significación poética que tiene este mito: fénix rara, purpúreo fénix, fénix encendida, cándida fénix, nueva fénix, renovado fénix, único fénix, única fénix, fénix hermosa, canora fénix, fénix preciosa, fénix divino, fénix eterna, fénix volante, fénix gloriosa, noble fénix, fénix heroico, fénix peregrina, fénix inmortal, etc.

Como observamos en los textos poéticos, el género del ave fénix es indistintamente femenino o masculino (el fénix o la fénix), próximo al *hermafroditismo* por ser única en su especie.

Es un mito sobre todo del Barroco por sus atributos caracterizadores. Nos encontramos ante un ave exuberante, artificioso y antitético, situado entre el exceso del lujo estético y la espiritualidad de la vida más allá de la muerte. En él confluyen el tiempo destructor y eternizador con

la belleza física llamativa; la rareza y extravagancia con la majestad y autosuficiencia.

Los poetas barrocos españoles lo utilizaron profusamente en su poesía para significar todos estos rasgos consustanciales al mito. Así lo vemos en Lope de Vega, Fernando de Herrera, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Luisa de Carvajal; y especialmente en los poetas culteranos y gongorinos (los hermanos Argensola, Juan de Jáuregui, Gabriel Bocángel, Soto de Rojas, etc.).

José María de Cossío menciona en su libro *Fábulas Mitológicas de España* las dos fábulas escritas sobre el mito del ave fénix en la literatura española del Barroco: la del Conde de Villamediana (1616) y la de José Pellicer de Salas y Tovar, *El fénix y su historia natural* (1630), la más extensa. La historia mitológica del fénix no fue una de las fábulas más tratadas en la literatura española, debido en gran medida a su carácter meramente descriptivo, con una acción casi inexistente. Según observamos en las fábulas de Villamediana y de Pellicer, estamos ante una descripción física del ave fénix y del lugar donde habita, sin perfiles psicológicos ni apariciones de otras figuras humanas o divinas. Su soledad perpetua determina su escaso desarrollo fabulable. En definitiva, ese ensimismamiento del ave fénix en su aristocrática soledad le hace ser un mito más adaptable a la poesía y a la lírica que a la narrativa y al teatro.

### 3. Recepción del mito del ave fénix en la Nueva España

Un mito que parte de una cultura de sol como la egipcia encuentra en las civilizaciones prehispánicas de culto solar, como la de los aztecas y los incas, una natural integración. Dice Sor Juana Inés de la Cruz a través del Coro 2 de *Los empeños de una casa* ("Sarao de cuatro estaciones"):

¡Venid, Mejicanos: / Alegres venid, / A ver un Sol / Mil soles lucir! / Si América, un tiempo / Bárbara y gentil, / Su deidad al Sol / Quiso atribuir, / A un Sol animado / Venid a aplaudir, / Que ilumina hermoso / Su ardiente cenit. (vv. 158-169) (Cruz 1976, vol. IV: 180)

Pero no sólo el sol relaciona al ave fénix con las mitologías prehispánicas de América, sino también el que se trate de un ave sagrada, como constatamos en la mitología azteca. *Quetzalcóatl* («La serpiente emplu-



mada»), con sus hermosos plumajes, y *Huitzilihuitl* («Pluma del colibrí»), al que Sigüenza y Góngora atribuye la virtud de la clemencia y denomina «pájaro estimable» y de «riquísima plumería» en su *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe*, representan ambos la energía creadora y la espiritualidad.

Sigüenza asimila la figura del dios azteca Quetzalcóatl con la del cristiano apóstol Santo Tomás en su libro *Fénix de Occidente. Santo Tomás descubierto con el nombre de Quetzalcóatl*. Aquí el santo aparece como Fénix para significar con ello la máxima ponderación a su grandeza espiritual. El apóstol nace, pues, de la pira en que se incendia el dios indio. La identidad mexicana renace del mismo fuego.

Las *aves sagradas* forman parte de las mitologías mesoamericanas y de la *literatura náhuatl*. El águila, representación simbólica del poder, estaba ya presente en el imperio azteca como estandarte de los mexicanos prehispánicos, junto al Sol. El águila imperial se transforma en el águila mexicana en la sociedad novohispana y es frecuente encontrarla en representaciones sosteniendo a una serpiente en el pico, formando parte también del escudo de armas de la Imperial Ciudad de México.

Son numerosas las aves que se dan cita en los *códices prehispánicos*, tales como el *Código matritense*, con textos recogidos por fray Bernardino de Sahagún, o el *Código Chimalpopoca: Leyenda de los soles*. En ellos son protagonistas el quetzal, la garza, las aves roja y amarilla, el tzinitzcan, el ayocuan, el ave roja de Xochiquetzal. Todas ellas aves que recuerdan al fénix por sus resplandecientes plumajes y su parentesco divino, en donde el fuego regenerador y espiritual también está presente. Así aparece en el *Ciclo de Quetzalcóatl y los Toltecas*, “El esplendor de Tula”:

Y en su tiempo, / descubrió él además / muy grandes riquezas, / jades,  
turquesas genuinas, / el metal precioso, amarillo y blanco, / el coral y los  
caracoles, / las plumas de *quetzal* / y del *ave turquesa*, / las de las *aves roja*  
y *amarilla*, / las del *tzinitzcan* y del *ayocuan*. [...] Y cuando se hubo ata-  
viado, / entonces se prendió fuego a sí mismo, / se quemó, se entregó al  
fuego. (León-Portilla 2006: 35)

Y se dice / que, cuando ya está ardiendo, / muy alto se elevan sus cenizas.  
/ Entonces aparecen, se miran, / toda clase de aves / que se elevan  
también hacia el cielo, / aparecen el ave roja, / la de color turquesa, / el

tzinitzcan, el ayocuan y los loros, / toda clase de aves preciosas. // Y cuando terminó ya de quemarse *Quetzalcóatl*, / hacia lo / alto vieron salir su corazón / y, como se sabía, / entró en lo más alto del cielo. / Así lo dicen los ancianos: / se convirtió en estrella, / en la estrella que brilla en el alba. (Ivi: 41)

En *La Flor del Águila* vuelve a estar presente esta relación del ave sagrada del quetzal con la hoguera creadora:

Ave Garza anda volando / aquel por quien todo vive: / *Flor de pluma de quetzal* / en la hoguera se revuelve: / viene a hacer caer en lluvia / preciosas blancas flores olorosas. / Así también un poco vivimos, / oh tú por quien todo vive: / *Flor de pluma de quetzal* / en la hoguera se revuelve: / viene a hacer caer en lluvia / preciosas blancas flores olientes. (León-Portilla 2002: 77)

Y, asimismo en *Las Aves Sagradas* vuelven a congregarse estas con carácter mítico:

De donde arraiga el Árbol Florido, / desde donde macollan sus preciosas espigas, / venís acá, aves áureas y negras, / venís, aves pardas y azules, / y el maravilloso quetzal. / Todas venís desde Nonohualco: / país junto al agua, los que sois *aves preciosas del Vivificador*. [...] / Ya te despiertan tus preciosas aves, / ya te desmañana el dorado tzinizcan, / el rojo quechol y el pájaro azul que amanece gritando. / Hacen estrépito las aves preciosas, / que llegan a despertarse. / El dorado zacuan y el tzinizcan / el rojo quechol y el pájaro azul que amanece gritando. / Desde Tamoanchan, donde se yergue el Árbol Florido, / vienen nuestros reyes, tú, / Motecuzoma, y Totoquiuhatzin. (Ivi: 75-76)

Recordemos aquí estos conocidos versos incluidos en los *Cantares mexicanos*: «El ave roja de Xochiquetzal / Se deleita, se deleita sobre las flores. / Bebe la miel en diversas flores; / Se deleita, se deleita sobre las flores.»

Esa fusión entre la cultura azteca y la occidental cristiana en la sociedad novohispana tiene su escrito más representativo en *Grandeza Mexicana*, de Bernardo de Balbuena. En el primer capítulo aparece el ave fé-

nix entre gran cantidad de nombres procedentes de la mitología greco-latina. Balbuena exalta la capital de la Nueva España, Ciudad de México, como una Nueva Roma americana. En su ponderación extrema la compara con el ave fénix: «Toda ella en llamas de belleza se arde / Y se va como *Fénix renovando*: / Crezcas al cielo, en siglos mil te guarde» (Balbuena 1927: 71).

Más adelante en el poema vuelve a comparar la ciudad de México con el Fénix como máxima ponderación:

O ciudad bella, pueblo cortesano / Primor del mundo, traza peregrina /  
Grandeza ilustre, lustre soberano // *Fénix de galas*, de riquezas mina, /  
Museo de Ciencias y de ingenios fuente / Jardín de Venus, dulce golosina. (Ivi: 72)

Tenochtitlán renace en la Ciudad de México como ave fénix de un imperio renovado. La grandeza imperial de la antigua Roma o Grecia se fundía con la azteca mexicana, aportando así el aura de la cultura clásica que lo legitimaba. Como dice Sigüenza, en el *Teatro de Virtudes Políticas*:

[...] y si era destino de la fortuna el que en alguna ocasión renaciesen los mexicanos monarcas de entre las cenizas en que los tiene el olvido, para que como *fenixes de Occidente* los inmortalizase la fama, nunca mejor pudieron obtenerlo que en la presente. (Sigüenza 1984: 167)

En la *danza de Tocatín* también vemos la presencia del fénix:

Tocatín, caciques, / hijos, tocatín, / que al sol hecho padre / tenemos aquí.  
/ Cuarenta mil indios / solían salir / en México al baile / hoy no hay cuatro mil.  
/ De hoy en cien años / oirán decir, / ¿cómo eran los indios? / no sé, no los vi.  
/ Bailemos, caciques, / que no será así, / pues del sol colgada / nuestra águila vi.  
/ Su calor vital / hará revivir / una *hermosa fénix* / de un gusano vil.  
/ Si cesan la cuenta / del medio partir / multiplicaremos / como el tule y el juil.  
/ Serán los tiangues / ferias de París / y andará sobrado / el chile y maíz. (vv. 5423-5450)

#### 4. Poesía amorosa: amor petrarquista, encomio de la belleza

Aquí hemos de nombrar a Francesco Petrarca como el introductor del mito del fénix en la poética amorosa de la edad moderna, en el Renacimiento y el Barroco. La identificación de la dama con el ave fénix es motivo que ya aparece en el soneto CLXXXV del *Canzoniere* de Petrarca. El fuego, dador de vida, se identifica con la pasión amorosa destructiva y regeneradora, a su vez, de las ilusiones y esperanzas del amante. Esta vinculación del ave fénix con el fuego le hace especialmente apropiado para simbolizar el amor eterno, que se quema y renace perpetuándose en la pasión amorosa.

A pesar de que en el siglo XV Juan de Mena y Garcí Sánchez de Badajoz incluyen el ave fénix en su poesía amorosa de corte cancioneril, el mito no causa excesivo interés en los poetas españoles del Renacimiento. El fénix es un mito ante todo Barroco, por su propia naturaleza y por los atributos que lleva aparejado. Así se demuestra en su frecuente presencia en poetas barrocos españoles: Fernando de Herrera, Pedro Quirós, Trillo y Figueroa, Bocángel, Juan de Jáuregui, Bartolomé Leonardo de Argensola, Luisa de Carvajal, Soto de Rojas, José Navarro, Quevedo, Conde de Villamediana y, en especial, Luis de Góngora, que identifica a la novia de las *Soledades* con el fénix.

En cambio, apenas encontramos en la poesía barroca novohispana esta aplicación del mito a la poesía amorosa de tradición petrarquista.

#### 5. Poesía heroica: panegírico, funerario

El ave sagrada del fénix está relacionada con el poder imperial, como el águila. Estamos ante un mito apropiado para la poesía heroica ya desde sus orígenes egipcios, en los que se relacionaba su muerte y ofrenda en Heliópolis al dios 'Ra', como destino solar del monarca difunto. De este modo, se puede ver una relación de las dinastías faraónicas egipcias, en las que el faraón se titula 'hijo de Ra' (dios del sol), con la monarquía teocéntrica de la España barroca, en la que el monarca católico y contrarreformista ofrenda su poder político a Dios. Esta relación 'Monarca-Fénix' es muy tratada en la poesía barroca española.

Por extensión, el mito se utiliza como comparación de máximo encomio en panegíricos dirigidos a otras personalidades poderosas (nobles, virreyes) o ilustres (escritores y artistas).

Esta aplicación del mito aplicado a personalidades políticas y eclesiásticas es, junto a la espiritual, la más utilizada en la poesía barroca novohispana.

**5.1. Sor Juana Inés de la Cruz**, llamada la Fénix de América, es presentada como fénix de la poesía y erudición en el título de varios de sus poemas, como en el romance (108) encomiástico dirigido a José de la Barrera (*Del Mejicano Fénix de la Poesía, la M. Juana Inés de la Cruz, al Br. D. José de la Barrera Varaona, en su "Festín Plausible" del Convento de Santa Clara a la Marquesa de la Laguna.*); o en la silva que hace de epinicio gratulatorio al conde de Galve (*De la Madre Juana Inés de la Cruz, Religiosa profesora en el Convento de San Jerónimo de Méjico: Fénix de la erudición en la línea de todas las Ciencias: emulación de los más delicados Ingenios: gloria inmortal de la Nueva España*).

En un par de romances escritos en honor de una personalidad poderosa de la Nueva España surge el mito como expresión de máxima ponderación. Así, por ejemplo, en el romance (20) dedicado a la Condesa de Paredes por su cumpleaños (*Mezcla con el gracejo la erudición, y da los años que cumple la excelentísima señora condesa de Paredes, no por muchos, sino por aumento, «Excusado el daros años»*), nos presenta al ave fénix como máxima referencia de una vida longeva. Aquí confluyen dos rasgos consustanciales al fénix: su larga vida (más de 500 años) y su vínculo con la majestad y nobleza cuasi divinas. Dice así:

Y así más años viváis / que aquel pájaro fenicio / ha vivido, no en Arabia,  
/ sino en símiles prolijos / (por erudición primera / esa avecilla os remito,  
/ que al festín de vuestros años / puede servir de principio. (vv. 9-16)

El 5 de julio de 1683 nació el hijo único de los Marqueses de la Laguna. Para la ocasión, Juana Inés escribe un romance (32) (*Porque nació en Julio su Primogénito, le anuncia prosperidades a la Señora Virreina, con no más que astrólogo deseo. "Rey coronado del año"*) en el que equipara al nuevo hijo con el ave fénix, por ser de maravilla única y sin rival: «Na-

ció, de aromas Reales / Entre los sagrados humos, / *Más bello flamante Fénix / Que el que el Arabia produjo*» (vv. 29-32).

Dentro de *Las cinco Loas al Rey de España, Carlos II*, en la *Loa a los años del rey [III]*, el Coro 2 presenta en el canto de cumpleaños del rey (escena I) al ave fénix como muestra de la más excelsa figura que honra tan solemne día. La vinculación del fénix al máximo poder está aquí presente:

Pues de las sacras, Reales, / Altas, Augustas Cenizas, / *Bello generoso Fénix*, / Más que nace, resucita, / La Majestad le aplauda; / Porque no es digna / de aplaudir a los Reyes / la común Vida. (vv. 9-16)

En la *Loa a los años del Rvmo. P. maestro fray Diego Velázquez de la Cadena*, el personaje de la Naturaleza pone como ejemplo al ave fénix para expresar su fuerza genesiaca de vida eternamente renovada:

NATURALEZA: ¡Oh, qué torpe que discurre / El que a mi poder le niega / Que, para formar el *Fénix*, / Pueda tener suficiencia! / Pues ¿no ve que cada especie / Es *Fénix*, / que de las muertas / Cenizas nace, porqué / A morir y nacer vuelva? / Pues ¿qué dificultad hay / Para creer que la misma / Obra que hago en una especie, / En un individuo hiciera? / En fin, soy quien hago que / Lo vegetativo crezca, / Que lo racional discurra, / Que lo sensitivo sienta. (vv. 27-42)

En la *Loa a los años de la Reina Madre, Doña Mariana de Austria, Nuestra Señora*, Juana Inés encomia a la que será regente de España hasta la mayoría de edad de su hijo Carlos II, tras la muerte de Felipe IV. El marqués de Mancera, virrey de Nueva España, influirá para la conclusión de esta comedia, según nos refiere Octavio Paz en *Las trampas de la fe* (Paz 1982: 9). Estamos aquí ante un claro ejemplo de la aplicación del mito del fénix al poder y la monarquía: «FAMA: Renacer Fénix y amanecer Alba; / a la del Sol Hispano / Aurora soberana.» (Escena I)

**5.2. Carlos de Sigüenza y Góngora** escribe en su obra *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe* (1680), en las estrofas finales del Arco Triunfal a la entrada del nuevo Virrey, don Tomás Antonio Manrique de la Cerda, en la Ciudad de México:

Mientras dan por que viva tu nobleza / *Plumas el Fénix, tinta las Españas:*  
 / El mármol que pulió con gentileza / Pero luciente ofrece a tus entrañas  
 / Proezas, que demuestran sempiternas / Duraciones que son siempre  
 modernas. (Sigüenza 1931: 83-92).

El ave fénix, mito clásico grecolatino, es tomado por el polígrafo mexicano para reivindicar la memoria de los antiguos emperadores aztecas, renacidos como «mexicanos monarcas de entre las cenizas en que los tiene el olvido, para que como *fenixes de Occidente* los inmortalizase la fama» (Sigüenza 1984: 167).

El fénix es también protagonista en el soneto *Este, que mas que al pór-fido luciente...*, incluido en el *Triumpho parthenico* (compilación de poemas premiados en certámenes de 1682 y 1683), dedicado al doctor Don Juan de Narváez, Tesorero general del Arzobispado de México. Dicen así los dos tercetos finales:

Mas que gloria fugaz, delphica pyra, / Joven heroico, a tu esplendor se  
 ofrece, / Que avaro das, y prodigo atesoras, // En ella si tu edad con su  
 edad crece, / Para lo eterno a que tu nombre aspira / Águila es poco, *Fénix*  
*te mejoras.* (Sigüenza 1931: 117)

**5.3. Luis de Sandoval Zapata**, en la primera décima de su *Soneto y dos Décimas en las exequias del Arzobispo de México, don Feliciano de la Vega* (1642), celebra la vida eterna del obispo metropolitano con el recuerdo del ave fénix como mito solar regenerador:

*El Fénix y el sol renacen* / Por los riesgos con que aciertan, / Cuna haciendo  
 en que despiertan / Los estragos en que nacen, / Mas tu acabamiento tal,  
 / Feliciano, que -el cristal / Humano roto en el puerto- / Sin tener acá lo  
 muerto / Tienes en Dios lo inmortal. (Herrera 1996: 32)

También utiliza la figura del fénix para encomiar a un alto funcionario de la Corona de España (Gobernador y Capitán General de La Española y Oídor de la Real Cancillería de la Nueva España, al servicio del rey Felipe III), en el soneto *Ingenio grande, espíritu valiente* (*De el General Don Luis de Sandoval Zapata al Author*). Dice así en el primer terceto: «Sus

privilegios Aragón blasona, / Siendo *glorioso Fénix* de la llama / De el ardor elocuente de tu historia».

En el romance *Cuando se apagaba el fuego* hace un panegírico al señor Don Juan Manuel de Sotomayor, miembro de la Real Audiencia y Juez del estado del Valle. Las referencias a la divinidad cristiana, al Sol y al Fénix también están aquí presentes (vv. 48-63):

Del Sol Jesús los incendios / Finos y abrasados salen, / Y en tu hermosura sus rayos / Divinos reflejos hacen. / Con que tanto fiel ya fino / *Fénix en infiernos arde*, / Que al morir más encendido, / Más organizado nace. / ¿Quién es ese Sol Nazareno, / Inmortal divino amante, / Buscó para que en tus aras / Hoy México le adorase? / ¿Quién sino el señor don Juan / Manuel la elocuencia calle, / Que sus elogios mayores / Solo en tanto nombre acaben. (Herrera 1996: 50)

## 6. Poesía religiosa: el mito a lo divino

Los atributos del ave fénix le harán especialmente apropiado a la simbología cristiana. Su pureza e inmortalidad, renacido de su propia muerte, significarán la resurrección y vida eterna. Ocupa un lugar destacado la aplicación del mito a la ascunción de la Virgen, algo muy tratado también por los poetas barrocos españoles: Lope de Vega, Juan de Jáuregui, Diego de Baeza o Baltasar Gracián, quien llama a la Virgen *Fénix del Empireo*.

**6.1. Sor Juana Inés de la Cruz.** Entre los villancicos que escribió para las celebraciones religiosas en honor de la Asunción de la Virgen recogemos aquí tres en los que aparece la Fénix como atributo de excelsa rareza y singularidad, protectora y redentora de los hombres. Así, en la Asunción de 1679 (*Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia metropolitana de Méjico, en honor de María Santísima, Madre de Dios, en su Asunción Triunfante, y se imprimieron año de 1679*), vemos en el Primero Nocturno del Villancico I: «De tu ligera planta / El curso, *Fénix rara*, / Pára, pára; / Mira que se adelanta, / En tan ligero ensayo, / A la nave, a la cierva, al ave, al rayo.» (vv. 1-6).

Entre los villancicos atribuibles a Juana Inés -según Méndez Plancarte-, esta nos presenta al ave fénix como símbolo de Resurrección (*Ter-*



*tuliano: De Resurrectione*, 13) en la Asunción de la Virgen María, a la que denomina Ave de Gracia, tal como nos recordaba el agustino Fray Nicolás Ponce de León en el villancico *Las Aves*: «¿Qué Ave será María? No Fénix, ni Paloma, ni Águila, ni Pavón, sino 'Ave de Gracia'».

Para Sor Juana Inés, la Virgen será Ave de Gracia a la vez que Fénix, tal como nos refiere en su Villancico III de la Asunción de 1677:

Prevenidos le tienen / Los que la suben, / Con sus plumas y bandas, /  
Andas de luces. / Suelto su hermoso pelo, / De trenzas rico, / Es en él su  
tesoro / Oro subido. / Con tantos Cortesanos, / Se ve vistosa, / Cuando  
Reina se exalta, / Alta su pompa. / Siendo *Fénix*, descubre / Mejor Arabia,  
/ Porque el Cielo la alabe / *Ave de Gracia*. (vv. 21-36)

En la *jácara* del Segundo Nocturno del Villancico VI de la Asunción de 1686 vuelve a aparecer la Virgen como «Fénix rara» que renace en su ascensión a los cielos, hacia el Sol divino, regenerador de vida eterna:

La *Fénix rara*, que puesta / Del Sol divino a los rayos, / Renace en cuna de  
olores, / Faltando sólo el del barro; / La que, con ser tan Mujer, / Se dice  
que hoy no ha mostrado / Ser mujer de lodo y polvo / Pues del Cielo es  
un retrato. (vv. 13-20)

**6.2. Carlos de Sigüenza y Góngora.** En el conjunto de escritos que se refieren al pasado del pueblo mexicano, destaca su libro *Fénix de Occidente. Santo Tomás descubierto con el nombre de Quetzalcóatl*. Sigüenza asimila aquí la figura del dios Quetzalcóatl con la del apóstol Santo Tomás, al que denomina Fénix como máxima ponderación a su grandeza.

La Virgen de Guadalupe aparece como la «Reyna del Sol radiante» en la *Canción de las Glorias de Querétaro* (estrofa VII, Poema de 25 estrofas; pp. 77-82), donde es presentada por Sigüenza como la *Fénix espiritual de México*. Así lo constatamos en el conocido poema incluido en la *Primavera Indiana* que lleva por título *Idea de María Santísima de Guadalupe, copiada de Flores* (poema de 79 estrofas; pp. 43-70). El sol y las flores acompañan a la Virgen-Fénix Guadalupana:

Pero a la vista de ese puro rayo, / Que el Sol Empíreo de convexa cumbre  
/ Desprendió, sin recelo de desmayo / Se vegetan las flores con su lumbrere:

/ Rayos has sido del Sol, pues vive el Mayo / Bella MARÍA, y con fragante  
 encumbre / Si en el inculto monte Fénix yace / *A vista de tu luz Fénix  
 renace.* (Estrofa XIX)

Recordemos aquí también la presencia del fénix en el poema más extenso escrito sobre la Virgen de Guadalupe (cinco cantos con 258 octavas y 2064 versos), el de Francisco de Castro, titulado *La Octava Maravilla y sin Segundo Milagro de México perpetuado en las Rosas de Guadalupe*:

Sobre la excelsa parte el manto ajusta / diadema real, de un oro que  
 pudiera / dar al sol, cuyo globo le circunsta, / no poca envidia, si el metal  
 no fuera / solar estirpe de su llama augusta; / mas una y otra del arte se  
 atempera / que, opuesto el giro de ambas, ocasiona / imperial de oro y  
*sol Fénix*, corona. (Canto V, Octava XIX); «Así pintó la *Fénix Maravilla* / a  
 quien, cual de sol tanta expresa sombra, / no sólo no le pasa interrumpilla  
 / por su mudanza al tiempo; mas se asombra / de ver, que hoy como ayer,  
 su matiz brilla; / no en Guadalupe más valiente Combra / de patrocinio  
 a México, que propia / de su etérea beldad amena copia.» (Canto V, Octava LIV)

Dentro de los encomios a santos en la poesía barroca española no es extraño ver a San Lorenzo como ave fénix, por su martirio en la parrilla (Bartolomé Leonardo de Argensola, Baltasar Gracián). En *Oriental planeta evangélico*, Epopeya Sacro-Panegírica de 95 octavas, Sigüenza y Góngora relaciona al jesuita Francisco Javier con el fénix en sus misiones orientales asiáticas. Así lo vemos en el poema *Al Apóstol Grande de las Indias, San Francisco Xavier*:

Allí donde fragantes / Inundaciones de orientales gomas / El ayre  
 densan, y Árabes aromas / El Alcázar del Sol buscan volantes, / Allí  
 donde canora / *La eterna Fénix* mora / Símbolo heroico en colorida esfera  
 / De la gran duración que nos separa. [...] Y tu vasto Neptuno / Ya tumba  
 seas del autor del día / *Que eterno Fénix de ceniza fría* / Forja su ser en  
 túmulo oportuno / Ya nevada cortina / Que alumbra matutina / De la  
 Aurora purpúrea que madruga / Néctares liba, lágrimas enjuga. [...] /  
*Eterno Fénix vive* / En las llamas que excitan sus ardores / No de mentidos  
 Árabes sus olores / La exhalante fragancia se concibe / *Fénix de amores*

*muere / Y en las vidas que adquiere / Ya no muere de amores, ya no yace  
/ Que a Patria eterna vivamente nace.* (Sigüenza 1931: 121-145)

**6.3. Luis de Sandoval Zapata** escribe uno de los sonetos más conocidos y hermosos dedicados a la Virgen de Guadalupe: *El astro de los pájaros expira*. Compara aquí a la Guadalupana con las rosas del Tepeyac y el Fénix, tal como ya viene recogido en el título completo del poema: *A la transubstanciación admirable de las rosas en la peregrina imagen de N. Sra. de Guadalupe... Vencen las rosas al Fénix* (Publicado póstumamente hacia 1688 en *La Estrella del Norte de México*, del Padre Francisco de Florencia). La imagen central representa a unas rosas que mueren para resucitar, transformándose en María, la rosa mística. Esta metamorfosis supera a la del Fénix, símbolo universal del Sol y la Resurrección. En el último terceto, el poeta se dirige así a las flores diciéndoles: «Más dichosa que el fénix morís, flores: / que él, para nacer pluma, polvo muere; / pero vosotras, para ser María.» Sandoval Zapata compara la transformación de las flores en la imagen de la Virgen con la metamorfosis del fénix mitológico.

## 7. Poesía burlesca: el mito a lo burlesco

La poética sublimadora y enaltecadora del mito clásico que estaba presente en el Renacimiento tiene su reverso en la corriente burlesca del Barroco, que sitúa las figuras mitológicas en niveles caricaturescos. El poeta abandona la visión idealizada del Renacimiento y se acerca cada vez más a la realidad de lo cotidiano. Es en este contraste entre el *locus* enaltecedor del mito y su reinterpretación prosaica donde se produce el efecto cómico. El mito del ave fénix no fue ajeno a esta degradación cómica y burlesca del mito clásico en la poesía barroca. Por un lado, su relación simbólica con la tópica petrarquista de la poesía amorosa (principal objeto de chanza de la poesía burlesca); y, por otro lado, el carácter extravagante y artificioso del mito, muy caro a los culteranos, le hicieron ser objetivo de las burlas de poetas de la época. Lope de Vega, Quevedo, Góngora, Polo de Medina y Pantaleón de Ribera son buenas muestras de este tratamiento burlesco del Fénix en la poesía barroca española.

**7.1. Sor Juana Inés de la Cruz.** En el romance 43, *A la misma Excma. Señora (la Condesa de Galve) hallándola superior a cualquier elogio*, “Sobre si es atrevimiento...”, Sor Juana se burla del uso excesivo de los recursos mitológicos para la poesía. Muestra sus reparos a abusar de las referencias mitológicas convencionales de la retórica clásica, que tan presentes están en la poesía gongorina y que tantas veces hacen correr el riesgo de vaciar la poesía de contenido. Verbaliza satíricamente mitos heliosimbólicos como Faetón e Ícaro: «Mira qué vulgar ejemplo, / Que hasta los niños de leche / Faetonizan e icarizan / La vez que se les ofrece» (vv. 125-128).

En los Romances 48 bis y 49 es donde Juana Inés trata el mito a lo burlesco del ave fénix relacionado con la fama de los escritores, aplicado a ella misma. Recordemos que el sobrenombre de Fénix para ensalzar a los escritores y artistas era común en el Siglo de Oro español. También los poetas novohispanos hacen uso de este recurso, como por ejemplo José Arrazola Fénix en su *Poema de la conquista*, para encomiar al autor de *Nuevo Mundo*: «Francisco de Terrazas, Fénix solo, único desde el uno al otro polo» (Méndez 1945: 45).

Dentro de este contexto es donde también aparece el mito del fénix como crítica al estilo florido, oscuro y rebuscado de la poesía llamada culterana, así como a los poetas seguidores de Góngora. El ave fénix, por sus rasgos de pájaro extravagante, artificioso, exuberante en colorido y plumaje, se adecuaba perfectamente a la sátira y burla de lo cursi, lo afectado y lo exagerado.

En el Romance 48 bis (*Lo que un Caballero recién venido a la Nueva España escribió a la Madre Juana “Madre que haces chiquitos”*), Sor Juana Inés de la Cruz muestra con fino humor su condición de escritora a través de la búsqueda que de ella hace un admirador. Rara avis, oculta, única y apartada del mundanal ruido, como el ave fénix; cuya progenie, sin necesidad de varón, son sus libros. «Di en decir que no había Fénix, / Siguiendo Autores de clase; / Porque vivir de morir, / Es la vida perdurable» (vv. 13-16).

El poeta va en busca de la Fénix de los poetas, Sor Juana Inés de la Cruz. La ironía autorreferencial aquí es clara: «Más peregrino que el Fénix, / Partí en busca de esta Ave / Que se hace mosca muerta / Y entre cenizas renace.» (vv. 37-40) Las referencias geográficas comparadas con sentido cómico son propias de la preceptiva poética burlesca de la

época: «Lo mismo era decir esto / En Egipto, que en Getafe; / Tanto sabía del Fénix / Nilo, como Manzanares» (vv. 53-56). Pero no es hasta leer el *Sueño* de Juana Inés, cuando el tenaz buscador de la fénix se da cuenta de que ha de acudir a México para encontrarla:

Tu *Sueño* me despertó / De mi letargo ignorante. / Empecé a leerlo, y dije:  
/ Cierto, que soy gran salvaje. / Si hay noche en que Apolo luce, / ¿Que  
haya *Fénix*, no es más fácil? / Proseguí, y dije admirado: / ¿Qué haya  
Físico vinagre / Que, para huir de los pasmos, / Subir a Méjico mande? /  
Acabé, diciendo: ¡Víctor, / Víctor mil veces! Más vale / Sola una hoja de  
Juana, / Que quince hojas de Juanes. / Vive Apolo, que será / Un lego  
quien alabare / Desde hoy a la Monja Alférez, / Sino a la Monja Al-  
mirante. / Gracias a Dios, que llegó / El *Laus Deo* del viaje, / La meta de  
los trabajos, / De los peligros el saque. / Hallé la Fénix que bebe / Las  
perlas de más quilates / En los conceptos más altos / De los Poetas más  
graves. / La más única y más rara / Que hay desde Etiopía a Flandes: /  
No hable Córdoba palabra; / Calle Mantua, Sulmo calle. / ¿*Qué Fénix vi-  
virá más* / Que tu fama, en los Anales, / Pues acabarse ella. Es / Cuento de  
nunca acabarse? (vv. 95-128. La cursiva es mía)

En el Romance 49 (*Lo que le respondió nuestra Poetisa al caballero recién venido a Nueva España que le había escrito el Romance “Madre que haces chiquitos”...*), Sor Juana responde a su tenaz perseguidor del fénix. En la respuesta hace una reescritura burlesca del mito, resaltando su rareza y extravagancia:

Buscando dice que viene / A *aquel Pájaro* que nadie / (por más que lo  
alaben todos) / Ha sabido a lo que sabe; / Para quien las cetrerías / Se  
inventaron tan de balde, (vv. 9-14. La cursiva es mía).

La autora deja bien clara la naturaleza irreal del ave fénix, como mito fantástico y fabuloso:

De éste, el pobre Caballero / Dice que viene en alcance, / Revolviendo las  
Provincias / Y trasegando los Mares. / Que, para hallarlo, de Plinio / Un  
itinerario trae, / Y un mandamiento de Apolo, / Con las señas de *rara avis*.

/ ¿No echas de ver, Peregrino, / Que el Fénix sin semejante / Es de Plinio  
la mentira / Que de sí misma renace? (vv. 33-44. La cursiva es mía)

Ante la insistencia de ser ella la buscada y reconocida como el Fénix,  
Juana Inés va asumiendo su condición:

En fin, hasta aquí, es nonada, / Pues nunca falta quien cante: / *Dáca el  
Fénix, toma el Fénix,* / En cada esquina de calle. / Lo mejor es, que es a mí  
/ A quien quiere encenizarme, / *O enfenizarme,* supuesto, / Que allá uno  
y otro se sale. / Dice que yo soy la Fénix / Que, burlando las edades, / Ya  
se vive, ya se muere, / Ya se entierra, ya se nace: [...] La Mayorazga del  
sol. (vv. 45-65. La cursiva es mía)

A medida que va avanzando el romance hay un cambio en la visión  
de Juana Inés sobre el ave fénix. Al ir subsumiéndolo en su identidad  
empieza a reconocerse a sí misma en sus cualidades y atributos. Aban-  
dona ya la ridiculización burlesca del mito por una fina ironía en la que  
se reconoce en él, tal como la denominaban sus contemporáneos: *Fénix  
de México* o *Fénix de América*, sin igual en su excelencia. Dice así:

Que yo soy la que andar suele / En símiles elegantes, / Abultando los  
renglones / Y engalanando Romances. / Él lo dice, y de manera / Eficaz  
lo persuade, / Que casi estoy por creerlo, / Y de afirmarlo por casi. / ¿Qué  
fuera, que fuera yo, / Y no lo supiera antes? / ¿Pues quién duda, que es  
el *Fénix* / El que menos de sí sabe? / Por Dios, yo lo quiero ser, / Y pésele  
a quien pesare; / Pues de que me queme yo, / No es razón que otro se  
abra. / Yo no pensaba en tal cosa; / Mas si él gusta gradüarme / *De  
Fénix,* ¿he de echar yo / Aqueste honor en la calle? / ¿Qué mucho que yo  
lo admita / Pues nadie puede espantarse / De que haya quien se *efenice* /  
Cuando hay quien se ensalamandre? (vv. 93-116. La cursiva es mía)

Sor Juana Inés va ahondando en la percepción de su propia identi-  
dad hasta reafirmarse definitivamente como Fénix. La ironía llega aquí  
a su apogeo, al mostrarse tan a gusto con su nueva caracterización sim-  
bólica. En el mito se reencuentra con su tan preciada libertad e indepen-  
dencia:

Lo que me ha dado más gusto, / Es ver que, de aquí adelante, / Tengo solamente yo / De ser todo mi linaje. / ¿Hay cosa como saber / Que ya dependo de nadie, / Que he de morirme y vivirme / Cuando a mí se me antojare? / ¿Que no soy término ya / De relaciones vulgares, / Ni ha de cansarme el pariente / Ni molestarme el compadre? / ¿Qué soy toda mi especie / Y que a nadie he de inclinarme, / Pues cualquiera debe sólo, / Amar a su semejante? (vv. 129-144)

Y concluye con la aceptación y reconocimiento de Fénix para sí misma:

Ya, con estas buenas nuevas, / De hoy más, tengo de estimarme, / Y de etiquetas de *Fénix* / No he de perder un instante; / Ni tengo ya de sufrir / Que en mí los poetas hablen, / Ni ha de verme de sus ojos / El que no me lo pagare. / ¿Cómo? ¿Eso se querían, / Tener al *Fénix* de balde? / ¿Para qué tengo yo pico, / Sino para despícarme? (vv. 165-176) [...] / Y supuesto, Caballero, / Que a costa de mil afanes, / En la Invención de la Cruz, / Vos la del *Fénix* hallasteis, / Por modo de privilegio / De inventor, quiero que nadie / Pueda, sin vuestra licencia, / A otra cosa compararme. FIN. (vv. 193-200. La cursiva es mía)

Finalmente, en el Romance 49 bis (*Romance de un Caballero del Perú (el Conde de la Granja), en elogio de la Poetisa, suplicándole que su rendimiento fuese mérito a la dignación de su respuesta.*), Juana Inés reivindica su independencia y la libertad de su talento, ajeno al encasillamiento de su sexo, que recuerda al *hermafroditismo* del Ave Fénix: «La Archi-Poetisa sois, / Con ingenio mero-mixto / Para usar en ambos sexos / De *versos hermafroditos*.» (vv. 173-176. La cursiva es mía).

## Bibliografía

- ANGLADA ANFRUNS, ÁNGEL (1983). *De Ave Phoenixe. El mito del ave fénix*. Barcelona: Editorial Bosch.
- BALBUENA, BERNARDO DE (1927). *Grandeza mexicana*. Edición facsimilar de la edición príncipes. México: Sociedad de Bibliófilos mexicanos (1604).

- CRUZ, SOR JUANA INÉS DE LA (1976). *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz / Sor Juana Inés de la Cruz*; edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. 4 vols. México: Fondo de cultura económica.
- GARIBAY, ÁNGEL M<sup>a</sup> (ed.) (2000). *Poesía Náhuatl I. Romances de los Señores de la Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- HERRERA, ARNULFO (1996). *Tiempo y muerte en la poesía de Luis de Sandoval y Zapata*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- LEÓN-PORTILLA, MIGUEL (ed.) (2002). *Cantos y crónicas del México antiguo*. Madrid: Editorial Dastin; en internet: [http://enp4.unam.mx/amc/libro\\_munioz\\_cota/libro/cap1/lec10\\_cantosycronicasdelmexicoantiguo.pdf](http://enp4.unam.mx/amc/libro_munioz_cota/libro/cap1/lec10_cantosycronicasdelmexicoantiguo.pdf) (28-I-2018).
- LEÓN-PORTILLA, MIGUEL (2006). *Literaturas de Anáhuac y el Incario*. México: Siglo XXI.
- MÉNDEZ PLANCARTE, ALFONSO (ed.) (1945). *Poetas novohispanos (1521-1621)*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México
- PAZ, OCTAVIO (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral.
- PELLICER DE SALAS Y TOVAR, JOSÉ (1630). *El fénix y su historia natural*. Madrid: Imprenta del Reino.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, CARLOS DE (1931). *Poemas*. Recopilados por Irving A. Leonard. Estudio preliminar de Emilio Abreu Gómez. Madrid: Biblioteca de Historia Hispanoamericana.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, CARLOS DE (1984). *Teatro de Virtudes Políticas*. En: *Seis Obras*. Prólogo de Irving A. Leonard; edición, notas y cronología de William G. Bryant. Caracas: Ayacucho.
- VILLAMEDIANA, CONDE DE (1990). *Poesía impresa completa*, Madrid: Cátedra.



# Encontrar *Adaneva* e *Incarrí* en la narración andina de la *Nueva crónica y buen gobierno*

Carlos Miguel Salazar Zagazeta, Sapienza Università di Roma

**Resumen:** *Este ensayo destaca los mitos cosmogónicos en las palabras e imágenes de la Nueva crónica y, sobre todo, la influencia de la tradición autóctona en la cristiana en el pensamiento intercultural de la narrativa colonial de Huaman Poma. Observo su interés en asociar y diferenciar ambas mitologías, ya que el uso prudente de la cosmogonía judeocristiana lo ayudó a explicar las «edades» que no solo acreditaban su fe, sino que le permitían incorporar paralelamente los mitos andinos de las «generaciones» sobre el origen del mundo. Aunque está claro que su talento retórico buscó moralizar el «mundo al revés», dándole autoridad a la historia y las leyendas antes de la invasión del Tahuantinsuyo, cuando aún campeaba el Buen gobierno. Poma había definido la aspiración rebelde del texto ilustrado a comenzar de la memoria indígena y, al mismo tiempo, postuló personajes provenientes del Génesis como Adán y Eva. Un recurso no solo metafórico que idealizó la salvación, inspirando remedios contra el caos que Incarrí liberaría como figura mesiánica.*

**Abstract:** *This essay investigates the cosmogonic myths in Huaman Poma's Nueva crónica the way they are conveyed in words and drawings. Most importantly, it seeks to examine the influence of such dynamics on the intercultural view of the colonial narrative. To this end, this work considers his interest in mixing and differentiating the thought of the Christian tradition with the Andean one. Poma uses Judeo-Christian cosmogony to endorse his faith, but also to integrate the myths about «generations» with his ideas regarding*

*the origin of the world. Although it is clear that he sought above all to moralize the «world upside down» and to highlight the importance of history and the legends existing before the invasion when the Buen Gobierno was still ruling. The Indian chronicler defined the rebellious aspiration of his manuscript based on the indigenous memory and, at the same time, created figures inspired by the Genesis, referring among others to Adam and Eve. Such a stylistic strata-gem seeks to not only hybrid redemption but also to inspire the formulation of remedies against the chaos that Incarrí as a messianic figure would help to stop.*

*Cuando el mundo se voltee, va a regresar Incarrí y va a andar, como en las épocas antiguas. Entonces todos los hombres, cristianos y gentiles, vamos a encontrarnos<sup>1</sup>.*

### **1. La estrategia narrativa de Huaman Poma y la mitología**

Es evidente que Poma utilizó prudentemente la Biblia (el *Libro de los libros*) para incrementar el valor de su narración y basó su estrategia textual con el uso de citas cosmogónicas de la cultura judeocristiana. Esta fuente de la cosmovisión fue aludida con empeño y, a veces, como referencia aparentemente secundaria, ya que le servía para conferir valor a los relatos míticos autóctonos y, en especial, a la mitopóyesis sobre su linaje familiar para forjar su condición de *indio principal*, sorprendido por el «mundo al revés». Acreditó así la existencia de fuentes que reforzaron su relato polifónico y el uso del tradicional principio de oposiciones complementarias por medio del cual, conoce y organiza el mundo en parejas de opuestos (*yanantin*).

Además del espacio central que ganaba la información oral en el manuscrito ilustrado, valorizaba las lenguas nativas pretendiendo igualmente hacerlas aceptar dado el uso permanente del castellano con el quechua, el aymara y, como ahora sabemos, el puquina. Idiomas que remiten tanto a la densa realidad regional indígena como a los textos de conversión, comenzando por los dedicados a la extirpación de idolatrías, los sermones y los precoces catecismos misioneros bilingües de los Andes.

---

<sup>1</sup> Traducción de texto en quechua recogido en 1970 por estudiantes, bajo la dirección de A. Ortiz (1973: 132).

De igual forma, descubrimos que si Poma no hubiera sido un osado cacique, no habría ni escrito su testimonio, ni se habría atrevido a dialogar con el mismo rey, a través de la *Nueva Corónica y Buen Gobierno*<sup>2</sup>. Necesitaba entonces legitimar sus verdades, como lo exigía el protocolo que postulaba la subordinación de los indios a la Corona y a la Iglesia, rectores del orden virreinal. Por esto, su carta-crónica aceptaba dichos requisitos para sortear los controles coloniales antepuestos al más ilustre interlocutor europeo, y poder adaptar la sabiduría antigua en la escritura y dibujos que sumaban información profética al enunciado legendario, ensayando su aporte personal a la vocación híbrida de la memoria indígena.

Es en esta lógica de resistencia al dominio cultural que Poma incorpora las ideas doctrinales de las «edades» a las ideas prehispánicas *arcaicas* sobre las «generaciones», sumándolas sincréticamente, ya que muestran juicios escatológicos seguramente *contaminados*. Con su visión del mundo, el cronista exhorta la llegada del *Pachacuti* [51]<sup>3</sup> — cataclismo sucesivo al diluvio universal o fenómeno cósmico que propugna la transformación cíclica que significa regresar o volver a comenzar<sup>4</sup> — que, en aquel momento, coincidía con la figura de *Incarri*, no obstante, no lo mencione jamás. Pero es claro que según las fuentes, el cambio regenerador habría cerrado el ciclo cósmico del caos que convulsionó el orden del Tahuantinsuyo con la llegada ibérica.

No obstante, es claro que para el cacique no fue fácil elaborar la comunicación lingüística y visual en un idioma que no era el suyo, ni hacer hincapié en personajes, precisiones y ampliaciones sobre la creación y el cambio de los tiempos que no fueran sino la justificación temática relacionada con el «mundo al revés». Es claro que a través de sus «certezas» y las «enseñanzas» de ambas tradiciones exhorta la recuperación del

---

<sup>2</sup> La referencia textual a la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* procede de la última versión de C. Aranibar (2015).

<sup>3</sup> Los números entre corchetes se refieren al modo de indicar los folios del manuscrito ilustrado.

<sup>4</sup> «El universo (*pacha*) vuelve su estado caótico y desordenado para después reordenarse nuevamente y formar otro cosmos que en realidad es otro ciclo cósmico [...] Solo que los ciclos no son meras repeticiones o retornos de lo mismo, sino una nueva manera de ordenar el universo bajo ciertos parámetros» (Estermann 2009: 202).

«buen gobierno»<sup>5</sup>, en base al anhelo de quien declaraba haber ayudado a los extirpadores y afrontado los artifices de la «idolatría», a pesar de saber que los errores se hallaban tanto entre los burócratas y agentes económicos, como entre algunos miembros del clero y curacas de la sociedad colonial. Culpables de desvirtuar esa «conquista» que el cronista prefiere llamar «invasión», ya que protegía tanto la corrupción como las *malas* autoridades y, por lo tanto, limitaba el avance de la catolicidad y mantenía aletargada y pobre las regiones.

*Inkarri* fue entonces un nuevo relato mitológico sobre el rencuentro del cuerpo del Inca «decapitado» que empieza a construirse desde el siglo XVI con la misma Conquista. Se ha constatado la existencia de diferentes versiones de la narración sobre los incas descabezados que hacía alusión, en primer lugar, a Atahualpa (Millones 1992: 95), cuyo cuerpo una vez muerto debía reunificarse (Chang Rodríguez 1999: 43-47)<sup>6</sup>.

Este evento múltiple estuvo presente luego de la muerte de los incas Atahualpa (1533), Manco Inca (1545), Sayri Túpac (1555) y Túpac Amaru I (1572) y se construyó como evento de fuerte carga simbólica y revancha especialmente indígena. A estos delitos se agregará el asesinato del cacique cuzqueño Túpac Amaru II (1781) y otras de líderes del mismo estrato sociocultural. Desde entonces es parte de una desazón colectiva que ha unificado esas muertes trágicas, fusionándolas en el imaginario popular como eventos luctuosos y, al final, integrados a partir de la relaboración de un «trauma de la conquista» que ha alimentado una original memoria indígena (Salazar 2010: 137, 152; Cornejo Polar 2003: 50).

## 2. La alegoría de *Adaneva* y la imperiosa urgencia de *Incarri*

En la *NCyBG* no falta la parábola edénica de Adán y Eva sobre los albores de la humanidad que forma parte del repertorio de mitos fundacionales judeocristianos que dan espacio al sincretismo, como lo eviden-

---

<sup>5</sup> Como ya lo manifestaron ilustres especialistas, Poma se vio obligado a fundir la información escrita con la oral, haciéndolo debido a una decidida operación intelectual (Adorno 1991: 9).

<sup>6</sup> Según el pensamiento mesiánico, las muertes violentas de los Inca habrían llevado a la necesidad de su retorno mítico para poner fin a la inversión del mundo (Salazar Zagazeta 2019: 308).

cion la mayoría de figuras. El texto glorifica simbólicamente la creación del mundo y, mientras que el primer dibujo de la serie «las edades del mundo» copia la imagen de la pareja arquetípica en el paraíso terrenal (01), más adelante, reproduce la misma pareja en el escenario de los Andes (02), como lo prueban algunos elementos de la naturaleza en la serie iconográfica y, específicamente, cuando escribe sobre las «generaciones de los indios» en el tercer capítulo del manuscrito ilustrado. No es entonces mera coincidencia este testimonio de Poma para afirmar el origen común, como lo hacían a su manera, la opinión platónica del cuzqueño Garcilaso, cuya visión armónica vinculó idealmente ambos autores.

El uso del evento primordial de la Génesis revela el tesón de Huaman Poma que lo hace retratar (y explicar) con simplicidad las «edades del mundo», a las que luego agrega otros dibujos del tiempo bíblico, después de la creación del hombre y de la mujer. Vale decir, la segunda edad, con Noé, el Arca y el diluvio universal; la tercera, que enuncia el «sacrificio de Abram en Jerusalén»; la cuarta, que empieza con «el rey David» y, la quinta edad, origina el «Nacimiento de Jesucristo» que es el evento central de la historia cristiana, puesto que englobará el espacio europeo, el mundo conocido y las Indias. Más adelante, Poma expone y dibuja de manera escueta las cuatro «generaciones de los indios» y las titula: la primera generación, *Huari Huiracocharuna* (población representada por una pareja arquetípica); la segunda, *Huariruna* (búsqueda de *Pachacámac*); la tercera generación *Purunruna* (pareja que trabaja), mientras que la cuarta *Aucaruna* (guerreros que resisten desde una fortaleza).

Esta serie reseña, sin desdecir las edades *universales* enunciadas en la Biblia, los tiempos de las «generaciones» entre los indígenas como puente de un único enlace humano, acoplándolos en una historia que sobrentienden la continuidad de los hombres antes y después del nacimiento del Redentor. Si bien es cierto que tal iconografía realiza el principio canónico de la escritura colonial que empieza con la Creación de Dios-padre cuando dona el mundo a la pareja originaria, Poma cristaliza esta idea ilustrándola a su modo [12]. En ella se alude a los tres personajes apenas mencionados y se los relaciona a los astros y al cielo luciente, con la intención de connotar esa naturaleza entonces desconocida.

De manera diferente, el icono de la transformación está representado por *Inkarri* (Inca-rey) y esto Poma lo comenta solo en la escritura, donde lo sugiere como figura vencedora y alusiva a una monarquía española

que debía subsumir el mando incaico. Por consiguiente, puede entenderse que la venida de *Inkarri* —en ese ciclo cósmico— encarnara el principio de resistencia al caos, ya que la fuerza mitológica de *Pachacuti* se fundaba en los presagios del saber popular que solo ahora entendemos que era parte de la visión sincrética recabada del «mundo andino» en formación (Quispe Agnoli 2005: 24).

Dicha imagen proyectará sin tapujos la nostalgia por ambas autoridades y, sobre todo, la racionalidad del cronista, hábil a replantea el poder centralizado y recreador del ícono del poder salvador, relativo a la realidad colonial que surge de la tradición oral autóctona. No solo se trata de un cálculo juicioso de conceptos o del uso de leyendas sugerentes, sino de acciones que buscaban equilibrios, al que se sumaban creencias regionales de un repertorio infinito, junto a la imaginación fustigadora del cronista que no contó con los recursos formativos ni retóricos que Garcilaso consiguió en Cuzco y Andalucía.

La diferencia entre ambos autores radicalizó el esfuerzo de Poma por integrar el logro narrativo de su obra porque fue más difícil para él ilustrar los ritos prehispánicos legendarios que además los debía formular con vocablos que recurrían a significados polisémicos en idiomas nativos. Su capacidad de relatar distinguió por tanto una producción textual que, si bien es cierto, era transgresiva, hoy asombra por su amplitud enciclopédica y vernácula. Ello incidirá tempranamente en la definición del imaginario andino «en formación», a pesar de que no fuera aceptada por él la hibridez en la que se inscriben sus mensajes<sup>7</sup>.

### 3. Las peculiaridades enlazan las creencias de ambas mitologías

Quisiera resaltar el eje articulador anunciado en el título, ya que es parte de la estrategia discursiva de Poma que unía las parábolas de ambos sujetos colectivos siguiendo los referentes infaltables en las crónicas de Indias, que sólo él supo sobreponer en un único y potente relato heterogéneo. Dicha referencia es indispensable en los varios enunciados del manuscrito porque, de este modo, revisitan no solo las aludidas mitologías para legitimar el pedido de reformas que respaldan su carta-cró-

---

<sup>7</sup> Es inevitable adoptar la definición de hibridez en el estudio de las formas comunicativas y del contenido transcultural de la *NCyBG*, a pesar de la renuencia del cronista indio (Salazar Zagazeta 2019: 78, 89, 112, 132 y 276).

nica. Esto nos da no solo una interpretación distinta que aporta especificidad a la imbricada cuestión de la fusión cultural, sino que ayuda a profundizar la *subalternidad colonial* y la dinámica impuesta al discurso disidente y a los límites de su influencia en las historias narradas por otros cronistas.

Recuerdo que los códices escritos y visivos explican la mitología y la ritualidad indígena como parte indisoluble tanto de la ideología como de la religiosidad precolombina<sup>8</sup>, y éstas alcanzaban el pasado y se proyectaban en el presente, a parir de un derrotero que no solo sigue la *Nueva crónica*. Poma construye así una importante memoria cultural, contribuyendo al trabajo de evangelizadores y autoridades, recogiendo conocimientos y prácticas cuando aún circulaban oralmente y, a veces, sin aclarar las diferencias entre el texto sagrado y el profano, y ciertamente sin abusar de anatemas condenatorios a los renuentes idólatras<sup>9</sup>.

No es mi intención profundizar las particularidades de las versiones expuestas, sino la de relacionar los contenidos míticos a la manera de pensar de Poma, aplicando la etnohistoria<sup>10</sup>. Así se puede entender la perspectiva de conjunto y su uso persistente en las alegorías, enseñanzas y convicciones de la *NCyBG*. De una parte, la mención explícita de *Adaneva* y, de la otra, la tácita de *Incarri* que remite al mito autóctono del *Pachacuti*, a través del cual se justifica y orienta el conjunto de la narración que Poma decide referir para solicitar al rey y actúe en un proceso social que ya consideraba irreversible<sup>11</sup>. Pueden pues deducirse cómo estos matices parten de la fuente bíblica, ya que en toda la crónica reconocen la inspiración providencial, la cual debería haber influido para

---

<sup>8</sup> Es obligatorio observar la mixtura de ideas del pasado que pesan en el presente andino y que más que condicionar el pensamiento actual lo modelan (Urbano 1997: vii).

<sup>9</sup> Arguedas elogió la antología de A. Ortiz (1973) por las varias versiones del mito de *Adaneva* e *Incarri*, que consideró un pequeño tesoro de la oralidad. Fueron generalmente quechua-hablantes los comuneros de la sierra norte y central que hacen recordar cuán importantes fueron esos contenidos en la memoria para los indígenas, a pesar de que el enseñamiento misionero se asoció a formas de represión.

<sup>10</sup> El desarrollo de esta disciplina que llamamos etnohistoria debe mucho a R. Adorno, M. López Baralt, F. Pease, R. Chang Rodríguez y Luis Millones S. Ésta es una buena forma de llamar una disciplina crítica a lo que se hacía en los espacios metropolitanos euroamericanos, además de un paso adelante en el análisis que observa mejor la historia social y natural, pasada y presente, desde la literatura, la antropología y la historia.

<sup>11</sup> J. Ossio concluye que Poma entiende un modelo estático de sociedad en la que debe excluirse toda forma de movilidad ya sea entre los indios que los españoles (1973: 158).

restaurar el «reino de las Indias», dando pie a la diarquía que hubiera concedido el cargo de «monarca» a su hijo Francisco [963], respetando sin embargo el dominio imperial.

Por su parte, el mito de *Adaneva* muestra un contenido inequívoco, ya claro en las interpretaciones canónicas (03): la transgresión a la prohibición del Creador que desata una cadena de castigos a ellos y sus descendientes, así como la conciencia de la fisicidad del cuerpo. Además, la fatiga del trabajo, el imperecedero apremio y la vida transitoria y nómada. En cambio, la citación de *Incarrí* remite a los reyes de ambos dominios, entendidos como autoridades máximas y ungidas por los representantes divinos. El Inca-Rey era entonces una figura unificadora que habría conservado la ventaja de legitimarse globalmente, ya que unía dos fuerzas que no debían competir más. Es evidente que se trata de un mito (re)fundacional que integra bajo el mismo mando los súbditos metropolitanos y coloniales, bajo el mando del poder restaurador<sup>12</sup>.

#### 4. Reflexión final

Profundizar la narración de Huamán Poma, basada en una gran tipología de mitos, sirve para analizar los contenidos transculturales y los ajustes de la relación que articula el conjunto de su discurso textual y visivo. Pero sorprende la naturalidad de la atrevida propuesta que interpretó sincréticamente el futuro y habría debido frenar la destrucción del buen gobierno prehispánico comenzada el siglo XVI.

Si bien es cierto que la imagen de los padres de la humanidad recuerda los valores universales del relato bíblico, unido con las creencias y tradiciones de los indios «infieles»; es emblemático que la leyenda del héroe liberador *Incarrí*, pensado a partir del mítico cataclismo *Pachacuti*, sirva como eje para desconflitar la realidad que habría acentuado el poder colonial pero que habría salvado los indios. Ayudaron a esta profecía, de una parte la mitología reverente con la profesión de fe moderna; de la otra, la reinención mesiánica de la «transformación regeneradora», atribuible a las raíces culturales de ambos universos.

---

<sup>12</sup> Del mismo modo que Poma, Garcilaso pretende un mundo reconciliado y unido bajo la hegemonía española y ve en el reemplazo de la autoridad del rey el nuevo curso del Perú cristiano y seguidor del Tahuantinsuyo.



El pensamiento esencialmente distópico del cronista dio sus primeros pasos, mientras se reapropiaba de los temas cruciales que habrían podido resolver el conflicto de la «invasión» moderna (organizativos, morales y raciales). Esa fue la clave del mensaje rebelde, pero subalterno, que entonces invitaba a los lectores (y lectoras) para que se reconocieran como parte de una misma humanidad y de una estrategia discursiva que seguía sutilmente las ideas lascasianas. La *NCyBG* termina por proyectar la subversión no solo del orden compositivo que su autor ya había aceptado, sino también del orden social, aunque se mostrarse conforme con la sentencia: «y no hay remedio».

## Bibliografía

- ADORNO, ROLENA (1984). Paradigmas perdidos: Guamán Poma examina la sociedad española colonial. En: *Chungará* 13: 67-91.
- ADORNO, ROLENA (1991). *Literatura de resistencia en el Perú colonial*, México: Siglo XXI.
- ARANÍBAR, CARLOS (2015). *Presentación*. En: Carlos Aranibar (coord.) *Nueva Crónica y Buen Gobierno* (1 vol.), Lima: Biblioteca Nacional del Perú (BNP), 9 – 32.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO (2003) *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*, Lima-Berkeley: CELACP.
- CHANG RODRÍGUEZ, RAQUEL (2005). *La palabra y la pluma en Primer nueva crónica*, Lima, PUC.
- ESTERMANN, JOSEF (2009). *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*, La Paz: Instituto Superior Ecueménico Andino de Teología (ISEAT).
- GUAMÁN POMA DE AYALA, FELIPE (2015). *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, editada por Carlos Aranibar (4 vol.), Lima: BNP.
- ORTIZ, ALEJANDRO (1973). *De Adaneva a Inkarrí. Una visión indígena*, Lima: Retablo de papel Ediciones.
- LÓPEZ BARALT, MERCEDES (1988). *Icono y conquista: La Crónica de Indias ilustrada como texto cultural*, Madrid: Hiperión.
- MILLONES, LUIS (1992). *Actores de altura. Ensayos sobre el teatro popular andino*, Lima: Horizonte.

- OSSIO, JUAN (1973). *Ideología mesiánica del mundo andino*, Lima: Ed. Prado Pastor.
- PEASE, FRANKLIN (1995). *Las Crónicas y los Andes*, Lima: PUC – FCE.
- QUISPE AGNOLI, ROCÍO (2005). La fe indígena en la escritura y la imagen: asimilación y resistencia en los Andes coloniales. En: *Cuadernos de Literatura* (Bogotá) 10, 19: 24-41.
- SALAZAR ZAGAZETA, CARLOS MIGUEL (2010). *Frammenti andini. Gli insegnanti di Cuzco reinventano un'identità nazionale*, Roma: CISU.
- SALAZAR ZAGAZETA, CARLOS MIGUEL (2019). *Capovolgere il mondo. Saggio sulla cronaca andina di Huaman Poma*, Roma: Sapienza – Università Editrice.
- URBANO, HENRIQUE (1997). Introducción. La tradición andina o el recuerdo del futuro. En: H. Urbano (comp.). *Tradición y modernidad en los Andes*. Cuzco: CBC, vii-l.

# «Las palabras “tuyo” y “mío”, semillero de todos los males»: la mitologización del *otro* en el discurso cultural de Pedro Mártir de Anglería

Alberto Santacruz Antón, Universidad de Alicante

**Resumen:** Desde los primeros textos de la *Crónica de Indias*, la mitologización del Nuevo Mundo aparece como un mecanismo recurrente de comprensión de la naturaleza y el hombre americanos. Así lo demuestra la descripción del *otro* que proyecta el humanismo de Pedro Mártir de Anglería en la primera de sus *Décadas del Nuevo Mundo*. Su condición de cronista en la corte —nunca estuvo en América— y su devoción por la literatura clásica componen una representación del indígena basada en la conexión entre mito y utopía. En el presente artículo se estudia el significado ideológico de esa dimensión mitológica de la historia y su problematización en un Nuevo Mundo que induce a rescatar los mitos como mecanismos de conceptualización del *otro*.

**Abstract:** Since the first texts of the *Chronicles of the Indies*, the New World mythologization appears as a recurrent mechanism that aims to comprehend the American man and nature. This is evidenced by the description of the *other* that Pedro Mártir de Anglería's humanism projects in his first *Décadas del Nuevo Mundo*. His status as a court chronicler —he never went to America— and his devotion to classic literature form a representation of the native is based on the connection between myth and utopia. In the present article, the ideological meaning of that mythological dimension of history, and its problematization in a New World that induces to rescue myths as mechanisms to conceptualize the *other* are studied.

## Introducción

Cuando nos acercamos a esos textos de la Crónica de Indias que emprenden por primera vez la tarea de representar historiográficamente a un *Nuevo Mundo*, de inmediato comprobamos que, en los discursos fundacionales de América, el concepto de *descubrimiento* es sinónimo de *búsqueda*: de búsqueda de un catálogo occidental de mitos. En el continente americano, ese catálogo de amplia tradición literaria y de carácter eminentemente textual alcanza una dimensión real a través de una geografía concreta sobre la que se establecen mitos como el Paraíso, las Siete Ciudades o la Fuente de la Eterna Juventud. Pero el proceso de mitologización del Nuevo Mundo no afecta solo al espacio. Las tradiciones clásica y cristiana también inciden en la comprensión europea del hombre americano, del que se espera un comportamiento basado en modelos libresco. Las expectativas dificultan la observación objetiva del *otro* y crean, desde el imaginario occidental, una «identidad subjetiva vacía» (Subirats 1994: 495) sobre la que se justifica, al menos virtualmente, la implantación de un sistema cultural ajeno.

América adquiere así, en sus orígenes, una especie de realidad de papel desde la perspectiva del europeo: el conocimiento histórico, sobre todo en los discursos humanistas, toma como punto de partida la observación a través de la literatura mitológica. De ahí que la representación historiográfica del Nuevo Mundo vaya problematizándose con la construcción de una realidad fuertemente subjetivada, condicionada por una serie de prefiguraciones generadas bajo una circunstancia histórica concreta. Es necesario, por ello, enmarcar cualquier análisis del proceso de ideación del *otro* en la confluencia de escritura, sorpresa de un nuevo espacio y contexto cultural del *yo* discursivo.

En ese conocimiento de *lo otro* frente al *yo* occidental que plantea América, la imagen que el hombre europeo obtiene de sí mismo en su confrontación con el indígena se va formando a partir de la injerencia del pensamiento occidental en un espacio radicalmente ajeno a él. La recuperación y actualización en el continente americano de la mitología clásica, de sus planteamientos éticos, pero también estéticos, se hace a costa de la ocupación y el vaciamiento —siguiendo de nuevo la terminología que propone Eduardo Subirats (1994)— del imaginario prehispánico. La primera de las conquistas se lleva a cabo desde el discurso historiográfico, desde la incorporación, bajo un juego de diferencias y

similitudes, del hombre americano a la esfera cultural europea. En ese proceso, como ha escrito Fernando Aínsa, «se espera de la alteridad lejana una contribución a los fundamentos de los propios orígenes y se reevalúa el presente en función de nuevas perspectivas futuras» (1998: 77).

Pero el intento por asimilar la alteridad no siempre implica una comprensión de la identidad de lo diferente: aunque se puede crear una imagen del *otro*, no ocurre lo mismo con su identidad, que se puede reconocer o no, pero no se puede crear. De todo ello da buena cuenta la descripción del *otro* que plasma el humanismo de Pedro Mártir de Anglería en la primera de sus *Décadas del Nuevo Mundo*. Lo interesante de esa descripción de Anglería es que, además de estar hecha sin apenas perspectiva histórica —por lo que contribuye a la construcción de una primera imagen de América susceptible de topicalizarse—, no se sostiene en una visión testimonial.

Pedro Mártir nunca llegó a pisar el continente americano. Sus *Décadas* se escriben a partir de la compilación e interpretación, desde su mentalidad humanista, de toda la información que le facilitaban los que volvían de las Indias. Esa condición de testigo *de oído* y *de lectura* desde la corte —donde tiene acceso privilegiado a entrevistas y relaciones de los protagonistas del Descubrimiento—, unida a su devoción por la Antigüedad clásica, crea una representación del indígena fundamentada en la conexión entre mito y utopía. La progresiva mitologización que experimenta su pensamiento histórico y la historia misma va evolucionando hacia unos planteamientos utópicos que sitúan en un mismo nivel la mitología y la etnografía. Sobre el significado ideológico de esa dimensión mitológica de la historia, y su problematización en un Nuevo Mundo que induce a rescatar los mitos como mecanismos de conceptualización del *otro*, vamos a reflexionar en las siguientes páginas.

## 2. La visión mítica del *otro*

Pedro Mártir empieza a dar sentido al caos que producen las nuevas tierras en los esquemas mentales europeos a través de la descripción de la naturaleza y el hombre americanos. El interés de nuestro autor por el indígena se manifiesta ya desde las primeras páginas de su obra. Al comienzo del Libro I de la Primera Década, las alusiones del cronista italiano al indígena de La Española se rigen por unos términos objetivados

y meramente descriptivos: «Toda aquella gente, sin distinción de sexo, andaba desnuda y contenta con su natural estado» (I, Lib. I; p. 106). Más que las diferencias en el color de piel o en la fisonomía, lo primero que destaca Anglería del *otro* es su desnudez, rasgo que, por su simbología en las tradiciones clásica y cristiana, va a determinar durante el período colonial la manera de ver —unas veces en sentido positivo y otras en sentido negativo— al indígena.

En el caso de Pedro Mártir, el hecho de que los indígenas estén desnudos tendrá efectos en su discurso, que poco a poco se va a ir modalizando y ajustando a su mentalidad, lo que acabará por construir y fijar una imagen propia del hombre americano. Al principio, sin embargo, Anglería prolonga el patrón de observación del *otro* que ya había establecido Colón en su *Diario de a bordo*, trasladando la desnudez física a una «desnudez espiritual» (Todorov 1982; trad. 1999: 44). La imagen idílica del «buen salvaje» se reafirma y, en ese proceso de reafirmación, la idea de los naturales se desplaza de la historia al arquetipo. Esos «pueblos y gentes sencillas» (I, Lib. I; p. 109) aparecen dignificados por sus cualidades morales, que solo admiten una valoración superlativa:

De la nave que dijimos haberse estrellado contra el bajo sacaron aquellas gentes a nuestros hombres y todo el cargamento, con tanta rapidez y buena voluntad en sus botes, a que dan nombre de canoas, que entre nosotros no se ayudarían unos parientes a otros con mayor abnegación. (I, Lib. I; p. 106)

Esa «desnudez espiritual» de la que habla Todorov a propósito de Colón se reproduce en los mismos términos en Pedro Mártir. Todavía en el último libro que cierra la Primera Década, escrito en 1510, Anglería sigue dibujando a un indígena maleable y pasivo, muy receptivo a la aceptación de la civilización occidental: «[S]on dóciles, han olvidado del todo sus antiguos ritos, creen piadosamente y rezan lo que se les ha enseñado de nuestra fe» (I, Lib. X; p. 203).

Si las descripciones del *Diario* de Colón incorporan ya al *otro* en un plano mítico, catalogando unas excelencias antropológicas compartidas por una gran parte de las sociedades indígenas, Pedro Mártir les da a esas excelencias una autoridad libresca. Nuestro cronista sintoniza sus impresiones con sus lecturas clásicas y ve en el modo de vida del *otro* la prueba definitiva de su dimensión mítica. Así, cuando escribe que «a

estos indígenas no tienen acceso mercaderes de otras regiones, ni conocen más costas que las suyas» (I, Lib. I; p. 108), el autor italiano ya está preparando su discurso para dar el salto a un mito clásico en el que la autosuficiencia, el aislamiento y la inmovilidad garantizan el Paraíso (Aínsa 1998: 87-89): la Edad de Oro. El humanismo de Anglería le confiere al hombre americano un sentido más estético que real, al situarlo bajo un molde mitológico que trasciende el género historiográfico. Ese indígena que para Colón era pura simpleza se convierte en la primera de las *Décadas del Nuevo Mundo* en un motivo literario:

Supieron los mensajeros que había allí muchos reyes, unos más poderosos que otros. No de otro modo leemos haber encontrado el fabuloso Eneas dividido el Lacio entre varios monarcas, a saber, Mecencio, Turno y Tarconte, que estaban separados por estrechos límites, y el resto repartido igualmente entre otros señores. Creo yo, empero, que estos isleños de La Española son más felices que aquéllos, con tal de que se les instruya en la verdadera religión, porque viven desnudos, sin pesas, sin medidas y, sobre todo, sin el mortífero dinero en una verdadera edad de oro, sin jueces calumniosos y sin libros, satisfechos con los bienes de la naturaleza, y sin preocupaciones por el porvenir. (I, Lib. II; p. 121)

«No de otro modo leemos...»: Pedro Mártir no necesita ver *in situ*, porque la representación que hace de la realidad americana es una relectura de las fábulas grecolatinas. La forma en la que viven los indígenas supone para Anglería el cumplimiento de todos los rasgos que definen textualmente el mito de la Edad de Oro. Intenta asimilar al *otro*, pero su asimilación se encarga, como ha advertido Todorov para Vasco de Quiroga, «a un tercero» (1982; trad. 1999: 205). Su humanismo *literaturizador*, intensificado por la lejanía geográfica y cultural del hombre americano, favorece la introducción del elemento poético en la historia. La ausencia de propiedad, el ideal de inocencia y bondad guiado por el instinto natural, llevan aparejada una valoración positiva de la alteridad. La proximidad del *otro* a la fórmula tibuliana *possim contentus vivere parvo* (I, 1, v. 25; p. 6) lo convierte en un modelo para Europa. La conducta de los naturales se sobrepone a la del hombre europeo, puesto que Anglería mide el grado de desarrollo ético de la sociedad y el hombre ideales según su cercanía o alejamiento de la Antigüedad clásica:

Es cosa averiguada —habla ahora Pedro Mártir de la exploración de Colón por las costas de Cuba— que aquellos indígenas poseen en común la tierra, como la luz del Sol y como el agua, y que desconocen las palabras «tuyo» y «mío», semillero de todos los males. Hasta tal punto se contentan con poco, que en la comarca que habitan antes sobran campos que falta nada a nadie. Viven en plena edad de oro, y no rodean sus propiedades con fosos, muros ni setos. Habitan en huertos abiertos, sin leyes, sin libros y sin jueces, y observan lo justo por instinto natural. (I, Lib. III; p. 141)

Si las primeras descripciones del *otro* permitían su asimilación desde unas estructuras míticas ya topicalizadas, ahora la reiteración de esas mismas estructuras vincula, de manera explícita, la imagen del indígena con la tradición clásica. Una imagen que, a medida que se repite y se acentúa con el discurso cultural de Pedro Mártir, aunque se vuelve más literaria, también se va normalizando. Pero si las nuevas tierras se le presentaban a nuestro cronista como «un todo coherente que podía dotarlo de la forma que su estética de la historia le exigía» (González Echevarría 2002: 65), esa conceptualización mítica del hombre americano terminará por exigirle al humanismo de Anglería una reflexión utópica.

La aparición de un discurso utópico americano partirá de la escasa desviación que presentan tanto el indígena como la naturaleza de la tradición cultural grecolatina. A esa *maravilla* del Nuevo Mundo, de su espacio poetizado con la retórica del *locus amoenus*, le corresponde una *maravilla* antropológica. La utilidad del continente americano no está tanto en la exuberancia de sus tierras como en las virtudes de sus naturales, sobre las que se puede ver reflejada una imagen decadente de la sociedad europea. En cualquier caso, el Nuevo Mundo es, además de un espectáculo ético, un espectáculo estético que pone cuerpo a los mitos clásicos. Así, al describir a las indias de la corte de Jaragua, Pedro Mártir apunta:

Al aproximarse saliéronles primeramente al encuentro treinta mujeres, todas ellas esposas del régulo, con ramas de palmeras en las manos, bailando, cantando y tocando por mandato del rey, desnudas por completo, excepto las partes pudendas que tapan con unas como enaguas de algo-



dón. Las vírgenes, en cambio, llevan el cabello suelto por encima de los hombros, y una cinta o bandeleta en torno a la frente, pero no se cubren ninguna parte de su cuerpo. Dicen los nuestros que su rostro, pecho, tetas, manos y demás partes son muy hermosas y de blanquísimo color, y que se les figuró que veían esas bellísimas Driadas o ninfas salidas de las fuentes, de que hablan las antiguas fábulas. (I, Lib. V; p. 154)

La materia americana entra en una dimensión artística y retórica asentada en el *docere, delectare et movere* de la oratoria clásica. La forma de vida de los indígenas enseña, su físico deleita y todo ello, visto desde la mitología, despierta en Pedro Mártir un utopismo ilusionante. Ese salto atrás a la literatura grecolatina tiene en la escritura angleriana un valor de futuro. El *yo* europeo se define en comparación con el *otro*, cuyo perfil mítico facilita al autor italiano la localización —geográfica y antropológica— de esa utopía moderna que pretende recuperar el contexto adánico y refundar los valores cristianos primitivos. El utopismo de nuestro cronista se orienta, en este sentido, hacia dos direcciones convergentes: de un lado, hacia la mejora política y moral de Europa y, de otro, hacia la obligación por parte de los españoles de hacer avanzar con la doctrina cristiana a una sociedad potencialmente virtuosa.

### 3. Problemas de la visión mítica del *otro*

La convivencia de los españoles con los indígenas no hace más que confirmar lo que Pedro Mártir espera encontrar en el *otro*: «En veinte días que los trataron, conocieron los nuestros su natural manso, sencillo, inocente y hospitalario» (I, Lib. VIII; p. 180). La unidimensionalidad de estos indígenas impone una imagen homogeneizada del *otro*, y es precisamente esta imagen la que permite vaciar de personalidad al hombre americano para idearlo al gusto del pensamiento occidental. Esta uniformidad solo se romperá con la irrupción de la figura del caníbal, que, desde los inicios de la Primera Década, acompaña en todo momento como antagonista al *buen salvaje*.

La realidad americana se asimila, entonces, desde descripciones polarizadas que oscilan entre el *buen salvaje* sobre el que proyectar un hombre edénico y el *mal salvaje* sobre el que proyectar la sombra del diablo. Son muy pocas las descripciones testimoniales de Mártir de Anglería, pero llama la atención, entre la imparcialidad y el relativismo de sus

valoraciones, la que le dedica a un grupo de caníbales traídos a España, en la que la prosa de nuestro autor deja de guardar las distancias con *lo otro* para asumir un tono más subjetivo y apasionado:

No hay quien los vea, que no confiese haber sentido una especie de horror en sus entrañas, tan atroz y diabólico es el aspecto que la naturaleza y la crueldad han impreso en sus rostros. Lo digo por mí mismo y por los muchos que conmigo acudieron más de una vez a verlos a Medina del Campo. (I, Lib. II; p. 118)

A pesar de lo que pudiera esperarse, los caníbales apenas interfieren en el proyecto mítico y utópico de Anglería. Antes bien, parecen reforzarlo al evidenciar la necesidad de introducir una misión civilizadora. De este modo,

la diversidad cultural —la desviación respecto a la norma que los habitantes de la cristiandad se habían proporcionado a sí mismos— podía explicarse mediante el proceso de degeneración que afligía a los descendientes de Adán en su caminar por este mundo. Si esto era así, la llegada de los españoles con el evangelio cristiano podría ayudar a reparar las funestas consecuencias del tiempo y la desobediencia. El consiguiente derecho de España sobre estos pueblos infortunados nadie lo describe mejor que Acosta, ya a finales del siglo XVI: «A todos éstos que apenas son hombres, o son hombres a medias, conviene enseñarles que aprendan a ser hombres e instruirles como a niños». (Elliott 1989; trad. 1990: 87-88)

Ahora bien, el cronista italiano no construye la alteridad a partir de la dicotomía entre superioridad e inferioridad, sino a partir de la dicotomía entre primitivismo —en el que solo urge una tutorización religiosa— y salvajismo —representado por las comunidades caníbales y las Amazonas. Pedro Mártir enfoca la historia desde su visión cristiana y lo único que le falta al indígena para alcanzar el más alto grado de perfección es el cristianismo, considerado por el humanista italiano como «la lógica finalidad y culminación de cualquier historia del progreso del hombre» (Elliott 1970; trad. 1972: 66). Y aunque el *otro* de Anglería se nos presenta casi como un juego intelectual, su mitologización y su utopización promueven, desde los cauces de la cultura, una refle-

xión sobre el *statu quo* occidental y sus proyectos como sociedad. Una reflexión que adelanta ya, desde una geografía y una antropología real, las conocidas ideas que el inglés Tomás Moro expresará en su *Utopía* (1516).

No obstante, la visión mítica del *otro* que plantea nuestro autor apenas podrá sostenerse más allá de su dimensión literaria. Según va avanzando la Primera Década, en el discurso de Pedro Mártir van apareciendo una serie de contradicciones que confirman la dificultad de trasladar a la práctica esas aspiraciones míticas y utópicas. Anglería recurre a la desnudez del *otro* para encontrar en el continente americano un nuevo Edén, pero la escasa presencia de ropa en los indígenas también deja ver en ellos ciertas deficiencias que cuestionan su idealización:

Es cosa averiguada que los indígenas son gente ociosa, porque a pesar de que el intenso frío del invierno los hace tiritar en sus montañas (no en los valles o llanuras, donde la temperatura es templada), no se preocupan de confeccionar vestidos con el algodón de que sus bosques están llenísimos. (I, Lib. III; p. 132)

Pero dejando a un lado esta supuesta ociosidad de los indígenas, ese Edén que Pedro Mártir espera encontrar en el Nuevo Mundo se basa, sobre todo, en la sabiduría del *otro*, que emana de la naturaleza. La valoración del instinto por encima de leyes, libros y jueces, tal y como hemos leído más arriba, resulta una contradicción en el discurso cultural de Anglería, que parte de un humanismo cristiano fundado precisamente en los libros. Sea como sea, el hombre ideal del cronista italiano, situado en «la superposición del cristianismo sobre la antigua estructura social pagana» (Elliott 1989; trad. 1990: 80), anticipa ese sincretismo de tradiciones que va a definir la nueva realidad.

Todo ello descubre una compleja problemática en torno a la postura de Pedro Mártir frente a la otredad indígena. La incorporación forzada del hombre americano a un sistema cultural exterior que lo representa sin propiedades materiales y, lo que resulta más significativo, sin propiedades culturales trae consigo una ocultación de la propia personalidad del *otro*. Esa ideación de la alteridad niega en buena medida una identidad *diferente* en el indígena, puesto que sus herramientas de asimilación son unas fórmulas míticas que uniforman el imaginario prehispánico con el europeo.

La traslación del mito clásico de la Edad de Oro al Nuevo Mundo conlleva, en cierto modo, un sometimiento discursivo, una inmediata apropiación cultural del *otro* a partir de su previa «de-estructuración» (Subirats 1994: 495). Los malentendidos sobre el ámbito sociocultural del hombre americano fomentan una imagen ahistórica del nuevo continente en la que no se reconoce una identidad cultural específica. Sin embargo, esa imagen será difícil de mantener con el paso del tiempo y la convivencia entre naturales y colonos:

Vivieron mucho tiempo los nuestros en la Española, antes de enterarse de que los indígenas no adoraban más que las lumbreras del cielo o tenían alguna religión. Más de una vez, en efecto, hemos dicho anteriormente que sólo daban culto a las visibles luminarias celestes. Mas cuando el trato con ellos fue más familiar, y se entendieron mutuamente sus lenguas, averiguaron que existían entre ellos varias ceremonias y diversos ritos. (I, Libro IX; p. 191)

Cuando se comprueba que el *otro* tiene toda una cultura religiosa apoyada en una mitología propia, enseguida ese contexto espiritual prehispánico se desautoriza. Por eso, al hablar de los mitos indígenas sobre el origen del hombre, aunque los fundamentos del pensamiento mítico americano no distan mucho en su funcionamiento de los esquemas míticos occidentales, Pedro Mártir los califica de «niñerías» (I, Lib. IX; p. 192). La supremacía espiritual del cristianismo queda fuera de toda duda, por lo que informar de unas actitudes culturales *diferentes* no incluye necesariamente el reconocimiento de *otra* identidad.

#### 4. Para concluir

En definitiva, la mitologización del *otro* que proyecta Pedro Mártir en la Primera Década demuestra, por una parte, la pérdida de confianza de Europa en sus formas de vida, en su sociedad, y, por otra parte, demuestra la fe ciega del Viejo Mundo en sus atributos culturales y religiosos, en su tradición como «modelo dispensador de significación histórica» (O’Gorman 2014: 191).

En el proceso de consolidación de esa imagen mítica del *otro*, la alteridad va incorporando una intencionalidad política y ética que se expresa, más que en términos históricos, en términos retóricos. De ahí que

el cronista italiano, con el mito clásico de la Edad de Oro, sitúe el hombre americano en el punto medio entre un pasado de realidad textual y un futuro de realidad utópica.

A nuestro autor el imaginario mítico occidental le parece el instrumento epistemológico más adecuado para comprender la otredad. Con la tradición clásica como enlace entre el hombre europeo y el hombre americano —considerado al mismo nivel que el hombre europeo, pero en un grado distinto de desarrollo sociocultural—, Anglería lograba esquivar «el perturbador descubrimiento de que el hombre y el hombre europeo no eran necesariamente idénticos. Y, lo que era aún más perturbador, que no tenían por qué serlo» (Elliott 1989; trad. 1990: 90). Un descubrimiento que no podía hacerse desde la situación de sorpresa y perplejidad en la que Pedro Mártir escribe la primera de sus *Décadas del Nuevo Mundo*.

## Bibliografía

- AÍNSA, FERNANDO (1998). *De la Edad de Oro a El Dorado. Génesis del discurso utópico americano*. México: Fondo de Cultura Económica (1992).
- ARACIL, BEATRIZ (2009). Sobre el proceso de creación de un imaginario múltiple: América durante el período colonial. En: Alemany, Carmen / Aracil, Beatriz (eds.). *América en el imaginario europeo. Estudios sobre la idea de América a lo largo de cinco siglos*. San Vicente del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 13-29.
- BOTTON BURLÁ, FLORA (1999). *La conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI.
- COLÓN, CRISTÓBAL (1995). *Textos y documentos completos*. Ed. Consuelo Varela. Madrid: Alianza Editorial / Alianza Universidad (1982).
- CRO, STELIO (1978). La utopía cristiano-social en el Nuevo Mundo. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 7: 87-129;
- <<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI7878110087A>> [consulta: 3 enero 2018]
- ELLIOTT, JOHN H. (1970). *The Old World and the New (1492-1650)*. Cambridge: Cambridge University Press. (*El Viejo Mundo y el Nuevo (1492-1650)*). Madrid: Alianza Editorial (Trad. esp.: Rafael Sánchez Mantero (1972)).

- ELLIOTT, JOHN H. (1989). *Spain and its World 1500-1700: Selected Essays*. New Haven: Yale University Press. (*España y su mundo, 1500-1700*. Madrid: Alianza Editorial Trad. esp.: Ángel Rivero Rodríguez / Xavier Gil Pujol (1990).
- ESPINA BARRIO, ÁNGEL B. (1996). *Manual de Antropología cultural*. Quito: Ediciones Abya Yala.
- GERBI, ANTONELLO (1975). *La natura delle Indie nuove (Da Cristoforo Colombo a Gonzalo Fernández de Oviedo)*. Milano / Napoli: Riccardo Ricciardi Editore. (*La naturaleza de las Indias nuevas. De Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo*. México: Fondo de Cultura Económica Trad. esp.: Antonio Alatorre (1978).
- GIL, JUAN (1989). *Mitos y utopías del Descubrimiento*. 3 vols. Madrid: Alianza Editorial / Alianza Universidad.
- GLANTZ, MARGO (1993). El cuerpo inscrito y el texto escrito o la desnudez como naufragio. En: Glantz, Margo (coord.). *Notas y comentarios sobre Álvaro Núñez Cabeza de Vaca*. México: CONACULTA / Grijalbo, 403-434.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO (2002). Pedro Mártir de Anglería y el segundo descubrimiento de América. En: *Crítica práctica / práctica crítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 49-74.
- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO (1998). *Antiguos y modernos. Visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial (1966).
- MÁRTIR DE ANGLERÍA, PEDRO (1964). *Décadas del Nuevo Mundo*. I. Ed. Edmundo O'Gorman con trad. Agustín Millares Carlo. México: José Porrúa e Hijos.
- MATAIX, REMEDIOS (2010). Amazonas áureas: un viaje a América de ida y vuelta. En: *Edad de Oro. Revista de Filología Hispánica XXIX*: 185-219.
- O'GORMAN, EDMUNDO (2014). *La invención de América*. México: Fondo de Cultura Económica (1958).
- PALM, EDWIN WALTER (1988). España ante la realidad americana. En: Goic, Cedomil (coord.). *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. Época colonial. Barcelona: Editorial Crítica, 113-116.
- PANÉ, RAMÓN (1974). *Relación acerca de las antigüedades de los indios*. Ed. José Juan Arrom. México: Siglo XXI.
- PUPO-WALKER, ENRIQUE (1982). *La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*. Madrid: Editorial Gredos.

- RAMOS, DEMETRIO (1981-1982). *Las variaciones ideológicas en torno al descubrimiento de América: Pedro Mártir de Anglería y su mentalidad*. Valladolid: Casa-Museo de Colón / Seminario Americanista de la Universidad de Valladolid.
- ROVIRA, JOSÉ CARLOS (1995). Del espacio geográfico medieval al espacio utópico renacentista en las primeras crónicas. En: *Entre dos culturas. Voces de identidad latinoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante, 29-35.
- SALAS, ALBERTO M. (1986). *Tres cronistas de Indias: Pedro Mártir de Anglería, Gonzalo Fernández de Oviedo, Fray Bartolomé de las Casas*. México: Fondo de Cultura Económica (1959).
- SUBIRATS, EDUARDO (1994). *El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- TIBULO, ALBIO (1990). *Elegías*. Ed., trad. y notas Hugo Francisco Bauzá. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- TODOROV, TZVETAN (1982). *La Conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. Paris: Seuil.





PARTE II

ULISES Y SUS COMPAÑEROS



# Rutas homéricas en el microrrelato hispanoamericano: rasgos del síndrome de Ulises en los textos de la antología *Después de Troya*

*Dóra Bakucz, Pázmány Péter Catholic University, Budapest*

**Resumen:** *En el artículo presentamos la antología de microrrelatos titulada Después de Troya, microrrelatos hispánicos de tradición clásica, y ofrecemos una posible manera de continuar nuestras investigaciones sobre la modalidad palimpséstica del género en cuestión con un acercamiento interdisciplinario. Partimos de la descripción del 'síndrome de Ulises' de Joseba Achotegui, psicólogo e investigador, y, siguiendo las observaciones y los resultados de su trabajo, llevamos a cabo el análisis de una serie de textos de la antología que tratan el tema de las migraciones de Ulises.*

**Abstract:** *In the paper, we present the anthology of short short stories, entitled Después de Troya, microrrelatos hispánicos de tradición clásica («After Troy, Hispanic short short stories of classical tradition»), and we offer a possible way to continue our research on the palimpsest-modality of the genre in question, with an interdisciplinary approach. Our starting point is the description of the 'Ulysses syndrome' described by Joseba Achotegui, a psychologist and researcher, and, following his observations and the results of his work, we analyse a series of texts from the anthology that deal with the topic of Ulysses' migration.*

## 1. Mitos reescritos en el género del microrrelato

Las transformaciones y reescrituras de los mitos que recoge Homero en sus epopeyas es un fenómeno muy llamativo en el género del microrrelato hispanoamericano de los siglos XX y XXI. A nuestro entender, estas historias son fábulas tan emblemáticas de la tradición occidental que su transformación supone también una postura crítica, una actitud metaliteraria o metacrítica, y un reflejo de ciertos fenómenos de nuestra realidad actual. Además, estas narraciones sintetizan las interpretaciones que se han ido acumulando durante siglos (y espacios), y de esta manera son especialmente adecuadas para una reflexión de tal índole.

En la monografía titulada *Reescrituras y falsificaciones: la significación palimpsestica en el microrrelato argentino* (Bakucz 2015) tratamos el tema dentro de los marcos de una investigación que estudia la visión histórica de la escritura palimpsestica y la representación europea del microrrelato argentino. El objetivo del proyecto del que forma parte lo expuesto en este artículo es ampliar esos marcos y proponer, con la ayuda de ideas que ofrecen distintas disciplinas (como la psicología, las ciencias sociales o la filosofía), otras posibles vías de interpretación. Esta vez trabajamos con el *corpus* que presenta la antología titulada *Después de Troya. Microrrelatos hispánicos de tradición clásica*, publicada en 2015, justo después de la monografía mencionada, por la Editorial Menoscuarto, en la colección «Reloj de Arena» que se dedica a la narrativa breve, con especial atención al cuento y el microrrelato.

Lo que nos motiva en este acercamiento es demostrar que los textos literarios pueden servir para hablar y hacer una reflexión indirecta sobre asuntos y problemas que tienen que ver directamente con nuestra realidad, y ofrecen un terreno para la observación de fenómenos que preocupan en la vida actual.

Los textos críticos que analizan la presencia de la escritura palimpsestica o la recreación de mitos dentro del género del microrrelato, en la mayoría de los casos interpretan el fenómeno dentro del marco de la posmodernidad, tal como lo hace la conclusión de la monografía mencionada:

Lo que ofrecen este tipo de falsificaciones [...] es una especie de *disturbatory art* que en caso ideal representa un tipo de arte que, sin

ofrecer necesariamente la intensidad estética de las obras clásicas, asume lo que es, una lectura de la cultura, del pasado, de la tradición: desmitificación y homenaje al mismo tiempo. (Ivi: 160)

El antologador de estos microrrelatos hispánicos de tradición clásica, Antonio Serrano Cueto, refiriéndose ya en concreto a las reescrituras de pasajes de la *Odisea* y la *Iliada*, en la introducción del tomo afirma algo similar: «Las epopeyas homéricas contienen historias míticas de gran poder seductor y la tradición ha ido impregnándolas de un valor paradigmático que suele ponerse en solfa.» Más abajo también hace referencia a la *Odisea* como el texto con el que «comienza en Occidente la larga tradición de la literatura de viajes maravillosos.» (Serrano Cueto 2015: 14-15). Sin embargo, veremos que del viaje maravilloso queda muy poco en estas versiones que estudiaremos. Para Carlos García Gual (crítico inevitable si queremos hablar de las recreaciones de los mitos en la literatura moderna y/o posmoderna), el atractivo de la recreación es lo siguiente:

A diferencia del aedo y del rapsodo antiguos un escritor moderno busca cierta originalidad al dar su propia versión del antiguo relato y ese empeño en acuñar con voz personal material mítico resulta una de las claves de la literatura moderna que juega a evocar los fantasmas de la mitología clásica. (García Gual 2011: 245)

Afirma también que las recreaciones prescinden de la vertiente religiosa de los mitos y concluye que es «de ahí que sus rememoraciones se colorean a menudo de ironía y de nostalgia, rasgos de la modernidad con relación a esas narraciones ajenas y antiguas, distantes en el tiempo y acaso también en la sensibilidad» (Ibidem).

La investigación que pretende demostrar que hay una cantidad considerable de textos (sin ir más lejos, entre los microrrelatos de la antología en cuestión) en los que sí encontramos una sensibilidad - aunque sea en otro sentido-, tiene varios pilares que son consideraciones de otras disciplinas y que en este caso se restringirá a un fenómeno psicológico bautizado como 'Síndrome de Ulises'. En caso de esta propuesta nos va a servir un artículo de Joseba Achotegui (investigador del tema en la Universidad de Barcelona y en el Hospital Sant Pere Claver, también de Barcelona), titulado *Migración y salud*

mental. *El síndrome del inmigrante con estrés crónico y múltiple: síndrome de Ulises*. De ahí que los textos de microrrelatos que están en el enfoque de esta ponencia son los que hablan de alguna manera u otra sobre Ulises y su viaje desde Troya a Ítaca. Es decir, el propósito de este trabajo es observar en qué medida los Ulises de *Después de Troya* padecen del síndrome que fue bautizado con su nombre.

## 2. Presencia del tema de Ulises en la antología *Después de Troya*

Antes que nada, necesitamos presentar la antología que da el *corpus* de este trabajo ya que así pretendemos mostrar en qué medida podemos considerarla representativa. El tomo recoge 125 microrrelatos hispánicos de tradición clásica y se divide en siete partes temáticas: 1. La ruta homérica, 2. Las pruebas del héroe, 3. Amores insólitos, 4. El poder de los Dioses, 5. Geografía mítica, 6. Animalario, 7. Logos. De acuerdo con nuestro interés según el criterio expuesto, nos centraremos en los textos que aparecen bajo el título *La ruta homérica*. Para poder decidir hasta qué punto podemos sacar conclusiones de las observaciones que haremos, antes de pasar al análisis hace falta repasar los criterios de la selección de estos microrrelatos y presentar en líneas generales qué tipos de textos aparecen en el apartado que está en el centro de nuestra atención.

En la introducción Antonio Serrano Cueto explica claramente cuáles eran los criterios para seleccionar (o no) los textos del tomo que de alguna manera u otra reescriben mitos de la tradición clásica. Estos eran: calidad literaria, variedad, naturaleza narrativa (ha seleccionado solo microrrelatos que tienen un núcleo narrativo), relatos publicados en libros. Añade también explícitamente qué es lo que no le interesaba incluir: 1. «textos donde el vestigio clásico se reduce a simples citas, proverbios, ideas o conceptos» y 2. «ni aquellos en los que se circunscribe tan solo el título, sin que haya en el relato desarrollo del tema clásico» (Serrano Cueto 2015: 25-26). Es decir, solo han sido elegidos los textos que ya habían pasado por un primer filtro de algún editor, y solo narraciones cuyo hipotexto es realmente un mito clásico o una derivación de ello.

Si examinamos los Ulises de la antología, en general podemos observar que los protagonistas de estas versiones son poco heroicos: se parecen mucho más a personas comunes y corrientes que sufren las

adversidades y situaciones que les toca vivir como Ulises, de la misma manera como las sufriríamos nosotros. Se vuelven locos, discuten con las sirenas, se deprimen, les cuesta tanto volver como quedarse, etc. Por otra parte, podemos afirmar que hay dos fenómenos que aparecen muy a menudo en los microrrelatos en general, y que también están presentes en estas recreaciones de la historia de Ulises: el punto de vista de los personajes secundarios o complementarios, y la visión femenina. Veremos que en caso de los textos que nos interesan aparecen ambas características: Penélope, Circe, o las sirenas son personajes, incluso protagonistas, en numerosas ocasiones. Otra característica relacionada al protagonismo de las no protagonistas es la forma monologada: entre los textos hay monólogos de Ulises, uno dirigido a las sirenas y otro a Circe, hay un monólogo de Circe dirigido a Ulises, otro de Penélope, y uno de un hijo de Ulises. A nuestro entender, todos estos rasgos destacan el carácter reflexivo de los textos, expresan el deseo de sacar las historias de su intocable posición mítica, representarlas desde distintos puntos de vista, y donde más se manifiesta la visión desde el 'aquí y ahora', es en la manera de cómo se desarrollan los cambios, respecto al hipotexto.

En cuanto a la procedencia geográfica de los textos, entre las 25 'rutas homéricas' del primer apartado del libro hay 8 de autores argentinos (son los más representados), 6 españoles y 6 chilenos, además de 5 mexicanos, que corresponde a los países en los que el género del microrrelato es más popular. Otro dato significativo es que Ulises aparece de forma explícita o implícita en 17 de los 25 textos (con su nombre en 11), lo que significa que es un personaje en cuya historia o en cuya figura hay algo que realmente provoca a los autores del género. El viaje mismo de nuestro héroe, Ulises, así como su vuelta a casa, Ítaca, es el tema más frecuente, ya que se menciona en 7 de los textos, el pasaje concreto más popular y más reescrito es el de las sirenas (sus aventuras merecerían otro artículo) que aparece en 6 de los microrrelatos del apartado, mientras que la escena de la visita en la isla de Circe, con sus 3 apariciones se sitúa en el tercer puesto de la lista de popularidad. Ya antes de entrar en detalles, esta pequeña estadística muestra claramente que Ulises, sus 'migraciones' y aventuras ocupan un lugar destacado entre los temas revisitados por los autores de este libro que según lo que hemos visto al presentarlo, a nuestro juicio merece ser llamado una

antología representativa respecto a los microrrelatos de tradición clásica.

### **3. El síndrome del inmigrante con estrés crónico y múltiple: el síndrome de Ulises**

Joseba Achotegui en su artículo, en el que resume las características del síndrome del inmigrante con estrés crónico y múltiple, es decir, el síndrome de Ulises, cita dos fragmentos de la epepeya homérica:

1. [...] y Ulises pasábase los días sentado en las rocas, a la orilla del mar, consumiéndose a fuerza de llanto, suspiros y penas, fijando sus ojos en el mar estéril, llorando incansablemente... (Odisea, canto V, 150)
2. [...] me preguntas Cíclope cómo me llamo... voy a decírtelo. Mi nombre es nadie y nadie me llaman todos... (Odisea, canto IX, 360) (Achotegui 2009: 167)

Después de las citas continúa con la explicación de por qué este estado mental (que no llega a considerarse un trastorno) recibió el nombre del héroe homérico que tantas veces aparece también en los microrrelatos que nos interesan en este trabajo.

Emigrar se está convirtiendo hoy para millones de personas en un proceso que implica unos niveles de estrés tan intensos que llegan a superar la capacidad de adaptación de los seres humanos. Estas personas sufren el riesgo de padecer el síndrome del inmigrante con estrés crónico y múltiple, o síndrome de Ulises (haciendo mención del héroe griego que padeció innumerables adversidades y peligros lejos de sus seres queridos). (Ibidem)

El autor del artículo enumera doce características específicas del estrés y el duelo migratorio de los cuales al menos la mitad aparece en los textos de la antología. Las características más relevantes del síndrome que sufren también los Ulises ficticios son las siguientes:

1. Da lugar a cambios en la identidad.



2. Da lugar a una regresión.
3. Tiene lugar en una serie de fases.
4. Se acompaña de sentimientos de ambivalencia.
5. El duelo migratorio lo viven también los autóctonos y los que se quedan en el país de origen.
6. El regreso del inmigrante es una nueva migración.
7. El duelo migratorio es transgeneracional. (Ivi: 164)

#### **4. Síndrome de Ulises en los microrrelatos**

A continuación, veremos cómo aparecen estas características específicas del síndrome en los textos literarios de la antología.

##### **4.1. Cambios en la identidad**

Los largos viajes, estar fuera de las condiciones a las que uno está acostumbrado, y más tiempo de lo planeado, los constantes choques con otros (otro pueblo, otros lugares, otras identidades), con algo diferente, las distintas aventuras y peripecias, son experiencias que necesariamente influyen en la percepción que una persona tiene de sí mismo, es decir, en su identidad. En caso de la migración se trata de un desplazamiento por causas políticas, sociales, económicas u otro tipo de necesidades, y en la mayoría de los casos no hay vuelta o si la hay, es como volver a empezar todo el proceso. En principio, el ser humano tiene la capacidad de soportar las consecuencias psicológicas de una migración, pero si el estrés que causa la experiencia va acompañado por una vulnerabilidad especial o una acogida hostil, el riesgo de sufrir el síndrome aumenta considerablemente. En la psicología se habla incluso de 'duelo migratorio', lo que alude a la similitud entre la experiencia de perder a un ser querido y lo que supone convertirse en un (in)migrante. Joseba Achotegui describe el fenómeno así:

[...] la elaboración del duelo migratorio da lugar a profundos cambios en la personalidad del inmigrante, hasta tal punto que modifica su propia identidad. [...] Si va bien, favorecerá que surja una persona madura, 'de mundo', si va mal, desestructurará el sujeto en el plano psicosocial y psicológico. (Ivi: 165)

Para nuestros Ulises el cambio es pocas veces para bien, en la mayoría de los casos el héroe no solo que no se convierte en un hombre 'de mundo', sino que, en muchos casos, directamente se vuelve loco. El ejemplo más llamativo es el texto titulado *La vuelta a casa*. El Ulises de José María Merino es un ex-empresario, ahora preso, un condenado a cadena perpetua (en todos los sentidos), está en la cárcel y no hace otra cosa que repetir la misma historia a todos los visitantes que llegan al corredor al que da la ventana de su celda. Resulta que está allí porque mató a su mujer y a todos los invitados que había encontrado en su hogar al llegar a su Ítaca después de pasar «mucho tiempo lejos de casa, [...] en la otra punta del planeta, días y días de reuniones para intentar entrar en la dichosa fusión», este Ulises contemporáneo se ve obligado a viajar por una guerra económica, que no sabemos cómo acaba, solo conocemos el fin de su vida anterior: «Subo a mi estudio y me encuentro con que han instalado allí una especie de telar enorme, todo está revuelto, hilos, varillas de madera, tijeras. Exploté, agarré un par de escopetas, una pistola, bajé a la sala y empecé a disparar, estaba tan ciego de ira que también me la llevé a ella por delante.» (Serrano Cueto 2015: 68-69) Es el director de la cárcel quien hace la referencia lingüística, calificando la historia contada por el empresario como 'odisea'.

#### 4.2. Regresión psicológica

No todos los Ulises se vuelven locos agresivos, hay casos, uno en concreto, donde podemos observar una especie de regresión psicológica que es otra característica del síndrome. Según las explicaciones de Achotegui «el inmigrante tiende con frecuencia a sentirse abrumado e inseguro, y a adoptar actitudes regresivas. Desde una perspectiva psicológica, el concepto de regresión se entiende como el retroceso de la persona hacia actitudes más infantiles, menos autónomas.» (Achotegui 2009: 165) Y justamente es lo que ocurre en la *Rehabilitación de Circe* de Diego Muñoz Valenzuela: su Ulises se convierte en una persona atontada, aburrida y desinteresada, se deja hacer cualquier cosa, según los caprichos de la diosa, pero no es capaz ni de resistir, ni de reflexionar, se vuelve totalmente pasivo, Circe hace con él todo lo que le dé la gana: «[...] solía convertirlo en perro para propinarle patadas [...], lo transformaba en caballo para galopar por la isla, [...] lo

transmutaba en cerdo para humillarlo, alimentándolo con desperdicios. [...] Volvía a darle forma humana para hacer el amor [...]» (Serrano Cueto 2015: 54). Ulises, el mítico héroe, varonil, activo y astuto, aquí se comporta como un muñeco, se deja llevar por los juegos de Circe que podemos interpretar como una especie de autoridad, porque la situación en la que se encuentra, no le deja otra opción. Al final, como Ulises simplemente no quiere o no se ve capaz de seguir su camino, es ella la que le hecha de su isla: «Por fin, lo expulsó del reino [...] “vete y no vuelvas”, ordenó con voz terminante al lloroso viajero» (Ibidem).

#### 4.3. Fases de la elaboración psicológica del duelo migratorio

En la descripción de Achotegui en caso del síndrome de Ulises el proceso del duelo se asemeja al de cualquier tipo de duelo, su adaptación a la migración según el artículo que nos sirve de base teórica es la siguiente: negación (cuando el individuo no quiere ver, aceptar la realidad del cambio), resistencia (se manifiesta en protestas y quejas ante las dificultades y el esfuerzo que requiere la adaptación), aceptación (instalación en la nueva situación) y restitución (reconciliación afectiva tanto con los aspectos positivos como con los negativos de los cambios) (Achotegui 2009: 165). Estas etapas pueden ser observadas también en caso de varios Ulises de la antología. El ejemplo más llamativo es «el paciente y sagaz Ulises» de Ángel Olgoso, protagonista del texto titulado *Ulises* donde él mismo, en forma de monólogo, cuenta la verdadera historia de su vida posterior a la guerra: «Yo, el paciente y sagaz Ulises, famoso por su lanza, urdidor de engaños, nunca abandoné Troya. Por nada del mundo hubiese regresado a Ítaca.» Aunque, eso sí, reconoce haber soñado de las aventuras que conocemos de la epopeya: «Y en las largas noches imaginábamos viajes en una cóncava nave, hazañas, peligros, naufragios, seres fabulosos, pruebas de lealtad, sangrientas venganzas que la Aurora de rosáceos dedos dispersaba después.» Sin embargo, todo esto, lo que supone más bien un estado entre la resistencia y la aceptación, es producto de los «énfasis adecuados» del bardo Homero cuya versión es hoy «sobradamente conocida». El desenlace de la historia es el siguiente: «Remiso a volver junto a mi familia, sin nostalgia alguna tras tantos años de asedio, me entregué a las dulzuras de las troyanas de niveos brazos, ustedes entienden, y mi descendencia actual

supera al del rey Príamo.» (Serrano Cueto 2015: 66) La manera de hablar de Ulises en estas últimas frases en nuestra interpretación corresponde a la última etapa del duelo migratorio, que según la descripción del artículo de Achotegui es cuando «la persona se instala ya a fondo en la nueva situación», es decir, se produce una «reconciliación afectiva con la nueva situación.» (Achotegui 2009: 165).

Entre los microrrelatos palimpsésticos es muy típico expresar la intención de corregir los supuestos errores de las versiones populares de la narración, ofrecer ‘las verdaderas historias’, para llamar la atención a las diferentes lecturas posibles de un acontecimiento, de un fenómeno o de un comportamiento, y a los diferentes puntos de vista, desde diferentes momentos y desde diferentes perspectivas. En este texto el protagonista-narrador subraya la posibilidad, o mejor dicho la probabilidad de una reacción, un juicio negativo por parte de la gente, «con seguridad tildarán mi proceder de cobarde, deshonesto e inhumano», concluye, es decir, a pesar de haber superado las distintas fases del duelo migratorio, el comportamiento del (in)migrante es cuestionado una y otra vez. Las últimas palabras del microrrelato, «no conocen a Penélope» (Serrano Cueto 2015: 66) en esta lectura alude al desconocimiento de las razones del abandono del hogar, pero esto no impide los juicios de la opinión pública.

#### 4.4. Ambivalencia

La ambivalencia es un concepto que, si se refiere al contexto de la literatura, alude a dos (o más) posibles interpretaciones opuestas del mismo texto o de algún elemento, mientras que en la psicología se refiere a estados de ánimo en los que están presentes dos emociones contradictorias. En los microrrelatos de nuestro *corpus* podemos observar los dos significados al mismo tiempo. En caso del síndrome de Ulises se trata de ambivalencias más concretas y significa tener sentimientos de amor y rabia (u odio) hacia «el país de origen» y hacia «el país de acogida» a la misma vez, en términos del artículo que explica el fenómeno con la presencia de lazos emocionales hacia los dos lugares y las personas que los representan. Los Ulises de los microrrelatos generalmente sufren por una ambivalencia sobre todo por querer seguir libres, navegando por los mares y enfrentarse a siempre nuevas aventuras, y al mismo tiempo desear volver a su hogar, que en este

sentido los atrae y los repele, «estas situaciones favorecen la rabia», hasta tal punto que en varias ocasiones el héroe ataca a su propia mujer (personaje que representa el hogar), «de este modo se mezclan las emociones de amor y de odio hacia su país de origen» (Achotegui 2009: 166).

En el microrrelato de René Avilés Fabila, *Penélope y Aracne*, esta última, «valiéndose de su figura de araña» envenena a Penélope que después de la partida de Ulises se convierte en una verdadera artista que teje y borda prendas mágicas y tapices «con las más bellas escenas sobre las deidades griegas». Por un lado, encontramos varias posibles interpretaciones de este hecho, dentro del mismo texto: «el odio de Aracne» por ver que Penélope hizo ropa «hasta para sus pretendientes», pero también es posible ir más allá y ver como causa de los hechos «la ira de Atenea», diosa que «para castigar a la irreverente muchacha, la convirtió [...] en araña.» Pero donde más se manifiesta la ambivalencia, es en la reacción de Ulises que está descrita con las siguientes palabras: «Ulises lloró la muerte de su esposa, pero de inmediato, para hallar consuelo, hizo traer a Circe, la hechicera que había amado durante su ruta de regreso a casa, y cuya belleza aún lo subyugaba.» (Serrano Cueto 2015: 71) El comportamiento del héroe da lugar a diferentes formas de entender, pero de todas formas las dos mujeres representan dos lugares y dos maneras de vivir bien opuestas e irreconciliables.

La ambivalencia, prestarse a distintas lecturas (hasta contradictorias) es algo propio de los textos literarios, y lo es de manera especial en caso del microrrelato. En este género el juego con los dobles sentidos, con las contradicciones, con referencias o emociones opuestas es muy frecuente. El tema de Ulises y su síndrome en los textos citados es algo que puede provocar aún más la inquietud que producen las situaciones emocionalmente paradójicas.

#### **4.5. Afecto a los que se quedan**

Como vimos en la enumeración de las características, el duelo migratorio afecta también a los que se quedan, en nuestro caso, sobre todo a Penélope que tradicionalmente se consideraba como el ejemplo de la fidelidad y la lealtad, como dice Antonio Serrano Cueto en la introducción de la antología: «la intención de muchos autores (es) arrebatarse a la pareja la imagen ejemplarizante legada por la tradición: él

trasunto de la astucia y la sagacidad, ella de una fidelidad conyugal inquebrantable.» (Ivi: 16) Sin embargo, a nuestro entender, no se trata de una simple protesta contra la visión y los valores clásicos, no se trata simplemente de una rebelión contra la tradición, sino, siguiendo la interpretación con la ayuda de las consideraciones de Achotegui, es posible también una lectura que entiende los cambios de la actitud de las Penélopes como una necesaria modificación de la identidad de la esposa como consecuencia de la inseguridad, y una espera quien sabe si infinita o no. Ser infiel, volverse insoportable o empezar una nueva vida son reacciones más sutiles, pero hay versiones en las que encontramos cambios más bruscos, como en la de David Lagmanovich, donde resulta que Penélope es víctima de una metamorfosis: «No se ha enterado de que el estudiante en cuyo cuarto vive la ha bautizado Penélope. Tampoco sabe qué significa ser araña» (Ivi: 72). Es decir, si no nos conformamos con entenderlo como un chiste, un simple juego, podemos ver que en esta versión la mujer de Ulises llega a perder completamente su identidad (humana). Como ya hemos mencionado, llama mucho la atención la cantidad de microrrelatos en los que Penélope (y otras figuras secundarias de la epopeya de Homero) toma protagonismo. Convertir los personajes complementarios en protagonistas o narradores, así como la visión femenina de historias en las que según las versiones canónicas todo gira alrededor de los hombres y su mundo, son fenómenos típicos en el género.

En este microrrelato de Lagmanovich ni siquiera se menciona a Ulises, no sabemos cómo es cuando vuelve (si es que vuelve), pero en los textos donde sí aparece casi siempre se hace evidente que el que retorna tampoco es la misma persona que la que había partido hacia Troya, porque lógicamente todo lo que le había pasado durante el viaje, tiene efectos, y finalmente afecta, distorsiona también su personalidad (y su identidad). Si interpretamos este hecho de una forma más teórica, conforme al artículo citado, encontramos la siguiente característica y consecuencia de todo lo dicho hasta ahora sobre el síndrome de Ulises: «El regreso del migrante es una nueva migración.» Achotegui lo explica así, y es algo que vale también para el caso de nuestro héroe (para todas sus encarnaciones): «En el tiempo que [el inmigrante] ha vivido fuera del país de origen, se han producido muchos cambios, tanto en la personalidad del inmigrante como en la sociedad de la que un día partió. Al regresar al país de origen, llega una persona muy diferente

del que un día marchó y llega a un país que también es diferente.» (Achotegui 2009: 166)

Hemos visto en las versiones ya mencionadas que Ulises puede volver o no, puede cambiar de muchas maneras, puede reaccionar tanto él como su entorno con cambios de distintos tipos, pero uno de los efectos más preocupantes es el que viven los descendientes, no solo los hijos, sino hasta varias generaciones más. (Sabemos de las noticias, de los hechos políticos y también de los estudios sociológicos y psicológicos que tratan el tema, últimamente muy actual, de hasta qué punto el hecho de ser hijo de (in)migrantes puede afectar la vida, el comportamiento, la personalidad. Es decir, el duelo migratorio es transgeneracional.

#### 4.6. Duelo transgeneracional

En el texto de Rafael Pérez Estrada, titulado *XXXI*, habla un personaje descendiente de Ulises, «un hijo de Ulises» (no se trata de Telémaco, se trata de un posible, pero ficticio hijo abstracto). Aquí se expresan algunas preocupaciones y angustias que puede tener un hijo nacido lejos de la tierra natal de los padres (en sentido concreto o figurado): «Yo soy Ulises el tramposo, el que confunde al tiempo y se confunde en el tiempo.» El texto es un monólogo construido como una enumeración de pensamientos, confesiones y afirmaciones de la «voz» (interior) de este hijo, como, por ejemplo: «Yo solo navego en la imaginación, un pasillo cuya anchura desconozco», o: «Es hora de confesarlo, sólo el presente me interesa.» Finalmente, el texto concluye con la siguiente declaración: «Valga de una vez por todas: Ni conozco Ítaca, ni me interesa.» (Serrano Cueto 2015: 67) Lo que dice en la última frase es lo que más llama la atención, ya que ignorar los orígenes, las raíces, difícilmente conduce a que se superen las angustias y el duelo del que veníamos hablando. Es un tema bien complejo, Achotegui menciona el caso de los negros de Norteamérica cuyos antepasados fueron llevados allí como esclavos hace mucho tiempo, dice que los descendientes llevan decenas de generaciones ya en los EE. UU. y «continúan, en parte, sin estar integrados en la sociedad norteamericana» (Achotegui 2009: 166). No es, no puede ser tema de este trabajo buscar porqués o culpables, pero sí podemos advertir, que como hemos visto, hay una serie de motivos, efectos y preocupaciones que afectan a millones de personas

en nuestros días, y que, a través de estos textos y héroes ficticios se vuelven más nítidos e impactantes.

## 5. Conclusiones

Lo que hemos pretendido en este trabajo, es dar una posible lectura de las nuevas versiones de la historia, el viaje, las migraciones de Ulises, y sus consecuencias, partiendo de una descripción psicológica de lo que se llama en esta disciplina «Síndrome de Ulises». Hemos planteado la pregunta de si estos Ulises contemporáneos tienen algo parecido a este síndrome y la respuesta es claramente afirmativa, lo que a nuestro entender puede servir como prueba de la lectura metacrítica que está presente en (o detrás) de estas historias reescritas, así como su relación no solo con nuestra manera de pensar sobre los mitos, y sobre lo clásico o la tradición (aunque también), sino con nuestra realidad, sus problemas y tragedias. Porque como dice Carlos García Gual, «la mayoría de estas recreaciones de mitos griegos apuntan a cuestiones de actualidad, sea cual sea la ideología del autor.» (García Gual 2011: 266) Y como nuestro punto de partida para este análisis fue el artículo de Joseba Achotegui, concluimos con uno de los comentarios finales de su texto:

Malos tiempos aquellos en los que la gente corriente ha de comportarse como héroes para sobrevivir. Ulises era un semidiós, que, sin embargo, a duras penas sobrevivió a las terribles adversidades y peligros a los que se vio sometido, pero la gente que llega hoy a nuestras fronteras tan solo son personas de carne y hueso, que, sin embargo, viven episodios tan o más dramáticos que los descritos en la *Odisea*. (Achotegui 2009: 169)

O en estas recreaciones del mito de Ulises. Achotegui alude a los inmigrantes que han llegado últimamente y que siguen llegando a España, pero estos textos literarios hablan de los viajeros, migrantes, e (in)migrantes de todos los tiempos, para que pensemos en ciertos aspectos de vidas que no nos han tocado vivir (o sí): porque una de las funciones de la literatura es hacernos reflexionar, y de las historias concretas destacar lo universal.



## Bibliografía

- ACHOTEGUI, JOSEBA (2009). *Migración y salud mental. El síndrome del inmigrante con estrés crónico y múltiple (síndrome de Ulises)*. En: Zerbitzuan 46: 163-171.
- AVILÉS FÁBILA, RENÉ. "Penélope y Aracne". En: Serrano Cueto, *Después de Troya. Microrrelatos de tradición clásica*. Palencia: Menoscuarto. 2015: 71.
- BAKUCZ, DÓRA (2015). *Reescrituras y falsificaciones: la significación palimpséstica en el microrrelato argentino*. Madrid: Verbum.
- GARCÍA GUAL, CARLOS (2011). *Mitos, viajes, héroes*. Madrid: Fondo de Cultura Económica (1981).
- LAGMANOVICH, DAVID. "La tejedora". En: Serrano Cueto *Después de Troya. Microrrelatos de tradición clásica*. Palencia: Menoscuarto, 2015: 72.
- MERINO, JOSÉ MARÍA. "La vuelta a casa". En: Serrano Cueto, *Después de Troya. Microrrelatos de tradición clásica*. Palencia: Menoscuarto. 2015: 68-69.
- MUÑOZ VALENZUELA, DIEGO. "Rehabilitación de Circe". En: Serrano Cueto, *Después de Troya. Microrrelatos de tradición clásica*. Palencia: Menoscuarto. 2015: 54.
- OLGOSO, ÁNGEL. "Ulises". En: Serrano Cueto, *Después de Troya. Microrrelatos de tradición clásica*. Palencia: Menoscuarto, 2015: 66.
- PÉREZ ESTRADA, RAFAEL. "XXXI". En: Serrano Cueto, *Después de Troya. Microrrelatos de tradición clásica*. Palencia: Menoscuarto. 2015: 67.
- SERRANO CUETO, ANTONIO (ed.) (2015). *Después de Troya. Microrrelatos de tradición clásica*. Palencia: Menoscuarto.



# *El Asma de Leviatán* de Roberto Armijo: Ítaca entre dos orillas, Centroamérica y Babilonia

*Emilie Boyer, Aix – Marseille Université*

**Resumen:** *La novela del salvadoreño Roberto Armijo postula un reencuentro con la autenticidad de los orígenes a partir del exilio, desde nuevos horizontes culturales que han moldeado la imagen de la patria extrañada sin que se dibuje una oposición entre los dos mundos. Se expresan una multitud de voces que se yuxtaponen frenéticamente sin que el lector, a veces, conozca la identidad exacta del narrador que indicios geográficos ubican alternadamente en Centroamérica o en Babilonia, París. A través de esta polifonía, la novela elabora una mezcla de leyendas, cuentos e historias de los dos lados del Atlántico, así como referencias cruzadas al Popol Vuh y a la Biblia. Mediante el uso del motivo de la fiera Leviatán, la reescritura del mito bíblico aparece como una estrategia del escritor para reencontrarse con su Ítaca, sin que este Ulises niegue los aportes del exilio y del viaje.*

**Abstract:** *The novel of the Salvadorian author Roberto Armijo postulates a reencounter with the authenticity of his origins from the perspective of the exile and new cultural references that shape the image of the missed homeland without marking an opposition between the two worlds. A lot of juxtaposed voices are used by the author, without the reader knowing the identity or location of the narrators that alternate between Central America and Babylonia/Paris. Throughout this polyphony, the novel elaborates a mix of legends, tales and stories from both sides of the Atlantic Ocean and uses crossed references to the Popol Vuh and the Bible. By means of the figure of the Levia-*

*than monster, the rewriting of the biblical myth appears as a writer's strategy to reencounter his Ithaca, without rejecting the contributions of the exile and his traveled pathway.*

## 1. Introducción

Roberto Armijo pertenece, con Miguel Ángel Asturias, Rubén Darío o César Vallejo a una generación de autores latinoamericanos obligados por los eventos políticos de su país a exiliarse y vivir un tiempo en la capital francesa. En su única novela, *El Asma de Leviatán*, publicada en 1990, el viaje y el exilio aparecen bajo diversas imágenes, que embrujan a la voz narrativa, exiliada en París, mediante alucinaciones y pesadillas de la patria lejana. Aparte de la descripción de la estancia en París, la dificultad de lo cotidiano, y la distancia con la tierra natal, la mayor parte de la novela lleva a cabo una exploración de los recuerdos de la infancia, las leyendas, las historias, las anécdotas del país de origen del autor, El Salvador. Si el viaje de salida hacia el exilio está descrito, como lo veremos, en el íncipit de la obra, a través de la escritura de la novela, la voz narrativa efectúa otro viaje, más simbólico, más interior, el viaje de vuelta a la tierra natal, tan añorada, Ítaca soñada y fantaseada. Sin embargo, *El Asma de Leviatán*, no es una novela del conflicto histórico entre Europa y América Latina. Mediante referencias cruzadas a la cultura precolombina, la cultura bíblica y la cultura occidental, el autor consigue ofrecer un nuevo acercamiento, más complejo, a la relación entre los dos mundos.

## 2. La figura de Leviatán

Desde el íncipit, la figura de Leviatán impregna el texto de referencias a la Biblia. En este íncipit, la fiera marina lleva al personaje en su vientre hasta Babilonia, imagen de París en la obra. Al reemplazar París por Babilonia, la estancia del narrador-personaje en la ciudad se integra directamente en el tiempo mítico. No es la antigua ciudad de Mesopotamia la que inspira al autor sino el mito que se construyó alrededor de ella, en la Biblia, por ejemplo. Se puede asociar así al personaje llamado «Él», llevado por la fiera marina, con los judíos exiliados a Babilonia por Nabucodonosor en el año 586 antes de Cristo. La mítica Babilonia cristaliza

entonces todos los elementos constitutivos del malestar de la voz narrativa exiliada en París como el desarraigo que siente el narrador al pasearse por las calles grises, la sensación de extranjería que siente ahí y el pecado que ve en la falta de lucha social en la cultura francesa. Nos cuenta el texto que «Él» descendió hasta el mar tumultuoso y viajó en el vientre de la fiera hasta que la vida se hizo muy difícil:

Un día el hospedaje comenzó a volverse difícil. Su hambre no se contentaba con los pececillos y entraron por sus fauces animales que hicieron insoportable su vida. Le robaban las onzas de aire. Comenzaron a perseguirlo. Eran cangrejos. Rayas eléctricas. Peces diablos con ojillos que lo descubrían en los repliegues que como una fragua retransmitían el latido del mar. En su pesadilla ya no oía el canto de las olas en su ir y venir, ni podía mirar, a través de la piel, el sol. Un día se atragantó de peces muertos, y en sus convulsiones y coletazos, él adivinó que algo de la fiera se desprendía. (Armijo 1990: 7)

Entonces, aprovechó el vómito del monstruo para escapar y dejarse arrastrar por el mar, hasta Babilonia. Si la fiera marina es claramente asociada a Leviatán, al cual se alude directamente varias veces en el texto, este episodio recuerda también el mito bíblico de Jonás y la ballena. En este episodio, Jonás es castigado por Dios por haber decidido irse a Tarsis en vez de ir a Nínive para predicar, como Dios se lo había pedido. Después de una tempestad en pleno mar, Jonás se encuentra en el vientre de una fiera marina. Finalmente, Jonás sale de la ballena perdonado por Dios después de haber mostrado arrepentimiento por no haber cumplido su misión. Como en la novela de Armijo, la ballena termina vomitando a Jonás, liberándolo. Sin embargo, además de estas referencias bíblicas en la situación descrita en el íncipit, la presencia de la alusión a Pinocho, más tarde, en varios momentos del texto, nos recuerda también el cuento infantil italiano en el cual Pinocho y Geppetto se encuentran también en el vientre de un monstruo marino. Vemos entonces, cómo el autor, en este íncipit inaugura el trato que llevará con los cuentos, mitos y leyendas de su infancia a lo largo de la novela: mezcla fuentes eruditas o más populares, mitos y cuentos para tener la libertad de apropiarse las connotaciones que necesita para transmitir su mensaje. En efecto, el monstruo Leviatán, en la Biblia, es, primero, la

representación de las fuerzas del caos que tuvo que vencer el Creador para crear la Tierra. Aquí, se sugiere entonces que sigue existiendo el caos dentro del mundo creado y civilizado. Siendo el motor de exilio, el motivo de la fiera dibuja también una correspondencia con el uso de la imagen del Leviatán por Hobbes: un Estado autoritario, por el cual el hombre habrá abandonado su libertad. Y efectivamente, en otros momentos de la novela, el Leviatán es claramente asociado a la dictadura y el ejército que lleva la represión contra los revolucionarios de Centroamérica. Sin embargo, si en la historia de Jonás, el ser vomitado por la ballena es símbolo de alivio y de perdón de Dios, el narrador de la novela, en cambio, después de salir de la fiera marina, llega a Babilonia. En un primer tiempo la llegada aparece como un alivio dado la violencia de su situación previa en el vientre de la fiera. Sin embargo, Leviatán seguirá torturando al exiliado en París con sus «coletazos» simbolizando angustias, alucinaciones y pesadillas del pasado. Así, desde el incipit, Armijo establece una red de referencias tanto sagradas como profanas, eruditas y populares, que se nutren y cruzan para amoldarse precisamente a la realidad que quiere transcribir.

Desarrollar todos los símbolos que cobran el motivo de la fiera marina y las referencias al Leviatán en la obra no es objeto de este trabajo, pero en sentido general, Leviatán aparece como el símbolo de lo que la voz narrativa, y tal vez el autor mismo, tiene que vencer para vivir. Y es la voz consoladora del padre la que le asegura que ese día llegará pronto:

Cortarás con tu cuchillo su piel y con arpones de pescadores clavarás su cabeza y pondrás tu mano sobre él y su esperanza de resucitar será burlada porque entonces a su sola vista nadie se desmayará porque todo lo que hay bajo el cielo ya no será de él, será de nosotros. (Ivi: 257)

En este extracto podemos percibir los posibles sentidos de la imagen de Leviatán: símbolo de las angustias que lo obsesionan en el exilio, agente de destrucción en El Salvador y enemigo del pueblo, es decir el dictador, el ejército. El Leviatán aparece también al final de la obra en el nombre del barco que lleva al narrador-poeta de regreso a su país. Este detalle confirma que la imagen de Leviatán está íntimamente ligada a la del exilio, no solo es el vector del exilio (incipit), o su motor (dictadura) sino que el barco llamado Leviatán sugiere que la lucha no se acabó, que

el exilio le enseñó al poeta que el regreso a la patria querida no solucionará los traumas que lleva en sí mismo: la violencia de la dictadura, la culpabilidad de no estar en El Salvador, los abusos de su infancia. El Leviatán es lo que tiene que vencer, como individuo, para poder vivir y escribir su novela, pero también lo que su país, El Salvador, tiene que vencer para alcanzar la paz. Asimismo, el barco puede sugerir, de manera más metafórica, que el camino de regreso a su patria que se impone al autor es el del mito, del reencuentro con los relatos tradicionales que componen la identidad cultural de El Salvador.

### 3. El exilio como motor de acercamiento a sus raíces culturales

La exploración del exilio está asociada a una narración polifacética que indaga la esencia del espíritu salvadoreño mediante la exposición de sus leyendas, mitos, historias. La estructura de la novela está hecha de voces intermitentes, alucinaciones, recuerdos, cuentos, leyendas, anécdotas yuxtapuestas, sin conexiones entre ellas. Como lo sugiere Inmaculada Martín Hernández en su tesis de doctorado, nos encontramos frente a un «sistema testimonial de cajas chinas» (Martín Hernández 2004: 134) que se compone de tres planos: el narrador principal en París recuerda el cuento de narradores secundarios sobre personajes locales, históricos o míticos. Borrando las fronteras del discurso, es más fácil borrar las fronteras entre mundo mítico y mundo histórico y en este intersticio el autor recupera y reproduce el universo cultural de la región. En varias ocasiones, las leyendas pipiles o los mitos sacados del *Popol Vuh* son contados como si fueran Historia, uno de los amigos escritores de Roberto exclama, por ejemplo:

Hermano, como me gusta esa parte del *Popol Vuh*, del viaje de los gemelos a Xibalbá. Aquellos eran tiempos fabulosos. ¡Los héroes eran como niños! Veían el mundo con inocencia. (Ivi: 181)

Eso remite a una característica particular del relato en los pueblos indígenas de América Latina, que analizan Magda Zavala y Seidy Araya en *Literaturas indígenas de Centroamérica*. Subrayan el hecho de que, en varias culturas americanas autóctonas,

[...] el relato cumple una función primordial para la organización de la cultura. Los relatos aportan uno de los soportes fundamentales de la memoria étnica y están íntimamente asociados a la creencia religiosa y a la historia [...] Mito e historia se anudan en los relatos que transmiten rasgos de identidad. (Araya, Zavala 2002: 230)

Para reproducir y transmitir ese rasgo al lector, la escritura de Roberto Armijo abandona todo realismo. Es particularmente notable el pasaje en el cual se hace una enumeración de los seres, animales y hasta vegetales legendarios con sus características y la actitud que tiene que adoptar el hombre que se topa con ellos. Así, el lector se entera de la existencia de la Ciguanaba mala, llamada Ciguamonta, y la Ciguanaba buena, el Zizimite, el Gritón, el Cipitío, la Carreta chillona, el Cadejo etc. El relato, escrito en presente, toma la forma de un manual de supervivencia o de un artículo enciclopédico que hace eco a otras enumeraciones en la obra como la de la fauna salvadoreña a principios de la obra, la de los diferentes tipos de peces y las diversas maneras de pescarlos y cocinarlos etc. Muchas veces, para apoyar ciertas afirmaciones rotundas de la voz narradora, que se dirige a su hijo, se cuentan unas anécdotas. Por ejemplo, luego de desarrollar los diferentes tipos de espíritus malignos, el narrador transcribe historias contadas por un conocido, Jeremías Chicas, que él mismo vivió cuando se encontró con la Ciguamonta. Esos relatos, parecen hacer las veces de ilustración, de anclaje en la realidad de leyendas que, para un lector extranjero, son difíciles de creer. En otro episodio, el uso de la *mise en abyme* y la presencia de reflexiones del autor sobre su propia novela, permite al lector enterarse de que la voz del padre del autor forma parte de las voces anónimas de la obra. Así, entendemos que el autor transcribe cuentos, historias y valores que le fueron transmitidos de niño, en El Salvador y que corresponden con su patrimonio cultural. A partir de ahí, es particularmente interesante notar que, en este caso, el texto permite la intervención tanto de la cultura local como de otras culturas para ilustrar afirmaciones filosóficas de la voz narradora sobre el hombre, el amor, o los vicios. En efecto, en un primer momento, la historia de Juan Vendeme de la Conserva, que consigue vencer a la Ciguamonta y otros espíritus mal intencionados para atrapar el ave milagrosa con huevos de oro, sirve de ilustración a la afirmación que existe una ambición mala y una buena. Juan Vendeme de la Conserva se vuelve el ejemplo de ambición buena en oposición a todos



los que perecieron intentando robarse los huevos de oro. Más tarde en el texto, esta misma voz narrativa afirma rotundamente otro hecho: «el amor es insondable como los caminos de la sangre y aparece en forma caprichosa» (Armijo 1990: 175). En este caso, la historia que sirve de ilustración es la del hijo del rey de Siria que se enamora de la esposa de su padre. Entonces, cada una de las fuentes usadas sirven de la misma manera como patrimonio cultural útil para la transmisión de valores en El Salvador. Igualmente, la historia del amor de Lilith por el hijo de su esposo Maximiliano llamado Hipólito y el final trágico de este amor con el asesinato de Hipólito por su propio padre nos recuerda de manera evidente la historia de Fedra, en la mitología griega.

Con estos ejemplos, vemos cómo la narración efectúa idas y vueltas entre los dos lados del Atlántico cuyo elemento de confluencia es la Ítaca extrañada por un Ulises exiliado. El trasfondo inconsciente de la cultura nacional se nutre tanto de localismos, sacados de las tradiciones y leyendas orales indígenas como de obras occidentales de amplia difusión y esos vaivenes acaban moldeando la imagen de la tierra natal.

#### **4. El exilio como motor de redefinición de la identidad cultural y literaria**

Este proceso de hibridación de las fuentes de la memoria llega a un punto aún más alto que un sencillo juego intertextual. En el seno de la obra, el encuentro entre mitos precolombinos y mitos clásicos, occidentales, concierne también los mitos cosmogónicos hasta tal punto que se crea una nueva cosmovisión, y más precisamente una nueva concepción de la creación del mundo. Jacinto Pichinta, que aparece varias veces en la obra como el mayor transmisor de las tradiciones orales salvadoreñas, cuenta la creación del mundo desde un sincretismo particularmente integrado entre *Popol Vuh* y Biblia. Consigue asociar las dos cosmogonías a través del episodio de la creación del hombre. Si en un primer momento, la referencia es la del *Popol Vuh*:

Primero fuimos nosotros formados de agua y arcilla, y después [...], fuimos de palo, pero no hablábamos, no teníamos el don de la palabra. (Ivi: 44)

Luego, pocas líneas después, la Biblia aparece sin causar ningún contrasentido:

Por el amor a la desnudez de Eva, nuestro padre Adán nos dejó padeciendo en este valle de lágrimas, caídos en la orfandad, exiliados para siempre del paraíso. (Ibidem)

Este relato llama particularmente la atención del lector porque dibuja una continuidad y una coherencia entre dos cosmogonías que suelen percibirse como muy lejanas. Interesa también notar que este relato recorre rápidamente la historia de la creación y la evolución de la humanidad hasta la llegada de los españoles. Al contrario de otras obras centroamericanas que removilizan los mitos precolombinos, la novela de Roberto Armijo alude muy poco a la Conquista y cuando lo hace, lo hace en términos sorprendentes. En efecto, la Conquista, en este caso, no se percibe como el final de una era para los pueblos precolombinos sino como una etapa de progreso en la evolución:

[...] todas nuestras artes se volvieron mejores cuando vinieron los conquistadores que nos trajeron los santos evangelios y los salmos... (Ivi: 45)

La Conquista es entonces admitida y alabada y ninguna voz aparece en la narración para contestar esta versión de los hechos. La narración, entonces, establece como soporte y transmisor de la tradición constitutiva de la identidad a un personaje, Jacinto Pichinta, claramente colonizado, aculturado. La identidad de El Salvador, entonces, no se plantea desde la idea de *pureza*; no se trata de exponer los discursos de los orígenes, las tradiciones precolombinas como baluarte frente a la europeización, sino que se aceptan los aportes de los dos lados del atlántico, la hibridación del discurso de la identidad cultural y la comunicación entre los dos mundos.

El viaje de regreso llevado mediante la escritura no es un mero regreso a un pasado glorificado, sino que se enriquece de la alteridad, de la otredad que encarna la experiencia del exilio. El exilio llega a ser enriquecedor: si a primera vista, pocas cosas parecen valer la pena en la inmensidad de esta Babilonia ruidosa y lluviosa para el narrador-poeta, las pláticas literarias le ofrecen un descanso. Mediante el uso del recurso de la *mise en abyme* el lector asiste a lecturas, comentarios y debates sobre

la novela que está leyendo. Las voces de los amigos de Roberto vienen a completar la polifonía de la obra, y nutren una reflexión metaliteraria. En un diálogo consigo mismo se exhorta a luchar contra las fuerzas de Leviatán y seguir escribiendo:

Tienes que esforzarte en terminar *El Asma de Leviatán* [...] no olvides que es un deber contigo finalizar la novela que te justificará ya que está escrita como un acto de amor [...] Tienes que escribir para darle sentido a tu exilio y deja ya de pretextos y dificultades. (Ivi: 253-254)

Otra vez, el exilio aparece al centro del proceso de escritura. Si el Leviatán es motor del exilio, éste es el motor mismo de la novela ya que la escritura sirve como acto de amor hacia la patria añorada pero también como acto de salvación para el autor, atrapado en una ciudad hostil y cuya experiencia dolorosa tiene que verse justificada por algo superior. Este afán por algo que trascienda la experiencia vivida se entrevé durante un debate animado con sus amigos literatos:

[...] trabajemos nuestra obra sin complejo alguno y sin concesiones. Hay que tratar a Homero de tú a tú, y al gran Rabelais, acompañémosle en sus juergas, y que nos duela el muñón de Cervantes. (Ivi: 179)

Paradójicamente, el viaje de ida es motor del viaje de regreso a las raíces, y el exilio hacia Babilonia y su literatura aparece como el mejor motor para *explorar* lo americano y afirmar su literatura. En efecto, la visión desmitificadora de París/Babilonia lleva a la reconsideración de su literatura y le da fuerza a lo americano:

Nosotros todavía somos pueblos jóvenes. De nuestras tierras saldrán tarde o temprano los Esquilo, los Aristóteles, los Homero, los Catulo [...]. (Ivi: 179-180)

En vez de pensar la identidad literaria pero también cultural en términos de pureza, en vez de presentar la colonización como el símbolo de la destrucción llevada por Europa, se postula la posibilidad de una comunicación al mismo nivel, pacificada y enriquecedora entre los dos lados del Atlántico. El camino expresivo que lleva Roberto Armijo a tra-

vés de la novela lo lleva a acercarse simbólicamente a su Ítaca, moldeándola, orillándola de los mitos y leyendas de los dos mundos.

En una entrevista con Delphine Lannes, el autor habla de su novela en los siguientes términos:

Es también una novela de múltiple vista, con el objetivo de ver cómo salvo, a través del lenguaje y de la memoria histórica del país, la tradición colectiva. (Armijo, Lannes 1998: 276)

Como ya dijimos, el autor borra la frontera entre mito e Historia al contar las leyendas como si fueran Historia, pero la multiplicidad de las voces es otro recurso que sirve el mismo objetivo: con la yuxtaposición de las voces y la red de correspondencias que se dibujan a veces entre ellas, el lector se topa con personajes que son tanto leyenda como personaje Histórico. Por ejemplo, el cacique odiado cuyas aventuras recorren toda la narrativa, Maximiliano, sirve tanto de personaje ficticio como de referencia al dictador Maximiliano Hernández Martínez y el personaje legendario Siete Pañuelos es a la vez Miguel Mármol, personaje literario y Miguel Mármol, representación del guerrillero revolucionario (Martín Hernández 2013: 123). La mezcla del tiempo mítico con el tiempo histórico es tanto más eficaz cuanto que se dificulta la identificación precisa de los personajes y de su realidad por parte del lector. El multiperspectivismo, la mezcla de mitos de los dos mundos, la permeabilidad de las fronteras en Centroamérica y entre Centroamérica y Babilonia y la confusión entre el tiempo histórico y el tiempo mítico le permiten al autor alcanzar el objetivo de totalidad que es el suyo, al querer salvar la tradición colectiva, frente a un mundo fragmentado. Gracias a una forma innovadora, la fragmentación de las voces, una fragmentación que nunca se soluciona en la novela, el autor intenta revivir la tradición colectiva respetando las fluctuaciones que le impuso la Historia de la región.

## 5. Conclusión

Si en varias novelas centroamericanas la ambientación de la trama en el tiempo de la Conquista o el de la Colonia nutre una reescritura de los mitos prehispánicos como arma de resistencia en contra del invasor, en *El Asma de Leviatán*, el escritor alude a eventos históricos más cercanos:

la dictadura de Somoza en Nicaragua y la de Maximiliano Hernández Martínez (1931-1944) en El Salvador. Esta elección le permite ofrecer un acercamiento diferente a la reflexión sobre la relación entre la cultura europea y las culturas autóctonas de Centroamérica que ya no se piensa desde el punto de vista de la colonización. El autor no se sirve del pasado precolombino como de los últimos indicios de un pasado glorioso mitificado, sino que los integra al tiempo histórico, al presente de la narración que vio surgir las dictaduras de Somoza en Nicaragua, de Hernández en El Salvador y la circulación de revolucionarios huyendo de la represión por Centroamérica.

Al desarrollar, durante toda su novela, el motivo de la vida como viaje, Roberto Armijo se aparenta a un Ulises en busca de su Ítaca, pero una Ítaca en movimiento, influenciada igualmente por dos orillas y sin que el exilio sea siempre sinónimo de mitificación del pasado. El narrador de la novela, exiliado en París, embrujado por sus recuerdos y angustias, vive también alucinaciones que le permiten reencontrarse con su patria querida, muchas veces descrita como el lugar de la primavera y de la naturaleza lujuriente en oposición con el color «vientre de ballena» del cielo de París, sus días lluviosos y sus monstruos urbanos. Sin embargo, este amor por su país no está ciego ya que no niega los ciclos de destrucción e injusticia que conoce:

[...] sabes que El Salvador ha dejado de ser una comarca con montañas y que tu mar ha perdido su verdadero color y que tu río padre ha dejado de arrastrar aguas claras porque arrastra cadáveres [...] Ese país de la realidad bañado en sangre hasta el cuello lo borra ingenuamente tu lenguaje y trata de lavarle la cara [...] (Armijo 1990: 152-153)

El exilio transforma, entonces, la imagen de la Ítaca añorada a partir de las vivencias, los remordimientos, los recuerdos y los análisis que permite la distancia, en un ir y venir entre dos orillas: Centroamérica y Babilonia y en un objetivo de sumir al lector en la memoria colectiva salvadoreña. La escritura de la novela, entonces, se parece al viaje fantaseado de las alucinaciones de la voz narradora:

El viaje en alfombra voladora, por ejemplo, de Chalatenango a Granada, de Granada a París, de París a Uxmal, de Uxmal a Estambul, de Estambul a París, de París a Xibalbá... (Ivi: 61)

## Bibliografía

- ARAYA, SEIDY / ZAVALA, MAGDA (2002). *Literaturas indígenas de Centroamérica*. Heredia: EUNA.
- ARIAS, ARTURO (2007). *Taking their Word. Literature and the signs of Central America*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ARMIJO, ROBERTO (1990). *El Asma de Leviatán*. San Salvador: UCA editores.
- ARMIJO, ROBERTO / LANNES, DELPHINE (1998). Entretien avec Roberto. En: *Caravelle* 70: 269-276.
- ARMIJO, ROBERTO (2007). *En busca de Ítaca*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.
- BARRIENTOS TECUN, DANTE (2016). Diálogos literarios entre Francia y Centroamérica. En: *Cahiers d'études romanes*, 32: 29-42.
- GARCÍA, CARLOS ERNESTO (1998). Roberto Armijo o el Leviatán salvadoreño. En: *Guaragua* 6: 74-80.
- HOBBS, THOMAS (2012). *Leviathan*. Oxford: Clarendon Press (1651).
- MARTÍN HERNÁNDEZ, INMACULADA (2013). *El Asma de Leviatán* de Roberto Armijo: Homenaje literario. En: *Cartaphilus* 11: 121-133.
- MARTÍN HERNÁNDEZ, INMACULADA (2014). *El trauma de 1932 en la narrativa de El Salvador*. Tesis de Doctorado. Madrid: Universidad Complutense.

# Viejo, «hodoso», exiliado: Ulises en la pluma de Denevi, Cortázar y Manguel

Mara Imbrogno, Sapienza Università di Roma

**Resumen:** *El mito de Ulises vuelve a presentarse con frecuencia en la literatura universal y es posible detectar una explotación casi constante de sus protagonistas, temas y motivos en la producción literaria argentina.*

*Este artículo se focalizará en la imagen de Ulises que dos escritores del siglo XX y uno del siglo XXI han propuesto en el ámbito de tres géneros distintos: microficción, novela y cuento ilustrado. En particular, analizaré las diferentes formas en que Denevi, Cortázar y Manguel reelaboran la figura del héroe griego y sus andanzas, en un proceso de manipulación, degradación y actualización del mito.*

**Abstract:** *The myth of Ulysses returns to present itself frequently in universal literature, and it is possible to detect an almost constant exploitation of its protagonists, themes and motifs in Argentine literary production.*

*This article will focus on the image of Ulysses that two writers of the twentieth century and one of the twenty-first century have proposed in the field of three different genres: microfiction, novel and illustrated story. In particular, I will analyze the different ways in which Denevi, Cortázar and Manguel rework the figure of the Greek hero and his adventures, in a process of manipulation, degradation and updating of the myth.*

Tal como ha afirmado Claudio Magris, «en la literatura universal hay muchos Ulises, después de Homero»<sup>1</sup> (Magris 2010: 3). Esto se debe probablemente a las apasionantes peripecias del protagonista de la *Odisea*, a su figura polifacética y, sobre todo, a los temas del viaje y del regreso que su mito conlleva.

También la literatura argentina, en particular a partir del siglo XX, está repleta de nuevas versiones de la historia de Ulises o de sus episodios y personajes, que se encuentran en comedias como *Pénélope ya no teje* de Malena Sandor (1948), cuentos como “Circe” de Julio Cortázar (1956), poemas como “El desterrado” de Jorge Luis Borges (1975), novelas como *La belleza del mundo* de Héctor Tizón (2004), sólo para mencionar algunos ejemplos. Por supuesto, en tiempos modernos es imposible recrear el mito dejando inalteradas su sugestión y su carga ideológica original<sup>2</sup>. Lo único que se puede hacer, entonces, es deformarlo, parodiarlo, y adaptarlo al mensaje que cada escritor quiere transmitir a sus lectores.

Lo que me interesa analizar es precisamente esta degradación, y sus mecanismos, en las versiones del mito que Marco Denevi, Julio Cortázar y Alberto Manguel han propuesto en el ámbito de géneros diferentes, o sea microficción, novela y cuento ilustrado. El análisis no seguirá un orden cronológico, sino que intentará iluminar las etapas del mencionado proceso de manipulación y actualización del mito. Y comenzará focalizándose en Marco Denevi, autor de geniales microficciones en las cuales ofrece su versión de historias y personajes de la mitología, la religión y la literatura.

## 1. El Ulises envejecido de Denevi

Denevi ha dedicado más de una microficción a Ulises y sus familiares – pienso en “Silencio de sirenas”, “La literatura” o “Traducción femenina de Homero” – pero, en esta ocasión, limitaré mi examen a dos microficciones centradas en el regreso de Ulises a Ítaca.

---

<sup>1</sup> La traducción es mía.

<sup>2</sup> Aunque «sólo [el hombre moderno] puede reconocer el mito como mito, ya que sólo él ha llegado al punto crítico en que se bifurcan la historia y el mito, y esa crisis, esa encrucijada en la que se disocian el mito y la historia, puede significar la pérdida de la dimensión mítica» (Ricoeur 1960; trad. 1991: 316).



En la primera, “Epílogo de las Íadas”, incluida en *Falsificaciones* (1966), Denevi revela al lector lo que se esconde detrás de la fachada del mito, en particular detrás de una escena que todos conocen: la del triunfo de un Ulises recién regresado a Ítaca sobre los pretendientes de Penélope. Según la versión de Denevi Penélope, al darse cuenta de que tanto ella como Ulises, después de treinta años (diez años más de los veinte de la versión de Homero) han envejecido demasiado, monta una especie de teatro con falsos pretendientes dispuestos a dejarse derrotar por su marido y una muchacha que simule ser ella para hacerle creer a Ulises que él sigue siendo un héroe poderoso y que la mujer que lo ha esperado tanto todavía es joven y fascinante.

Esta microficción casi patética, que ya en sus primeras líneas desmiente abiertamente la versión oficial del mito –afirmando que Penélope reconoce a su marido de inmediato–, nos propone un Ulises ‘irreconocible’ porque es viejo y no porque esté disfrazado de viejo mendigo. Y esto, en realidad, es todo lo que Denevi nos dice de él porque Penélope, a pesar de sus cabellos blancos, su sonrisa desdentada y sus manos sarmentosas (Denevi 1977: 62) –descripción que se aleja bastante de la clásica descripción de la mujer de un héroe–, le roba la escena a su marido, convirtiéndose en la protagonista de la microficción.

En el texto “El amor es crédulo”, incluido en *El jardín de las delicias* –recopilación de textos en su mayoría eróticos publicada en 1992, casi treinta años después de la primera edición de *Falsificaciones*–, Denevi describe la triste situación en que se encuentra Ulises después de su regreso. La escena que propone al lector es posterior a la agnición y al triunfo de Ulises sobre los pretendientes de Penélope:

De regreso en Ítaca, Odiseo cuenta sus aventuras desde que salió de Troya incendiada.

Sólo obtiene sonrisas irónicas.

La misma Penélope, su mujer, le dice en un tono indulgente: "Está bien, está bien. Ahora haz descansar tu imaginación y trata de dormir un poco".

Odiseo, enfurruñado, se levanta y se va a caminar por los jardines.

Milena lo sigue, lo alcanza, le toma una mano: "Cuéntame, señor. Cuéntame lo que te pasó con las sirenas".

Sin detenerse, él la aparta con un ademán brutal: "Déjame en paz".

Como ignora que ella lo ama, ignora que ella le cree. (Denevi 1992: 23)

Este microrrelato (retomando lo que Denevi había planteado en “La literatura”<sup>3</sup>) muestra a un Ulises que quiere, es más, necesita contar sus aventuras, pero todos los que lo rodean no le creen o no tienen ganas de escucharlo, y le dirigen las sonrisas irónicas que normalmente suscitan los locos. La misma Penélope acalla al amado con pocas palabras, como lo haría con un viejo demente que se deja llevar por sus delirios. Entonces el Ulises de Denevi, que ya había envejecido (y, como se sabe, los héroes no envejecen nunca), pierde una de sus características principales: la de fascinar y, si es preciso, embaucar con su elocuencia al que lo escucha. Sólo una mujer, esta Milena que podemos imaginar como una joven romántica fascinada por la figura de Ulises, está dispuesta a creerle, y le pide que le cuente sus aventuras. Pero el título de la microficción, “El amor es crédulo” (que cita otro clásico griego, *Las Metamorfosis* de Ovidio), parece sugerir que la joven Milena no le cree a Odiseo porque él diga la verdad, sino porque está enamorada de él y, por lo tanto, ¡se vuelve crédula!

La ironía, presente en casi todas las reescrituras de Denevi, aquí es patente y sirve para mostrar lo que queda de un héroe después de que el lector cierra el libro de sus aventuras. En este caso Denevi, al contrario de Dante –que en el canto XXVI del *Infierno* hace morir a Ulises mientras éste persigue *virtute e canoscenza* (virtud y conocimiento)–, reserva al que ya no aparece como un ser extraordinario una vejez de inutilidad e incomunicación. Este procedimiento, además de desestabilizar y divertir al lector, lo invita a reflexionar sobre temas existenciales como la fugacidad de la gloria y el miedo a la vejez.

---

<sup>3</sup> Microficción incluida en *Falsificaciones* donde, en palabras de Lagmanovich, «se contrasta el arte del aedo que canta las hazañas de la guerra de Troya –brillante y seductor– con los intentos de Ulises, de incógnito entre el público, por contar su “verdadera historia”» (Lagmanovich 1997: 72). Quizá esté de más añadir que el Ulises de Denevi sale derrotado del enfrentamiento, ya que todos prefieren escuchar la reelaboración literaria de sus andanzas que su testimonio.

## 2. El Ulises «hodoso» de Cortázar

Volviendo a los años '60, se encuentran rasgos del mito de Ulises en la novela más conocida de Julio Cortázar, *Rayuela* (1963). He decidido analizarla después de las microficciones porque me parece que, si bien es muy diferente de las reescrituras de Denevi y de Manguel y –a diferencia de éstas– no se propone explícitamente reescribir la historia de Ulises, tiene algo en común con ambas (así que queda bien en el medio).

Lo que Cortázar propone, en el ámbito de un texto que tiene muchos niveles de lectura e interpretación, es una transposición del mito de Ulises a tiempos modernos. De hecho, *Rayuela* relata las andanzas de Horacio Oliveira, hombre atormentado que, sin necesitar los pretextos bélicos de la *Odisea*, deja su Buenos Aires natal y cruza el océano para alcanzar París, en busca de soluciones para sus inquietudes existenciales. Y aparece como un nuevo Ulises sediento de conocimiento, aunque en su caso el viaje esté asociado a una búsqueda interior: Horacio trata de encontrar lo que él llama «centro» –o sea una dimensión existencial donde los seres humanos puedan «reinventar la realidad» (Prego 1985: 121)–, y persigue con avidez todos los personajes y ámbitos que podrían favorecer su acceso a dicha dimensión.

A lo largo de sus aventuras ultramarinas, Horacio encuentra a una fascinante 'Maga', la uruguaya Lucía. Pero esta mujer, con quien Oliveira emprende una relación en París, no tiene mucho en común con Circe: de hecho, Lucía es un personaje luminoso e ingenuo, y el apodo *la Maga*, con que todos la llaman, señala su índole poco racional y sus conexiones con el mundo de la naturaleza y de la fantasía<sup>4</sup>.

En la segunda parte de la novela hay también una Catábasis, un descenso que parece imitar los de Ulises y Enea a la ultratumba (respectivamente en el canto XI de la *Odisea* y en el canto VI de la *Eneida*) pero no lleva a Oliveira al infierno, sino a la morgue del manicomio donde él trabaja después del regreso a Buenos Aires. Cortázar describe este lugar,

---

<sup>4</sup> Patricio Goyalde Palacios, sin embargo, cree que es posible detectar en las descripciones de la maga cortazariana algunos elementos que permiten asociarla con la maga homérica: «En una novela tan emblemática como *Rayuela*, la Maga presenta algunos rasgos de mujer hechicera; así, por ejemplo, construye una muñeca de cera que ripresenta a Pola, la otra relación amorosa de Horacio, llenándola de alfileres [...]; asimismo, el personaje femenino de Rayuela mantiene, como Delia, una relación singular con los gatos» (Goyalde Palacios 1998: 117).

que se convierte en una etapa más de la búsqueda de Horacio, evocando los infiernos de los textos clásicos:

Deteniéndose al lado del agujero del montacargas [Horacio] miró el fondo negro y pensó en los Campos Flegreos, otra vez en el acceso [...] ahora estaba al borde del pozo, agujero de Eleusis, la clínica envuelta en vapores de calor acentuaba el pasaje negativo, los vapores de solfatara, el descenso. (Cortázar 1996: 378)

Pero el autor subraya con ironía la distancia entre esta escena y otro descenso mítico, el de Orfeo (en las *Metamorfosis* de Ovidio), señalando que en la morgue Horacio «estaba en su pequeño, cómodo Hades refrigerado, pero no había ninguna Euridices que buscar, aparte de que había bajado en montacargas» (Ibidem).

En el interminable juego de citas y alusiones que caracterizan la novela, no falta una referencia directa a la *Odisea* y a las andanzas de Ulises, si bien esta queda relegada en uno de los capítulos «prescindibles» –o sea uno de los capítulos que el lector deja de lado si decide leer *Rayuela* de forma tradicional, sin seguir las indicaciones del *Tablero de dirección* que el autor le proporciona para guiarlo en una lectura salteada. De hecho, en ocasión de un largo monólogo después de su regreso a Buenos Aires, Horacio reivindica el papel de Ulises y se autodefine «Hodioso Hodiseo»<sup>5</sup>. Pero ¿por qué el Ulises encarnado por Oliveira resulta odioso? Probablemente porque, en realidad, Horacio no es un héroe. Es más, en la obra que se propone como una antinovela, el protagonista es un antihéroe, temeroso, a veces cruel (como cuando abandona a la Maga después de la muerte de su hijo) y, sobre todo, aparece como un hombre atrapado en una dialéctica eterna que le impide actuar, haciéndolo antitético a un héroe. Como Horacio no consigue participar en la vida, su búsqueda está comprometida, él destroza todo lo que toca y su largo y atormentado recorrido a lo largo de existencias y continentes diferentes se revela infructuoso<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> “Hodioso” empieza por hache debido a un juego de palabras que el protagonista de *Rayuela* utiliza todas las veces que quiere ironizar o minimizar un discurso demasiado serio: el *hachismo*, que consiste justo en anteponer una hache a los términos que empiezan por vocal.

<sup>6</sup> Enrique Giordano ha descrito eficazmente sus andanzas, utilizando la metáfora del juego al que *Rayuela* debe su título: «El vaivén zigzagueante de Horacio Oliveira en su búsqueda

Además, a diferencia del héroe homérico, este Ulises porteño no tiene la menor intención de volver a su patria y menos aún de volver a ver a su mujer, que no se parece en absoluto a la sabia Penélope de Homero. En efecto, como he subrayado en otra ocasión (Imbrogno 2012), Cortázar ofrece una imagen muy degradada de la novia de Ulises, otorgando el papel de Penélope a un personaje secundario, una «muchacha irrecordable» que Horacio había dejado sin remordimientos al partir para Francia y que, como él descubre con desconcierto al regresar a Buenos Aires, lo ha esperado pacientemente durante su ausencia:

Pensar que Gekrepten *me ha esperado*. Es increíble que cosas así les ocurran a otros. Todos los actos heroicos deberían quedar por lo menos en la familia de uno, y heaqué que esa chica se ha estado informando en casa de los Traveler de mis derrotas ultramarinas, y entre tanto tejía y destejía el mismo pulóver violeta esperando a su Odiseo y trabajando en una tienda de la calle Maipú. (Cortázar 1996: 323)

La reducción paródica de la figura homérica que se concretiza en la descripción de la muchacha, y que presenta algunas similitudes con la de Denevi, Cortázar la realiza alterando la estrategia de Penélope: el sudario para su suegro, que la mujer de Ulises tejía de día y destejía de noche durante la ausencia del héroe para no verse obligada a aceptar – como había prometido– uno de sus pretendientes después de terminarlo, se transforma en un pulóver violeta que una simple empleada de tienda se obstina en tejer y destejer en un ritual ya vaciado de sentido.

Además, como decía antes, en la versión de este escritor que juega con el mito y lo subvierte, al igual de lo que hace con todos los dogmas, Horacio/Odiseo no anhela el regreso a su patria y a su vida de antes, pero está obligado a volver a Argentina porque las autoridades francesas lo repatrian. Esta expulsión, y la actualización del mito, son lo que

---

degradada: saltos continuos de una realidad a otra, de un ser humano a otro, de una posibilidad a otra, buscando entre todo aquello un centro que dé sentido y unidad [...]. Jugar con los seres circundantes en la búsqueda de aprehensión de otras intimidades; afán de invadir otros microcosmos: salto a la Maga, a Pola, a la Maga, a Emmanuèle la clochard, a Traveler, a Talita. Saltos en sus relaciones con ellos, saltos de sí mismo a ellos y de ellos a sí mismo, hasta que las individualidades se transfieren como múltiples rayuelas que se entrecruzan» (Giordano 1972: 103).

la novela de Cortázar tiene en común con la última reescritura que quiero examinar: *El regreso de Ulises*.

### 3. El Ulises exiliado de Manguel

*El regreso de Ulises* es un cuento ilustrado que el escritor argentino naturalizado canadiense Alberto Manguel publicó en 2014, en una edición ilustrada por Max (seudónimo del dibujante español Francesc Capdevila).

También este texto, como los de Denevi, se focaliza en el regreso de Ulises y parece mantener los protagonistas y la ambientación originales, al menos por lo que se lee en el título y en el incipit:

Ulises volvió su espalda al puerto y siguió el pedregoso sendero que conducía a través del bosque en lo alto del monte hacia el lugar que Atena le había indicado. Un grupo de hombres se había reunido ociosamente en torno a un barril de petróleo dentro del cual ardía una fogata. Masculló un saludo y se detuvo unos instantes junto a ellos, tratando de calentarse las manos. Después entró en la ciudad por un portal de piedra en parte desmoronado. (Manguel 2014: 9)

Sin embargo, ya a partir de la tercera línea empiezan las incongruencias. La primera es la imagen de unos hombres reunidos en torno a un barril de petróleo que desentona con la ambientación original de la obra. Otro indicio de que algo no procede como debería en la narración es el portal de piedra casi desmoronado que estamos tentados de asociar con una ciudad en ruinas. Finalmente, en la segunda página del texto, el lector descubre que Atena no es la diosa protectora de Ulises como en la *Odisea*, sino una traficante de clandestinos que se hace pagar para embarcarlo a escondidas en un barco con destino a Ítaca:

Atena había exigido que le pagase la totalidad del dinero antes de embarcarlo, y después el capitán había pedido que le pagase a él también antes de permitirle a él y a otros cuatro trepar dentro de una caja de madera y cubrirse con cueros crudos destinados a la exportación. (Ivi: 11)

Entonces el Ulises de Manguel es un migrante o un exiliado, como alguien lo llamará más adelante (Ivi: 35), moderno. Y su Odisea es la relación de vicisitudes que nada tienen que ver con la geografía mítica y los personajes fantásticos de Homero, sustituidos aquí por un mundo donde en vez de monstruos y brujas hay burócratas y traficantes de hombres:

Cada nuevo puerto, cada nuevo encuentro le habían hecho sentir un extranjero de una manera cada vez distinta, y sus instintos se habían afinado atentos a ciertos sonidos, a ciertas imágenes y olores: una puerta cerrándose en sus narices, la ceja arqueada de un burócrata manoseando su pasaporte, el olor dulzón a podredumbre de una comida ofrecida por un alma caritativa a través de los barrotes de un centro de detención. (Ibidem)

El glorioso Ulises se ha transformado pues en un desterrado que ya no reconoce la patria a la que Atena lo ha ayudado a regresar, como si el antiguo héroe se viera proyectado en la actualidad<sup>7</sup>, o simplemente como si un migrante que ha dejado su casa muchos años antes no consiguiera reconocerla detrás del letrero luminoso de un supermercado y en una ciudad sitiada por los militares, como podría serlo cualquiera de las ciudades natales de los migrantes del siglo XXI.

En esta nueva versión de las aventuras y del regreso de Ulises, exenta de toda ironía, no se menciona a Penélope, probablemente para señalar que a este héroe ya no lo espera nadie. Aparecen, en cambio, dos figuras mitológicas femeninas que Homero no había cantado en la *Odisea*: la primera es la temible Medusa que el escritor, operando una subversión de la figura mítica parecida a las de Cortázar y Denevi (y a la realizada por el mismo Manguel en el caso de Atena), describe como una pobre loca «con víboras en lugar de cabellos» que, sentada en un banco de piedra, maldice a los transeúntes a gritos (Ivi: 16).

---

<sup>7</sup> De hecho, el mercado que Ulises encuentra al volver es un perfecto ejemplo de cómo la globalización transforma los lugares y rasgos característicos de una ciudad: «Ulises siguió los pasos de la Sibila hasta que llegaron al mercado. Esto tampoco era como lo recordaba. Ahora, junto a los puestos de comida, había vendedores de jeans y vestidos de poliéster, aparatos de radio y relojes eléctricos, zapatos rusos, tenedores y cucharas alemanes y platos hechos en Rumanía» (Manguel 2014: 26).

Y la segunda es la famosa Sibila Cumana, presentada en el cuento como una viejecita que camina a duras penas bajo el peso de las bolsas de la compra, y que los niños del barrio ultrajan pidiéndole que les enseñe a hacer el amor (una de las características fundamentales de la Sibila clásica era su virginidad).

Pero la de Sibila es una figura muy importante que el protagonista del cuento y de la reflexión de Manguel sobre los migrantes modernos vuelve a encontrar en cada etapa de su doloroso viaje, como testigo silencioso de todas las atrocidades que Ulises está obligado a ver y sufrir. En ocasión de su último encuentro con la mujer el héroe, después de mirarse en el espejo de sus ojos –donde ve «un hombre viejo, vestido con harapos mugrientos, sin poseer nada, sin pertenecer a ningún sitio» (Ivi: 46)–, le hace una pregunta cuyo contenido desconocemos, pero que está relacionada con el sentido de todos los padecimientos suyos y de la gente como él.

Con la respuesta de Sibila termina el cuento y también mi breve estudio que, después de analizar las manipulaciones del mito con las cuales Denevi y Cortázar han hecho reflexionar a los lectores sobre temas como la vejez o la crisis existencial del hombre occidental, se ha focalizado en esta actualización que tal vez sea la que puede suscitar más reflexiones en nuestros días. Y esta respuesta parece el único comentario adecuado a las monstruosidades del siglo XXI, contra las que ni siquiera los héroes pueden nada:

Sentada en su banco, la Sibila alzó su antigua cabeza. Su pecho jadeaba con un resoplido asmático, retazos de pelo gris se escapaban por debajo del pañuelo y aleteaban contra su cara, pegándose al mentón humedecido. La Sibila se llevó una mano a la boca, pero no alcanzó a rozar los labios. Dejó escapar un sonido quejumbroso, entre un gruñido y una carcajada, y también un suspiro sibilante, y luego un alarido tan alto que la gente que subía por la calle en una creciente marea, no pudo alcanzar a oírlo. (Ivi: 48)



## Bibliografía

- CORTÁZAR, JULIO (1996). *Rayuela*, edición crítica (Julio Ortega y Saúl Yurkievich eds.). Madrid: ALLCA XX (1963).
- DENEVI, MARCO (1977). *Falsificaciones*. Buenos Aires: Corregidor (1966).
- DENEVI, MARCO (1992). *El jardín de las delicias*. Buenos Aires: Corregidor.
- GIORDANO, ENRIQUE (1972). Algunas aproximaciones a *Rayuela*, de Julio Cortázar, a través de la dinámica del juego. En: H. F. Giacomani (ed.). *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York: Las Américas, 95-129.
- GOYALDE PALACIOS, PATRICIO (1998). “Circe” de Julio Cortázar: una lectura intertextual. En: *Arrabal* 1: 113-118.
- IMBROGNO, MARA (2012). Presenza, inversione, assenza: Cortázar gioca con le donne omeriche. En: R.M. Grillo (ed.). *Penelope e le altre/Penélope y las demás*. Salerno: Oedipus, 84-92.
- LAGMANOVICH, DAVID (1997). Marco Denevi y sus *Falsificaciones*. En: *Revista Chilena de Literatura* 50: 55-67.
- MAGRIS, CLAUDIO (2010). *Ulisses després d’Homer*. Barcelona: CCCB.
- MANGUEL, ALBERTO (2014). *El regreso de Ulises*. Madrid: Nórdica Libros.
- PREGO, OMAR (1985). *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik.
- RICOEUR, PAUL (1960). *Philosophie de la volonté, tome II. Finitude et culpabilité*. Paris: Seuil. Trad. esp.: J.L. Aranguren (1991). *Finitud y culpabilidad*. Buenos Aires: Taurus.



PARTE III

MITOS CLÁSICOS Y POESÍA CONTEMPORÁNEA



# El Shumpall: un mito entre dos aguas

*Alexia Grolleau, Université de Paris Nanterre*

**Resumen:** *Desde los primeros relatos sobre el Nuevo Mundo, nos dimos cuenta de que la visión ajena de la realidad americana -sometida a la falta de términos equivalentes del lenguaje del individuo europeo- conduce a una descripción errónea que funciona por analogía con la cosmovisión occidental. A fin de mostrar de qué manera la cultura europea transfigura la criatura mitológica mapuche del Shumpall, nos valdremos de la obra de Roxana Miranda Rupailaf, Invocación al Shumpall. Chilena-mapuche -y por encima aculturada como gran parte de su comunidad hoy- la poeta adopta como cosmovisión de referencia: la chilena, similar a la occidental. Mediante su obra, veremos cómo intenta con sus herramientas occidentales recuperar la cosmovisión ancestral de su pueblo.*

**Abstract:** *From the earliest accounts of the New World, we realize that the un-American people's view reality – submitted by the lack of equal terms in European languages- leads to an inaccurate description which relies on analogies with the occidental world view. Aiming to show how the European culture transfigures the mythological Mapuche creature, the Shumpall, we will use Roxana Miranda Rupailaf's work, Invocación al Shumpall. Chilean-Mapuche –and furthermore acculturated like most people of her community today- the poet has adopted as her model the Chilean's culture, which is similar to the*

*occidental. Through her work, we will study how she tries to recover her people's ancestral view of the world using her occidental references.*

*Me temo que así  
Como apareces en la Niebla  
mañana te trague el humo blanco  
el aliento de los mares.*

4

Qué haré con tu locura niño-pez  
con el vestido que me estorba este silencio.

Qué estatuas de sal  
dibujará el viento sobre el agua.

Carne de mí que voy dejando.

Alimento de peces han sido mis cabellos.

He descendido a lo azul  
con un puñado de pájaros  
que trinando se despluman de visiones.

Qué haré contigo niño-pez  
que de cantar no dejas  
adentro de este mar que son mis ojos.  
(Miranda Rupailaf 2017: 154)

En este poema de la poeta chilena Roxana Miranda Rupailaf, la voz poética se dirige a una criatura mitológica que está relacionada con el ámbito marítimo («el aliento de los mares» v. 4). Su físico está descrito como híbrido («niño-pez» v. 5). Por fin, el último indicio que tenemos es la acción de esta criatura: el canto («que de cantar no dejas» v. 15). Mar, pez, canto... ¿En qué criatura pensamos de golpe? La sirena. Ahora bien, la poeta no se refiere a la figura mítica tan famosa de la sirena occidental sino al Shumpall. Esta analogía es la que muchos etnólogos hicieron a principios del siglo XX cuando estudiaron el mito mapuche del Shumpall y la que condujo a una difusión amplia de esta asociación de

ideas entre los mismos mapuche. De hecho, nuestro estudio se enfocará en la semejanza, o más bien, en el consorcio del Shumpall mapuche a la sirena de origen griega.

Sería interesante preguntarnos cómo Roxana Miranda Rupailaf fusiona o aglomera estos dos mitos que el océano separa y si su fin se inscribe dentro de un proyecto de escritura identitaria.

## 1. Los mapuches: entre aculturación, conservación y recuperación

### 1.1. *¿Tabula rasa cultural?*

Para entender la «conservación» y/ o el «hibridismo» de los mitos prehispánicos en la literatura americana contemporánea y sobre todo escrita por pueblos originarios, como los mapuche, cabe contextualizar históricamente el proceso por el cual tuvieron que pasar. Los mapuche del siglo XIX hasta nuestros días, tanto del *Gulumapu* (Chile) como del *Pwelmapu* (Argentina), fueron conmocionados por lo que llaman el *malón winka*, conocidos como la Pacificación de la Araucanía (1861-1883) y la Campaña del Desierto (1878-1885). Estas dos guerras iniciaron un proceso de genocidio, de despojo de tierra y de aculturación o sea de un «proceso que implica la pérdida o desarraigo de una cultura precedente [...] y la creación de nuevos fenómenos culturales» (Riveros 1998). En efecto, al cabo de estas guerras, los mapuche desposeídos de la tierra de sus ancestros, obligados por la fuerza a retroceder a tierras estériles y pobres fueron evangelizados y educados en «escuelas rurales». Cito a Liliana Ancalao, poeta mapuche argentina, a fin de explicar este proceso de «aculturación», de «silenciamiento» y sus consecuencias:

A nuestros abuelos, les tocó ir a la escuela rural y hacerse bilingües a la fuerza. Aunque fue el proscripto de la escuela y los maestros enseñaron a los niños avergonzarse del idioma que hablaban en su hogar, el mapuzungun siguió vigente. [...] Pero al interior de nuestro pueblo la política del avergonzamiento hizo estragos. [...] nosotros ingresamos a la escuela del barrio, portando rostros y apellidos, sin idioma del cual avergonzarnos, con el castellano como primera y única lengua. Sin historia, sin memoria. (Ancalao 2005: 10-11)

En efecto, después de la guerra, la escuela se encargó de enseñar el silencio de la lengua, el olvido de los relatos ancestrales y la vergüenza de ser mapuche para homogeneizar a la población, borrar las diferencias y crear una identidad fomentada por un pasado y un presente común, único.

## 1.2. El Otro: ¿dueño de la cultura mapuche?

A pesar de este intento de *tabula rasa*, se conservó una ínfima parte de la memoria difundida por los mitos que se transmitían de forma oral y familiar entre los mismos mapuche. Por consecuencia, en un primer tiempo, surgió un deseo vigente de los etnólogos, universitarios, periodistas y religiosos de conservar la riqueza cultural que amenazaba con desaparecer por completo por la muerte y el «silenciamiento». En efecto, se inició a principios del siglo XX un trabajo de recopilación de testimonios, de relatos, de cantos, de mitos en castellano y en mapudungun. De hecho, los primeros pasos de conservación y de difusión de la cultura mapuche despojada no fueron iniciados por los miembros del mismo grupo, sino por el Otro, chileno, argentino, latinoamericano y europeo. De este modo, podríamos preguntarnos si el Otro consigue devolver su identidad auténtica al mapuche o si solamente le ofrece un mal menor, un simulacro de identidad. Tomaremos el ejemplo de la segunda edición de la obra del misionero capuchino alemán Augusta: *Lecturas Araucanas* (1934) que alude a la criatura mitológica del Shumpall vinculándolo por primera vez con el mito occidental de la sirena. Obviamente, al dar a conocer, al tratar de explicar, al esmerarse en dar a entender mitos desconocidos a un público exterior a la cosmovisión mapuche, provistos de códigos y referentes culturales diferentes, el recopilador, el etnólogo o el religioso se ve obligado a modificar la esencia del mito adaptándolo a su cosmovisión o a la de su lectorado. En fin, sin otro remedio, el Otro trata «desde una perspectiva externa a la cultura aborigen» (Carrasco 1990: 19-27), porque no forma parte del grupo del que está hablando. El Otro devuelve las bases culturales de la identidad mapuche pero todavía siendo incapaz de no contaminarla por su propia cultura. A pesar de su voluntad de conservación de la cultura, al tratar de recopilar lo olvidado, lo aplastado por la cultura impuesta, los etnólogos siguen inyectando elementos ajenos que impiden la reconstrucción de la identidad mapuche primaria. Por ello, podemos preguntarnos



si la identidad mapuche primaria solo sería alcanzable por los miembros de este mismo grupo.

### 1.3. Recuperación de una identidad expropiada por los mapuche

A mitad y finales del siglo XX, parte de los mapuche retomaron las riendas de su cultura, salieron de este estado «callado» y se deshicieron de la vergüenza enseñada para afirmar su identidad orgullosamente. De este impulso nació la poesía mapuche, es decir, una poesía cuyo papel era, según Liliana Ancalao, «aportar a la tarea colectiva de devolver la transparencia al territorio. Un territorio de tiempos y espacios reconstruidos desde la memoria y la militancia», «desmitificar, descolonizar, recuperar y resacralizar» (Carrasco 1990: 19-27). Por eso, de manera bastante recurrente, el poeta «aculturado» necesitaba informarse sobre su propia cultura, no siempre de manera oral, a través de la herencia cultural familiar, sino a través de herramientas occidentales, los libros, muy a menudo escritos por europeos. Por lo tanto, parte de los poetas mapuche intentaron recobrar la autenticidad de su identidad mediante obras europeas, lo que provocó una compenetración de cultura imprescindible. Por lo cual, podemos preguntarnos si la esencia de la identidad mapuche no sería una utopía inalcanzable por los mapuche aculturados, o sea por la mayoría de ellos. En efecto, la poeta que nos interesa hoy: Roxana Miranda Rupailaf, a pesar de su sangre indígena, antes de todo es ciudadana de Osorno, no hablante del mapudungun, de formación universitaria occidental y de cultura católica, como la mayoría de los poetas mapuche, es un producto de Occidente. Sin embargo, su producción poética tiene como objetivo la recuperación identitaria. Por lo tanto, podemos preguntarnos qué tipo de identidad la poeta está buscando y erigiendo. Para eso, la poeta protagoniza la criatura mitológica mapuche del Shumpall en su obra *Invocación al Shumpall*, publicada en 2011. Estudiaremos, en la segunda parte, la importancia de este mito fundador y su resonancia en la obra de Roxana Miranda Rupailaf.

## 2. El Shumpall, un mito fundador

### 2.1. Los orígenes del Shumpall

El mito del Shumpall es el mito de mayor vigencia hoy en día en la cultura mapuche. El epicentro de su difusión se sitúa en la región de Panguipulli, la región de la Araucanía. Para conocer esta criatura marítima hace falta volver a los orígenes de la cosmogonía mapuche. Miles de años atrás, dos enormes culebras, Kaikai y Trentren respectivamente divinidad del mar y de la tierra vivían en paz con los humanos. Un día, Kaikai, celoso del trato que hacían los humanos a la otra culebra, decidió invadir la tierra de sus aguas, provocando maremotos. Trentren para salvar a los humanos y mantenerlos fuera del agua, hizo crecer las montañas hasta el cielo. A los que se ahogaron, la culebra de la tierra los transformó en aves, en criaturas del mar o en Shumpall. Por fin, la furia de Kaikai se desvaneció y este cataclismo dejó Chile tal como es actualmente, es decir una franja de tierra con altas montañas y muchas aguas. Como acabamos de contarlo, el Shumpall era humano y fue arrancado a la muerte metamorfoseándose en criatura del mar. Para presentar y describir precisamente el Shumpall nos valdremos del artículo de Hugo Carrasco: El mito de Shumpall en la Cultura Mapuche o Araucana de Chile (1986) que nos da una visión general de la evolución del mito.

### 2.2. ¿Mito o mitos del Shumpall?

Antes del siglo XIX, los mitos se transmitían exclusivamente por vía oral debido a la condición ágrafa del pueblo mapuche, lo que obviamente abría el paso para variantes del mito. De boca en boca, el mito se fue transformando y presenciamos hoy a más de una docena de versiones diferentes. Lo que caracteriza al Shumpall es su aspecto híbrido, «mitad hombre y mitad pez», tiene busto de un humano y cola de pez. Su morfología es una constante que encontramos en casi todas las versiones del mito registradas y transcritas por Félix de Augusta (misionero alemán), Ricardo Latham (etnólogo inglés), Ernesto Moesbach (misionero alemán), Bertha Koessler-Ilg (médico alemán) o Hugo Carrasco (universitario chileno). A pesar de conservar mayoritariamente su cola de pez, la apariencia de esta criatura es uno de los aspectos más variables. En

efecto, la teoría de Juan Porma según la cual el Shumpall sería «rubio y bonito», con una linda cabellera, contradice la versión de Ricardo Latcham y Ernesto Moesbach que lo describen como «el diablo crespito» que «asumía a veces la forma de un hombre diminuto, de color moreno o negro» (1924). Además, hasta su sexo puede cambiar entre las diferentes versiones, resulta ser una criatura con límites genéricos confusos «una shumpall, una dueña de las aguas que ha visto por el Huichahue varios hombres que luego fallecen porque ella los llama, y se los lleva» (Montecinos 1999) según Sonia Montecinos. En cuanto a su función, Juan Porma prosigue de este modo «se casa con las mujeres lindas y las vuelve espíritus y dueñas del agua». El Shumpall, en efecto, solía robar a las doncellas y hacerlas suyo, formar una familia y transformarla, sin embargo, las versiones de esta parte del mito divergen. Según la machi (la chaman mapuche) Marceline Coñuépan «roba y mata a las doncellas a quienes encuentra en el agua a mediodía». Otorgando también un poder negativo al Shumpall, unos etnólogos extranjeros, como Moesbach, empezaron a comparar este mito con la mitología griega, o sea a marcarlo/ contaminarlo con sus propios referentes culturales: «El shompalhue es un ser mitológico parecido al Plutón griego» «como Neptuno araucano, el shompalhue que de vez en cuando se roba una niña mapuche por mujer (como Plutón la Proserpina)». La versión siguiente del mito es una de las más famosas:

Una vez una madre con su hija joven fueron a la orilla del mar. Estaban en la playa cuando se levantaron grandes olas [...]. Una de estas olas arrolló a la doncella llevándosela mar adentro. [...] Por la noche la madre tuvo un sueño. En el sueño vino a visitarla su hija. [...] - No lloren ustedes por mí, yo me he casado en el mar, tengo pues marido y me encuentro muy bien allá donde estoy [...] - Se les hará pago a ustedes por mí que me he sido desposada, según nuestra costumbre. Para ello deben ir todos a la playa y hacer una ceremonia de ofrecimiento con cántaros de *mudai* [...] Llegaré allí yo y la gente del mar, ustedes no podrán vernos, pero estaría allí toda mi familia del mar. [...] Entonces comenzó el mar a sacar hacia la playa toda clase de especies marinas comestibles [...] Este fue el pago que hizo el esposo de la mujer que tomó el mar. [...] Después en sueños la vieron sus padres. (Kuramochi 1992: 173-182)

Para concluir este apartado, citaremos al antropólogo alemán, Helmut Schindler que justifica la difusión del mito del Shumpall entre los mismos mapuche aculturados: «Es evidente que la tesis [de 1981, *El mito de Shumpall en los relatos orales mapuche*] de H. Carrasco se divulgó entre los Mapuche de formación occidental, ya que fue nombrado profesor de la Universidad de la Frontera de Temuco». Por un lado, esto significa que paradójicamente los mapuche «aculturados» que tuvieron una formación occidental pudieron acceder a un saber ancestral y tradicional mapuche mediante los libros para completar su media-identidad. Por otro lado, significa que para algunos poetas hace falta el recurso a lo Occidental para alcanzar su «mapuchitud». Podemos decir que lo Occidental parece representar un puente esencial e imprescindible entre el individuo «aculturado» y sus orígenes.

### 2.3. El Shumpall engendrado por Roxana Miranda Rupailaf

Para responder a esta teoría que presenta el elemento occidental exterior, no como un opresor sino como un ayudante necesario para acceder a la verdad de una identidad híbrida, nos apoyaremos en el universo de la poeta Roxana Miranda Rupailaf, en *Invocación al Shumpall* (2011). En esta obra, presenciamos a una criatura que entra en los cánones del mito tradicional anteriormente mencionado. Si nos enfocamos en su aspecto físico, el Shumpall de Miranda Rupailaf, elige la versión de Juan Porma a la de Latcham y Moesbach: «cuerpo blanco» (IV,2), «cuerpo plateado» (I,1) y con pelo largo «tus cabellos» (I,7). La poeta también alude a su cuerpo híbrido «niño-pezu» (IV,3), «mi culebrón herido» (II,7) que remite directamente al mito cosmogónico de Kaikai Vilu y Trentren Vilu, y al vínculo casi parentesco con ellos por la alusión a la culebra. Entre esta criatura y la voz poética se instaura un amor pasional y carnal autorizado por las ofrendas: «cruzo el mar con mis ofrendas» (I,5) que respeta el mito original y la tradición cultural mapuche: «Y yo extasiada/ comienzo a morderle en cuatro lenguas» (I,3). Sin embargo, esta conservación casi pura del mito original se ve alterada por el verso siguiente: «tu canto de sireno» (I,5). El «sireno» como lo sabemos, o más bien la «sirena», representa este elemento exterior que viene contaminando el mito original, un parásito inyectado por la misma poeta, es decir, una parte de su mundo occidental insertada en lo mapuche. En la siguiente

parte, nos interrogaremos sobre los orígenes de este elemento exterior y en su función.

### 3. Un mito híbrido

#### 3.1. El Shumpall: ¿una sirena?

¿A qué alude la autora cuando se refiere a un «sireno»? ¿A un tritón? ¿A una sirena al masculino? Efectivamente, la criatura de la sirena occidental en la que pensamos de repente comparte con el Shumpall un aspecto físico común innegable. Sin embargo, cuando averiguamos la definición que nos da el Diccionario de la Real Academia Española, la analogía no se adapta perfectamente: «Ninfa marina con busto de mujer y cuerpo de aves según la tradición grecolatina, y con cuerpo de pez en otras tradiciones, que extraviaba a los navegantes atrayéndolos con la dulzura de su canto». En efecto, en el episodio del rapto de Proserpina de *Las Metamorfosis*, Ovidio confirma la primera parte de la definición de la RAE y designa a las sirenas por «sus plumas», por «aquel cantar», y por «sus vírgenes rostros» (Ovidio: 86). No obstante, la teoría de Odette Touchefeu-Meynier contradice la definición de la RAE que opone la sirena-ave a la sirena-pez. Según ella, en su artículo «De quand date la Sirène-poisson?», la sirena-pez es solamente una evolución de la sirena-ave de la mitología griega. En efecto, la sirena-ave aparece en el mundo griego a partir del siglo VIII antes de Jesús Cristo mientras que la sirena pez aparece por primera vez en el tratado «*De Monstris*» del siglo VI después de Jesús Cristo. Durante más de quince siglos en adelante la sirena-ave sufrió metamorfosis debidas, primero a su genealogía vinculada al mar (según Platón son hijas de Phorkys y Keto, divinidad y monstruo del mar) y a su aparición en la epopeya marítima de *La Odisea*. En el canto XII, Homero no describe físicamente a las sirenas, sin embargo, por su proximidad con el episodio siguiente de Caribdis y Escila, monstruos del mar a los que se enfrenta Ulises y su tripulación, el lector unió a las sirenas un aspecto físico igualmente ligado al mar, y les sustituyó las alas por la cola de pez. La representación de la sirena-pez en los libros -de Tirso de Molina, Jean d'Arras, los hermanos Grimm, Hans Christian Anderson entre otros- y finalmente en las artes -las ánforas, las ilustraciones, la pintura, el cine- imprimió de manera indeleble en el imaginario colectivo occidental una única versión del mito, una versión que ob-

viamente cruzó el océano atlántico durante la época colonial. En resumidas cuentas, la sirena pasó por las mismas etapas que el Shumpall. Cada individuo que manejó el mito, le añadió parte de su cosmovisión, de su subjetividad, de su interpretación. En fin, el mito de la sirena griega a medida que se difundió se convirtió en otro diferente.

### 3.2. Un mito intercultural

Durante la Conquista, el mismo Cristóbal Colón, en su bitácora, el 9 de enero de 1493, introdujo la sirena-pez en América Latina: «el día previo, cuando el Almirante fue al Río del Oro vio tres sirenas que aparecieron en la superficie del mar, éstas no eran hermosas como se pintan, aunque tienen algo en la cara de humanas». Según María Julia Espinosa de los Monteros García y Jens Drewitz, era muy probable que Colón viera aquel día unos manatíes. Los primeros textos coloniales trataron de describir una realidad ajena con sus propios referentes culturales, de este modo introdujeron elementos culturales occidentales que contaminaron y deformaron las realidades y los mitos originales. Como lo acabamos de ver, esta versión folclora de la sirena trascendió las fronteras geográficas, sociales y étnicas. En efecto, Helmut Schindler en su artículo «¿Shumpall, nombre propio o término genérico?» expone los resultados de la tesis de Hugo Carrasco, anteriormente mencionada: «muchos de ellos [los mapuche] conocen la expresión “sirena”, incluso algunos que no utilizan la expresión “shumpall”». Significa que para algunos mapuche, el peso de la cultura impuesta aplastó casi por completo los mitos originales. Sin embargo, a pesar del conocimiento parcial de esta criatura fantástica, el autor acierta que la sirena del imaginario mapuche está completamente desconectada del mito grecolatino:

La gran mayoría de los habitantes de la Araucanía no dispone de conocimientos sobre los dioses griegos. A pesar de esto, la expresión “sirena” surge siempre en los relatos sobre shumpall o esta clase de seres acuáticos. Como ya sabemos, fue recién la segunda edición de las Lecturas Araucanas de Augusta en el año 1934 que introdujo por primera vez esta expresión en la literatura etnográfica. (Schindler 2004: 445-450)

Helmut Schindler, prosigue diciendo que el vínculo entre imaginario occidental e imaginario de los mapuche (sin formación occidental) tuvo

que hacerse con «textos escolares», en escuelas rurales podemos suponer. Por un lado, en el caso de Roxana Miranda Rupailaf, titulada de un Magister en Literatura Latinoamericana en la Universidad Austral de Valdivia, podemos presumir que el sincretismo vigente en sus obras es una consecuencia de su ámbito occidental chileno y de sus lecturas universitarias tanto sobre el Shumpall como sobre los mitos grecolatinos. Por otro lado, podemos agregar que por las mismas razones la fusión entre Shumpall y sirena no tiene que ver con una influencia pasiva de la cultura impuesta sino por una elección bien pensada de la autora de construir su mito personal.

### 3.3. Sincretismo del mito como construcción identitaria

Este mito personal no se limita a meras comparaciones de su protagonista con la sirena, sino que funde de manera sincrética el escenario mapuche y occidental como lo hizo a lo largo de su trayectoria poética: «Entonces incorporo esos elementos, pero esos elementos siempre están mezclados, contaminados por cierta modernidad, o por cierto relato moderno». En efecto, la sirena occidental encarna este «relato moderno», este elemento perturbador del mito original, pero no es el único como lo veremos en este poema.

6

No preguntes amado lo debes sospechar  
 en la noche pasada no estaba quieto el mar  
 (Alfonsina Storni)

Te amo con ese coro de ninfas que te canta  
 espejos en los cuales peinas tus cabellos

Con ellas tú entras en mis aguas

Son las ninfas que salas con tu cuerpo.

Me sumerjo en una y huele a ti.

La voy amando por contener tus líquidos.

Lamiendo estoy a esta mi doble  
tanteando el calor de la mano que le anduvo.

Todo lo tuyo quiero amarlo.

Océano insaciable de gemidos.

(Miranda Rupailaf 2017: 147)

En el poema 6 de la primera parte: «De la invocación», la protagonista entabla una relación carnal, pero paradójicamente indirecta, con el Shumpall. Ninfas entran a la escena para, podemos imaginar, ser el puente entre el yo poético, *alter ego* posible de la autora, y el Shumpall: «Con ellas tú entras en mis aguas» (v. 3). A continuación, sigue así, «La voy amando por contener tus líquidos» (v. 6), en este verso, notamos una doble influencia sobre la voz poética. Primero, quiere contener al Shumpall, es decir lo mapuche, por eso luego, ella necesita vincularse a las ninfas que son «su doble» (v. 9), ya que comparten el mismo origen: Occidente. Por una parte, el encuentro sexual con el Shumpall revela su voluntad de unirse a la tradición mapuche que anhela, por otra parte, la presencia de las ninfas demuestra su voluntad de conservar sus referentes culturales. En resumidas cuentas, el sincretismo presente en la palabra «sireno» o «ninfas», podría traducir el deseo de la poeta de inscribirse en el mundo mapuche sin rechazar ni apartar su «chilenidad» o su «occidentalismo» que forman parte de su identidad. Por lo tanto, Roxana Miranda Rupailaf crea su propia versión del mito del Shumpall, una versión personal por la cual se define como mestiza. Como lo vimos antes, el recurso a lo occidental por los individuos aculturados era un puente obligatorio para acceder a lo mapuche, lo que acarrea inevitablemente a una influencia de lo occidental en los mitos prehispánicos. En el caso que nos toca, Roxana Miranda Rupailaf decide introducir conscientemente elementos occidentales dentro un mito mapuche. Añade al Shumpall una característica europea para resaltar el mestizaje que, a lo largo de los años, iba cobrando el mito. A fin de cuenta, este hibridismo que padece el mito es lo que padecieron todos los mapuches aculturados. Por lo tanto, la poética de Roxana Miranda Rupailaf da lugar a una reconciliación identitaria de dos orígenes en conflicto, es decir que cimienta una identidad completa, mestiza, auténtica, definida



desde el yo mapuche aculturado, pero esta vez «con historia, con memoria».

A modo de conclusión, vimos que el despojo de la identidad mapuche causado por la Historia provocó dos reacciones encadenadas: primero, el interés de los forasteros por una cultura amenazada con extinguirse y segundo, el interés de los propios mapuche por recuperar y reapropiarse lo perdido. Reapropiarse, es decir reinventar, redefinir la tradición y los mitos transmitidos o leídos para construir su propia identidad personal. Esta construcción puede ser influenciada por la cultura impuesta y llevar en sus manifestaciones poéticas rasgos ambivalentes, aguantados o creados. En efecto, constatamos que por su condición de aculturada y mestiza Roxana Miranda Rupailaf mezcla y reconcilia conscientemente referentes mapuche y occidentales para acercarse a la verdad / la autenticidad de su identidad, a la esencia de su propio ser.

Por ello, podemos preguntarnos si el sincretismo de la poesía mapuche es debido exclusivamente a la condición de aculturado, urbano o mestizo del sujeto. ¿Sería posible que el ente contemporáneo hablante del mapudungun, que logró conservar su espiritualidad, sus tradiciones, sus tierras escribiera sin influencia ninguna de Occidente? ¿Sería posible alcanzar lo *mapuche* en un mundo tan cosmopolita? ¿La modernidad no podría ser un filtro que altera necesariamente la esencia de lo mapuche? ¿Si es el caso, intentar suprimir definitivamente esta influencia no sería una manera de fantasear una identidad que ya no existe?

## Bibliografía

- ANCALAO, LILIANA (2005). *Küme Miawmi, Andás bien*, Comodoro Rivadavia.
- CARRASCO, HUGO (1986). El mito de Shumpall en la Cultura Mapuche o Araucana en Chile. En: *Revista Chilena de Humanidades*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, N° 8: 49-68.
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS GARCÍA, MARÍA JULIA, DREWITZ, JENS, (2005). «Las sirenas: pervivencia de un mito», en Pragmática y enseñanza de la lengua española. En: Juan Antonio Moya Corral (ed.), *Actas de las X jornadas sobre la enseñanza de la lengua española*, Universidad de Granada: 195-218.

- GAETE T., AMELIA (1989). Epeu mítico de shumpall desde una perspectiva sociológica. En: *Actas de Lengua y Literatura Mapuche 3*, Universidad de la Frontera: 259-275.
- HOMERO, *La Odisea*,. Canto XII. Biblioteca Digital, Obras clásicas de siempre,  
<[http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/ObrasClasicas/\\_docs/Odisea.pdf](http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/ObrasClasicas/_docs/Odisea.pdf)> (21/01/2018), 267.
- KURAMOCHI, YOSUKE (1992). Simbólica del agua y del fuego sexual. En: *Actas de Lengua y Literatura Mapuche 5*, Universidad de la Frontera, Temuco: 173-182.
- LOZANO OILVAS, INMACULADA MARÍA (2013). El mito como estrategia de actualización cultural. Análisis de la presencia de Shumpall en la poesía mapuche. En: Rovira, José Carlos, Valero Juan, Eva (eds.), *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*, Madrid-Frankfurt: 377- 389.
- MIRANDA RUPAILAF, ROXANA (2011). *Invocación al Shumpall*, Del Aire, Santiago.
- MIRANDA RUPAILAF, ROXANA (2017). *Serpiente del agua*, Pakarina Ediciones, Lima.
- MONTECINO, SONIA (1999). *Sueños con menguante. Biografía de una machi*. Editorial Sudamericana.
- RIVEROS E., MARÍA ELENA (1998). América Latina, una historia de dominación, Seminario “Problemas de la cultura Latinoamericana”. En; *Cyber Humanitatis*, N° 5.  
<<https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/05/textos/riveros.html>> (21/01/2018)
- OVIDIO, *Las Metamorfosis*. Biblioteca Virtual:  
<<http://www.biblioteca.org.ar/libros/89549.pdf>> (21/01/2018), p. 86.
- SCHINDLER, HELMUT (2004). ¿Shumpall, nombre propio o término genérico?. En: Cipolletti, María Susana (coord.), *Los mundos de abajo y los mundos de arriba – Individuo y sociedad en las tierras bajas, en los Andes y más allá*. Tomo de homenaje a Gerhard Baer en su 70 cumpleaños, Quito – Ecuador: Abya-Yala: 445-460.
- TOUCHEFEU-MEYNIER, ODETTE (1962). De quand date la Sirène-poisson ?. En: *Bulletin de l' Association Guillaume Budé: Lettres d'humanité*, n° 21.

# Feliz quien como Sindbad ha hecho un largo viaje (El viaje intertextual de Gilberto Owen)

*Belén Hernández Marzal, Université Jean Moulin, Lyon*

**Resumen:** *Gilberto Owen y los poetas mexicanos de los Contemporáneos ven en el mito de Ulises el símbolo de su generación. Owen hará del héroe griego el emblema de su vida de exilio y de desarraigo (desarraigo que, para Jorge Cuesta, constituye «el más auténtico rasgo mexicano»). Pero el eterno viajero aparece transfigurado a través de sus múltiples lecturas, y en particular de su relectura de las Mil y una noches, recordando, con Gide, «que hay un poco de Sindbad en Ulises». Así, mezclando referencias míticas, bíblicas, culturales con referencias biográficas, logra crear una mitología personal.*

**Abstract:** *«Happy he who like Sindbad has made a great journey (The intertextual journey of Gilberto Owen)». Gilberto Owen and the Mexican poets of the Contemporaneous see in the myth of Ulysses the symbol of their generation. Owen sees in the Greek hero the emblem of his life in exile and uprooting (uprooting which according to Jorge Cuesta, is the most authentic Mexican trait). But the eternal traveller appears transfigured through his multiple readings, and especially through his reading of One Thousand and One Nights, reminding as Gide did, that there is a bit of Sindbad in Ulysses. In this way, mixing mythical, biblical and multicultural references with biographical ones, he manages to create a personal mythology.*

El siglo XX conoce un resurgir de la mitología grecolatina con las vanguardias literarias de los años 20 y 30, tanto europeas como latinoame-

ricanas. Para Gilberto Owen y los Contemporáneos, la mitología siempre fue una fuente de inspiración. Entre todos los mitos, el de Ulises ocupa un lugar muy especial, convirtiéndose en el símbolo de toda una generación poética, la de los Contemporáneos, para quien el viajero griego será sinónimo de «programa literario, proyecto vital y propuesta nacional» (García Gutiérrez 1998: 201).

Examinaremos de qué modo fusiona Owen su acervo mitológico para hacer de él el material con el que construye toda una mitología personal en la que se fusionan y mestizan elementos autobiográficos, legendarios, culturales y míticos.

### 1. La inversión del mito en Owen

Si Ulises es el símbolo de toda la generación poética de los Contemporáneos, es para Owen algo más profundo que entronca con su naturaleza más íntima. Owen llevó una vida tan nómada como la del viajero griego, pero también como la del personaje epónimo de su poemario “Sindbad el Varado”, en el que aparecen hibridados el héroe griego y el aventurero oriental. De hecho, se le suele presentar como el poeta más errante de la generación de los Contemporáneos (Beltrán Cabrera 2016). Su vida de exilio o autoexilio lo llevó de los Estados Unidos al Ecuador, Perú y Colombia para finalizar su periplo en Filadelfia donde fallece en 1952. Una vida de huida en huida, huyendo, como todos los de la estirpe legendaria que se inventa «de sed en sed en su delirio» (Owen 1979: 71). Por eso estudiosos como Sheridan han visto en Owen algo de Eneas. A partir de este dato esencial en la biografía del sinaloense, se gestará toda una red intertextual en torno a los conceptos del viaje y de la huida cuyos mayores exponentes serán los personajes de Ulises/Odisseo y Sindbad, recordando, con Gide, «que hay un poco de Sindbad en Ulises». O acaso sea al revés, y quizás haya un poco de Ulises en Sindbad, puesto que estudiosos como Chauvin evocaban ya en el siglo XIX las similitudes de las aventuras de Sindbad con las de Ulises en la *Odisea*. Y si Ulises será el hipotexto del poema de Owen, Sindbad será el personaje que dará título al que se considera uno de sus mejores poemas, “Sindbad el Varado”, uno de los poemas más bellos, pero también más herméticos y crípticos del poeta sinaloense, confundiendo ambos personajes míticos o legendarios.

Pero hagamos un pequeño paréntesis para situar dicho poema:

“Sindbad el Varado” es una de las piezas del poemario *Perseo vencido*. Publicado en 1948, dicho poemario se presenta dividido en cuatro grandes bloques:

–«Madrigal por Medusa», poema inaugural del libro, que aparece precedido de una dedicatoria a José Vasconcelos

–“Sindbad el Varado”, la pieza central, subtitulada «bitácora de febrero», que se presenta efectivamente como la bitácora de navegación del mes de febrero y que se divide por lo tanto en 28 poemas, poema por día.

–un bloque compuesto por tres poemas (“Discurso del paralítico”, “Laberinto del ciego” y “Regaño del viejo”) al que titula “Tres versiones superfluas (para el día veintinueve de los años bisiestos)”.

–“El Libro de Ruth”, que Owen añadió más tarde al conjunto.

Los poemas que lo componen fueron escritos en la década de los 40 y corresponden al periodo de madurez poética del mexicano. Sabemos que el poema “Sindbad el Varado” data de 1942, fecha que aparece al final del poema del día 28, junto con la mención «Bogotá». En cuanto al “Libro de Ruth” es el único libro de Owen publicado en México (en 1946). Pero ¿por qué decide reunirlos en un solo poemario, *Perseo vencido*? Como sugiere en una carta a Luis Alberto Sánchez fechada en enero de 1948 en la que consulta con él su proyecto de edición de *Perseo vencido*, Perseo y Medusa aparecen como el germen de todo, el elemento que le da coherencia al conjunto:

Dime si te parece bien el nuevo plan del libro, cuyo título, en ese caso, sería *Perseo vencido*; si no quieres añadirle la Ruth y el Madrigal, puede ser, como decía antes, *Sindbad el varado*. El *Perseo* me suena más, porque el origen de todo, el Madrigal, lo escribí viendo una de las innumerables estatuas, pensando que Medusa después de todo no había sido decapitada, y que seguía petrificando, a los que creemos vencerla, a través de la historia del arte. Y de la poesía (Owen 1979: 279).

Si Medusa sigue petrificando a través no solo de la historia del arte sino también «de la poesía», cabe preguntarse qué representa entonces Medusa para el poeta ¿la poesía, quizás? Medusa, como parece sugerir aquí, representaría la búsqueda poética, búsqueda infructuosa, como la de los viajes de “Sindbad el Varado”, el poeta petrificado intentando

alcanzar la esencia poética, tema éste que desarrolla en los poemas más metapoéticos de “Sindbad el Varado”. La reinterpretación de mitos, leyendas, lecturas, referencias intertextuales nos lleva a una de las figuras que caracterizan la obra poética de Owen, la figura de la inversión, ya presente desde el título, pues la Medusa vence a Perseo en la versión de Owen, como observamos en el cuarteto final del poema, donde Perseo, dirigiéndose a Medusa y confundiendo con la voz poética, dice así:

Déjame así, de estatua de mí mismo,  
la cabeza que no corté, en la mano,  
la espada sin honor, perdido todo  
lo que gané, menos el gesto huraño (Ivi: 68).

La figura de la inversión reaparece asimismo en el título del poema “Sindbad el Varado”, que sugiere la paradójica inmovilidad del viajero legendario, paradoja traducida asimismo a través de la imagen del colibrí, «correvedile colibrí, estático / dentro del halo de su movimiento» (Ivi: 69). La figura de la inversión parece ser una constante en su obra: también hará de la historia de Booz y de Rut, que interpreta y reinventa, un poema bañado de erotismo y con tintes perversos dignos de Lautréamont o de Byron, como señala Alfredo Rosas (Beltrán y Ramírez 2005: 20).

Si bien “Sindbad” puede considerarse como la bitácora de navegación de una voz poética que tiene mucho de Ulises, pero también de Sindbad, la inmovilidad no es la única transformación que experimenta el material mítico o legendario en Owen: toda esta tradición clásica pasa en el sinaloense por el tamiz bíblico y cultural de sus múltiples lecturas.

Ya desde el poema correspondiente al día 1 de “Sindbad”, la voz poética muestra claramente que su periplo es ante todo un viaje intertextual, un viaje a través de la literatura: «Y luché contra el mar toda la noche, / desde Homero hasta Joseph Conrad» (Owen 1979: 70), recordándonos que enfrentarse con el naufragio es enfrentarse con toda la tradición literaria que hay detrás, desde los primeros textos hasta la actualidad. La dimensión metapoética de “Sindbad” aparece, pues, claramente desde los primeros versos.

El título, «Sindbad», anuncia además el tema de viaje, que aparece en el cuerpo del poema bajo diversas perspectivas míticas o legendarias,

manejando tanto la fuente griega, mediante la relectura de la Odisea, como la oriental mediante la relectura de Sindbad el marino. A estas dos grandes referencias fundadoras viene a añadirse toda una red de referencias intertextuales, como la de Eneas, derivada de la griega, y el viaje inmóvil de "Sindbad el Varado" podría recordar el «viaje alrededor de la habitación» de Xavier de Maistre, otra de las referencias fundamentales tanto para Owen como para sus compañeros de generación. Asistimos asimismo a una nueva versión o inversión del tema – o versión al revés (Segovia 2001: 24) – del cuento de Sindbad. Ya el título pone de realce una contradicción, el Sindbad de Owen es un Sindbad varado, preso de inmovilidad. Pero la referencia a Sindbad es doble, el viajero que se enriqueció con sus viajes y el mozo de cordel, también llamado Sindbad, el porteador a quien el rico Sindbad le cuenta sus aventuras: Sindbad el varado, en definitiva, el reverso menos glorioso del aventurero. Del cuento se quedará Owen con el fracaso, el naufragio. En lugar de salir vencedor de sus siete viajes, como el Sindbad del cuento, Owen es el «marinero / que conquistó siete poemas, / pero la octava vez vuelve sin nada» (Owen 1979: 79). Como su Perseo, lo pierde todo.

## 2. Creación de una mitología personal

Pero quizás lo más singular en Owen sea la elaboración en su poesía de una mitología personal, convirtiéndose así en héroe de su propia mitología, y este es el rasgo que le parece más destacable a Tomás Segovia, la «transmutación poética de la materia biográfica» (Segovia 2001: 7) que Owen efectúa en su poesía, es decir la reelaboración poética de datos autobiográficos a la que somete a su obra. En ella los motivos más recurrentes son la ausencia de un nombre o bien la usurpación de su nombre por otros, referencia al nacimiento espurio de Owen; la referencia al gambusino rubio, el padre ausente que nunca lo reconoció, creciendo Owen con el estigma de su falta de nombre, pues oficialmente se llamaba Gilberto Estrada, nombre que lo delata como hijo natural (Sheridan 1996: 6). Todos estos motivos aparecen de manera manifiesta en el poema del día 3, claramente autobiográfico:

«Día tres, AL ESPEJO»

Me quedo en tus pupilas, sin convite a tu fiesta de fantasmas.

Adentro todos trenzan sus efímeros lazos,

yo solo afuera, y sin amor, mas prisionero,  
yo, mozo de cordel, con mi lamento, a tu ventana,  
yo, nuevo triste, yo, nuevo romántico.

Dentro de ti, las nupcias de hielo al sol del árbol y la nube,  
pareadas risas que se pierden por perdidos senderos,  
la inevitable luna casi líquida,  
el agua rota en trinos y en su música un lirio y una abeja en su estigma  
y en su agujón tu anhelo de olvidarme.

Yo, en alta mar de cielo estrenando mi cárcel de jamases y siempre.  
Dentro de ti, la casa, sus palmeras, su playa, el mal agüero de los pavos  
reales,  
jaibas bibliopiratas que amueblan sus guaridas con mis versos,  
y al fondo el amarillo amargo mar de Mazatlán  
por el que soplan ráfagas de nombres.  
Mas si gritan el mío responden muchos rostros que yo no conocía  
o que borró una esponja calada de minutos,  
como el de ese párvulo que esta noche se siente solo e íntimo  
y que suele llorar ante el retrato  
de un gambusino rubio que se quemó en rosales de sangre al mediodía.  
(Owen 1979: 70-71)

El mozo de cordel, referencia a uno de los dos Sindbades del cuento, pone de realce la manera como Owen se sirve de elementos de la leyenda o del mito para apropiárselos y expresar en este caso la soledad y el rechazo del niño que creció en la ausencia del padre. El poeta, de la misma manera que el Sindbad porteador del cuento oriental se lamenta a la ventana del rico mercader, queda excluido de la «fiesta de fantasmas» a la que él no ha sido invitado. O digamos más bien que la situación actual de desamor – Sindbad el varado es, también y, sobre todo, la bitácora de una ruptura, de un naufragio amoroso – le hace recordar a la voz poética la imagen del «párvulo» que se siente abandonado, rechazado por el padre. Ese primer abandono, el paterno, es un estigma (y la palabra aparece en todas sus acepciones) que ha de marcarlo de manera indeleble. Incluso imágenes que pueden parecer al lector difícilmente comprensibles, completamente herméticas, encuentran una explicación en la biografía de Owen. Es el caso de las «jaibas bibliopiratas»



que hacen referencia a su realidad cotidiana cuando vivía con su familia a orillas del mar, como señala Quirarte:

El desierto y el mar. Entre Rosario y Mazatlán, el niño aprendía a descubrir el asombro en la realidad: las futuras «jaibas bibliopiratas» de sus poemas no eran una metáfora sino una realidad cotidiana: el niño Gilberto miraba a los crustáceos llevarse, con sus enormes tenazas, los libros de la casa. (Quirarte 1990: 22)

Aunque según declaraciones de escritores e intelectuales mexicanos en el documental «Letras de la diplomacia. Gilberto Owen», muchos de los datos aportados por Owen sobre su biografía son pura invención, como indica el escritor mexicano José F. Hernández: «Lo primero que te puedo decir es que es un enigma, pero es un enigma que él mismo se construyó, porque muchos de los datos biográficos que se saben de él fueron invenciones de él mismo. Y fueron metáforas escondidas entre sus textos».

A lo que habría que añadir la mezcla intrincada de referencias que dificultan muchas veces la comprensión de su poesía. Curiosamente, cuanto más herméticas parecen las imágenes en la poesía de Owen, más transparentes son en realidad, pues muchas veces las referencias más oscuras pueden explicarse a partir de alusiones intertextuales, como es el caso del poema del día 19, «Día diecinueve, Rescoldos de sentir», que reúne los dos principales intertextos:

[...] Cuando éramos dos sin percibirlo casi;  
cuando tanto decíamos la voz amor sin pronunciarla  
cuando aprendida la palabra mayo  
la luz ya nos untaba de violetas;  
cuando arrojábamos perdida nuestra mirada al fondo de la tarde,  
a lo hondo de su valle de serpientes,  
y el ave rokh del alba la devolvía llena de diamantes,  
como si todas las estrellas nos hubiesen llorado  
toda la noche, huérfanas.

Y cuando fui ya sólo uno  
creyendo aún que éramos dos,  
porque estabas, sin ser, junto a mi carne.

Tanto sentir en ascuas,  
tantos paisajes mal habidos,  
tantas inmerecidas lágrimas.

Y aún esperan su cita con Nausícaa  
para llorar lo que jamás perdimos.

El Corazón. Yo lo usaba en los ojos. (Owen 1979: 81)

Aquí evoca el poeta el tiempo dichoso anterior a la ruptura, en el que el amor, luminoso, como la poesía, transmutaba todo aquello que tocaba o nombraba en belleza. Retomando el episodio del ave rokh, la mirada de los enamorados aparece transmutada, como por una operación alquímica, por el «ave rokh del alba», que se la devuelve llena de estrellas, recordando la estratagema utilizada por los mercaderes en el cuento para obtener diamantes con ayuda de las aves rokh. Concluye con una alusión a Nausícaa, referencia esta vez a Ulises.

Esa mezcla de referencias es la que se produce igualmente en el poema del día 14, titulado «Primera fuga» en el que Sindbad y Ulises coexisten:

Por senderos de hienas se sale de la tumba  
si se supo ser hiena,  
si se supo vivir de los despojos  
de la esposa llorada más por los funerales que por muerta,  
poeta viudo de la poesía,  
lotófago insaciable de olvidados poemas.  
(Ivi: 78)

Del mito adopta Owen el tono enigmático. Solo que lo que parece a primera vista una simple metáfora, «por senderos de hienas», no es sino una referencia apenas velada a Sindbad el marino. Una vez más, cuanto más hermético resulta, cuanto más oscura parece la significación del poema, más evidente, más al pie de la letra y más literal ha de ser la lectura del éste. Aquí hace referencia al episodio del cuarto viaje en el que Sindbad se casa con una mujer de la isla, por deseo del rey, pero enviuda al poco tiempo. Existe en dicho reino una ley bárbara según la cual debe ser enterrada viva cualquier persona cuyo cónyuge fallezca

con un cántaro de agua y siete panes como único sustento. Sindbad logra sobrevivir asesinando a otros cónyuges que corrieron la misma que suerte que él y robándoles los alimentos. Hasta que un día descubre una brecha abierta por las hienas y por la que se introducen en el pozo donde están los cadáveres, en busca carne. Es así como consiguen salir de la tumba, siguiendo el sendero trazado por las fieras. En segundo lugar, la *Odisea* aparece a través de la referencia a los lotófagos, alusión ésta que Quirarte asocia a elementos autobiográficos de la vida de Owen como su estancia en Colombia y su matrimonio con Cecilia Salazar, lejos de México, la *Bagdad olvidadiza*: «Los lotófagos, pues, eran seres que al comer la flor de loto olvidaban su lugar de origen (Owen come el loto al casar con mujer extranjera, y pierde— simbólicamente— la memoria y el deseo de volver a México)» (Quirarte 1990: 205).

Pero a los intertextos mayoritarios, la *Odisea* y *Las mil y una noches* vienen a unirse todo tipo de referencias bíblicas, literarias o artísticas, como en el siguiente poema, «Día quince, Segunda fuga (“*Un coup de dés*”)», donde la referencia explícita a Mallarmé se conjuga con la alusión al Anciano del Mar de Sindbad. Las referencias a Mallarmé son varias, como el paréntesis que funciona a modo de epígrafe en el título, como hemos visto, y la alusión al azar en el primer y el último verso:

Alcohol, albur granado, canto de cisne del azar.

Sólo su paz redime del Anciano del Mar

y de su erudita tortura.

Alcohol, ancla segura y abolición de la aventura. (Owen 1979: 78)

Dichas referencias aparecen como una alusión al poemario de Mallarmé *Un coup de dés n’abolira jamais le hasard* y aparecen a su vez matizadas por la referencia al Anciano del Mar de Sindbad, que nos da a leer el poema como una reescritura de dicho episodio, en el que, para soportar la carga del viejo que lo estrangula, Sindbad toma vino, lo que alivia su carga y despierta la curiosidad en el anciano, que acaba embriagándose con la bebida, pudiendo así liberarse de él Sindbad. Pues bien, Owen se refiere a dicho episodio en una de sus cartas a Alfonso Reyes fechada el 14 de marzo de 1933 en Bogotá:

La vida de Simbad, que empecé a escribir, danza también, hace tres años, se me ha complicado en marcha ahora que la he reanudado; en el viaje

quinto me he encontrado con mi generación, en el episodio del viejo de la selva; le he visto sobre los hombros míos, sobre los de mis compañeros, asfixiándoles; y quiero embriagar a elogios a mis clásicos, y darles luego una buena pedrada en la cabeza. (Ivi: 278)

Los episodios de Sindbad encuentran en la vida del sinaloense y en la de sus contemporáneos un eco singular. Owen se identifica, a sí mismo y a toda su generación, con el Anciano del mar, que representa para él el peso de la tradición, los predecesores, a quienes hay que pegar una pedrada para liberarse y seguir su propio camino. Se apropia así del símbolo del Anciano del mar para evocar la situación en la que se halla su grupo poético: la necesidad de matar al padre para poder avanzar. Solo el alcohol puede acabar con el Anciano, y se revela liberador, pero el alcohol, que puede ayudar a evadirse, se revela un arma de doble filo, pues conduce fatalmente a la inmovilidad: «Alcohol, ancla segura y abolición de la aventura» (Ivi: 78).

### 3. Mexicanización del mito

Como podemos observar, las referencias a Sindbad el marino aparecen constantemente entrelazadas a referencias a la *Odisea*, quizás menos numerosas estas últimas, pero no ello menos presentes. Las similitudes entre Sindbad y la *Odisea* hacen posible dicha fusión. El naufragio, común a Sindbad y a la *Odisea*, la esperanza de volver a Ítaca para Ulises, a Bagdad para Sindbad... Pero no es ésta la única transformación que se produce en la poesía de Owen: el mito se somete a un proceso de aculturación, pues el sinalonense mexicaniza ambos intertextos para crear una realidad que tiene mucho de mexicana y de latinoamericana. Así, la Ítaca a la que aspira volver el poeta se convierte, mediante una especie de sincretismo intertextual y mítico, en la «Bagdad olvidadiza» del poema del día 16, “El patriotero”, que no es otra que México, como sugiere el título del poema y la fecha – cabe recordar que la fiesta nacional mexicana se celebra el 16 de septiembre –, mexicanizando aun más, si cabe, la referencia. Y si bien “Sindbad el Varado” es la bitácora de navegación del mes de febrero, la presencia de la fecha en el título, «Día dieciséis, El patriotero», sugieren dicha interpretación. Del mismo modo, las sirenas de Sindbad se convierten en las cataratas americanas del poema del «Día veinte, Rescoldos de cantar»: «y escuché sin amarras a

unas sirenas que se llamaban Niágara, / o Tequendama, o Iguazú» (Ivi: 82).

Otras referencias a la geografía mexicana y/o americana en “Sindbad el Varado” son las referencias al Lerma, río que atraviesa varios estados de México; el Rímac, río del Perú que desemboca en el Pacífico, «el helado diamante del Mackenzie», río de Canadá que desemboca en el océano Ártico, «la esmeralda sin tallar del Guayas», río que nace frente a la ciudad Guayaquil:

Varado en alta sierra, que el diluvio  
y el vagar de la huida terminaron.

Te ascendieron a cielo, mar, y a turbios  
y lentos nubarrones a tu oleaje.  
Por tu plateada orilla de eucaliptos  
salta el pez volador llamado alondra,  
mas yo estoy en la noche de tu fondo  
desvelado en la cuenta de mis muertos:

el Lerma cenagoso, que enjugaba  
la desesperación de los saúces (*sic*);  
el Rímac, sitibundo entre los médanos;  
el helado diamante del Mackenzie y  
la esmeralda sin tallar del Guayas,  
todos en ti con mi memoria hundidos,  
mar jubilado cielo, mar varado. (Ivi: 70)

Asimismo, conviven en “Sindbad el Varado” el ave rokh del cuento oriental (Ivi: 81), la alondra europea (Ivi: 70) y el colibrí, pájaro oriundo del continente americano (Ivi: 69).

Lo mismo ocurre en el poema “Booz ve dormir a Ruth”, del *Libro de Ruth*, que añadirá posteriormente, como hemos visto, a *Perseo vencido*, donde el halo de las tehuanas convive con el de los santos bíblicos:

La isla está rodeada por un mar tembloroso  
que algunos llaman piel. Pero es espuma.  
Es un mar que prolonga su blancura en el cielo  
Como el halo de las tehuanas y los santos. (Ivi: 103)

Owen procede, pues, a una mexicanización del material intertextual, digiriéndolo, integrándolo plenamente en su obra, como si ese elemento externo a su poesía acabase siendo completamente absorbido, como si de un injerto se tratase, hasta tal punto que el cuerpo extraño acaba integrándose perfectamente en una realidad mexicana, poniendo de realce la universalidad del mito, pero también subrayando a través de él el carácter personal de su poesía.

El recurso de Gilberto Owen al mito o a la leyenda es mucho más profundo que la utilización de un mero motivo literario, y la inserción de dicho elemento intertextual en su obra poética o narrativa obedece a la correspondencia de éste con la naturaleza profunda del mexicano. De hecho, quizás sea él quien mejor se apropie del personaje mítico, haciendo del motivo de Ulises el emblema de su vida de exilio y de desarraigo. Ulises, el eterno viajero, aparece matizado a través del filtro intertextual al que somete a su creación poética o narrativa, mezclado con todo tipo de materiales de lo más variopinto que imprimen a su obra un carácter bastante singular.

Aculturación, fusión de diferentes fuentes intertextuales, deformación e inversión del mito, como hemos visto con Medusa y Sindbad, con el mito griego y el cuento oriental, es así como el mexicano se reapropia de toda esta tradición para crear un universo poético único.

Cualquiera que sea el elemento mítico o legendario, Sindbad, Ulises, Fausto..., Owen no solo invierte, sino que subvierte el mito, se lo reapropia, lo lleva a las antípodas (y es ésta una imagen muy oweniana), a su mundo al revés, como si nos mostrase el reverso del mito, el reflejo en el espejo, o como si nos mostrase el otro lado del espejo, para mostrarnos, en definitiva, el aspecto más auténtico de éste, revitalizándolo al fin y al cabo.

Es a través de ese tratamiento particular de la fuente mitológica, a través de la reelaboración del elemento mítico, mezclando referencias míticas, bíblicas, culturales con referencias biográficas, como se apropia de todos estos elementos para crear una mitología personal, convirtiéndose así en héroe de su propia mitología.

## Bibliografía

- BELTRÁN CABRERA, FRANCISCO JAVIER (2016). *Gilberto Owen*. En: *Enciclopedia de la Literatura en México*, <<http://www.elem.mx/autor/datos/1700>> (15/01/18).
- BELTRÁN CABRERA, FRANCISCO JAVIER y RAMÍREZ, CYNTHIA (2003). *Algunas andanzas de Gilberto Owen en la ICLA*. En: *La Colmena, revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, n° 37, enero-marzo, <<http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2037/UAEM175/Beltran.html>> (15/01/18).
- BELTRÁN CABRERA, FRANCISCO JAVIER y RAMÍREZ, CYNTHIA (comps.) (2005). *Gilberto Owen Estrada: cien años de poesía*. UNAM.
- BRUNEL, PIERRE (2015). *Mythocritique*. Paris, Presses Universitaires de France, ePub.
- DECHARNEUX, JULIEN (2016). *Synthèse et nouvelles pistes au sujet de l'influence de l'Odyssee d'Homère sur les récits de Sindbad le Marin*. En: *Annals of Ovidius University of Constanta. Philology*, 27/2: 293-304.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, ROSA (1998), *Los Contemporáneos de México: Ulises como símbolo*. En: *Arrabal*, 1: 201-213.
- GARCÍA TERRÉS, JAIME (1980). *Poesía y alquimia, Los tres mundos de Gilberto Owen*. México D.F., Era.
- GENETTE, GÉRARD (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Éditions du Seuil.
- GIDE, ANDRÉ (1919). *Considérations sur la mythologie grecque*. En: *Nouvelle Revue Française*, septiembre 1919: 481-487 <[https://fr.wikisource.org/wiki/Page:NRF\\_13.djvu/494](https://fr.wikisource.org/wiki/Page:NRF_13.djvu/494)> (15/01/18).
- HOMERO (2005). *La Odisea*. Madrid, Cátedra Base.
- MARDRUS, JOSEPH CHARLES (traductor) (1980). *Histoire de Sindbad le Marin*. En: *Les Mille et une Nuits*. Paris, Ed. Robert Laffont, 1<sup>er</sup> tomo: 692-743.
- OWEN, GILBERTO (1979). *Obras*. México, Fondo de Cultura Económica reimpresión de 1996.
- PÉREZ OYAMBURU, JAVIER (productor) (2015). *Letras de la diplomacia. Gilberto Owen* [serie de televisión]. México D.F., Canal Once.
- QUIRARTE, VICENTE (1990). *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*. UNAM.

- RAMÍREZ PEÑALOZA, CYNTHIA ARACELI (2009). *La diversidad intertextual clásica en Owen*. En: *La Colmena*, 63, julio-septiembre, <<http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2063/Aguijon/CARP.html>> (15/01/18).
- SEGOVIA, TOMÁS (2001). *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- SHERIDAN, GUILLERMO (1996). *Gilberto Owen y el Torbellino Rubio*. En: *Vuelta*, 239, octubre: 6-12.



# La orfandad de la mítica musa: *Resurrección de Eurídice*, de Violeta López Suria

Miguel Ángel Náter, Universidad de Puerto Rico

**Resumen:** *Este ensayo versa sobre la reescritura del mito de Orfeo en el libro de poesía titulado Resurrección de Eurídice (1963) de la puertorriqueña Violeta López Suria, quien invierte los roles de la amada muerta que regresa del inframundo, haciéndola poeta y cantora de la orfandad, así como Orfeo deja de ser el poeta para convertirse en el objeto del deseo de la resurrección. La poesía de López Suria asume, de ese modo, el canto órfico, aun cuando el canto mismo, la Poesía, no logra ofrecerle, como al Orfeo del mito original, el final último de la posesión.*

**Abstract:** *This paper is about the rewriting of the myth of Orpheus in the poetry book Resurrección de Eurídice (1963) by the Puerto Rican Violeta López Suria, who reverses the roles of the dead beloved who returns from the underworld, making her a poet and singer of the orphan, just as Orpheus ceases to be the poet to become the object of the resurrection desire. The poetry of López Suria assumes, in this way, the Orphic song, even when the song itself fails to offer, like the Orpheus of the original myth, the final end of possession.*

El conocido mito que narra Ovidio en *Las metamorfosis* presenta la muerte de Eurídice, amada de Orfeo, y la desesperación de este, que lo lleva a la hazaña de descender al Hades para recuperarla del mundo de las sombras. El elemento más importante dentro de su historia es el po-

der de la música y del canto sobre los animales, los objetos de la naturaleza y los seres humanos. Al parecer, solamente hay un dominio sobre el cual Orfeo no podía ejercer su influjo: sobre su propia mirada impaciente, sobre sí mismo, sobre su deseo.

Si siguiéramos las propuestas de Sebastián Yarza (*Diccionario griego-español*) para la etimología de Orfeo a partir de *orfanía*, que significa *orfandad* o *privación*, podría entenderse el sentido del surgimiento del canto órfico, es decir, el anhelo de recuperar el objeto del deseo, el motor del viaje hacia el Hades o el mundo de los muertos, la oposición a la muerte y a la intrascendencia. La rescritura del mito en el libro *Resurrección de Eurídice*, de la poeta puertorriqueña Violeta López Suria, atribuye a Eurídice el sentido de orfandad y a Orfeo el de permanecer inaprehensible, como una Eurídice del mundo real y vivo al cual aspira la muerta a través de la poesía o del canto. Ya no se trata del canto órfico entendido como un intento de extracción desde el mundo de los muertos, sino el canto *eurídiceo* —si se me permite el neologismo— definido como la capacidad para resucitar e intentar aprehender al hombre amado mediante la palabra poética. Si el viaje de Orfeo es una *katábasis* o descenso a los infiernos, el de Eurídice en el libro de López Suria es una *anábasis* o ascenso hacia el mundo de los vivos. Sin embargo, ambos estarán condenados al mismo suplicio de esperar lo imposible, de tal manera que la búsqueda del yo lírico estará atravesada de ironía trascendental; es decir: la conciencia de que lo buscado es inalcanzable. En ese sentido, entronca con la autoconciencia romántica y el gran problema de la filosofía idealista entre lo condicionado y lo absoluto, entre lo finito y lo infinito. La ironía sería el esfuerzo por liberarse de lo particular y con esto la muerte y la intrascendencia que le corresponden al ser humano.

Violeta López Suria (1926) entronca con estas vertientes en *Resurrección de Eurídice* (1963). En su obra, el poema se define como un espacio en el cual se refleja la imposibilidad de aprehender al otro. El libro comienza con un poema que celebra la muerte de la esposa de Orfeo. La memoria del yo lírico recrea a la mujer obsesionada con Orfeo, a través del bosque en el cual el áspid alcanza su calcañal, y luego va tras él como en la trayectoria desde el infierno; pero aun así es incapaz de alcanzarlo, caída en la distancia del mundo de las sombras, de la oscuridad:

Me perdí en lo profundo de un bosque ya sin fondo.  
Atravesaba el bosque un granizo de hastío  
desovillando lento una lenta serpiente  
que me arrojó confusa con su blanca corteza  
y me alcanzó un talón por deshacerme. (10)

El llamado de Eurídice es una voz que va perdiéndose en el tiempo y que no logra llegar a los oídos del amado, como sucede con el poema mismo. La voz lírica resalta el ir muriendo como un desprendimiento de lo exterior y un hundimiento en sí misma, en las aguas del Leteo:

Orfeo, te llamé tantas veces, pero el sonido débil  
de tu nombre se enmudeció de incienso.  
Con la voz hacia adentro  
hasta morir: —Orfeo, Orfeo. (10)

La muerte es solipsismo, caída en la oscuridad, en el mutismo. Una angustia desprendida de la distancia, un hundimiento de *katábasis* desesperanzada, una trayectoria por un infierno que corresponde al ser mismo:

Iba cayendo en una blandura de túneles,  
corredizos, cuevas hondas, hondas cuevas  
frías; atravesada  
entre zarzas reunidas,  
oscurecida casi  
por una procesión de túnicas. (10)

Eurídice, como Orfeo, lucha contra la muerte. Su canto es, también, órfico. La poesía funciona como resurrección, como recuperación del objeto del deseo en lo profundo del Hades. A su vez, es el anhelo por la *katábasis* del poeta. El olvido aleja a Eurídice del amor de Orfeo, en una caída que recuerda la caída de la religión órfica, que implica, como en la filosofía platónica, el desprendimiento de «lo primero que amamos», de lo perfecto. De igual modo, el recuerdo o la *anamnesis* es la forma de retornar a lo perfecto nuevamente. Aquí se trata de la poesía como *anamnesis* y de la muerte como oposición al recuerdo de Orfeo.

En ese anhelo se va gestando un Hades particular, íntimo, cuyos elementos resaltan la descomposición corporal junto con el detritus del alma, que ha quedado en una especie de limbo o de estado intermedio entre el ser y el no ser, entre la vida y la muerte.

La nostalgia por el objeto del deseo hace aflorar un erotismo muy sutil al cual aspira la voz lírica. La recuperación del cuerpo amado solamente se ofrece en una *disiecta membra*, en el desmembramiento del cuerpo de Orfeo, lo cual implica, a su vez, la imposibilidad de aprehenderlo plenamente:

Sangraba mi talón hasta cuajar rubíes  
 en la senda emprendida. En la emprendida  
 senda, Orfeo, Orfeo, Orfeo,  
 quise tener tus brazos, tan largamente brazos,  
 tus manos en tus brazos  
 y recostarme quedamente en el sedoso  
 encuentro de tus dedos,  
 hasta rozar el delgado barco  
 de tu pecho y acariciar tus sienes  
 y tus labios. (12)

Sin embargo, el gozo se desvanece rápidamente, pues existe una amarga conciencia de que el canto de Orfeo será aniquilado por el canto de la muerte. El mundo de Plutón aquí está atravesado del infierno cristiano-católico y de los cementerios, más que de las sombras. Sin embargo, hay una tendencia a presentar elementos de un infierno seco, en algunos momentos, como el Aralu babilónico, el Seol hebreo o el Tuat egipcio. Mar seco, arenas, polvo, cenizas, huesos descompuestos, son los elementos más característicos.

Ese infierno es el espacio del desmembramiento del cuerpo y de la ausencia de carnalidad, de belleza, de labios que puedan decir al otro. Es el espacio de la desesperanza y de la orfandad. En lugar del canto, Eurídice aquí celebra el llanto, el lamento. Recuerda el momento en que Orfeo se vuelve para rescatarla, olvidándose del pacto que hiciera con los dioses de las sombras.

El desvanecimiento de Eurídice al Orfeo volverse resalta la inocencia del amante, la ceguera del amor. Su acción la llevará al polvo, con toda la connotación que pudiera tener esa palabra en la tradición que se

remonta a Francisco de Quevedo o al *Génesis*. Del polvo surge el ser humano y al polvo regresará; pero, también, la pugna entre la muerte y el amor, Eros y Tánatos, como se observa en los versos quevedescos: «serán ceniza, mas tendrá sentido; / polvo serán, mas polvo enamorado» (142). El desvanecimiento está descrito con un batir de alas que no puede percibir aquel que pertenece al mundo de los vivos:

Al volverte hacia mí como si me volviera,  
me dormí tan apaciblemente  
que no sentiste las alas de los cuervos,  
cuervos que me rondaban con sus picos de tinta,  
sus alas de fósforo, sus puntas apagadas;  
cuervos que me arrancaban de ti  
con un graznido lento, con un graznido tierno,  
fríamente tierno; con un graznido huésped  
del polvo y por el polvo. (15)

La palabra incompleta en labios de Orfeo al final del tercer poema es la nostalgia mayor, el desprendimiento que se da entre lo apenas percibido y lo que ya no se escucha, lo que sólo se atisba y se presiente, pero no se siente. Se interrumpe el canto de Orfeo, del cual sólo queda el nombre de Eurídice apenas comenzado en los labios:

Otras orillas me cercaron,  
empujándome sin tú verme, hacia atrás, hacia atrás,  
hacia nunca, sin perderte, hacia siempre.

Sentí tu palidez hecha de mí,  
tus lágrimas hechas de las mías,  
tu grito ya lejos: —Euuu... (15)

La Eurídice de López Suria es convocada hacia el futuro, hacia el Caribe, hacia una isla (¿Puerto Rico?), y allí se metamorfosea en ese mismo espacio, en isla, o bien en aguaviva, elementos ambos de aislamiento. Sin embargo, Orfeo ya no existe, y se compenetra con la verdad. Buscar a Orfeo es buscar lo verdadero absoluto.

A la isla se ha ido buscando la verdad, pero la verdad es evasiva. La poesía y la lluvia, el canto órfico, son impotentes para encontrarla.

La temporalidad se convierte en la forma más terrible de la existencia. Esa conciencia de la temporalidad crea una nostalgia por retornar al pasado, al perdido ser. Sin embargo, la resurrección la aterra, pues implica el reconocimiento de que el canto de Orfeo ya no tiene poder sobre la muerte.

La desesperación de Eurídice es repetición de la desesperación de Orfeo, del lamento y del canto impotente frente a la impaciencia. Es el canto que se resuelve en desencanto. Eurídice se aísla en la conciencia del poeta y del mismo modo sucede con Orfeo en la conciencia de ella:

Desesperada isla detenida  
 en las furias de tu conciencia, de tu odio,  
 de tu pastosa indiferencia con que incendias,  
 quemas hasta morir lo que pudiera ser poesía,  
 si en tu fondo me tienes  
 con una pureza que te envuelve.

Mi lamento se pierde en la estación del amanecer.  
 Mi lamento cae de boca por empinados riscos.  
 Se entierra en distantes cuévanos,  
 entra en la defraudada suavidad del poema,  
 sube hasta caer como un naufragio  
 transparente.  
 Orfeo, Orfeo, Orfeo. (21)

El lamento de Eurídice, ahora grito desesperado, da cuenta de la orfandad y del abandono, tanto del tú como del yo, del mundo y de la verdad. En esto, López Suria desarrolla en su libro el tema filosófico de la volatilización del sujeto pensante y la pérdida de su objeto, la noción contemporánea de la verdad. Leídos estos versos desde la perspectiva que propone Maurice Blanchot en el libro titulado *El espacio literario*, la mirada de Orfeo implica la crisis de la razón y del retorno nostálgico a la incertidumbre del origen. Blanchot sigue de cerca la hermenéutica moderna. Es afín a la idea que plantea Hans Georg Gadamer acerca del lenguaje como lo único comprensible. Así, el ser se concibe como habla, como escritura (Poca 9). Siguiendo la poesía de Rainer Maria Rilke, entre otros poetas, Blanchot intenta explicar el hecho poético. La enunciación poética impone silencio a la «palabra infinita». El poema es el espacio

de esa palabra; el poeta es quien la ha escuchado, pero sólo es un mediador incapaz de comunicarla. El problema que plantea Blanchot —muy herméticamente, por cierto— es la noción de la palabra entendida como una puesta en marcha de un conjunto de significados que ya no dependen del creador del poema, sino que estará supeditado a las posibilidades de las interpretaciones particulares de cada lector. El escritor también es un lector de esa palabra incesante y, por lo tanto, solamente da cuenta de su impotencia para fijar el sentido de algo que ya es, de por sí, inaprehensible: la imagen poética. Hay, en ese sentido, una diferencia entre la palabra *bruta* y la palabra *esencial*, entre la palabra que refiere la realidad de las cosas y la palabra que oculta las cosas: «La palabra bruta ‘se refiere a la realidad de las cosas’. ‘Narrar, enseñar, incluso describir’, nos da las cosas en su presencia, las ‘representa’. La palabra esencial las aleja, las hace desaparecer, es siempre alusiva, sugiere, evoca» (33). La palabra poética se opone al lenguaje ordinario y a la palabra del pensamiento, que siempre se refieren al mundo (exterior); es, por lo tanto, aparición de una desaparición. El poema es presencia de un lenguaje en el cual se observa la ausencia de las cosas del mundo:

En el poema, el lenguaje no es real en ninguno de los momentos por los que pasa, porque, en el poema, el lenguaje se afirma como todo y su esencia es tener realidad sólo en ese todo. Pero en ese todo donde él es su propia esencia, donde es esencial, también es soberanamente irreal, es la realización total de esa irrealidad, ficción absoluta que expresa el ser cuando, al haber “gastado”, “corroído” todas las cosas existentes, al suspender todos los seres posibles, tropieza con ese residuo ineliminable, irreductible. (39)

Blanchot metaforiza este dilema de la palabra incesante en el mito de Orfeo y Eurídice. Se trata del canto como origen y del origen del canto. Opuesto a la figura del Ángel en la poesía de Rilke, Orfeo no es quien ha vencido a la muerte, sino el que siempre muere, el que desaparece angustiosamente. Esa angustia se hace canto consciente de su morir:

Es el poema, si el poema pudiese convertirse en poeta, el ideal y el ejemplo de la plenitud poética. Pero al mismo tiempo no es el poema realizado, sino algo más misterioso y más exigente: el origen del poema, el

punto sacrificial que no es más la reconciliación de los dos dominios, que es el abismo del dios perdido, el vestigio infinito de la ausencia. (133)

Al intentar recuperar a Orfeo, la Eurídice de López Suria está afiliada precisamente a la misma impotencia del canto órfico como lo propone Blanchot. Ya resucitada y Orfeo desmembrado, la voz poética está consciente de la imposibilidad de su viaje de recuperación.

Eurídice se encuentra en su resurrección con la nostalgia de poder recuperar a quien ya no existe. Ahora le corresponde extraer a Orfeo desde el mundo de las sombras. Sin embargo, el canto euridíceo es sólo nostalgia, elegía:

Estas palabras sin sabor me abruma,  
no has de venir aquí por mi camino.  
¿Por qué resucitar si no perfuman  
tus besos y tu voz tanto delirio.

Tu Eurídice no está si estar quisiera.  
He venido a la luz y en sombras vivo.  
¡Ah, tu cuerpo de amor, tu cuerpo altivo!

¡Si en un instante mi ilusión pudiera  
traerte hasta mi ser, Orfeo amado,  
amado entre mi voz, resucitado. (50)

De esa manera, Orfeo, el tú de la poesía, no puede crearse a través de las palabras sino como ausencia, como encuentro con la soledad. Eurídice permanece en las sombras, a pesar de que ha atravesado el mundo de las sombras. La dirección del viaje de recuperación culmina en la locura. Como homenaje a Francisco Matos Paoli, el soneto "Canto de la locura" define la poesía de ese modo, evocando en la poesía las dos fuerzas más tremendas del universo, Eros y Tánatos:

Canto de la locura es la poesía,  
tan opaca en su luz que se entristece,  
y en grietas de candor cuece alegría  
enterrada de amor que muere y crece. (57)



En estos versos está resumida toda la poética que anima al libro y la del mismo *Canto de la locura* (1962), de Matos Paoli. La opacidad, la oscuridad, lo hermético definen el sentido último de la poesía. La figura definitiva para expresarla, igual que al amor y a la mística, es el oxímoron. En el segundo cuartero se precisa la pugna del canto, en el cual la voz poética reconoce la impotencia frente al mundo, lo que Maurice Blanchot llamó la palabra incesante. La poesía es la necesaria muerte, la mirada transgresora de Orfeo, el desvanecimiento de Eurídice, la imposibilidad de transmitir la verdad absoluta o el origen de lo poético. Así se deja irresuelto el dilema del canto o de la poesía en *Resurrección de Eurídice* de Violeta López Suria.

## Bibliografía

- BLANCHOT, MAURICE. (1992) *El espacio literario*, traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis, Barcelona, Paidós. (*L'espace littéraire*, 1955).
- LÓPEZ SURIA, VIOLETA. (1963) *Resurrección de Eurídice*. San Juan: Ediciones Juan Ponce de León.
- POCA, ANNA. (1992) "De la literatura como experiencia anónima del pensamiento". Prólogo a Maurice Blanchot, *El espacio literario*, traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis, Barcelona, Paidós, 5-12.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE. (1982) *Antología poética*. Edición de José María Balcells. Madrid: Sociedad Española de Librería, 142.



# El mito de Proteo en la poesía de Jorge Luis Borges

María Lucrecia Romera, Instituto Universitario Nacional de Arte –  
Buenos Aires

**Resumen:** *En este artículo, que forma parte de una investigación mayor sobre la poesía de Jorge Luis Borges, voy a abordar la recreación del mito de Proteo como teorización poética en la escritura de Borges, quien se apropia del mito clásico dando lugar a una concepción proteica de la poesía. Por este camino de teorización con poesía, Borges incorpora el mito de Proteo a la escritura del poeta y a la condición del ser poeta como lo expresa en el poema “Robert Browning resuelve ser poeta” (La Rosa profunda, 1975) y lo extiende también al lector ya que él, como Proteo y como el poeta: «Es uno y muchos hombres», según enuncia el yo lírico en el poema titulado “Proteo” (La Rosa profunda). Esta recreación del mito clásico está unida a la apropiación de la cultura de occidente y de oriente con la que configura un universo propio y dialoga en esta ocasión con los problemas de la alteridad del ser, de los límites del lenguaje, del Tiempo eterno y sucesivo, que tanto preocuparon al poeta Borges. En esta dirección me voy a detener en los dos poemas que, a modo de versiones borgeanas de un mismo núcleo, manifiestan la recreación y apropiación del mito clásico Proteo. Me refiero a “Proteo” y a “Otra versión de Proteo”, inscriptos en el marco poético de La Rosa Profunda.*

**Abstract:** *In this communication, that is part of a wider investigation related to Jorge Luis Borges' poetry, I will approach the recreation of Proteus myth as a poetic theorization around Borges' writings, who makes the classical myth his own through a protean conception of poetry. Following this path of theorization*

*of his own, Borges incorporates it to the writing of The Poet and the condition of being a poet as he himself expresses it in the poem "Robert Browning decides to be a poet" (The Deep Rose) and extends it to the reader as he, just as Proteus and the poet: «Is one and many a man», as the speaker expresses in the poem titled "Proteus" (The Deep Rose).*

*In this direction I am going to focus on the two poems that, as borgean versions derived from the same kernel, manifest the recreation and appropriation of Proteus classical myth. I mean "Proteus" and "Another version of Proteus", both belonging to the poetical framework of The Deep Rose.*

### **1. Proteo: concepción mítica**

En esta comunicación, que forma parte de una investigación mayor, voy a abordar la recreación del mito de Proteo como una de las teorizaciones poéticas de Borges, quien se apropia del mito clásico en su acepción greco-romana de leyenda, fábula, invención, dejando a un lado el mito como materia religiosa. Por este camino de apropiación, Borges nos manifiesta una concepción proteica de la escritura, que incorpora también al lenguaje poético, llegando a crear incluso la 'ilusión del referente' y que sería intrínseca a la enigmática condición del ser poeta, como lo expresa el yo lírico del poema "Browning resuelve ser poeta", en *La rosa profunda* (1975): «Máscaras, agonías, resurrecciones, / destejerán y tejerán mi suerte/ y alguna vez seré Robert Browning». Concepción mítica que extiende también no sólo a su condición de poeta sino también de lector, ya que, como Proteo, el lector: «Es uno y muchos hombres», según leemos en el poema titulado "Proteo", del mismo poemario.

Esta apropiación del mito clásico está unida en Borges a la apropiación de la cultura de occidente y de oriente para configurar con ellas un universo propio pues el escritor leyó las distintas disciplinas: filosofía, teología, religión, mitología, como ficción poética. En esta ocasión, la propuesta borgeana del mito de Proteo dialoga, desde la misma escritura, con los problemas filosóficos de la alteridad del ser, del Tiempo, de los límites del lenguaje, que atraviesan su obra.

Para ceñirme al problema planteado voy a transitar el camino que va de Borges a Borges –su poesía, sus ensayos– abierto a un breve marco contextual y teórico que incluye, por un lado, las reflexiones sobre el mito de Proteo que llevan a cabo dos ensayistas y críticos literarios hispanoamericanos: José Enrique Rodó (Montevideo, 1871- Palermo, 1917)

y Guillermo de Torre (Madrid, 1900- Buenos Aires, 1971) y, por otro lado, la propuesta de 'literatura absoluta' pensada por Roberto Calasso (Florencia, 1941) en *La literatura y los dioses*, en la que subyace el pensamiento del filósofo y teórico italiano Benedetto Croce (Pescasseroli, 1866 - Nápoles, 1952), visitado, como lo testimonia él mismo, por el lector Borges.

En principio vamos a partir de la concepción clásica del mito griego de Proteo como un dios del mar, sin tener en cuenta aquí las modificaciones que sufre a lo largo de la literatura a partir de Heródoto, si seguimos la argumentación del *Diccionario de mitología griega y romana*, de Pierre Grimal (1951):

Proteo es, en la *Odisea*, un dios del mar, encargado de apacentar los rebaños de focas y otros animales marinos pertenecientes a Poseidón. Vive en la isla de Faros, no lejos de la desembocadura del Nilo. Está dotado de la virtud de *metamorfosearse en cualquier forma que desee*: puede convertirse no sólo en animal sino también en elemento, tal como *el agua o el fuego*. Utiliza este poder cuando quiere sustraerse a los que le preguntan, pues tiene el don profético, pero se niega a informar a los mortales que acuden a interrogarlo. [...] Tal es también la versión que sigue Virgilio en el libro IV de las *Geórgicas*, aunque el escenario se traslada de Faros a Palene. Sin embargo, desde Heródoto, Proteo aparece como un rey de Egipto, contemporáneo de Menelao, y no ya como un genio del mar. (Grimal 1984: 456-457. La cursiva es mía.)

Esta concepción clásica la encontramos poetizada en el Canto IV de *La Odisea*, cuando Menelao, en su palacio, narra a Telémaco, hijo de Odiseo, que ha llegado hasta allí en busca de su padre, la profecía de Proteo. Cuenta Menelao que, instruido por Idótea, hija de Proteo, logra atrapar al metamórfico dios en la isla de Faros, donde tenía su gruta, no sin antes cubrirse con pieles de foca y mimetizarse con los rebaños del dios, para obtener por fin la profecía del destino de Odiseo:

En tanto la diosa, [...], sacó cuatro pieles de focas recientemente desolladas; pues con ellas pensaba urdir la acechanza contra su padre. [...]. No bien llegamos, hizo que nos tendiéramos por orden dentro de los hoyos cavados y nos echó encima sendas pieles de foca. [...]. Toda la mañana estuvimos aguardando con ánimo paciente; hasta que al fin las focas sa-

lieron juntas del mar y fueron a echarse a lo largo de la ribera. Al medio-día salió del mar el anciano [...] y sin recelar la malicia, se acostó también. Con clamorosas voces nos arrojamos sobre él, ciñéndolo con nuestros brazos. No olvidó el viejo sus ardidés; transfiguróse al punto *en melenudo león, en dragón, en pantera y en corpulento jabalí; después se nos convirtió en agua y hasta en árbol de excelsa copa*. [...] ¡Hijo de Atreo! [...]. ¿Qué deseas? [...]. Dime sinceramente si volvieron salvos en sus galeras los aquivos a quienes Néstor y yo dejamos al partir de Troya o si alguno pereció de cruel muerte en su nave [...] (Homero 1998: 68-71. La cursiva es mía.).

Luego de referirle Menelao las pérdidas y las circunstancias que atravesaron los navegantes al dejar Troya, Proteo relata la profecía sobre Odiseo:

Es el hijo de Laertes, el que tiene en Ítaca su morada. Lo vi en una isla [...]; está en el palacio de la ninfa Calipso, que lo detiene por fuerza y no le es posible restituirse a su patria porque no dispone de naves ni de remos ni de compañeros [...] (Homero 1998: 71).

Esta versión metamórfica de Proteo es la que sigue también Virgilio (70-19 AC) en el Libro IV de las *Geórgicas* (37-29 AC), aunque con distinta finalidad poética, ya que Aristeo, el protagonista de la *Geórgica*, guiado por su madre, la ninfa Cirene, logra llegar al antro donde Proteo reposa, esta vez en Palene, para también atraparlo y conseguir que el dios le confiese la causa de la catástrofe natural sufrida por sus colmenas de abejas. Así el protagonista llega, conducido por su madre Cirene a la cueva que habita el dios Proteo:

En el fondo del mar Carpacio, reino de Neptuno, habita un adivino, / el cerúleo Proteo, que recorre el vasto Piélagos / en un carro tirado por caballos marinos. / [...] desde donde visita los puertos de Ematia y su patria Palene [...] v. 390 (Virgilio 1989: 197).

Una vez instruido por su madre, Aristeo logra asirlo:

[...] Se arroja sobre él con gran clamor y sujeta con ataduras / al que yacía. Aquél [...] no desmemoriado de sus artes / se transforma en todos

los prodigios del universo, / *en fuego, en horrible fiera y en río transparente* (Virgilio 1989: 201 La cursiva es mía.).

Hasta que finalmente el dios le profetiza la causa de su catástrofe:

[...] El desdichado Orfeo, con anuencia de los hados, / te origina estos castigos, no tan graves como mereces, / y se irrita cruelmente por la pérdida de su esposa. / Aquella muchacha destinada a morir mientras escapaba / de ti precipitándose por las márgenes de los ríos [...] (Virgilio 1989: 203).

En la versión virgiliana destaco la presencia de la leyenda órfica, contenida en la profecía de Proteo. El mito de Orfeo trasciende a la narración y nos acerca al símbolo de la inmortalidad de la poesía, a la esencia poética, al misterioso poder de las bellas palabras, esa suerte de doctrina del encantamiento, que late en Virgilio, en línea espiritual con Borges para quien lo estético sería también una inminencia, una revelación, algo que está por suceder «pero es intraducible como una música», teoriza Borges en “El Fin”, su invención de *Ficciones* (Borges 1998: 197).

El pastor de focas que es el metamórfico Proteo es mencionado también por el poeta latino Horacio (65-8 AC) –precursor de Borges con su lírica del tiempo– en Carmina II, de *Odas*, cuando alude a una funesta catástrofe en el río Tíber después del asesinato de César:

[...] temieron todos que volviera el tiempo / grave en que Pirra lamentó prodigios, / cuando altos montes *su tropel Proteo / trajo a que viera* / y en la copa de un olmo se posaron los peces, antes nido de palomas [...] (Horacio 2005: 69. La cursiva es mía.).

Podemos también pensar en las *Metamorfosis* de Ovidio (43AC-17DC), otro poeta visitado por Borges, que alude, al recoger leyendas mitológicas, al mito de Proteo y su profecía sobre Tetis, diosa del mar, que será fecundada por Peleo—según el dios marino— a pesar de las mutaciones proteicas de la diosa:

v. 250 «Eácida», le dijo, «de los tálamos pretendidos te apoderarás. / Tú, sólo, cuando dormida descanse en la rigurosa cueva, / ignorante, con

cuerdas y cadena tenaz ájala. / Y no te engañe ella mintiendo cien figuras, sino apriétala, cualquier cosa que ella sea, hasta que en lo que fue antes se restituya.» / v. 255 «*Había dicho esto Proteo, y escondió en la superficie su rostro / y admitió, sobre sus palabras últimas, sus oleajes*» (Ovidio 2008: 263-264). La cursiva es mía.

Más lejos de la mitología de la poesía clásica leemos en el inglés John Milton (1608-1674), otro poeta admirado por Borges, una referencia a Proteo en relación con el arte hermético de la alquimia, para comparar, en *El Paraíso perdido*, la imaginada piedra filosofal con el centro fulguroso del abismo al que el Diablo desciende:

v. 600 [...] aquella piedra o como aquella / que en vano han buscado los filósofos / de aquí abajo durante tanto tiempo; / en vano, aunque con su arte poderoso / sujetar logren al volátil Hermes, / y evoquen, liberado de los mares, / *en formas varias al viejo Proteo* (Milton 2012: 171. La cursiva es mía.)

La propuesta alquímica y proteica de Milton –en apropiación de Borges– la enuncia el yo lírico del poema “Browning resuelve ser poeta” –que no sólo se convierte o transforma en otros, como citamos antes: «Máscaras, agonías, resurrecciones, / destejerán y tejerán mi suerte/ y alguna vez seré Robert Browning», *sino* que piensa la poesía y sus palabras como una alquimia, como una antigua magia:

Como los alquimistas / que buscaron la piedra filosofal / en el azogue fugitivo, / haré que las comunes palabras / –naipes marcados del tahúr, moneda de la plebe– / rindan la magia que fue suya / cuando Thor era el numen y el estrépito, / el trueno y la plegaria (Borges 1975: 23).

Una nostalgia que también siente el poeta Borges por la palabra que, en el principio del lenguaje, es decir en el mito, habría sido mágica: «La palabra habría sido en el principio un símbolo mágico, que la usura del tiempo desgastaría. La misión del poeta sería restituir a la palabra [...] su primitiva y ahora oculta virtud», afirma en el prólogo a *La Rosa profunda* (1975).



## 2. Proteo en el contexto hispanoamericano

Además de los antecedentes clásicos citados voy a referirme brevemente a la obra de dos escritores hispanoamericanos que Borges pudo haber leído. En primer lugar, a la del uruguayo José Enrique Rodó, en cuyo libro, *Motivos de Proteo* (1909), nos propone una concepción metamórfica de la arquitectura de la obra como la de «un libro en perpetuo “devenir”», en relación con «el movimiento y el cambio», no muy lejos de la preocupación profesada por Borges, quien considera que la obra no tiene fin y que sólo la publicación determina un límite, provisorio, para dejar de corregirla, como le enseñó su maestro y amigo Alfonso Reyes, ya que la noción de texto definitivo para Borges no pertenece sino «a la religión o al cansancio», según lo evoca Alberto Manguel, en una entrevista (*Criterio* 2017:20).

En un ensayo de los años 30, «Las versiones homéricas», donde se refiere a las traducciones de Homero y las distintas lecturas de esas traducciones, sostiene que la noción de texto definitivo no pertenece sino «a la religión o al cansancio». La religión decreta un dogma y no puede cambiar una palabra; el escritor corrige hasta que dice basta y publica.

Veamos ahora la propuesta de Rodó en la que Alfonso Reyes, en *El suicida*, reconoce «no sólo una manera de bautizar el libro sino una cuestión estética [...]» (Reyes 1956: 294).

Y nunca Proteo se publicará de otro modo que de éste; es decir, nunca le daré «arquitectura» concreta [...]; siempre podrá seguir desenvolviéndose, «viviendo». La índole del libro [...] consiente, en torno de un pensamiento capital, tan vasta ramificación de ideas y motivos, que nada se opone a que haga de él lo que quiero que sea: un libro en perpetuo «devenir» [...] (Rodó 1967: 308-309).

Este fragmento introductorio va acompañado de un epítome sobre la figura mitológica que precede la obra y que encarna, para el autor, la personalidad humana. Nuevamente nos acerca Rodó al problema del cambio, del movimiento, nos acerca también al agua –en resonancia con el inconsciente de C. G. Jung– a través de la divinidad marina que es Proteo:

Siempre inasible, siempre nuevo, recorría la infinitud de las apariencias sin fijar su esencia sutilísima en ninguna. Y por esta plasticidad infinita [...], personificaba uno de los aspectos del mar; era la ola multiforme [...] que tomando y devolviendo al Piélago el líquido que acopia, impone a la igualdad inerte la figura, el movimiento y el cambio (Rodó 1967: 309).

Si para Rodó Proteo es como la ola, para el poeta Borges –metáfora marina mediante– el dios Proteo es sustancialmente el agua, además de las otras metamorfosis naturales y sobrenaturales, según leemos en “Poema del cuarto elemento”, de *El Otro, el Mismo* (1964): «El dios a quien un hombre de la estirpe de Atreo / apresó en una playa que el bochorno lacera, / se convirtió en *león*, en *dragón*, en *pantera*, / en un *árbol* y en *agua*. Porque *el agua es Proteo*» (Borges 2007: 177. La cursiva es mía.).

Si la primera cita del texto introductorio de Rodó, según Carmen de Mora:

[...] consiste en una ramificación de ideas y motivos [...] –a modo de variaciones sobre un tema–, la segunda simboliza la personalidad humana en el mito de Proteo. Proteo o la metamorfosis de lo idéntico [...] (de Mora 1988: 124-125).

La propuesta de Rodó acerca del cambio continuo de la personalidad sin perder su identidad –influido por el pensamiento de Bergson, Goethe y hasta Nietzsche (escritores frecuentados por Borges)– la escuchamos –aunque con variantes borgeanas– más extremada aquí y paradójica: ser y *no haber sido* dentro del enigma que suscita la muerte– en el poema “Los enigmas”, de *El Otro, el Mismo* (1964)

[...] Nuestra historia / *cambia como las formas de Proteo*. / [...] / qué blancura/ciega de resplandor será mi suerte, / cuando me entregue el fin de esta aventura/ la curiosa experiencia de la muerte? / *Quiero beber su cristalino Olvido*, / *ser para siempre; pero no haber sido*. (Borges 2007: 227. La cursiva es mía.)

No voy a detenerme aquí en las relaciones temáticas de la obra de Rodó ni en las variantes de su pensamiento proteico, inscriptas todas

ellas en la tradición europea y en las referencias clásicas, propias de un pensador humanista, para pasar a esbozar la invocación del mito de Proteo en Guillermo de Torre, tan cercano a Borges por lazos culturales y familiares. De su obra, *Las metamorfosis de Proteo* (1956), tendremos en cuenta el prólogo, ya que la estructura abarca –en la concepción proteica del autor– valoraciones, miradas y acercamientos que van desde sus contemporáneos españoles (Ortega y Gasset, Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, Hernández, Salinas, Lorca), pasando por los escritores franceses (Gide, Rimbaud, Cocteau) hasta llegar a los clásicos (desde Lope de Vega a Goethe).

Nos dice el autor en el inicio del prólogo y con un estilo bastante borgeano:

Dos atributos esenciales ostenta mitológicamente Proteo: el don de profecía y la facultad de adoptar la forma que más le plazca. [...] Pero tan ágil capacidad de mutación quizá no resida tanto en él como en el espectáculo versátil del mundo intelectual en torno, cuyas metamorfosis aspira a captar y a analizar. De ahí que el crítico [...] aspire a metamorfosearse él mismo [...], ya que sin cierto desdoblamiento y simbiosis espiritual no hay penetración ni comprensión valederas. (De Torre 1956: 7)

Una propuesta que podemos poner en diálogo con las proyecciones proteicas del poeta y ensayista Borges, quien también oficia como crítico irónico de su tiempo, como nos lo recuerda en “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, de *Otras Inquisiciones* (1952), donde Borges elogia la versatilidad de Shaw, que se dice «soy nada y soy nadie» y hace gala a la vez de su ironía crítica para con filósofos existencialistas poco versátiles que «fomentan esa ilusión del yo», según Borges, como Heidegger y Jaspers:

La biografía de Bernard Shaw por Frank Harris encierra una admirable carta de aquel, de la que copio estas palabras: “Yo comprendo todo y a todos y soy nada y soy nadie”, para agregar más adelante: El carácter del hombre y sus variaciones son el tema esencial de la novela de nuestro tiempo; la lírica es la complaciente magnificación de venturas o desventuras amorosas; las filosofías de Heidegger y de Jaspers hacen de cada uno de nosotros el interesante interlocutor de un diálogo secreto [...] con la nada o con la divinidad; estas disciplinas, [...] fomentan esa ilusión del yo que el Vedanta reprueba como error capital. Suelen jugar a la de-

sesperación y a la angustia, pero en el fondo halagan la vanidad; son, en tal sentido, inmorales. (Borges 1960: 220-221)

Asimismo, Guillermo de Torre describe y destaca en su prólogo, acerca del mito clásico: «el invariable espíritu de insumisión que alienta polimórficamente en Proteo», sin confundirlo con una técnica de evasiones sino por el contrario con «el riesgo de encarar frontalmente lo diverso con un propósito de unidad y con la misma óptica libre», personificando nuevamente al crítico lector, hasta detenerse en el don de profecía del «mítico guardián de los rebaños de Anfitrite». Un don que para el autor

[...] puede tener en nuestros días una traducción menos délfica, más humana para el crítico, que equivale sencillamente a juzgar, a situar y valorar combinando los datos de un presente y las intuiciones de un futuro que las circunstancias tornan ya hipotéticos y azarosos. (De Torre 1956: 8)

Por último, aspira a que la figura metamórfica de Proteo pueda convertirse en símbolo de los que «solicitados por corrientes contrarias aspiran a mantenerse en el fiel de la balanza, haciendo de sus metamorfosis otros tantos espejos de su identidad [...]». Aspiración que ya advertimos en Rodó y que puso en práctica el crítico que fue Guillermo de Torre y también el ‘insumiso Borges’ que, aun con su espíritu de ‘discusión’ continua, adopta a veces, en su camino proteico de escritura, el equilibrio clásico del soneto, de los endecasílabos, de la rima, para contener los oxímoron, sueños, enumeraciones y paradojas que habitan en la disolución borgeana del yo lírico, donde lo que no se ve ocupa un lugar esencial, como leemos en los perfectos endecasílabos del poema “Yo”, de *La Rosa profunda* : «[...] / Los caminos de sangre que no veo, / Los túneles del sueño, ese Proteo, / Las vísceras, la nuca, el esqueleto./ Soy esas cosas. Increíblemente/Soy también la memoria de una espada [...]» (Borges 1975: 13. La cursiva es mía).

### 3. Proteo y el inapresable Borges

Para abordar la apropiación borgeana del mito de Proteo, nos detendremos—por partida doble— en los poemas cuyo referente es la ver-

sión clásica del dios marino. La propuesta del doble es un recurso frecuente en la poesía de Borges, si recordamos por ejemplo “Juan 1,14” (*El Otro, el Mismo*, 1964); *Elogio de la sombra*, 1969) o los sonetos titulados “Spinoza” y “Baruch Spinoza” (*El Otro, el Mismo; La moneda de hierro*, 1976). En esta ocasión los poemas, dos sonetos ensamblados, se titulan “Proteo” y “Otra versión de Proteo”, inscriptos ambos en *La rosa profunda*. Transcribo el primero, siguiendo el orden del libro:

### Proteo

Antes que los remeros de Odiseo  
 Fatigaran el mar color de  
 vino  
 Las inasibles formas adivino  
 De aquel dios cuyo nombre fue Proteo.  
 Pastor de los rebaños de los mares  
 Y poseedor del don de profecía,  
 Prefería ocultar lo que sabía  
 Y entretejer oráculos dispares.  
 Urgido por las gentes asumía  
 La forma de un león o de una hoguera  
 O de árbol que da sombra a la  
 ribera  
 O de agua que en el agua se perdía.  
 De Proteo el egipcio no te asombres,  
 Tú, que eres uno y eres muchos hombres (Borges, *La Rosa profunda*, 75).

Este soneto distribuido en tres cuartetos y un pareado –tan propicio este último al final aforístico, a la manera de Borges– sigue el esquema de rima ABBA; ABBA; ABBA; AA, en versos endecasílabos, y es una paráfrasis poética de la versión del mito clásico. Son las metáforas clásicas y las referencias míticas: «Pastor de los rebaños de los mares/ y poseedor del don de profecía [...]», las que contienen el nombre del dios que precede, como leyenda, a la poesía. Así lo enuncia el primer cuarteto: «Antes que los remeros de Odiseo / Fatigaran el mar color de vino [...]» donde la poesía alude claramente a sus inicios, a la poesía homérica, con la metáfora modelo –*mar color de vino*– tan citada por Borges. El

yo lírico en primera persona puede así entrever, pensamos que, en condición de poeta, la inapresable naturaleza del dios: «Las inasibles formas adivino / De aquel dios cuyo nombre fue Proteo». Un dios que inspira, como en un sueño, al poeta y suscita imágenes en el lector. Las actividades y dones de Proteo están contenidos también en las metáforas modelos del segundo cuarteto: «Pastor de los rebaños de los mares / Y poseedor del don de profecía», si recordamos que la metáfora es un decir de otro decir o «un número reducido de modelos que admiten casi un número infinito de variaciones», según razona Borges en la conferencia “La metáfora” (*Arte Poética*, 2000), a las que como poeta añade aquí una preferencia mítica de índole borgeana: ese aspecto lúdico del escritor Borges –en espejo con Proteo– con el que desorienta a los críticos y subyuga, enmascarado, a los lectores: «Prefería ocultar lo que sabía/ Y entretejer oráculos dispares». La preferencia por lo oculto, tan presente en la actividad de los antiguos órficos y eleusinos, no es ajena a nuestro poeta, para quien en lo oculto o en lo no dicho subyacen también la esencia del poema, sin olvidar la maestría de Borges al urdir «oráculos dispares» en las tramas proteicas de su obra y de su autobiografía poética en la que da cuenta de distintos *yoes*, como en “Yesterdays” (*La Cifra*, 1981), donde a veces el poeta Borges es: «De estirpe de pastores protestantes/ y de soldados sudamericanos/ [...] soy y no soy. Mi verdadera estirpe/es la voz , que aún escucho, de mi padre [...]» o «Soy cada instante de mi largo tiempo,/ cada noche de insomnio escrupuloso [...]» (Borges 1981:51) y otras veces se transfigura en imágenes dispares, como en el poema “El Hacedor”, también de *La Cifra*: «[...] láminas en acero, letra gótica,/ una barra de azufre en un armario,/ [...] / auroras y ponientes y crepúsculos,/ ecos, resaca, arena, liquen, sueños./ Otra cosa no soy que esas imágenes/ que baraja el azar y nombra el tedio» (Borges 1981: 49-50), por citar sólo estos ejemplos de índole autobiográfica.

Luego, en el tercer cuarteto se despliegan las metamorfosis nucleares del mito: «un león, una hoguera, árbol y agua», estas dos últimas en sus actividades naturales de espacio y tiempo: «árbol que da sombra a la ribera; agua que en el agua se perdía», y que encierran en su lirismo las referencias al tiempo de la naturaleza, marcado por la sombra, y a la metáfora del río de Heráclito. Hasta aquí podemos seguir las metamorfosis poéticas del dios en relación con las de los precursores Homero y Virgilio que ya hemos subrayado, si seguimos la pista del poeta y lector que fue Borges.

Al llegar al pareado final el yo lírico irrumpe con una sentencia. El enunciado afirmativo se dirige a un *Tú* que contiene al poeta y al lector, quienes a su vez se metamorfosean en otros, a semejanza del mito de Proteo, que adhiere aquí al mito en su naturaleza egipcia. Asimismo la sentencia confirma una de las preocupaciones poéticas de Borges: la alteridad del ser: «De Proteo el egipcio no te asombres, / *Tú*, que eres uno y eres muchos hombres», en analogía con la declaración del yo lírico Robert Browning, con quien comparte el proteico poemario de *La rosa profunda*: «Seré la cara que entreveo y olvido,/ seré Judas que acepta la divina misión de ser traidor,/seré Calibán en la ciénaga,/seré un soldado mercenario que muere/sin temor y sin fe/[...] y algunas vez seré Robert Browning».

En “Otra versión de Proteo”, Borges introduce en la paráfrasis del mito su constante preocupación por el tiempo: «el fue, el es, el será», de eco quevediano, el río de Heráclito, una angustia que el mito y la poesía le ayudan a indagar en sus verdaderos temblores, más allá de las especulaciones de sus ensayos sobre el tiempo. Transcribo el poema:

#### Otra versión de Proteo

Habitador de arenas recelosas,  
 Mitad dios y mitad bestia marina,  
 Ignoró la memoria, que se inclina  
 Sobre el ayer y las perdidas cosas.  
 Otro tormento padeció  
 Proteo  
 No menos cruel, saber lo que ya encierra  
 El porvenir: la puerta que se  
 cierra  
 Para siempre, el troyano y el aqueo.  
 Atrapado, asumía la insalvable  
 Forma del huracán o de la  
 hoguera  
 O del tigre de oro o la pantera  
 O de agua que en el agua es invisible.  
 Tú también estás hecho de inconstantes  
 Ayeres y mañanas. Mientras, antes... (Borges, *La Rosa profunda*, 79)

El soneto guarda la misma estructura que el soneto anterior. Una vez más el pareado final obra como sentencia y cae como paráfrasis mítica sobre el *Tú* poeta y lector, hechos de tiempo, y pone de manifiesto el clasicismo impersonal de Borges tanto en el concepto del verso como en la emoción contenida, como quien teje sobre un tapiz: el del mito, donde el texto se borra y se reescribe.

En el primer cuarteto el mito se manifiesta en su espacio: «*arenas recelosas*»: un *locus* animizado por el adjetivo «*recelosas*», donde las ‘arenas’ serían ese lugar marino donde se desconfía de los hombres. Y también el mito se presenta en su doble condición sobrenatural: «*Mitad dios y mitad bestia marina*» para destacar, gracias a la apropiación poética, la ignorancia de la memoria como un signo negativo: «Ignoró la memoria, que se inclina/ sobre el ayer y las perdidas cosas». Sabemos que Borges transcurre poéticamente entre *Némesis* y *Léthes*. La memoria puede ser fatal, como en “Funes el memorioso” o ser parte de un sueño: «El pasado es arcilla que el presente / labra a su antojo. Interminablemente», como concluye en “Todos los ayeres, un sueño” (*Los Conjurados*, 1985) en tanto que el olvido puede obrar como una forma del perdón, una «curiosa llave» concedida por un dios, que Borges asume como ética personal, como la posibilidad de anular su contracara: el odio, «Soy, táticos amigos, el que sabe / que no hay otra venganza que el olvido/ ni otro perdón. Un dios ha concedido / al odio humano esta curiosa llave», afirma el ‘yo lírico’ del poema “Soy” (*La rosa profunda*) y también el olvido puede ser una forma de la memoria, de su memoria de poeta: «[...] porque el olvido/ es una de las formas de la memoria, su vago sótano,/ la otra cara secreta de la moneda», sentencia en “Un lector” (*Elogio de la sombra*), el lector Borges o el olvido puede ser al fin las aguas del Leteo, como citamos en el poema “Los enigmas”: «Quiero beber su cristalino Olvido, / ser para siempre; pero no haber sido».

En el segundo cuarteto, la enunciación impersonal avanza sobre una valoración poética que es a la vez una valoración ética de Borges: «Otro tormento padeció Proteo / no menos cruel, saber lo que ya encierra / El porvenir [...]», donde *tormento* y *cruel* dan cuenta de un saber fatal, el de la profecía, comparable al destino, a lo inevitable, a lo que Héctor ya sabía antes de salir al campo de batalla, noción clave de la poesía clásica evocada aquí por el poeta y también lector Borges, al acer-



carnos al inmortal Homero: «la puerta que se cierra/ para siempre, el troyano y el aqueo». Un don proteico –el de la profecía– no exento de la fatalidad que atormentó también al poeta Borges al pensarse como tiempo y profetizarse como muerto, según leemos en “A quien está leyéndome” (*El Otro, el Mismo*): «[...] el universo es, como tú, Proteo. / Sombra, irás a la sombra que te aguarda / fatal en el confín de tu jornada; / piensa que de algún modo ya estás muerto».

Desde este fatalismo que padece Proteo, puesto de relieve por el adjetivo *Atrapado*, leemos, con escasas variantes en relación con el mito clásico, las formas inasibles que asume para escapar al don de profecía, al tormento de padecerlo. Entre los elementos naturales que adopta destacamos las formas destructoras del ‘huracán’ y de la ‘hoguera’ así como la de la inevitable invisibilidad del ‘agua’, en su condición heracliteana de tiempo que corre ‘invisible’ y fluye: «O de agua que en el agua es invisible». Sin dejar de evocar en las metamorfosis proteicas los símbolos clásicos y también borgeanos : «O del tigre de oro o la pantera», dos símbolos que atraviesan la autobiografía mítica del poeta a modo de referentes literarios y arquetípicos: el tigre de Bengala y la pantera, prisioneras, ambas, de los barrotes del zoológico de Palermo que visitó en su infancia: «Cuántas veces habré mirado / al poderoso tigre de Bengala / ir y venir por el predestinado camino/ detrás de los barrotes de hierro / sin sospechar que eran su cárcel», evoca el ‘yo lírico’ en “El oro de los tigres” (*El oro de los tigres*, 1972) o en la platónica reflexión de “La pantera”, de *La Rosa profunda*: «Son miles las que pasan y son miles / Las que vuelven, pero es una y eterna / La pantera fatal que en su caverna / Traza la recta que un eterno Aquiles / Traza en el sueño que ha soñado el griego», una meditación poética, sueño de otro sueño, no tan lejos, también aquí, de la fatalidad profética.

Y por último el pareado final donde la sentencia reitera la condición proteica de un *Tú*, que es también el yo, hechos de tiempo, de las inestables coordenadas del ayer y del mañana, del instante, en suma, de la fugacidad: «Tú también estás hecho de inconstantes / Ayeres y mañanas. Mientras, antes...», que la sentencia expresa con los sustantivos «Ayeres y mañanas» y los adverbios durativos «Mientras, antes...» suspendidos a la vez en la eternidad. Un *Tú* que es también el primer hombre, el único y todos si pensamos en las siempre paradójicas aproximaciones de Borges al problema proteico de la identidad, llevado a la máxima expresión: la del poeta, que es también el *Tú* del lector, como lo reflexiona

en *Tú*, de *El oro de los tigres*: «Un solo hombre ha nacido, un solo hombre ha muerto en la tierra. [...]. Ese hombre es Ulises, Abel, Caín, [...], con el tiempo, tú y yo».

#### 4. Borges entre Calasso y Croce

Si para el poeta Borges el mito «está en el principio de la literatura y asimismo en el fin», como concluye en “Parábola de Cervantes y de Quijote” (*El Hacedor*, 1960), si la poesía es una emoción y «el lenguaje es una creación estética», como enuncia en la conferencia “La Poesía” (Borges 1986: 105), si la belleza es algo que nos sucede y «el hecho estético sólo puede ocurrir cuando lo escriben o lo leen», porque «Tal o cual verso afortunado no puede envanecernos porque es don del Azar o del Espíritu», como medita en el prólogo a *Elogio de la sombra* o la poesía podría definirse en su indefinición «como lo hizo Platón: *esa cosa liviana, alada y sagrada*, citado por nuestro poeta en “La Poesía”» (Borges 1986: 107), por elegir algunas reflexiones borgeanas, podríamos entonces propiciar un diálogo con las propuestas del escritor y crítico Roberto Calasso, para quien la literatura es el último espacio sagrado que le queda al hombre en la utilitaria y uniforme modernidad, ya que ella—la poesía— le permitiría comunicarse con lo sagrado y lo divino. Esta sería la propuesta esencial de *La literatura y los dioses*, que reúne ocho conferencias pronunciadas por Roberto Calasso, en el año 2000, en la Universidad de Oxford.

Según el estudioso y crítico italiano, experto en mitos grecolatinos y orientales, la presencia de los dioses o de lo divino en la literatura moderna comienza con los románticos alemanes y llega hasta el estallido clarividente de Nietzsche. El antecedente ha de encontrarse en la centralidad de la ninfa durante el renacimiento florentino: Ficino, Poliziano, Boticelli. Pero aquí no podemos detenernos en las distintas instancias de las conferencias, que comprenden textos de Novalis (1798), Baudelaire (1852), Nietzsche (1872), Mallarmé (1894), etc. sino en el núcleo que nos ocupa: la propuesta de *Literatura absoluta* pensada por Roberto Calasso:

Este ser nuevo, cuya fecha de origen es imprecisa [...], puede definirse como *literatura absoluta*. *Literatura* porque se trata de un saber que se declara y se quiere inaccesible por otra vía que no sea la composición literaria; *absoluta*, porque es un saber que se asimila a la búsqueda de un

absoluto [...]. Al mismo tiempo, es en sí misma algo *ab-solutum*, escindido de todo vínculo de obediencia, de toda funcionalidad respecto al cuerpo social. (Calasso 2002: 164-165)

De ese saber que escapa a las limitaciones de la filosofía y que Nietzsche encuentra en el mito y en el arte (*El nacimiento de la tragedia*) se ocupan sólo los escritores y no los historiadores de la literatura. Los escritores son:

[...] los únicos que conocen paso a paso el territorio: cuando leemos los ensayos de Baudelaire o de Proust, de Valéry o de Auden, [...], de Yeats o de Montale, de Borges o de Navokov, [...], advertimos que, aunque se ignoren, todos *hablan de lo mismo* [...]. *Amparados en múltiples máscaras*, saben que la literatura a la que se refieren se reconoce, más que por la fidelidad a una teoría, por una cierta vibración o luminosidad de la frase (o del párrafo, etc.). (Calasso 2002: 168-169. La cursiva es mía.)

Por un lado, las máscaras con las que los escritores se ocultan y se manifiestan, a la manera de Proteo y del lúdico Borges. Luego, si seguimos las reflexiones del crítico italiano para quien el verso, su medida, es la huella que nos queda del diálogo entre el hombre y los dioses en tanto «la mágica concatenación de sílabas sería la que evoca el lenguaje original del hombre», esa antigua magia de la que nos habla también Borges, nos acercamos así al misterio de la forma: «De las formas sólo se puede hablar de manera persuasiva mediante la utilización de otras formas. No existe ningún lenguaje superior a las formas [...]. Lo mismo sucede con el mito» (Calasso 2002: 171).

En estas propuestas podemos escuchar al poeta Borges y también al teórico Benedetto Croce, en el que Borges se apoya al hablar de la poesía como experiencia estética sin someterse por esto a la doctrina del teórico italiano:

La poesía, dice Croce, es expresión si un verso es expresión, si cada una de las partes de que el verso está hecho, cada una de las palabras, es expresiva en sí misma. Ustedes dirán que es algo muy trillado [...]. Pero no sé si lo sabemos; creo que lo sentimos por sabido porque es cierto (Borges 1986: 106).

Dice Borges también en “La Poesía”, después de meditar sobre el lenguaje: «El lenguaje es una creación estética. Creo que no hay duda de ello. [...] Cuando estamos obligados a ver las palabras de cerca, las sentimos hermosas o no» (Borges 1986: 105). La proximidad con Croce es notable pues para el teórico italiano ‘el arte es intuición’. Se distingue de la filosofía, de la religión, de la ciencia, de la moral, afirma en su *Breviario de Estética* (1913):

Pero intuición quiere decir precisamente indistinción de realidad e irrealidad, la imagen en su valor de mera imagen [...]. Al contraponer así el conocimiento intuitivo y sensible al conceptual o inteligible, la estética a la ética, se trata de reivindicar la autonomía de esta forma de conocimiento que ha sido comparada al sueño y no al sonido de la vida teórica, respecto de la cual la filosofía ha sido comparada a la vigilia (Croce 1939: 28).

Una concepción en la que escuchamos a Borges y también a Calasso, no sin antes aclarar que *la ética* a la que refiere Croce es la del sistema filosófico y no la que contiene la experiencia estética, como lo piensa Borges: la poesía como un saber en sí mismo, desprendida de toda funcionalidad social, más cerca del sueño y del sueño de otro sueño, en el decir de Borges. Pero también el arte y la poesía como precedencia estética si escuchamos a Croce: «El arte es una verdadera síntesis a priori estética, donde ya va envuelta implícitamente la idea de su identidad con el lenguaje» (Croce 1939: 58). Para Croce, como para Borges, en feliz coincidencia: «el lenguaje es una creación estética» (Croce 1939: 59-60) que precede a la lingüística, al estudio de la lengua. También escuchamos a Borges y a Calasso cuando Croce formula que «lo que da coherencia y unidad a la intuición es el sentimiento» (Croce 1939: 40), esa emoción de la que nos habla Borges en “El enigma de la Poesía”: «cuando aparece la poesía y uno siente el roce, ese especial estremecimiento» (Borges 2001: 35), al que se refiere también Calasso como «verificación experimental»:

Habrà que resignarse a esta evidencia: la literatura nunca ha exhibido signos de reconocimientos. La mejor verificación experimental a la que se puede recurrir fue sugerida por Housman: es cuando una secuencia de palabras, pronunciadas silenciosamente por la mañana mientras la

navaja de afeitar corre sobre la piel [...], mientras «*un estremecimiento desciende a lo largo de la espina dorsal*». (Calasso 2002: 169-170. La cursiva es mía.)

Asimismo, Croce se desprende de la historia de la literatura: sus clasificaciones, escuelas, corrientes, ya que «lo que admiramos en las genuinas obras de arte es la perfecta forma que asume un estado espiritual» (Croce 1939: 40). Como si hablara con Borges, para quien la historia de la literatura debería ser anónima, una creación del espíritu, en palabras de Valéry, apropiadas por Borges, sin olvidar que para Croce es en la Historia donde las obras de arte «aparecen orgánicamente trabadas como etapas sucesivas y necesarias del desenvolvimiento del espíritu [...]» (Croce 1939: 66). Si en la teoría de Croce «El mito puede convertirse en arte para el que no cree en él, para el que se vale de la mitología como de una metáfora» (Croce 1939: 30), en Borges nos encontramos con la metáfora del mito transformado en poesía, apartándose ambos del mito como creencia.

Por otra parte, si volvemos al inicio de la cuestión, a la palabra *mito* como leyenda y fábula y dialogamos también con la presentación que nos deja H. G. Gadamer en “Mitología y religión revelada” (1981), incluida en *Mito y Razón* (1993):

La palabra «mito» sugiere convencionalmente [...] que la vida genuina del mito se realiza como leyenda oral [...] y que, en esencia, es incompatible con la escritura canónica. [...]. De modo que el tratamiento que tanto el judaísmo como el cristianismo dispensan a las Escrituras Sagradas representa una renuncia a toda mitología. (Gadamer 1997: 29)

Comprendemos mejor por qué para Borges: «En el principio de la literatura está el mito. Y también en el fin», como nos dice en “Parábola de Cervantes y de Quijote” (*El Hacedor*). Un enunciado que se aviene poéticamente a la relación de ‘mito’ presentada por Gadamer, en cuanto «incompatible con la escritura canónica». Por un lado, Borges, consciente de los límites del lenguaje, reivindicó la tradición oral como poesía, como leyenda, como literatura y, a su modo, desconfió de la escritura, en resonancia con Platón, para quien «[...] el *lógos gegramménos* “la palabra escrita”, no es esencia, sino sólo *éidolon*, una suerte de «imagen»

del saber y en tanto, mera *mimesis* “representación”, según nos lo recuerda Hugo Bauzá, en su ensayo “Cadmo y el alfabeto”, incluido en *Sortilegios de la Memoria y el Olvido* (Bauzá 2015: 77).

Borges al desconfiar de la escritura como fijación, como verdad canónica, absoluta, se desvía y lee las Sagradas Escrituras como poesía y admira a Jesús como poeta además de maestro oral. Esta lectura de Borges rescata el valor estético, como él mismo lo aclara en el “Epílogo” de 1952 a *Otras Inquisiciones* «Dos tendencias he descubierto al corregir las pruebas en los misceláneos trabajos de este volumen. Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso. Esto es quizá indicio de un escepticismo esencial» (Borges 1964: 259). Su credo estético y escéptico nos aproxima aún más a comprender la teorización poética a la luz del mito clásico Proteo. Bajo su advocación, Borges enfrenta algunas cuestiones claves de índole filosófica en su poesía: el enigma del ser, por centrarnos en una cuestión esencial, como lo discurre y teoriza en sus ensayos: “El espejo de los enigmas”, de *Otras Inquisiciones* o en “Everything and Nothing” (*El Hacedor*, 1960), donde dándole voz al poeta Shakespeare y también a Dios, leemos: «Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie» (Borges 1967: 64).

Aquí Borges, no sin audacia, le da voz a Dios desde la poesía. Como creador de sus hijos, sus criaturas: «mi Shakespeare», es como el poeta, como Proteo: «muchos y nadie».

La advocación al mito de Proteo nos confirma que Borges enfrenta desde la poesía la cuestión más angustiante: estamos hechos de tiempo. A su vez el mito como leyenda y fábula arrasa con el logos. «Platón dijo que los poetas son amanuenses de un dios», nos recuerda Borges en “El escritor argentino y la tradición” (*Discusión*, 1957) proponiéndonos «abandonarnos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística» (Borges 1964: 162), en sintonía con Croce, que reivindicó «el carácter alógico del arte» (Croce 1939: 31).

Por último, quiero destacar que el poeta Borges, jugando con los lectores, se convierte en mito: «No sé cuál de los dos escribe esta página», nos dice en “Borges y yo” (*El Hacedor*), apelando a la inestabilidad del ser. Como Proteo, Borges se metamorfosea y proyecta sobre la escri-

tura ese contar lo mismo de diferentes modos, con diferentes rostros. En su último libro: *Los Conjurados* (1985), la metáfora de Proteo se hace *Nubes*. En dos poemas: “Nubes I y II”, vuelve a teorizar la cambiante identidad de las cosas y del ser: «No habrá una sola cosa que no sea / una nube. [...]. Lo es la Odisea, que cambia como el mar. Algo hay distinto / cada vez que la abrimos. El reflejo / de tu cara ya es otro en el espejo / [...]. Somos los que se van. La numerosa / nube que se deshace en el poniente / es nuestra imagen [...]» (Borges 2005: 53). Así Borges es el escritor que nació en la mítica Buenos Aires y murió en la mítica Ginebra, pero a la vez se *deshace*, como las nubes, en mito, literatura, poesía, eslabón de esa *aurea catena Homeri* siempre renovada.

## Bibliografía

- BAUZÁ, HUGO (2015). *Sortilegios de la memoria y del olvido*. Buenos Aires: Ediciones Akal.
- BORGES, JORGE LUIS (1964a). *Discusión*. Buenos Aires: Emecé (1957).
- BORGES, JORGE LUIS (1964b). *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé (1960).
- BORGES, JORGE LUIS (1967). *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé (1960).
- BORGES, JORGE LUIS (1972). *El oro de los tigres*. Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, JORGE LUIS (1975). *La rosa profunda*. Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, JORGE LUIS (1981). *La cifra*. Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, JORGE LUIS (1986). *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica (1980).
- BORGES, JORGE LUIS (1996). *Elogio de la sombra*. Buenos Aires: Emecé (1969).
- BORGES, JORGE LUIS (1998). *Ficciones*. Madrid. Alianza. Buenos Aires: Emecé (1944).
- BORGES, JORGE LUIS (2001). *Arte poética*; traducción de Navarro, Justo. Barcelona: Crítica.
- BORGES, JORGE LUIS (2005). *Los conjurados*. Buenos Aires: Emecé (1996).
- BORGES, JORGE LUIS (2007). *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé.

- CALASSO, ROBERTO (2001). *La letteratura e gli dèi*. Milán: Adelphi Edizioni. (*La literatura y los dioses*. Barcelona: Anagrama. Trad. esp.: Edgardo Dobry 2002)
- CROCE, BENEDETTO (1913). *Breviario di estetica*, Bari: Gius. Laterza & Figli; (*Breviario de estética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Austral. Trad. esp.: José Sánchez Rojas 1939)
- DE MORA, CARMEN (1988). La búsqueda de un nuevo humanismo en «Motivos de Proteo», en *Philología Hispalensis*, 3 (1); Sevilla: Universidad de Sevilla.
- DE TORRE, GUILLERMO (1956). *Las metamorfosis de Proteo*; Buenos Aires: Losada.
- GADAMER, HANS G. (1993). Mythos und Vernunft, en *Gesammelte Werke*. Tübinga, J.C.B. Mohr. (*Mito y razón*. Barcelona: Paidós. Trad. esp.: J.F. Zúñiga García 1997)
- GRIMAL, PIERRE (1951). *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. París: Presses Universitaires de France. (*Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós. Trad. esp.: Francisco Payarols (1984)
- HOMERO (1998). *La Odisea*. (Trad. esp.: Luis Segalá y Estalellais; Buenos Aires: Losada 1944).
- HORACIO (2005). *Odas*. (Edición bilingüe y trad. esp.: Alejandro Bekes. Buenos Aires: Losada).
- KODAMA, MARÍA (2004). Entrevista con María Kodama. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*: 651-652. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional.
- MANGUEL, ALBERTO (2017). El Buenos Aires que existe en el mundo fue inventado por Borges. En: *Criterio* n° 2437: 20. Buenos Aires.
- MATAMORO, BLAS (1997). Apunte sobre Borges y Croce. En: *Studi Ispanici*, Volumen III, 1997/1998. Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 215-219.
- MILTON, JOHN (2012). *El Paraíso perdido*. Traducción de Esteban Pujals; Madrid: Cátedra.
- OVIDIO (2008). *Metamorfosis*. Traducción de Ana Pérez Vega; Sevilla: Orbis Dictus, cedida a Wikisource, Wikimedia Foundation, San Francisco, California. Sitio web: [https://es.wikisource.org/wiki/Las metamorfosis \(Ana P%C3%A9rez Vega, tercera edici%C3%B3n\)](https://es.wikisource.org/wiki/Las_metamorfosis_(Ana_P%C3%A9rez_Vega,_tercera_edici%C3%B3n)), fecha de último acceso: 19/02/2019.



- REYES, ALFONSO (1956). *Obras completas*, T. III; México: Fondo Cultura Económica.
- RODÓ, JOSÉ. ENRIQUE. (1967). *Obras completas*; Madrid: Aguilar.
- VIRGILIO (1989). *Las 'Geórgicas' de Virgilio*. Edición bilingüe y trad. esp.: Hugo F. Bauzá. Buenos Aires: Eudeba.



# Mitos clásicos y sentidos contemporáneos en la poesía de Juan José Saer

*Silvana Serrani, Universidade Federal de Campinas*

**Resumen:** *En este trabajo se estudia la incidencia y el funcionamiento de mitos clásicos en la poesía de Juan José Saer, autor con reconocimiento internacional por su obra narrativa, pero que publicó también excelente poesía en El arte de narrar. Inicialmente, se describen singularidades de las ediciones y se discute la poética de Saer. Posteriormente, se observan interdiscursividades en relación con los mitos, ilustrando con poemas y sus resonancias discursivas con textos de Camus y Freud. En la última sección se señalan dos procedimientos estilísticos recurrentes en el modo de presentación y funcionamiento de los mitos: a) desencadenantes o condensadores de núcleos temáticos; b) partícipes de la diégesis. Las conclusiones destacan en Saer la relación: mitos de la antigüedad clásica—pensamiento contemporáneo y el tema subjetivo-afectivo, con enfoque no sentimentalista de la real complejidad de los afectos.*

**Abstract:** *In this text it is studied the incidence and functioning of classical myths in the poetry of Juan José Saer, author with international recognition for his narrative work, but who also published a remarkable poetry in El arte de narrar. Initially, the editions are described and then Saer's poetics is discussed. Later, interdiscursivities in relation to myths are pointed out, illustrating with poems and their discursive resonances with texts by Camus and Freud. In the last section two recurrent stylistic procedures are shown, regarding the mode of presentation and functioning of the myths: a) triggers or condensers of thematic nuclei; b) participants of the diegesis. The conclusions on Saer's work underline the relationship: myths of classical antiquity-contemporary thought*

*and also the subjective-affective theme, with a non-sentimental approach to the real complexity of affects*

## 1. Introducción

Como se sabe, Juan José Saer ha tenido reconocimiento internacional principalmente por su producción narrativa. Una singularidad que la crítica y él mismo han destacado siempre en su obra es la gran articulación poesía y prosa de su estilo. Como sabemos, sus libros de narración y ensayo han sido objeto de numerosas ediciones y fueron traducidos a más de quince lenguas, pero Saer siempre sostuvo también la práctica y la imagen de poeta. En estudios póstumos de sus archivos se encontró un documento en el cual el argentino afirma: «Entre 1952 y 1957 no debo haber escrito menos de mil poesías» (Delgado 2014: 11). Pero en cuanto a publicación efectiva de lírica, Saer, como se sabe, sólo dejó un libro, de título aparentemente paradójico: *El arte de narrar*, que tuvo diversas ediciones con adiciones y reescrituras. Póstumamente, se han publicado también borradores inéditos de su poesía, pero en este trabajo me circunscribiré a la obra publicada con el consentimiento de Saer en vida, concentrándome en la incidencia y el funcionamiento de mitos clásicos en su expresión poética.

## 2. Consideraciones generales sobre la obra poética de Saer

En 1970 Saer publica un grupo de catorce poemas en *Cuadernos Hispanoamericanos* de Madrid, que serán el comienzo del proyecto de publicar *El arte de narrar*, cuya primera edición ocurrirá en 1977, en Venezuela. Ya desde el comienzo la obra tuvo un cierto carácter antológico, que continuó hasta la última edición revisada por el autor en el año 2000. Para esta última, Saer muestra haber preferido la organización cronológica y de modo agrupado, pues los poemas individualmente no tienen fechas exactas de producción ni de publicación previa (en diarios, revistas u otros vehículos, cuando ése fuera el caso). En la mayoría de los poemas, las fechas originales de producción tampoco han podido establecerse con precisión en los cuidadosos estudios recientes de sus manuscritos. Pero en cuanto a períodos, los poemas sí son reunidos en secciones. Así, la primera parte se llama igualmente *El arte de narrar* y reúne

poemas escritos entre 1960 y 1975; la segunda parte es *Por escrito*, con un conjunto de poemas escritos casi coetáneamente al grupo anterior (entre 1960 y 1972), que no habían sido incluidos en la primera edición, pero sí en la segunda, de 1988, publicada en Argentina; la tercera parte se titula *Noticias secretas*, con poemas escritos entre 1976 y 1982 y que también fue incluida en esa segunda edición de 1988 y en la tercera, bilingüe, publicada en 1990 en Francia (*L'art de raconter*); el cuarto y último conjunto de poemas corresponde a la sección *La guitarra en el ropero*, con poemas producidos entre 1981 y 1987, que fueron incluidos por Saer en la edición del año 2000 en Buenos Aires (Delgado 2014: 13-16). Como corpus para este trabajo utilizo la segunda edición de 2011.

Aún dentro de estas observaciones generales, partiré del título, yendo más allá del comentario sobre la paradoja, procurando aprovecharlo para unas breves consideraciones sobre la poética de Saer y para comprender mejor por qué este libro de poemas se llama *El arte de narrar*. No sólo el título del libro, sino también el de tres poemas es 'El arte de narrar'. Los mismos son de tema metapoético y a continuación reproduciré breves fragmentos de ellos:

- (1) Ahora escucho una voz que no es más que recuerdo. En la hoja blanca, el ojo roza la red negra que brilla, por momentos, como cabellos inmóviles contra la luz que resplandece, tensa, al anochecer. Escucho el eco de una palabra que resonó antes que la palpitación del oído golpeará, y se estremece la caja roja del corazón simple como un cuchillo. [...]  
(Saer 2011: 8)

Ese fragmento ilustra la observación crítica de Daniel Balderston sobre la relevancia que da Saer a los momentos iniciales de la creación artística. Sobre ese tópico, el crítico mencionado refiere también un trecho de la entrevista de Saer a Gérard de Cortanze, reproducida en la obra ensayística de Saer *El concepto de ficción*, cuando en una de sus respuestas el argentino dice: «me gusta sobre todo ver la retrospectiva de un pintor, para tratar de percibir a través de la evolución de sus formas, el fundamento de su búsqueda» (Saer 1997: 296, apud Balderston 2007: 223). A partir de ello y enfocando los poemas referidos a Darío, Gauguin y Dostoievsky, Balderston concluye que en la poética de Saer es muy importante ese momento inicial de la creación artística, la epifanía del

comienzo de un salto creador. Según el crítico americano, esta poética no enfocaría, como la de Borges (por otro lado, autor muy leído por Saer), el momento epifánico de la suma o la plenitud de una vida o de una carrera, sino el brillo fugaz del inicio (Balderston 2007: 231).

Los fragmentos que seleccioné de los otros dos poemas de tema metapoético titulados también ‘El arte de narrar’ son los siguientes:

- (2)           Llamamos libros  
                   al sedimento oscuro de una explosión  
                   [...]  
                   recuerdos falsos  
                   para memorias verdaderas
- [...]  
                   (Saer 2011: 83).
- (3)           Cada uno crea  
                   de las astillas que recibe  
                   la lengua a su manera  
                   con las reglas de su pasión  
                   [...]  
                   (Saer 2011: 91)

Esos ejemplos se relacionan con una observación de Jorge Monteleone. El crítico argentino hace un puente entre la poesía y la narrativa de Saer, mostrando que en ambas expresiones su escritura es una crítica de los sistemas de construcción de sentidos de lo real. Eso se relaciona con la noción de ilusión imaginaria con que el Análisis del Discurso estudia la representación (Pêcheux 1975; trad. 2014: 242); Foucault, (1985: 144). Esa dimensión imaginaria -que puede obedecer a diferentes criterios de ‘verdad’, según el sujeto y su posición ideológica, subjetiva como enunciador (y para otro sujeto o para otro momento del sujeto pueden ser «recuerdos falsos») (ej. (2))- , es, sin embargo, interdependiente de verdades profundas, generalmente inconscientes, del sujeto del discurso «memorias verdaderas» (ej. (2)). Así, en cuanto a la concepción de *narración* en la poética de Saer, Jorge Monteleone afirma:

la idea misma de narrativa [...] articula formalmente no pocos poemas desde una perspectiva en la que prevalece la diégesis [...]. El relato,

ahora como una abstracción lírica, se vincula así al espacio propio de la subjetividad según una lógica ejemplar, por la cual dicho episodio merece ser narrado. (Monteleone 1993: 17)

En efecto, en Saer se trata de un tipo de narración como construcción de representaciones discursivas del yo lírico. Debe quedar claro, por otra parte, que en *El arte de narrar* hay poemas que son nítidamente narrativos, pero se distinguen de la mayoría por ser generalmente mucho más largos y presentar recursos que indican secuencias temporales propias de lo que tradicionalmente se caracteriza como poesía narrativa. De todas formas, como señala Monteleone, en la poética de Saer es siempre relevante, la diégesis. Volveré a esto nuevamente en esta sección y también en la última del trabajo, al analizar procedimientos del poeta al incluir mitos en poemas específicos.

En cuanto a las temáticas predominantes en la poesía de Saer, aunque sabemos que la semiosis poética es imposible de confinar, puede observarse que sus temas recurrentes son (sin orden de magnitud): la escritura como un espacio – lírico – de expresión subjetiva, no raro en relación con la temática amatoria; la relación escritura – memoria; la oscuridad que antecede a la luminosidad de la creación artística; la potencia utópica de la literatura; las representaciones de la tierra natal; los viajes y la vida en el extranjero.

Con respecto a la diégesis antes mencionada, debemos recordar que algo que la caracteriza es la presencia de personajes. Y ésa es justamente una marca estilística en Saer. De hecho, sus versos están poblados de nombres propios. Esperando no cansar al lector, pero para mostrar el alcance de esta marca presentaré a seguir los resultados de un rápido relevamiento que hice a ese respecto. En la obra poética de Saer encontramos nombres propios *de escritores* (Quevedo, Coleridge, Dylan Thomas, Borges, Aldo (Oliva), Rubén (Darío), Turgueniev, Flaubert, Baudelaire, Mallarmé, Safo, Dante, Akinari, Dostoievsky, Sartre); *de filósofos* (Empédocles, Sócrates, Crates, Kant); *de artistas plásticos* (Gauguin, Van Gogh, Poussin); *de figuras históricas* (Cristóbal Colón, Nabucodonosor); *de lugares geográficos antiguos o actuales* (Babilonia, Segovia, Sicilia, Arles, Tichfield Street, Plozevet, Lesconil, Plorgastel, Heulgoat, Logroño, Trellew, Santiago) *de personajes literarios de múltiples autores* (Robinson Crusoe, Bice Portinari, Juan Moreira, Polonio, Laertes); *de personajes literarios de sus propias obras* (Higinio Gómez, Carlos Tomatis, Pichón Garay y Wa-

shington Noriega). Justamente, esto último nos lleva a recordar una interesante hipótesis de Sergio Delgado sobre la función crucial de la lectura en la creación de Saer, incluida la de género poético. Para este crítico todos sus personajes están concebidos a partir de la lectura y son los mismos personajes, muchas veces los de otras obras suyas, que reaparecen y leen a otros, que llegan del pasado y nos relatan sus lecturas (Delgado 2011: 140 y 2015: 105).

Específicamente en cuanto a mitos clásicos, los que están nombrados de forma explícita (en orden de aparición en la obra completa) son: Fénix, Venus, Sísifo, Sirenas, Narciso, Adonis, Príapo, Ninfas, Deimos, Fobos, Ninfas, Acteón, Dánae, Esfinge y Hércules. Paso ahora a ocuparme de cómo funcionan esos mitos clásicos en la poetización de Saer.

### 3. Mitos clásicos y heterogeneidades discursivas en la poesía de Saer

Es notorio que en la tercera parte de la obra, o sea en *Noticias secretas* (que corresponde a la poesía escrita en el período de la última dictadura argentina), es donde hay mayor número de poemas con presencia de mitos clásicos. Con ello, no quiero significar que en ese período Saer produjo poemas con predominio de la presencia de mitos clásicos. De hecho, *Noticias secretas* está integrada por treinta y tres poemas de temáticas diversas, con algunos que aluden explícitamente a asuntos sociopolíticos (como por ejemplo 'Trelew', entre otros). Pero considerando *El arte de narrar* como un todo, es en esa parte en la que se encuentra concentrado el mayor número de referencias míticas. Pero no es en esa etapa que esas referencias comienzan. La movilización de mitos clásicos se encuentra ya en los poemas de su primera época.

Precisamente el poema 'Don Giovanni' con que comenzaré la discusión de ejemplos pertenece al grupo de los poemas producidos entre 1960 y 1975. Una observación preliminar es respecto al título, que está en italiano, e indicaría que frente a las múltiples presencias de la figura de Don Juan en la literatura, Saer parece preferir la memoria de la ópera de Mozart, con libreto del italiano Lorenzo da Ponte. Este pequeño gran poema dice así:

- (4) En la prisión de la piel, el placer  
de Sísifo es su trabajo forzado  
y el *post coitum triste* la libertad



provisoria.

(Saer, Juan José, 2011: 13)

Este poema es paradigmático para nuestra discusión sobre como la poética de Saer recurre a puentes entre el mundo mítico clásico y el pensamiento contemporáneo. Observaré en el poema marcas de interdiscursividad. Uso la noción de interdiscursividad en el sentido acuñado por Michel Pêcheux (1975; trad. 2014: 154), que retomando el sentido de repetibilidad en Foucault (1969; trad. 1987:145) se refiere a la inclusión constitutiva de sentidos producidos en discursos anteriores, sin que haya necesariamente marcas citadas de intertextualidad.

Retomando esas nociones analíticas juntamente con lo ya mencionado sobre el rol de las lecturas y la memoria en la poética de Saer, procuraré ver cómo funciona el mito en el discurso poético de 'Don Giovanni'. Sísifo (entre otras obras, presente en *La Odisea* de Homero, XI: 593-600, en *Las Geórgicas* y en *La Eneida* de Virgilio, respectivamente en I: 138 y VI: 616, apud Grimal 1981: 485), por un lado, es movilizado por Saer en función del sentido clásico de la constante repetición del trabajo de llevar a la cima de la montaña la piedra, que vuelve a caer sin cesar. Pero, por otro lado, en el verso siguiente es posible reconocer también resonancias de sentidos del ensayo de Camus 'El mito de Sísifo'. En ese texto Camus introduce lo que sería un eventual momento de alivio de Sísifo, cuando luego de subir la piedra tiene que descender hacia la base de la colina sin cargar nada. Dice Camus:

C'est pendant ce retour, cette pause, que Sisyphe m'intéresse. [...]. Cette heure qui est comme une respiration et qui revient aussi sûrement que son malheur, cette heure est celle de la conscience. A chacun de ces instants, où il quitte les sommets et s'enfonce peu à peu vers les tanières des dieux, il est supérieur à son destin. Il est plus fort que son rocher. (Camus 1942; ed. 1985: 165)

Una nota complementaria con respecto a otra eventual resonancia de lectura de Camus es que, en esa misma obra del escritor argelino, en la que está el ensayo sobre el mito de Sísifo, se encuentra otro (Camus 1985: 99-107), dedicado precisamente al tema del donjuanismo tematizado en este poema de Saer.

En la cita de Camus es posible observar una cierta sintonía semántica con el poema de Saer, que también produce sentidos relativos a un momento de alivio del sujeto donjuanesco. Saer también poetiza sobre un momento de libertad y remata con el destaque producido por el desplazamiento versal de la última palabra del poema, que califica esa libertad: «provisoria». El poema 'Don Giovanni' ilustra bien como Saer, de manera sumamente condensada y con imágenes intensas y precisas, moviliza bellamente un mito clásico -en este caso el de Sísifo- para su poetización sobre el donjuanismo, imbricándolo a ángulos de visión contemporánea existencialista. Contribuye así también para una resemantización poética del mito y deja en el lector lo que toda buena poesía deja: la conmoción de un manantial polisémico.

Veamos a continuación otro ejemplo, de etapa posterior, incluido en la sección *Noticias secretas*. El mito da título al poema, 'Dánae' y, en consonancia con la historia del mito clásico, los versos iniciales son:

- (5) Manda a su hijo Perseo Dánae, para gozar,  
 sin testigos, de la lujuria,  
 a extraviarse  
 en los ojos sin fondo de la medusa,  
 [...]  
 (Saer, Juan José, 112)

Dado que el mito de Dánae (como es sabido, presente, entre otras obras, en *La Ilíada* XIV, 319, en los *Poemas* de Horacio III, 16, en *La Eneida* de Virgilio VII, 371, apud Traver Vera 1996: 211 y 218) es un mito para cuya comprensión concurren diversos personajes en distintos episodios de la leyenda, haré una síntesis del mismo: Dánae era hija de Acrisio, rey de Argos, y de Eurídice. Su padre consultó un oráculo para saber si tendría descendientes varones y el oráculo le dijo que su hija tendría un hijo varón, pero que él, Acrisio, sería asesinado por el nieto. Para que Dánae no tuviese hijos, la encerró en una cámara de bronce, pero Zeus apareció cayendo como una lluvia de oro que la dejó embarazada y el descendiente fue Perseo. Temiendo que el oráculo se cumpliera, Acrisio arrojó a Dánae y al niño al mar en un cofre de madera. El mar fue calmado por Poseidón y así llegaron a una isla donde un pescador crio a Perseo, quien debido a un estratagema de Polidectes, pretendiente de Dánae, parte en busca de la cabeza de la Medusa (que, como se sabe,

convertía en piedra a quien la miraba a los ojos). Perseo consigue la cabeza gracias a un escudo con espejo dado por Atenea, que evitó que él mirara directamente a la Medusa en el momento de matarla (Traver Vera 1996: 212). Esos sentidos son los que resuenan en el fragmento del ejemplo (5). Pero en la segunda parte de la estrofa única que constituye el poema leemos:

- (6) del mismo modo que toda madre,  
 desde una cama pantanosa, nos abandona,  
 por tres minutos de no ser,  
 a los dientes de este mundo.  
 (Saer, Juan José, 2011, p.112)

En esa última parte del poema encontramos resonancias discursivas merecedoras de análisis. En 1940 se había publicado póstumamente el artículo de Freud 'La cabeza de Medusa', que muy probablemente Saer leyó y en el que están sentadas las bases para una interpretación psicoanalítica del mito. Ese texto está obviamente incluido en la edición de las obras completas de Freud, editadas en español en 1979, justamente en la época de producción de los poemas agrupados en *Noticias secretas*. El texto de Freud representa a Medusa como la imagen de la castración asociada, en la mente del niño, con el descubrimiento de la sexualidad materna y su negación (Freud 1940; trad. 2007: 270). Por ello, entiendo que en el poema 'Dánae' nuevamente tenemos un ejemplo de la creación concisa y contundente de Saer, que plasma de modo conjugado imágenes intensas de la memoria mítica antigua y desarrollos del pensamiento contemporáneo, para la producción de efectos de sentidos y resemantizaciones poéticas.

#### **4. Mitos clásicos como desencadenantes de sentidos o como partícipes en la diégesis lírica de Saer**

Al analizar el modo de presencia de los mitos clásicos en la totalidad de los poemas publicados en vida de Saer pude observar recurrencias estilísticas de dos tipos. Una, cuando los mitos presentes en los títulos funcionan como desencadenantes o condensadores de elementos cruciales en la temática del poema. En esos casos, generalmente, el mito en cuanto

tal no es tratado ni mencionado en el cuerpo del poema. A continuación, presentaré uno de esos casos de forma completa y luego referiré otros poemas en que ese procedimiento aparece.

En 'Venus y Adonis' (también de la sección *Noticias secretas*) el título congrega las denominaciones provenientes de ambas tradiciones clásicas, la latina (al optar por Venus, y no por Afrodita) y la griega (Adonis). Como se sabe, ambos son considerados los dioses de la belleza física y el amor. Ese anclaje semántico en la dimensión corporal está presente ya en los primeros versos:

- (7)        Todo sudor, músculo, espuma,  
               el vaivén del abrazo  
               en sangre, carne, pelos: gritos,  
               garras –los ojos  
               vueltos, enteramente, hacía sí,  
               [...]  
               (Saer, Juan José, 2011:107)

Cuando Saer moviliza mitos en su obra, en la mayoría de los casos se trata de poemas directamente relacionados con la temática subjetivo-amatoria y en algunos casos, como éste, claramente erótica. De todos modos, la dimensión corporal en Saer está generalmente poetizada en tanto soporte de la subjetividad, como parece ser el caso en la segunda parte de la estrofa única que constituye este poema:

- (8)        hasta un sin en sí, una  
               nada que irá siendo  
               como un aura que sube  
               de los cuerpos abandonados,  
               (Saer, Juan José, 2011: 107)

Como dicho anteriormente, en este tipo de procedimiento los mitos presentes en el título no vuelven a ser explicitados, pero su presencia cumple claramente la función catalizadora de sintetizar un núcleo de sentido importante en los poemas. Ese mismo recurso estilístico se encuentra también, por ejemplo, en el poema 'Lo que cantan las sirenas', cuya temática se relaciona con la representación del país natal y de los viajes. En este caso el sentido del mito de las sirenas, que no vuelve a ser

mencionado, pone en foco la tentación y el deseo irresistible de desplazamientos y viajes del sujeto lírico.

La segunda marca estilística que deseo subrayar ocurre cuando el mito, generalmente ausente en el título (salvo escasas excepciones como en el ejemplo siguiente), es ampliamente partícipe de la diégesis del poema, con elementos de la historia que le dio origen y pudiendo también funcionar como interlocutor del yo lírico. Para ilustrar, haré referencia al poema 'Acteón'.

Inicialmente, recordemos una síntesis de la leyenda. Acteón (entre otras obras, presente en *Las Metamorfosis* de Ovidio, III, 131 y en la *Teogonía* de Hesíodo, 977, apud Pierre Grimal 1981:6) es nieto de Apolo, criado por el centauro Quirón que le enseñó el arte de la caza. Su trágica muerte se debió a que vio a Artemisa desnuda cuando ella se bañaba en un manantial. La diosa, molesta, lo transformó en un ciervo que acabó irritando a los cincuenta perros de caza que lo acompañaban y éstos lo devoraron enfurecidos sin reconocerlo (Pierre Grimal 1981: 6). Saer moviliza este mito para poetizar sobre el lugar del deseo humano en relación con la animalidad y lo divino:

- (9)           Lo divino, al mostrársenos,  
                   nos vuelve, Acteón, en su desdén, como  
                   animales. [...]  
                   (Saer, Juan José, 2011: 111)

Elementos de la historia del mito atraviesan ese primer fragmento del poema y lo mismo ocurre en el segundo fragmento reproducido a continuación. Además, este poema ilustra bien otra marca estilística de Saer, que aunque no esté en foco en este trabajo es oportuno observar: los juegos de sonoridad, ritmo y énfasis en muchos casos materializados a través del recurso de encabalgamiento, ilustrado en este poema por los significantes: «animales» (ej. (9)), y «de jungla» (ej. (10)), o el recurso -que ya vimos antes en 'Don Giovanni'- de desniveles y desplazamientos con espacios libres delante de las palabras, tal como ocurre aquí al final del poema con la palabra «humana» (ej. (10)):

- (10)           [...]. Y la jauría  
                   de los deseos que, rápida,  
                   nos devora,

se calma al fin, no sin nostalgia  
de jungla, con la visión tan tenue  
de nuestra imagen  
humana.

(Saer, Juan José, 2011: 111).

Lo divino se ve (como Acteón vio a Artemisa) y el yo lírico interpela a Acteón (ejemplo (9)) como su interlocutor. Saer representa así la voracidad de los deseos humanos recurriendo también a la imagen de la jauría. Ese tipo de procedimiento se encuentra también en diversos poemas, tales como 'Poesía danesa contemporánea' (el mito interpelado es Narciso); 'La Venus de Willendorf' (el mito presente es la esfinge), 'Príapo' (con presencia de Venus, Adonis, Deimos, Fobos, las ninfas y Príapo que además del título participa en tres momentos durante la diégesis del poema) y 'En avión' (con el mito de Hércules).

## 5. Consideraciones finales

La consideración de mitos clásicos, aún sin suceder en la mayoría de los poemas de Saer, ocupa un lugar significativo en su poética. Sentidos cruciales en sus temáticas recurrentes son construidos por la asociación de elementos de mitología clásica con alusiones a desarrollos del pensamiento contemporáneo. La presencia de mitos, sea como condensadores temáticos sea como partícipes de lo *narrado* o *dialogado* en el interior de los poemas, está vinculada, excepto raras excepciones, con la predominancia de la temática subjetivo-afectiva. La misma, como vimos, es enfocada por Saer en diversas de sus facetas, pero en todos los casos su poesía moviliza los mitos en función de un enfoque no sentimentalista de la real complejidad de los afectos.

## Bibliografía

- BALDERSTON, DANIEL (2007). Poéticas de *El arte de narrar*. En: Corral, Rose (Ed.). *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*. México: El Colegio de México-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 223-233.

- CAMUS, ALBERT (1985). *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard (1942).
- CASTRO, AZUCENA (2013). *Una poética de las vibraciones. El ritmo en la poesía de Juan José Saer*. Tesis de Maestría. Suecia: Universidad de Lund.  
Disponible en:  
<<https://lup.lub.lu.se/student-papers/search/publication/4057760>>  
(10/04/2017).
- DELGADO, SERGIO (2011). «Paisaje desde el andén», En: *Cuadernos LIRICO* [En línea], 6 | 2011. <<http://lirico.revues.org/179>>  
(30/09/2016)
- DELGADO, SERGIO (2014). «Introducción». En: Saer, Juan José. *Poemas – Borradores inéditos 3*, Buenos Aires: Seix Barral, 7-30.
- DELGADO, SERGIO (2015) «El discípulo de sí mismo». En: Dossier Juan José Saer 2005-2015. *Revista del Departamento de Letras*. Universidad de Buenos Aires: 102-115.
- FOUCAULT, MICHEL (1969). *L'archéologie du savoir*. Trad. esp: A. Garzón del Camino (1985), *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores, 11a. ed.
- FREUD, SIGMUND (2007) Escritos breves. Tomo XVIII de las *Obras Completas*, XVIII. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu, 270-271 (1979).
- GRIMAL, PIERRE (1951). *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Trad. esp.: F. Payarols (1981), *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- MONTELEONE, JORGE (1993). La voz quemada – sobre la poesía de Juan José Saer. En: *Revista de Lengua y Literatura*. vol. 7, núm. 13-14, 13-19. (Universidad del Comahue, Argentina).
- PÊCHEUX, MICHEL (1975). *Les vérités de La Palice*. Trad. port.: Eni Orlandi et. al., *Semântica e Discurso* (1998). Campinas: Editora da Unicamp, 5ª. Ed (2014).
- SAER, JUAN JOSÉ (2011). *El arte de narrar - Poemas*. Buenos Aires, Seix Barral (2000).
- TRAVER VERA, ÁNGEL (1996). El mito de Dánae: interpretación y tratamiento poético desde los orígenes grecolatinos hasta los Siglos de Oro en España. En: *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos*, no. 11. Madrid: UCM, 211-234.





# La reescritura del mito de Don Juan en Carlos Sabat Ercasty

*Carmelo Spadola, Università di Firenze*

**Resumen:** *En este trabajo se examina el mito literario de Don Juan en la obra El demonio de Don Juan (poema dramático) del autor uruguayo Carlos Sabat Ercasty. Después de analizar las reescrituras de este personaje y el sentido que tiene la palabra mito asociada al ámbito literario, se ofrece un estudio semántico de la obra, vinculada a la época contemporánea en la cual la crítica decanta la derrota del seductor.*

**Abstract:** *This work examines the literary myth of Don Juan in the work El demonio de Don Juan (poema dramático) by the Uruguayan author Carlos Sabat Ercasty. After having analyzed the rewriting of this character and the meaning of the word myth associated with the literary field, a semantic study of the work is offered, linked to the contemporary period in which critics affirm the seducer's defeat.*

## **1. Una historia de tres siglos: la reescritura de Don Juan entre mito y realidad**

Junto con el personaje de Fausto, don Juan constituye una de las figuras más evocadas en la literatura y la ópera lírica universal. Su historia ha recibido un tan amplio interés de crítica y de lectores que es casi lícito preguntarse si podemos definir este protagonista de la dramaturgia mundial un mito o si nos encontramos frente a una simple creación lite-

raria tan afortunada, ya a partir de la versión de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina (1630). Desde ahora, recordemos que su primera edición se remonta a la versión previa del dramaturgo español, escrita entre 1612 y 1625, y conocida como *Tan largo me lo fiais* puesta en escena por la compañía de Jerónimo Sánchez (Rodríguez López-Vázquez 1987a y b; Ruano de la Haza 1995: 283-296).

Existen varias obras más o menos célebres en las cuales don Juan vuelve a vivir, como por ejemplo *Il nuovo risarcito Convitato di Pietra* (1651) de Giovan Battista Andreini, *Don Juan ou le Festin de Pierre* (1665) de Molière, *Don Juan Tenorio* (1844) de Zorrilla, además de las versiones de Goldoni, Byron, Pushkin, Espronceda, Kierkegaard, Baudelaire, Shaw, Brancati y muchos más<sup>1</sup>.

En la *Introducción* a su clásico estudio *El mito de Don Juan*, Jean Rousset se interroga sobre la posibilidad de que Don Juan se pueda considerar verdaderamente un mito, como lo entendieran Mircea Eliade, Lévi-Strauss o Vernant, es decir un producto arquetípico perteneciente a una época prehistórica y primordial, sin un origen determinado; o si al contrario forma parte de un contexto histórico y bien definido, dado que conocemos a su autor y la época de producción. La conclusión a la cual llega el crítico suizo es ambivalente, es decir que en su opinión el personaje de Tirso de Molina oscila entre la realidad y el mundo fantástico: Don Juan tiene un trasfondo mítico olvidado, ya que aunque pertenece a la edad moderna, se remonta a una leyenda popular muy notoria en el occidente cristiano. Además, su substrato hunde sus raíces en los cultos antiguos de los muertos con ofrenda de comida (1978: 7). Pero, aunque la historia del burlador tenga una fuente legendaria, es importante señalar que generalmente los mitos no tienen autores, son de tradición oral y anónimos (8). Por eso, Rousset no incluye a su Don Juan ni en la esfera mítica ni en la histórica.

A propósito de su nacionalidad, en *La morale di Don Giovanni*, Vincenzo De Tomasso cita un estudio de Arturo Farinelli (1896) que a co-

---

<sup>1</sup> Para un inventario bastante completo sobre los autores que han escrito acerca del mito y las características de Don Juan véanse P. Brunel (sous la direction de), *Dictionnaire de Don Juan*, Robert Laffont, Paris, 1999; J.-M. Losada-Goya, *Bibliography of the Myth of Don Juan in Literary History*, Lewinston, Edwin Mellan Press, 1997; C. Biet, *Don Juan, Mille et trois récits d'un mythe*, Paris, Gallimard, 1998; M. Pavesio (a cura di), *Il convitato di pietra. Don Giovanni e il sacro dalle origini al Romanticismo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002.

mienzos del siglo XX provocó un intenso debate; de hecho, el estudioso afirma que Fausto y Don Juan pertenecen a todos los pueblos y a todos los tiempos, aunque el primero tiene un carácter reflexivo propio del norte, mientras que el segundo tiene las peculiaridades de los países del sur. El problema que surgió fue vinculado al hecho de que Farinelli atribuía las hazañas de Don Juan al norte y no a los españoles (1946: 239). En respuesta a este estudio, en 1908 Víctor Said Armesto publica un análisis meticuloso sobre el héroe de seducción, reclamando su paternidad para España. Este examen despierta la opinión pública nacional al punto que algunos años más tarde Ramiro de Maetzu y Miguel de Unamuno alaban su trabajo y responden el primero con *Don Juan o el poder* (1963) y el segundo con una reseña del libro, en donde ambos ensalzan la hispanidad de Don Juan. No obstante, de todos modos, ignoran que buena parte de los resultados obtenidos por Said Armesto pertenecían en realidad al estudio de Farinelli (De Tomasso, 1972: 13-15). El mismo discurso valdrá para Ramón Pérez de Ayala, el cual piensa que siendo de origen moro-judío se le puede atribuir de todo respeto la nacionalidad española (1944: 306).

En el siglo XX, entonces, podemos afirmar que el mito de Don Juan fluctúa entre una localización geográfica determinada y una personalidad poco fantástica y más realista que denigran el áurea mítica que lo había caracterizado durante siglos. Por lo tanto, ¿cómo y dónde ubicar a nuestro personaje? Angelica Forti-Lewis propone de incluirlo entre los mitos literarios. ¿Pero qué entendemos por mito literario? ¿Y qué diferencia éste del mito clásico con que lo conocemos? En el próximo párrafo vamos a abordar desde un punto de vista metodológico este concepto y a aplicarlo al personaje de Don Juan.

## 2. El mito literario de Don Juan

Los mitos literarios forman parte del análisis temático y son inherentes al campo teórico y metodológico de la literatura comparada. Los primeros estudios metódicos de la relación entre literatura y mito se remontan a los años Sesenta-Setenta, con la difusión de la psicocrítica de Charles Mauron, que ha examinado el inconsciente de un autor a través del examen de las «metáforas obsesivas» (1963), y la mitocrítica de Pierre Brunel, que ha contribuido al análisis de algunos mitos como el de Electra (1971) y de la metamorfosis (1974).

En el capítulo “Thématique et thématologie” de *Qu’est-ce que la littérature comparée*, Brunel define como mito un conjunto narrativo vinculado a la tradición, con un carácter sagrado o sobrenatural por lo menos en su origen, con una fuente de variantes y de prolongaciones de narraciones (1983: 125). Brunel identifica también tres funciones propias de cada mito, es decir la narrativa (uno escenario compuesto por arquetipos y símbolos que divienen un cuento<sup>2</sup>); la explicativa (el mito es un cuento etiológico que funciona como un referente cultural); la reveladora (el carácter sagrado del mito se revela en el mundo) (1992: 82).

Otro estudioso fundamental es Pierre Albouy, autor de distantas obras científicas sobre la literatura mitológica, como *Mythes et mythologies dans la littérature française* (1969) y *Mythographies* (1976), que siguiendo el ejemplo de Raymond Trousson, separa marcadamente el tema y el motivo. Es necesario aclarar que para el filólogo belga el tema corresponde al mito literario, ya que el mito propiamente dicho forma parte exclusiva de la religión y del carácter sagrado. Al contrario, según Albouy el mito literario es un cuento mítico, con una tradición oral, que una vez modificado o transcrito se convierte en una obra caracterizada de nuevos sentidos.

En 1984, Philippe Sellier publica un artículo fundamental para el estudio de los mitos literarios titulado *Qu’est-ce qu’un mythe littéraire?*, en el cual distingue por un lado los mitos vinculados a la literatura, como Antígona, Tristán e Isolda y Don Juan, y por otro lado los mitos etno-religiosos como los entienden Eliade y Lévi-Strauss. Estos últimos se determinan por seis elementos, es decir, tienen un carácter anónimo, colectivo y fundacional; se consideran como verdaderos; tienen una función social y religiosa; siguen la lógica del imaginario; tienen pureza y fuerza de las oposiciones estructurales (113-114). Mientras que los tres primeros elementos se pierden en la transición desde un mito religioso y etnográfico hasta uno de tipo literario, al contrario los otros tres últimos aspectos caracterizan a los mitos literarios, puesto que sus relaciones se basan sobre funciones sociales, metafísicas y religiosas de la vida; sobre la lógica del imaginario; sobre la organización rígida y estructural.

---

<sup>2</sup> Señalamos que Brunel sigue el estudio de Gilbert Durand (1969). *Structures anthropologiques de l’imaginaire*, Paris, Bordas.

En resumidas cuentas, Sellier nos propone la existencia de cinco grupos de mitos literarios, uno de los cuales contiene también el personaje de Tirso de Molina:

1. cuentos de origen mítica que forman parte del canon occidental, como Atenas o Jerusalén.
2. mitos literarios relativamente nuevos, surgidos en el siglo XII como Tristán e Isolda, en el siglo XVI como Fausto o en el siglo XVII como Don Juan;
3. cuentos vinculados con algunos lugares específicos y maravillosos por su fascinación, como el mito de Venecia;
4. mitos políticos y heroicos que exaltan personajes históricos como Alejandro o que hablan de acontecimientos reales e imaginarios, entre los cuales recordamos la guerra de Troya o la guerra de España;
5. mitos para-bíblicos como los que se refieren a figuras legendarias como Lilith, el judío errante o los ángeles (pp. 115-118; traducción nuestra).

En síntesis, podemos afirmar que un mito literario es:

por un lado, un mito pre-existente y retomado de la literatura, en un proceso que implica, por lo que concierne por ejemplo los mitos antiguos, la transición de un “pre-texto” o “texto ya existente” de la tradición oral a la codificación literaria; por otro lado, ello puede también consistir en un mito surgido directamente de la literatura, es decir inaugurado por una obra literaria determinada o por un corpus de textos: es el caso de Tristán e Isolda, de Don Juan, de Fausto. (Trocchi, 2002: 73; traducción nuestra)

Para recapitular lo que hemos afirmado en este párrafo, podemos concluir que el mito de Don Juan es de tipo literario, puesto que, como afirma Rousset, en la narración de la obra de Tirso de Molina encontramos un elemento que vincula el mito con el carácter sagrado del personaje, es decir el Muerto o el Comendador ya convertido en estatua durante el convidado de piedra.

Don Juan diviene entonces un modelo ejemplar, un mito compartido colectivamente que ofrece la posibilidad de ser reelaborado conti-

nuamente, en virtud del contexto y la época, así como el género que un autor elige para su reescritura (Rousset, 1978: 8).

### 3. *El Demonio de Don Juan (Poema dramático)*

Junto a las reescrituras más notorias del mito de Don Juan, algunas de las cuales ya hemos citado, existen asimismo otras reelaboraciones menos estudiadas de este arquetipo, como la que vamos a analizar a continuación, es decir *El Demonio de Don Juan* de Carlos Sabat Ercaesty, poeta, narrador y profesor uruguayo. Se trata de un poema dramático escrito en 1934 que ha pasado inadvertido desde el punto de vista crítico, siendo sobre todo en el campo de la poesía que se ha analizado su producción. De hecho no se ha dado mucha importancia a textos suyos de otro género, como éste, o la obra filosófica *El mito de Prometeo* (1960). En esta aportación vamos a abordar el aspecto intertextual de la reescritura del mito de Don Juan en la versión mencionada.

El texto se abre con un prólogo en el que el protagonista Don Juan se dirige a los lectores informándoles que algo en su ser ha cambiado con respecto al pasado. Ahora se presenta bajo la forma de un personaje nuevo, o sea sensible, triste, algo decadente. Aunque su cuerpo sigue siendo enérgico y vital, siempre caracterizado por «el hambre de la conquista» (5), con la mujer símbolo de lo terrenal y lo metafísico, de todas maneras ya su espíritu percibe un nuevo mundo, diligente y sensible, atento a cuestiones existenciales, como la del ser en el cosmos, del sentido del pecado y el bien.

En su conjunto, el drama se compone de cinco actos, dentro de los cuales encontramos para cada uno al menos dos fuerzas opuestas. Todas las acciones se desarrollan en la morada de Don Juan, salvo pocas escenas que tienen lugar en el jardín de la mansión. El tiempo narrativo es de un año y el tema del drama es el encuentro entre Don Juan y su hija Luz, con los consiguientes cambios existenciales en la vida del protagonista.

En el primer acto Don Juan aparece reflexivo, envejecido, melancólico, olvidadizo. Percibe sentimientos antes inexplorados y esta nueva manifestación emotiva está vinculada a la introducción de la joven que tiene veinte años y que irrumpe repentinamente en la escena, iluminando la vida del protagonista con una «luz ignorada» antes. En este acto los diálogos se desarrollan entre Don Juan y Luz y entre Don Juan,

Don Pedro y Don Luis. En particular, Don Pedro representa la voz de la redención y del futuro de salvación contra el castigo divino, mientras que Don Luis representa la de la tentación hacia el pasado libertino y entonces el pecado. Ya a partir de los primeros diálogos asistimos a la evolución de Don Juan, en conflicto entre el bien y el mal, como cuando Don Luis lo considera un gran demonio y un maestro de Satán, a lo cual le replica exclamando:

¡Bueno, basta, no te exaltes! No quieras convertirme en un Dios. Me basta con ser un hombre. Los héroes, los dioses, los ángeles, ya sabes, son mis enemigos, nuestros enemigos. No me conviertas en tu dios, pudiendo hacer de mí tu demonio. (10)

Por su parte, Don Pedro introduce a Luz afirmando que la joven «llena esta casa de una armonía profunda. Tú has de quedarte para siempre con nosotros, Luz. Si Don Juan es tu padre, yo seré tu abuelo» (11). Esta nueva entrada en la escena representa una posibilidad de expiación del protagonista contra las culpas ya cometidas en su pasado de mujeriego.

En el segundo acto salen a escena dos grupos de personajes. Por un lado hay cuatro mujeres: Silvia, Isabel, Inés y Estrella, que han venido para participar en la casa del seductor a la fiesta del amor en el primer día de primavera; y por otro lado hay cinco hombres, Diego, Marcelo, Serafín, Manuel y Agustín, que simbolizan respectivamente la pintura, la escultura, la poesía, la filosofía y la mística. Se trata de dos nuevos actantes, considerando que las mujeres representan la fuerza de la pasión y el deseo carnal de Don Juan, mientras que los hombres funcionan como guía espiritual contra el pecado. De hecho, ellos polemizan la visión que tienen las mujeres del seductor, puesto que, como afirma el personaje de Estrella: «Don Juan tiene alma, lo mismo que Satán, pero en forma de abismo [...] Todos los peligros están escalonados en ese oscuro océano» (26). Asimismo, el grupo de varones critica la vida libertina de Don Juan, aunque éste reconozca que su estado pecaminoso por lo menos le confiere una posición, mientras que los demás oscilan entre Dios y Satán. De hecho, se dirige a ellos en estos términos:

¡Oh farsantes! Cómo sabéis decirle belleza, arte, sublimidad, a los refinamientos sensuales. En cuanto al poeta, (a Serafín) por Satán, qué fiera hipócrita, qué comediante, qué asco! ¡Llorones de la sen-

sualidad! Envuelven el cuerpo de barro vivo con las túnicas de la palabra, del perfume, de las dulcísimas melodías, y así poseen a las vírgenes... y a las que no lo son. ¡Oh los trovadores! ¡Qué espiritualidad, qué sublimes deliquios, qué amores místicos! ¿Sí? ¿Vienes con eso a Don Juan? ¡No! No me engañarán... Yo soy la experiencia. Yo soy la verdad. ¡Fuera toda hipocresía! ¡Que digan toda la verdad, la verdad de adentro, íntegra, desnuda, estos demonios del arte! (30)

Y continúa:

¡Pero si vosotros sois los peores! Bien y mal a la vez, en vergonzosa mezcla ¿no es ése el peor pecado? Sólo hay dos modos totales de ser hombre: ángel o demonio. Yo soy el segundo, convenido, ¿pero sois vosotros el primero? Os veo combatir, indecisos, hoy en las alturas, mañana a ras de tierra. (31)

Se note que el discurso de Don Juan comunica lo mismo que San Lucas en el Evangelio, cuando afirma que «Ningún siervo puede servir a dos señores; porque o aborrecerá al uno y amará al otro, o estimará al uno y menospreciará al otro. No podéis servir a Dios y a las riquezas» (Lucas, 16, 13). Pero hay más, siendo que en esta sección vislumbramos también la lección de Dante en el *Infierno*, cuando en el círculo cuarto encuentra a los perezosos, los que en su vida no han tomado una posición, ni por el bien ni por el mal, y han elegido la decisión más cómoda, es decir la del más fuerte (véase el Canto VII del *Infierno*).

En el tercer acto sabemos que ya ha pasado un año desde cuando Luz ha llegado a la morada de su padre y que nos encontramos frente a un Don Juan muy cambiado, que pone sus esperanzas únicamente en Luz, como afirma él mismo: «Mi tragedia ha terminado ya. Tu espada resplandeciente como la del arcángel, cercenó el cuello de las fieras [...] Satán me grita en las tinieblas de la carne, y sólo tú, desde las cristalinas esferas, podrás evitar la fatalidad de mi caída» (47-49). Como es evidente, aquí Don Juan compara las hazañas de su hija a las del arcángel Miguel en el *Apocalipsis*, aunque su paralelismo nos recuerda también la leyenda de San Jorge y el dragón, con mayor razón si pensamos que, así como el héroe de Capadocia regala a la hija del rey una rosa nacida de la sangre de la bestia abatida, entre Luz y su padre surge varias veces



una escena en la cual Don Juan regala a su hija una rosa roja. No insistiremos mucho en la amplia simbología erótica que pueden tener las rosas en las narraciones míticas y en los cuentos de hadas, ya estudiados profusamente en el ámbito psicoanalítico (Bettelheim 1976). Pero tenemos cuanto menos que subrayar que a menudo estas flores aparecen vinculadas a un monstruo y que solamente cuando el héroe lo abate la doncella de la fábula alcanza su madurez física y psicológica. Será la misma Luz a declarar el significado que tiene la rosa en su existencia, cuando introduciendo su amiga Elvira al padre, de la cual éste se enamorará, confiesa: «Elvira es el lirio, yo la rosa. Entendámonos, cuando digo rosa, pienso nada más que en la púrpura, ésa muy redonda, muy fragante, muy encendida. Conste que no me refiero a la belleza» (50). De hecho, el lirio es el símbolo de la blancura y por tanto de la pureza del amor, mientras que Luz se asocia a algo más pecaminoso e inconfesable. Así queda claro a lo largo del tercer acto, donde Don Juan ve a su hija, no más con los ojos de un padre, sino con los de un amante, al punto que es lícito preguntarse si no nos encontramos ante un deseo incestuoso cuando afirma:

¡Ella me sostiene, Pedro, pero yo no tengo fuerzas para sostenerla a ella! Estoy en los cuarenta y cinco años. El freno de Luz me contiene. Además, he quemado ya mucha selva. Hasta por la delicia del goce inesperado, me aguanto. Pero ella, que está hecha de mi misma carne y del fácil cuerpo de su madre, ella, que sólo tiene veinte años, ah es otra cosa, ¿comprendes?, ¡es otra cosa! [...] Es una verdad horrible que me habla en el idioma de mi sangre. Hay cosas que se saben por el cuerpo, que se saben por la carne. Ni son ideas, ni se pueden pensar. Son formas certeras de la vida. Es una comprensión de cuerpo a cuerpo. Es como si toda la materia se comunicase por el latido y el hervor de los nervios. Yo puedo matar el pensamiento, pero no puedo detener esos gritos de la sangre, esa compenetración feroz de dos instintos iguales. ¿Qué importa que mutile la cabeza, si siento el grito de todo su ser, si mis ojos la ven cubierta de chispas, si el latido hambriento de su corazón llena de ecos enormes las selvas de mi pecho, si cuando está frente a Álvaro la contemplo toda envuelta en llamas y de un cuerpo tembloroso saltan hacia él mil tentáculos de fuego con que se abraza a la carne del hombre? (60)

Este tercer acto está construido también en dos movimientos contrapuestos, es decir entre el deseo de salvación representado por Don Pedro y el impulso hacia el pecado carnal simbolizado por Don Luis. Al final de este acto, Don Juan exclama triste y pensativo: «Se han ido. Pude vencerlos. He quedado solo, solo como siempre, ¡infinitamente solo! Antes era la soledad de quien abrazaba nada más que las ilusiones y las vanas formas, con los tristes sentidos; ahora la soledad creada por la hondura del espíritu trágico» (65).

En el cuarto acto no tenemos mucho que señalar, salvo que la tensión entre las dos fuerzas incommunicables entre el bien (Don Pedro) y el mal (Don Luis) llegan a la apoteosis, hasta cuando en el quinto acto Don Juan, ya solo y derrotado a causa de su pensamiento, cada vez más consciente se dirige hacia la elección definitiva del amor por Elvira y hacia el pecado, renegando aun su ser padre:

No soy padre. Nadie es padre. La fuerza hace y deshace adentro de los hombres, y estos no son más que instrumentos de la fecundación. Toda la vida es ciega. No hay más que un padre y una madre, de los cuales he sido un estúpido obrero. Luz no es hija mía, nació como todos hemos nacido, de las fuerzas ciegas y fatales de la creación. Ni tengo por qué amarla, ni tengo por qué odiarla. Ah, si hubiese podido destruir el germen... (85)

En este rechazo de su paternidad, vislumbramos el deseo de Don Juan de deshacerse de su responsabilidad ética de padre, con la posibilidad de conquistar eróticamente a su hija sin perjuicio alguno.

#### **4. Conclusiones**

Por lo que conocemos, el drama de Don Juan de Sabat Ercasty no tuvo ningún estreno, posiblemente porque el texto tiene más el valor de una obra literaria filosófica y existencialista destinada a la lectura, que el de una representación escénica.

Como hemos visto, aunque Don Juan no se pueda considerar un mito como lo piensan Eliade o Lévi-Strauss, él pertenece a la esfera de los mitos literarios, siempre ofreciendo posibilidad de reescrituras, independientemente del contexto histórico y cultural de referencia. Su reescritura ha obtenido siempre un gran éxito de público, como ha suce-

dido con los mitos de Orfeo y de Ulises. Hay otros personajes como Don Quijote o Hamlet que al contrario han mostrado resistencia hacia una posible reelaboración. De Tomasso afirma que eso no pasa por razones vinculadas a la psicología de los personajes que pueden ofrecer más o menos variaciones de interpretación (1972: 87-88). Todo lo contrario. Eso ocurre, si acaso, porque el Don Juan de Tirso de Molina no agota el tema siendo que tiene un carácter vital, universal y pasional (Valbuena Prat 1964: 404).

Pero hoy en día, ¿el mito sobrevive o ya ha desaparecido? Hay quienes, como De Tomasso, afirman que se trata de un mito muerto definitivamente, ya que forma parte de una sociedad envejecida (Macchia, 1966: 3); o quienes han sostenido su actualidad como Ramiro de Maetzu (1963: 100). Además, existen estudiosos del mito, como Gregorio Marañón, que creen que el mito es poco actual en nuestra sociedad, ya que la concepción del amor ha cambiado notablemente (1964: 71); y a ello debemos añadir que esto ocurre también gracias al desarrollo de los movimientos feministas y a un amplio espectro de masculinidades actualmente reconocidas.

En síntesis, si Don Juan sigue viviendo, ya que no se ha muerto, sino que está sólo decaído, ¿cómo podríamos analizar su mito y su metamorfosis? Tal vez podríamos profundizar su figura en el contexto del género fluido, considerando el amplio alcance de identidades existentes a partir de la época postmoderna. Entonces, ¿tendríamos que imaginar e investigar en los textos literarios la existencia de un Don Juan andrógino? Puede ser que sí, si consideramos la literatura el reflejo de la cultura y la sociedad en la que vivimos. Pero esto naturalmente merecería una profundización que esperamos poder realizar en un próximo futuro.

## Bibliografía

- ALBOUY, PIERRE (1969). *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris: Armand Colin.
- ALBOUY, PIERRE (1976). *Mythographies*. Paris: José Corti.
- BETTELHEIM, BRUNO (1976). *The uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales*. New York: Alfred A. Knopf.

- BIET, CHRISTIAN (1998). *Don Juan, Mille et trois récits d'un mythe*, Paris, Gallimard.
- BRUNEL, PIERRE (1971). *Le Mythe d'Electre*, Paris, Armand Colin.
- BRUNEL, PIERRE (1974). *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin.
- BRUNEL, PIERRE (1992). *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF.
- BRUNEL, PIERRE (sous la direction de) (1999). *Dictionnaire de Don Juan*, Robert Laffont, Paris.
- BRUNEL, PIERRE, PICHOS, CLAUDE, ROUSSEAU, A.M. (1983). *Qu'est-ce que la littérature comparée*. Paris: Armand Colin.
- DANTE ALIGHIERI [1321] (1922). *La Divina Comedia*. Ed. de N. Besio Moreno, Traducción en verso ajustada al original por B. Mitre, Buenos Aires: Centro cultural Latium.
- DE TOMASSO, VINCENZO (1972). *La morale di Don Giovanni*. Ravenna: Longo.
- DURAND, GILBERT (1969). *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas.
- FARINELLI ARTURO (1896). Don Giovanni: note critiche. En: *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. XXVII; republicado en el mismo periódico en el año 1946 con una advertencia.
- LOSADA--GOYA J.-M. (1997). *Bibliography of the Myth of Don Juan in Literary History*. Lewinston: Edwin Mellan Press.
- MACCHIA, GIOVANNI (1966). *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*. Bari-Roma: Laterza.
- MAETZU RAMIRO DE (1963). *Don Juan o el poder, en Don Quijote, Don Juan y la Celestina*. Madrid: Espasa Calpe XI<sup>ed</sup>.
- MARAÑÓN GREGORIO (1964). *Don Juan*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MOLINA, TIRSO DE [1616] (2008). *El burlador de Sevilla*. Ed. de A. Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra.
- PAVESIO, MONICA (a cura di) (2002). *Il convitato di pietra. Don Giovanni e il sacro dalle origini al Romanticismo*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- PÉREZ DE AYALA, RAMÓN (1944). *Las máscaras*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, ALFREDO (1987a). *El burlador de Sevilla*. Kassel: Reichenberger.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, ALFREDO (1987b). *Andrés de Claramonte y «El burlador de Sevilla»*. Kassel: Reichenberger.

- RUANO DE LA HAZA, JOSÉ MARÍA (1995). La relación textual entre “El burlador de Sevilla” y “Tan largo me lo fiáis”. En Carmen Pinillos Salvador, Ignacio Arellano Ayuso, Blanca Oteiza Pérez, Miguel Zugasti Zugasti (coords.), *Tirso de Molina, del siglo de oro al siglo XX: actas del coloquio internacional*: Pamplona: Universidad de Navarra: 283-296.
- SELLIER, PHILIPPE (1984). Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?. En: *Littérature*, 55, 112-126.
- TROCCHI, ANNA (2002). Temi e miti letterari. En A. Gnisci (a cura di), *Letteratura comparata*. Milano: Bruno Mondadori: pp. 63-86.
- UNAMUNO, : Aguilar: pp. 471-472.
- VALBUENA PRAT, ÁNGEL (1964). *Historia de la literatura española*, t. II. Madrid: Gustavo Gili.



PARTE IV

## MITOS Y DIALOGO INTERCULTURAL





# «Antes diré al fin lo que siento»: mito, verdad y simulacro en la dramaturgia de Reinaldo Arenas

*Claudio Castro Filho*, Universidade de Coimbra

**Resumen:** *Persecución (Cinco piezas de teatro experimental) (1986) se constituye como obra clave para comprender la estética literaria —pero también escénica y filosófica— de Reinaldo Arenas (1943-1990). Aunque se trata de un experimento excepcional en la trayectoria del autor cubano, estos cinco fragmentos escénicos dialogan con su prosa literaria en lo que respecta a lo autobiográfico y a la dimensión política de la experiencia existencial. Hay, en dicho contexto, dos aspectos fundamentales que configuran su importante relación con el pasado clásico: (1) la relectura del mythos trágico —el tema de la muerte en cuanto eje conceptual, en el que se entrecruzan el relato y lo dramático— y (2) el recurso a la noción de simulacro, a través de la cual Arenas recurre a los mitos platónicos como estrategia para establecer nuevos arreglos semánticos de la teatralidad. Buscamos, con este artículo, reflexionar sobre los mecanismos teatrales y literarios que pone en marcha Reinaldo Arenas para abordar lo trágico y la mitología platónica en su ciclo de piezas experimentales.*

**Abstract:** *Persecución (Cinco piezas de teatro experimental) (1986) is a fundamental work to understand Reinaldo Arenas' (1943-1990) literary, scenic and philosophical aesthetics. As an exceptional experiment in the Cuban author's trajectory, these five dramatic fragments dialogue with his literary prose as far as autobiography and the political dimension of existential experience are concerned. In such a background, two important aspects outline his relation to Classical past: (1) the rereading of tragic mythos —death as conceptual axis, in the crossroads of narrative and drama— and (2) the use of simulacrum, by*

*which Arenas takes Platonic myths as a means of establishing new semantic arrangements for theatricality. With this paper we aim to consider both the theatrical and literary devices set in motion by Reinaldo Arenas in order to approach the tragic and Platonic mythology in his five experimental plays.*

## 1. La teatralidad según Reinaldo Arenas

La prolífica producción narrativa de Reinaldo Arenas quizás haya esfumado o ensombrecido el rol vital del teatro en su trayectoria artística. Pese al hecho de que a *Persecución (cinco piezas de teatro experimental)* (1986) se considere su único ejercicio de escritura dramática *stricto sensu*, hay que convenir en que el particular sentido de lo teatral perseguido por Arenas se halla también en su narrativa. Nada más hay que decir que su obra *El color del verano* supuso para la crítica un reto interpretativo difícil de etiquetar. De la obra póstuma, publicada a finales de los noventa, pocos se han atrevido a decir que se trataba de una novela, esquivándose por sendas hermenéuticas menos comprometedoras. Se hablaba en aquel entonces de una obra «calificada como “novela” por sus editores» (Marco 1999 s.n.).

Una de las razones del vocabulario ambiguo de la crítica y del desconcierto que a ella le provoca la literatura de Arenas es la potencia de teatralidad con la que el autor cubano maneja el lenguaje, trasvasando por consiguiente los límites de la narración. Es decir, el primer capítulo de *El color del verano* igual pudiera ser un primer acto, ya que, según Joaquín Marco (1999 s.n.), dicho trozo «se desarrolla mediante una fórmula teatral». Pero no una fórmula teatral cualquiera, sino el ejercicio de lo teatral en cuanto radical desafío a los límites del lenguaje. De ahí las sugerentes acotaciones:

Antes de que comience la acción, nos vemos en la necesidad legal de aclarar que, de acuerdo con las reglas dramáticas de esta pieza, una persona del público debe morir de un tiro durante la representación. Ni la empresa ni el autor asumen la responsabilidad de esa muerte voluntaria. El espectador, al entrar en el teatro, debe estar consciente de que puede perder la vida. (Arenas 1999: 20)

Queda clara la relación entrañable del teatro de Arenas con el *theatrum mundi* y el barroquismo o exceso del lenguaje implicado en su fór-

mula teatral. También desde este marco de radicalidad y nihilismo podemos leer *Persecución*. La muerte en cuanto experiencia última de ruptura del lenguaje conlleva por lo tanto la búsqueda agónica del grado cero de la escritura del cual nos hablaba Roland Barthes (1953) y, en el caso de Arenas, respecta también a una especie de crisis o muerte de la palabra que atraviesa toda su obra narrativa. El resultado es una escritura dramática que se nutre de ciertos rasgos iconoclastas de las vanguardias teatrales europeas (Erwin Piscator, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski) y americanas (*Living Theatre*, Augusto Boal), pero que, al mismo tiempo, abre una caja de diálogo con la dramaturgia de finales de los noventa y comienzos del nuevo milenio (Sarah Kane, Angélica Liddell). De ahí que se pueda comprender, a partir de Liddell, la idea de la insuficiencia de la palabra que ya se desarrollaba en la obra de Arenas:

... la palabra nace fracasando, aniquilada ininterrumpidamente por lo real, inevitablemente frustrada. [...] No me siento capaz de salir en defensa de la palabra. Trabajo con la angustia que me produce su fracaso. [...] Y trabajo con la angustia por respeto a los muertos. Es lo único que puedo hacer por los que fueron exterminados, un estúpido recordatorio, como cualquier otro homenaje. (Liddell 2003: 70)

El teatro de Arenas se inserta, así, en un contexto de crisis del discurso. La escena, en su poética teatral, resulta en un desborde del lenguaje cuando la palabra, frustrada e insuficiente, no llega para decir lo que se tiene que decir. Es de ahí que emerge lo teatral, porque sí se trata de una urgencia del decir más allá de la escritura, plasmando la idea en la inmediatez de los cuerpos y voces que instauran lo teatral. Se trata, en definitiva, de consumarse escénicamente la derrota de la narrativa, según lo comprueba el propio génesis de *Persecución*: la obra nace de la transposición a las tablas de «Traidor», cuento que escribió Arenas en La Habana en 1974 y que mantendrá casi intactas sus claves narrativas una vez transformado en el acto primero (o más bien pieza primera) del conjunto de cinco textos que forman parte de *Persecución*, terminado en Nueva York en 1985.

La geografía de la escritura, sumada a los ya mencionados títulos, deja claro que en *Persecución* Arenas se mueve sobre el mismo terreno que prepondera en toda su obra: la memoria, personal y política, el trauma existencial derivado de la represión cubana (el «respeto a los

muertos» del que nos habla Liddell), pero también del desencanto con la Tierra Prometida, que poco a poco se revela en su faz igualmente opresora, la opresión del capitalismo estadounidense. El propio Arenas (2001: 11), en un ensayo introductorio, afirma categóricamente que «[e]l tema fundamental que une a estas cinco piezas es el de la represión o la persecución». Dentro de ese universo, donde lo autobiográfico reta a los límites del lenguaje y alza su voz sobre las tablas, dos aspectos nos parecen fundamentales, ambos relacionados con la cuestión del estatuto de la verdad: en primero, la acción dramática en cuanto proceso teatral de mitologización; en segundo, el simulacro en cuanto juego que pone en tela de juicio la representación teatral.

## 2. Verdad y mitologización

La problematización del estatuto de la verdad es el tema crucial del ya mencionado primer acto, «Traidor», en el que asistimos, en clave futurista (cf. Sánchez-Grey Alba 1992: 69), a una anciana (según la acotación, interpretada por un actor) dando una entrevista en la que rememora los tiempos dictatoriales:

ANCIANA. [...] Pero antes hablaré. Antes diré al fin lo que siento. La verdad... [...] ¿Es que crees que puedo pasarme toda la vida representando? ¿Es que no te das cuenta que a fuerza de tanto traicionarme voy a dejar de ser yo mismo? ¿Es que no ves que ya soy una sombra, un fanteche, un actor que no desciende nunca del escenario donde representa además un papel sucio? (Arenas 2001: 28)

Las acotaciones también sugieren la presencia de una pantalla en la que se proyectan imágenes que, a la manera de las pancartas y carteles del teatro épico de Brecht, sirven de hipotexto a la escena. Al final del monólogo-entrevista se acota, además, que:

[l]a pantalla se ilumina con una luz cada vez más intensa [...], una claridad cegadora y deslumbrante. De pronto, oscuridad total. Dentro de esa oscuridad se escucha la voz en off de la anciana que dice: “Yo sé. Yo vi” (Arenas 2001: 29)

Es decir, el juego barroco de lo claro/oscurο y del *theatrum mundi* surge desde el principio vinculado con la revelación de la verdad. La idea del pasado (lo real) como un teatro de sombras y del discurso (lo teatral) como un compromiso con lo verdadero instaaura la espacialidad filosófica de la *Alegoría de la Caverna* de Platón. El cronotopo del mito platónico se patentiza además a través del paralelo que establece Arenas entre verdad y memoria.

Platón recurre en la *República* a la dialéctica entre claridad y oscuridad porque desde los poemas hesiódicos *Alethea*, la verdad revelada, significa la negación de *Lethe*, forma divina del mundo que, como hija de la Noche, encubre lo que pasa desapercibido a los ojos humanos. La verdad tendrá que ver, para Hesíodo al igual que para Platón, con *Mnemosyne*, la Memoria, hija de la Tierra y del Cielo —en definitiva, la que arroja luces sobre el olvido—. *Alethea* corresponde a la naturaleza de las Musas y, de las Musas, la Memoria es la madre (cf. Torrano 1998: 16). El «Yo sé. Yo vi» que retumba desde el testimonio de la Vieja, conduciéndonos del primer al segundo acto, dice respecto a esa cualidad cegadora y deslumbrante de las Musas.

Pero dentro de la lógica barroca con la que Arenas da la vuelta a lo verosímil, reiterando lo falso que es la realidad y lo verdadero que es el teatro, también la caverna de Platón conlleva un platonismo al revés o, por lo menos, bajo sospecha: abandonar la mentira de la historia para acceder a la verdad de la memoria supone un movimiento de descenso del escenario (según nos informa el monólogo de la Anciana), contrario al movimiento ascendente de la verdad en la cueva platónica. En cuanto mensajera trágica que es, la Anciana se presenta como una Tiresias que, contradictoriamente, predice el pasado: recordemos que pide la acotación que a la Vieja la interprete un actor, con lo cual se sugiere una ambigüedad de género análoga a la doble naturaleza, masculina y femenina, de Tiresias en la literatura griega. Pero si la verdad profética de los trágicos dice respecto a la predicción del futuro, la verdad de Arenas, al ser una verdad mnemónica, supone revolver las ruinas del pasado.

Los actos segundo y tercero —«El paraíso» y «Ella y yo»— repiten otra temática recurrente en la literatura de Arenas, el Jardín de las Delicias, cumpliendo con las etapas edénicas de la mitología bíblica a través de las que el dramaturgo hace equivaler la experiencia del exilio a la de la caída/expulsión del Paraíso. En el acto tercero, el Paraíso es un prado artificial que escenifica una especie de Parnaso decadente: allí están Cer-

vantes y Virgilio, los que tienen «derecho a habitar en el paraíso» (Arenas 2001: 35) y que además «insisten en ejercer un oficio decadente y arcaico» (Ivi: 36). Esa playa artificial, quizás una caricatura de Miami, habla de la incompatibilidad entre el poeta y el espacio, de un destierro que se siente como un desajuste entre el autor y la sociedad capitalista. Ella y yo, las figuras del acto tercero corresponden entonces a Eva y Adán, ya que la acotación les describe como «un hombre y una mujer con taparrabos» (Ivi: 49). El pecado original, representado en el acto segundo por «una de esas manzanas de Canadá» (Ivi: 44), corresponde ahora al deseo interdicto por el régimen castrista: «¡Patria o Muerte! ¡Mi casa limpia y bonita sin lumpen ni mariquita!» (Ivi: 61), grita el coro, en una repetición del mensaje proyectado en la pantalla del acto primero (Ivi: 26).

Resulta que el Paraíso cubano se revela un espacio de desencanto con la revolución, un paisaje idílico pero distópico, marcado por la homofobia y la interdicción del deseo. En resumen, como sentencia el Adán de Arenas, «[e]n esta isla ya no hay mar» (Ivi: 61). El deseo en cuanto frontera donde se entrecrocaban la violencia y la libertad pone una vez más la escritura teatral de Arenas en diálogo con la dramaturgia de Kane y Liddell. También podríamos pensar esa dimensión bíblica del proceso de mitologización llevado a cabo en *Persecución* como un despliegue de la literatura de las vanguardias iberoamericanas. Tema muy visitado, por ejemplo, por la Generación del 27, la mitología bíblica y su subjetivación son el eje central de *Poeta en Nueva York*, de Lorca, referente insoslayable para la literatura gay de la segunda mitad del siglo XX y que cumple con la mismísima geografía literaria de *Persecución*, oscilando su paisaje poético entre Cuba y Nueva York.

El espacio distópico del Paraíso vuelve a ser evocado en el quinto y último acto, «El poeta», personaje que se resiente de su «condición de esclavo», la que es también su tragedia del nacimiento o pecado original, es decir, «el hecho de haber nacido en el cacareo cerrado de una isla, el pavoroso desamparo de una isla, la prisión-prisión-prisión que es una isla» (Ivi: 104). El desamparo del poeta desterrado, un destierro que se afirma desde el nacimiento, resuena en su particular pedido de socorro a las divinidades. Un ruego agónico y desesperanzador, porque al igual que en la tragedia griega (o en las lorquianas) los dioses no nos escuchan y la condición humana es un fado al silencio de la muerte.

Habla, aquí, la misma inconformidad ante la finitud que se lee en la filosofía trágica de Unamuno, que así traduce los últimos versos de la *Medea* de Séneca (2008: 86): «Vete por los hondos espacios del alto firmamento a atestiguar por donde pases que no hay dioses». Por su parte, la lista de divinidades sordas de Arenas, caracterizada por su ironía ácida, atraviesa tres páginas de la obra e incluye a «Zeus Amante, / Júpiter Olímpico, / Saturno, / Divinas Parcas» (Arenas 2001: 105), pero también divinidades menores, como el «Turrón de Alicante» (Ivi: 106), las «Croquetas al Plato, / Puré de Lentejas...» (Ivi: 107). Da igual a quien se pida:

Oh, Divinidades mayores y menores,  
interinas o subalternas.  
Oh grotescos, horribles,  
inexistentes, ineludibles  
    dioses,  
                acudan,  
el llamado urgente.  
Dancen  
en mi honor,  
fatíguense en mi honor,  
inmólense en mi honor,  
                ayúdenme.  
Que yo pueda terminar el poema,  
que mi airada blasfemia llegue a su fin. (Ivi: 107)

El poema como metáfora o sinonimia de la vida misma nos devuelve de paso al principio de verdad, la verdad del teatro y la mentira del mundo, que rige y sostiene el edificio filosófico de *Persecución*. El corte metateatral exige del dramaturgo una arquitectura dramática que tome distancia de la noción clásica de representación, proponiendo al espectador otra dinámica teatral, marcada por la lógica escénica del simulacro, otra vez una problemática platónica.

### 3. Verdad y simulacro

Si la subida de la caverna de Platón o la bajada del escenario de Arenas configuran un desplazamiento hacia la verdad, podemos concluir que

ese recorrido atraviesa asimismo los distintos eslabones de una escalera que lleva de lo falso a lo verdadero. Así lo expresa Platón en lo que concierne a la terminología de la lengua griega que emplea el filósofo para discernir los distintos grados de la veracidad: si *Alethea*, como hemos visto, dice respecto a la verdad plena y suprema, en el peldaño anterior se halla *Homoia*, la imitación lo más homóloga posible a la verdad, la que corresponde a la verosimilitud y que tiene que ver con el juego ficticio de las apariencias (cf. Torrano 1998: 16).

Y ya sabemos que la apariencia tendrá para Platón el valor pedagógico de acercamiento a las ideas, lo que de por sí constituye la naturaleza de la dialéctica. «Aparenta, como todo el mundo», apela la Anciana de «Traidor», en sus recuerdos, a un interlocutor que dice «no voy a poder más, no voy a poder más. Voy a gritar todo mi odio... Voy a gritar todo mi odio» (Arenas 2001: 26). El tema de la simulación en cuanto eje poético de *Persecución* está breve pero acertadamente estudiado por Ángeles Mateo del Pino:

El teatro de Reinaldo Arenas debe ser comprendido atendiendo a este principio de «apariencia» y «simulacro», ya que en él nada es lo que parece y todo parece lo que no es. La simulación es, por tanto, el juego a que nos somete constantemente este autor, pues [...] ésta conecta, agrupándolos en una misma energía —la pulsión de simulación—, fenómenos disímiles, procedentes de espacios heterogéneos y aparentemente inconexos que van desde lo orgánico hasta lo imaginario, de lo biológico a lo barroco... (del Pino 2002: 280)

La «pulsión de simulacro» a la que alude la investigadora se traduce en Arenas en una poética afincada en la contundencia política pero también estética del discurso, de ahí que Sánchez-Grey Alba (1992: 67) identifique en *Persecución* rasgos estético-políticos del «teatro documento» de Piscator, pero que desde nuestro punto de vista más bien se insertan en la tradición reciente del teatro de intervención en las Américas, ya que hereda inquietudes experimentadas desde los cuarenta por el Living Theatre, referente teatral imprescindible para la misma Nueva York donde vivió Arenas, o del «Teatro del Oprimido» de Augusto Boal, importante fuente latinoamericana que igualmente influye sobre la escena estadounidense.



En todos esos referentes, al igual que en *Persecución*, está en causa el replanteamiento de la relación entre espectador y espectáculo. De ahí que en el segundo acto «[h]ombres armados cruzarán por entre los espectadores» (Arenas 2001: 34) o que, en el cuarto, titulado «El Repri-mero», la acotación eleve el nivel de tensión en la sala, fundiendo escenario y platea en un mismo espacio de simulación:

De entre la oscuridad total y por todos los sitios (incluyendo los asientos donde están los espectadores), saldrán ladridos, disparos, chiflidos, gritos de ¡ataja!, bocinas de carros patrulleros, disparos; la puerta de entrada del teatro es cerrada con violencia. «Nadie se va a escapar», grita alguien desde el fondo de la sala. (Ivi: 70)

El dispositivo metateatral de Arenas invierte en contra de la noción del espectador pasivo y propone una fruición estética donde la experiencia emocional enmarque la verdad del juego teatral. En «El Repri-mero» queda clara la dialéctica trazada entre el teatro y la realidad: la dictadura, en el entender de Arenas, no pasa de un triste espectáculo. El acto cuarto también se presenta como un enfrentamiento dialéctico al acto siguiente: si el Poeta, como hemos visto anteriormente, afirma desde su soledad y del silencio divino su libertad subjetiva, «El Repri-mero», caricatura de la tiranía, nada hace además de aniquilar cualquier rasgo de individualidad. Cuando, ante el tribunal, un acusado de disidencia intenta empezar su defensa diciendo «Bueno, yo...», le contesta el fiscal: «¿Cómo osa injuriar a nuestro pueblo [...] con esa frase totalmente egoísta, individualista, egocéntrica, contrarrevolucionaria y criminal: "yo"?» (Ivi: 82).

#### 4. A modo de conclusión

Como hemos visto, el teatro de Reinaldo Arenas se plasma en una dramaturgia en primera persona. Así pues, el autor se hace presente en la figura auto-ficticia del acto quinto, «El poeta», no un poeta cualquiera, sino el expulsado de la *polis*. Arenas dialoga directamente con la tradición platónica y, al construir un edificio teatral en el que se superponen capas y más capas de memorias, problematiza por doquier la noción de verdad —verdad histórica, pero también escénica—. Dentro de dicha perspectiva, el cuestionamiento de lo verdadero en clave filosófica se

traduce en dos recursos o características que atraviesan todo el texto de *Persecución*.

En primero, la mitologización, es decir, la caracterización de las figuras humanas y el desarrollo de la acción dramática mediante la creación de mitos análogos a la mitología clásica y cristiana. En segundo, el simulacro, o sea, la ruptura con los cánones de la representación teatral, ahora sustituidos por juegos o simulaciones escénicas que proponen una experiencia compartida con el público: al espectador le toca renunciar a su zona de confort y enfrentarse a la verdad histórica hecha, allí, ficción. La acotación de *El color del verano* quizás resuma, metafóricamente, la experiencia de muerte y renacimiento que espera el dramaturgo compartir con su público: «El espectador, al entrar en el teatro, debe estar consciente de que puede perder la vida» (Arenas 1999: 20).

En definitiva, el texto de Arenas exige del teatro -como tal- una desgarrada urgencia del lenguaje para enfrentarnos a la Historia. Dentro de la contundente percepción de lo teatral del poeta disidente, caracterizada por su particular sentido del mito y del simulacro, la verdad es un hito emocional, tiene que ver con lo que el recuerdo hace sentir. Como dice la Vieja al comienzo de la obra, «[p]ero antes hablaré. Antes diré al fin lo que siento. La verdad» (Arenas 2001: 28).

## Bibliografía

- ARENAS, REINALDO (2001). *Persecución (Cinco piezas de teatro experimental)*. Miami: Ediciones Universal (1986).
- ARENAS, REINALDO (1999). *El color del verano o Nuevo Jardín de las Delicias*. Barcelona: Tusquets Editores (1982).
- BARTHES, ROLAND (2005). *El grado cero de la escritura*. Trad. Nicolás Rosa. Madrid: Siglo XXI (*Le degré zéro de l'écriture*, 1953).
- MARCO, JOAQUÍN (1999). Vanguardista en el fondo y en la forma; heterodoxo en moral y costumbres. Esta novela puede entenderse como una obra maestra. En: *El Cultural*, 07.02.1999: [www.elcultural.com/revista/letras/El-color-del-verano/13399](http://www.elcultural.com/revista/letras/El-color-del-verano/13399) (24.01.2018).
- MATEO DEL PINO, ÁNGELES (2002). De cuando la vida imita al teatro. La dramaturgia de Reinaldo Arenas. En: Murrieta, F. (ed.). *Creación y*

*Exilio. Memorias del I Encuentro Internacional con Cuba en la distancia.*  
Madrid: Editorial Hispano Cubana, 279-287.

LIDDELL, ANGÉLICA (2003). Llaga de nueve agujeros. En: Monleón, J. & Diago, N. (eds.). *La palabra y la escena*. Valencia: Universitat de València, 69-81.

SÁNCHEZ-GREY ALBA, ESTHER (1992). El teatro documento de Reinaldo Arenas. En: *Círculo: Revista de Cultura XXI*: 67-76.

SÉNECA, LUCIO ANNEO. *Medea*. Trad. Miguel de Unamuno (2008). Mérida: Consorcio Patronato Festival de Teatro Clásico de Mérida.

TORRANO, JAA (1998). Mito e verdade em Hesíodo e Platão. En: *Letras Clássicas 2*: 11-26.



# El mito de la Atlántida en *El pez de oro* de Gamaliel Churata: puentes entre mundos

*Meritxell Hernando Marsal*, Universidad Federal de Santa Catarina

**Resumen:** *Este trabajo busca examinar la formulación del mito de la Atlántida que Gamaliel Churata realiza en El pez de oro (1957). Esta obra es conocida por la reelaboración de mitos andinos a partir de una rica tradición popular, pero hay también en Churata un interés muy marcado por la relectura de la tradición occidental, comprendida a contrapelo, desde la perspectiva andina. Es el caso del mito de la Atlántida. Churata se apropia del mito relatado por Platón y coloca en esta civilización perdida el origen del ser andino. Al afirmar pertenecer al mundo clásico descrito por Platón, Churata invalida el rechazo europeo a la diferencia y realiza, al mismo tiempo, una apropiación de la cultura de la metrópolis. De esta manera, el mito atlántico posibilita un movimiento doble de afirmación de lo propio y aproximación al otro.*

**Abstract:** *This paper examines the formulation of the myth of Atlantis that Gamaliel Churata makes in El pez de oro (1957). This work is known for the reworking of Andean myths from a rich traditional source, but Churata also rereads the Western tradition, understood from the Andean perspective. This is the case of the myth of Atlantis. Churata appropriates the myth narrate by Plato and places the origin of the Andean being in this lost civilization. By claiming to belong to the classical world described by Plato, Churata invalidates Europe's rejection of difference and, at the same time, makes an appropriation of the culture of the metropolis. In this way, the Atlantic myth makes possible a*

*double movement, the affirmation of the Andean culture and the approach to the other.*

La obra de Gamaliel Churata es un ejemplo claro del diálogo entre tradiciones míticas que es el tema de este libro dedicado a los Mitos Prehispánicos y Mitos Clásicos en la Literatura Latinoamericana. La tradición clásica es conocida por Gamaliel Churata, y con ella dialoga profundamente en *El pez de oro*, pues uno de los interlocutores destacados es Platón. Junto a él, contra él, mostrándole la perspectiva andina (es llamativa en *El pez de oro* la repetida interpelación «¿Entiendes, Plato?»), teje una trama de argumentos que lo llevan a cuestionar el fundamento de la filosofía occidental y su instauración del logos como forma de aprehender el mundo. Este propósito es fundamental para Churata y puede percibirse a lo largo de toda su obra. En *El pez de oro* está trabajado mediante formas literarias pero en su libro posterior, *La resurrección de los muertos* (2010), adquiere un formato explícito de discusión filosófica. Riccardo Badini explica la tensión frente al pensamiento de Platón como una voluntad de reivindicar la integridad humana y su lugar en el cosmos:

Churata plantea la base de su paradigma existencial estableciendo que la muerte es un invento de la palabra, inevitablemente conectado con el nacimiento de conceptos filosóficos que amenazan la idea de unidad del ser humano y su percepción de contigüidad con el universo que lo rodea. La insinuación de la falacia de los sentidos humanos; la distinción entre esencia y sustancia; el idealismo, cuyas bases fueron puestas por la escuela filosófica de Elea, desarrollado en el sistema metafísico de Platón; se caracterizan por ser los mayores responsables de la enfermedad sufrida por el hombre moderno, privado de su originaria y vital raíz animal. (Badini 2010: 26)

Lo interesante es que para construir su discurso Churata se apropia de reflexiones y relatos procedentes de la misma tradición occidental, entre ellos los mitos griegos, instalándolos en los Andes y reclamando una horizontalidad cultural que permita una verdadera interlocución. Badini destaca, en este sentido, su «capacidad de husmear en el pensamiento contemporáneo buscando grietas en el logocentrismo occidental

o zonas de contactos y en estos espacios críticos elaborar inmediatamente nexos dialécticos con el pensamiento indígena» (Badini 2010: 26).

En ese sentido, me interesa destacar el mito de la Atlántida. Es precisamente Platón el inventor de esta isla fabulosa, situada más allá del estrecho de Gibraltar, y que describe en los diálogos *Timeo* y *Critias*. En el primero, nos da la fuente del relato: Critias lo habría escuchado de su abuelo, Critias el Viejo, que lo habría conocido por su padre, Dropides, amigo de Solón, el gran sabio, que escuchó el relato de los sacerdotes egipcios de Sais, que lo fechan nueve mil años antes. Platón crea por tanto una cadena de transmisión oral de la que se recupera un saber perdido por parte de los griegos. En este diálogo se describe brevemente el enfrentamiento de Atenas, «contra un poder insolente que invadía a la vez toda Europa y toda Asia» (Platón 1991: 1131): la isla Atlántida. Aquí Platón da apenas su situación geográfica y el resultado de la contienda, favorable a Atenas, pero cuyo fin es la destrucción catastrófica de los dos ejércitos y de la propia isla. En este punto, Critias deja su lugar como orador a Timeo, que se propone describir el Cosmos, tema principal del diálogo. Sin embargo, Platón retoma la Atlántida en el *Critias*, donde hará una descripción pormenorizada y fabulosa de ese imperio marítimo, opuesto a la Atenas primitiva. Pero el relato nuevamente está truncado, esta vez por el propio autor, que dejó el diálogo en el punto en que Zeus decidía castigar la soberbia atlante. Así, como señala Pierre Vidal-Naquet, citando a Alessandra Lukinovich, tanto en el *Timeo* como en el *Critias*, Platón «coloca a su lector bajo el signo de lo incompleto» (Vidal-Naquet 2006: 27).

Esta voluntaria fragmentariedad estimula más la imaginación que no la coarta. Platón dejó una semilla que fructificó abundantemente en la historia, generando búsquedas e interpretaciones diversas en Plutarco, Francisco López de Gómara, Gonzalo Fernández de Oviedo, Francis Bacon, Jules Verne o Jacint Verdaguer, entre muchos otros. Paul Jordan habló del síndrome de la Atlántida y Vidal-Naquet puntúa: «Se trata de una enfermedad de repetición» (Vidal-Naquet 2006: 19). Churata se inserta pues en esta larga cadena de interpretaciones y utiliza, como muchos otros autores, el relato platónico a su favor, y en varios sentidos contra Platón.

Pero, al final, ¿se trata de un mito? A pesar de las afirmaciones de historicidad del relato, puede considerarse que Platón crea un mito para debatir un modelo político. Según Vidal-Naquet, estaríamos ante una

«anti-historia» (Vidal-Naquet 2006: 20), un pastiche de Heródoto (Ivi: 21), en que voluntariamente («perversamente» comenta el historiador francés), Platón multiplica el efecto de lo real señalado por Barthes (Ivi: 28), para oponer Atenas contra Atenas, es decir, la Atenas primitiva imaginada según el modelo de *La República*, contra la Atenas como potencia marítima imperialista, que critica severamente bajo los ropajes de la Atlántida (Ivi: 35). Las dos se encuentran en el terreno de la especulación filosófica.

Churata retoma por tanto el gesto de Platón, e imagina a su vez un origen atlante para el pueblo andino. No se trata de un gesto puntual. Las alusiones a la Atlántida en *El pez de oro* son muy numerosas, hasta 25 veces Churata hace referencia a ello, ya sea en forma sustantiva, citando la isla, o como adjetivo, en que lo atlante pasa a significar lo antiguo, lo enraizado; lo atlante calificará el conocimiento del Laika y aparecerá vinculado al saber del mito; finalmente, el *ahayu* andino será atlante también, de manera que la disensión con la concepción del alma de Platón adopta como patria la propia ‘antiutopía’ platónica.

Churata plantea la cuestión en su prólogo “La homilía del Chori-Challwa”. El tema de la Atlántida está inserto en una argumentación sobre el tiempo: lo antiguo es actual y «necesariamente el hombre de hoy es el de ayer» (Churata 1957: 26). Hay, por tanto, una negación del concepto positivista de progreso, que cancela el pasado considerándolo superado por la actualidad, y, en su lugar, la afirmación de la pervivencia del pasado en el presente. Esta lógica temporal que fractura la linealidad cronológica por la convivencia de series temporales yuxtapuestas procede de la concepción aymara del tiempo y es explicada por Elizabeth Monasterios con la noción de *nayra pacha*:

A esa temporalidad podría llamársela *temporalidad plena*, ya que en ella coexisten pasados ancestrales, memorias de la invasión europea y de luchas anti-coloniales, presentes modernizantes y futuros desconocidos. En las culturas andinas existe un concepto que interpreta a cabalidad la fractura epistemológica que semejante co-existencia de temporalidades inflige en la lógica del tiempo lineal: es el concepto aymara de *nayra pacha* («ver con los ojos el tiempo antiguo»), que alude a una necesidad vital de situarse históricamente en el presente mirando el pasado que está delante de los ojos y caminando de espaldas al futuro, tiempo desconocido al que no se puede ver. (Monasterios 2015: 41-2, subrayado de la autora)



La actualidad del pasado es un concepto importante para Churata pues está vinculado a su anulación de la muerte y a la pervivencia de la cultura andina. Como señala Paola Mancosu, «No se trata de una memoria de lo que fue, sino de un rescate de lo que sigue siendo en el presente» (Mancosu 2017: 73).

Ese pasado remoto, pero presente y actuante, Churata lo vincula, a la manera platónica, con la Atlántida. Pero si el personaje de Platón acudía al saber egipcio como fuente de información, el narrador más contemporáneo de *El pez de oro* recurre al discurso científico: sus referencias son de paleontólogos, antropólogos, físicos, lingüistas, como Paul Topinard, Florentino Ameghino, Antonio de Ulloa, Samuel George Morton o Alcide d'Orbigny, de los que, en una operación característica, toma lo que le interesa, desdeñando las teorías racistas de la época y su categorización displicente de la cultura incaica. Contra aquellos antropólogos que rechazan incluirla entre las formas de civilización señala: «resulta casi monstruosa la simplicidad de métodos que han empleado para generalizar el proceso social de los diversos grupos americanos» (Churata 1957: 30). En su apoyo esgrime también referentes locales como Belisario Díaz Romero, Arthur Ponansky, Emeterio Villamil de Rada, Luis Soria, Washington Cano, Franz Tamayo y Vicente Fidel López, colocándolos a la par de los anteriores. La argumentación procedente de la paleontología y de la lingüística busca establecer vínculos entre las culturas andinas, especialmente Tiwanaku, y sus lenguas, el quechua y el aymara, y referentes del mundo antiguo (Sumeria, Babilonia, Fenicia, Egipto) o de Asia, como China. Lo que le interesa a Churata es destacar «movimientos culturales» e intercambios entre las distintas culturas antiguas, de manera que lo americano en ningún caso se muestre como cerrado o excepcional, sino todo lo contrario, que forme parte de un mismo mundo en movimiento. Churata concluye con una afirmación importante:

Acabaría con hesitaciones de todo género, si alguna investigación con medios y autoridad se dirigiera a rastrear las fuentes del Inkario, allí donde se estima que se hallan. Y no tanto para servir a objetivos meramente historiológicos, en servicio del hombre; si a este le conviene saber si, en efecto, hay puente biológico que une Nuevo y Viejo mundos. (Churata 1957 27-28)

La Atlántida constituye ese puente, situada entre uno y otro mundo. Pero más que geográfico, el argumento que busca Churata es ideológico: la atlante certifica la dignidad cultural de la cultura incaica y sus predecesoras (Tiwanaku, sobre todo), comparables con las bases culturales occidentales, especialmente con Grecia (a la que Churata compara en la cultura y la organización social) y Roma (semejante militarmente y en sus estrategias de expansión), y su precedencia:

Antes que caldeos, chinos, egipcios, coetáneos acaso de los sumerios, vendrían a ser los hombres que labraron las simbologías de Tiwanaku, o la sagrada traquita de Sillustani; y el suelo Preamericano teatro de una cultura, que, según sacerdotes egipcios confesaron a Solón, consideraban superior y más vieja. (Churata 1957: 30)

Aquí Churata cita directamente el *Timeo* de Platón y, como él, multiplica el 'efecto de lo real' al referir en su apoyo «hombres de ciencia europeos y norteamericanos» (Churata 1957: 30). No deja de haber una inflexión irónica aquí. El síndrome atlante y la multitud de discursos que generó deviene la prueba de la cultura que busca: «esa cultura es la cultura atlante. Y el atlante el homo sapiens americano. Todo lo cual ha sido registrado sobre firmas de sabios» (Churata 1957: 30).

La Atlántida como antecedente incaico se convierte así en el teatro de *El pez de oro*:

También ruinas de viejos atlantes duermen en el americano de América sueño milenario. Entre estas ruinas fue a buscar escenario EL PEZ DE ORO para escudriñar las raíces de su trino, que vienen a anunciar que no es muriendo como se vive; y que morir de América no es 'estar' en América; sino fuera de ella. (Churata 1957: 31; mayúsculas en el original)

Este movimiento discursivo repite el gesto de Guamán Poma de Ayala que, en su *Nueva Corónica y Buen Gobierno* (1615), traza el vínculo anterior con el cristianismo, y por tanto la dignidad evangélica de los indígenas, a partir de la llegada al Collao del apóstol San Bartolomé y del establecimiento de la cruz de Carabuco (Guamán Poma de Ayala 2005:72-4), figura a la que también alude Churata (1957: 28). Estas operaciones anacrónicas se explican en el horizonte colonial, como una

forma de autorización del pueblo andino y de cuestionamiento de la opresión y desvalorización sufridas. Remitir el origen americano a una cultura legendaria que Platón instaló como contemporánea de la Atenas primitiva, impugna el trato subalterno que la conquista y la contemporaneidad republicana estableció para las culturas andinas. Al reclamar su procedencia clásica, Churata invalida el rechazo a la diferencia por la asunción de lo mismo. Esta opción irónica, ciertamente anticolonial, realiza también una apropiación (claramente antropofágica) de la cultura de la metrópolis. Los pueblos andinos y los europeos no son equivalentes (de lo que derivaría una inclusión paternalista pero no real), sino radicalmente idénticos, pues tienen un origen común en las culturas descritas por Platón. La imagen del puente comunica la voluntad de Churata de construir una horizontalidad cultural que permita el reconocimiento y el diálogo en las dos direcciones.

Churata, por tanto, no entiende el tránsito transatlántico apenas de este a oeste, esto es, América no deviene la receptora pasiva de la modernidad occidental. Todo lo contrario, el puente funciona también en dirección opuesta. Para Churata, la reivindicación de la cultura inca, y su fundación mítica en la Atlántida, no constituyen ni nostalgia por el pasado desaparecido ni mero exotismo:

No porque pretendamos colgarle ridículos abalorios, sí porque en su elementalidad conduce hechos que importan, en los órdenes político y moral, sobre todo, conquistas a que habrá de derivar la Civilización, si, como es deseable, supera los extravíos que la han puesto en la ceja de un abismo, conviene establecer si el Tawantinsuyu puede aún constituir solución para la América y para el hombre. (Churata 1957: 28)

Como señala Helena Usandizaga, lo que le interesa establecer a Churata es el «valor de futuro de las civilizaciones antiguas americanas» (Usandizaga 2012: 189). Un valor que desde el pasado permea el presente y le permite avanzar. Esta noción de la actualidad del pasado y de su fuerza para intervenir en la creación del presente, se relaciona como fue expuesto anteriormente con la percepción aymara del tiempo. Además, Churata, en su diálogo con las propuestas más desafiantes del pensamiento occidental, remite también a la noción de *élan vital* planteada por Bergson en *La evolución creadora* (1907): «el Inkario constituye el primer Imperio Histórico de Trabajadores; lo son el Inka, el funciona-

rio, el intelectual, el sacerdote. Su destino político mira al hombre. He aquí el élan histórico» (Churata 1957: 29). Las culturas andinas (en su precedencia atlante) constituyen, pues, una oportunidad de transformar unas formas de vida amenazadas. La alusión a Oswald Spengler (Ivi: 28) hace referencia a esta fragilidad occidental.

De esta manera, lo atlante no anula la singularidad americana, todo lo contrario. Cuando Churata usa el término como adjetivo lo hace para significar lo más antiguo, radicalmente constitutivo, en expresiones como «humus atlanta» (Ivi: 65), «Dos afilados atlantas, los ojos» (Ivi: 168), «chuhwa atlanta» (Ivi: 434), «candidez atlanta en ojo chokña» (Ivi: 435). Se produce por tanto una resignificación de la noción platónica. Lo atlante, al aludir al conocimiento antiguo, anterior al mismo Platón, toma otra dirección y se desvincula de las formas occidentales del conocimiento. En el saber atlante el vínculo entre los seres no se habría quebrado y sus relaciones pueden ser reconstituidas. Esta apropiación se hace más clara cuando Churata conecta lo atlante con el saber del Laika:

el Layka no ha recibido lecciones de mesmerismo por correspondencia, como nuestros brujos, y lo que sabe y hace lo ha heredado no del Inka, ni del régulo aymara; lo ha heredado del atlanta, que, como es bien presumible, vive en nuestro sentimiento y en nuestros huesos. (Churata 1957: 102)

En contradicción con Platón, que establece una epistemología fundada en la abstracción, Churata defiende un conocimiento material, que procede y actúa en la naturaleza: «el concepto que de lo sobrenatural tiene el Layka es completamente natural» (Churata 1957: 101). La figura del atlante también vincula conocimiento, memoria y creación, en un sentido poético y a la vez físico, pues es el parto lo que recuerda con persistencia: «conserva memoria (memoria de poeta) de la angustia con que el oro formulara su ruego. Que de la suya no requiere memoria; si el milenario atlanta la cultiva en memoria del parto de ese Relámpago, que a todos nos dejó sin memoria» (Churata 1957: 127). Y seguidamente vincula estas nociones al mito:

Con primor, por cierto lutécico, escribe el eslavo Waidlé: «El pensamiento mítico (léasele el sentimiento del mito), es identificable en que concilia el conocimiento con la creación». En tanto todo conocimiento es

nacimiento, sí. Es lo que nos sale parteado en llagas; desgarrón que nos abre las carnes, y con sus pies y su cuenta a wakchar se echa por el mundo. (Churata 1957: 128)

Churata entiende el mito como plataforma creativa que expande el conocimiento. Es lo que hace con la Atlántida, y también con otros mitos griegos que cita a lo largo del libro. Así, en el capítulo Thumos, para definir el alma animal que constituye al hombre, recuerda la figura de Quirón y recurre a las historias de Leda y Pasifae, pues según él «la mitogénesis revela su unidad con el animal [...] que la naturaleza viene de interrelaciones» (Churata 1957: 381). Aquí, el mito manifiesta el espacio de lo múltiple, opuesto a la pureza de las ideas de Platón. Como señala Eduardo Viveiros de Castro, la propia naturaleza del mito cuestiona el estructuralismo de Levy-Strauss que tanto lo estudió, y evidencia su constitución no cerrada, sino en permanente transformación:

Ese desequilibrio no es una simple propiedad formal que responde por la transformabilidad y traductibilidad de los mitos, sino, como veremos enseguida, un elemento fundamental de su contenido. Los mitos, pensándose entre sí, piensan *por medio* de ese desequilibrio – y lo que piensan es ese desequilibrio mismo, la disparidad en que consiste «el ser del mundo». (Viveiros de Castro, 2015: 249, subrayado del autor; traducción mía)

En esa dirección, que Churata tome partido por la Atlántida adquiere mayor sentido, pues es revelador de su concepción de la vida y el ser humano como pluralidad y movimiento. Pierre Vidal-Naquet apunta en su análisis del relato de Platón:

La Atenas primitiva está fuera de la historia, mientras que es imaginable como una ciudad real. La Atlántida es, por el contrario, el mundo de la historia tal como, aparentemente, la entiende Platón, es decir, el mundo de la alteridad pura [...] Desde el comienzo hay, pues, mezcla, carácter mixto entre lo divino y lo humano. Y es precisamente el predominio progresivo del elemento humano sobre el elemento divino el que, al final del Critias, provoca la degeneración de la Atlántida y los atlantes. (Vidal-Naquet 2006: 31-2)

Si Atenas es la ciudad de lo Mismo, la Atlántida es el universo del cambio, la mezcla y el movimiento. Las oposiciones se multiplican en el relato platónico: a una fuente en Atenas, le corresponden dos en la Atlántida; la austeridad ateniense contrasta con el bullicio del puerto atlante: «El canal y el puerto principal rebosaban de barcos y mercaderes venidos de todas partes. La muchedumbre producía allí, de día y noche, un continuo alboroto de voces, un tumulto de voces incesante y diverso» (Platón 1991: 1198).

Churata que, justo antes de su primera mención a la Atlántida, había declarado «Nosotros, también, somos hijos de la "grosura" de la mar: Wirakhochas» (Churata 1957: 26), parece asumir los valores que encarna esa isla condenada por Platón en su noción del ser, que define característicamente con la ecuación: «Ego = tú – multo» (Churata 1957: 349). También 'el alma' platónica será cuestionada por Churata desde este lugar. Precisamente la figura del atlante le sirve para definir el *ahayu*, esto es, el componente anímico del ser humano, como movimiento:

Unos sobre el haz de las aguas, otros a ras de la tierra, todos los dioses soplaron en la arcilla modelada a su imagen y semejanza, y el barro se animó: había nacido el hombre. El filósofo atlante fue más profundo y más serio, y llamó a ese fluido: Pachakamak: lo que anima y se anima. Ninguna corporeidad antrópica. No hay, hasta donde alcanzo una definición más exacta del movimiento, es decir, de la *ahayu*, la semilla del hombre y de la naturaleza. (Churata 1957: 111)

Churata le discute a Platón, y, sobre todo, a la lectura cristiana de sus ideas, que el ser humano esté dividido entre cuerpo y alma, que su parte material deba renegarse pues está condenada a la muerte, y que su alma, al estar destinada a la pureza, deba rechazar el mundo en que nace. Esta ontología, además de fracturar la unidad andina de vida/muerte y cuerpo/espíritu, contribuyó a imponer el régimen colonial en todas las esferas de la existencia (Hernando Marsal 2013: 7). Para Churata, el *ahayu* «como semilla de germinación que posibilita el movimiento vital, no se concibe separado del cuerpo y de sus fluidos» (Mancosu 2017: 64) y está conectado con la diversidad de la naturaleza. El ciclo vital e histórico funcionan en conexión con los ciclos naturales, posibilitando «la analogía entre la perennidad de la germinación y la perpetuación de la vida en el ciclo vital humano» (Mancosu 2017: 63). El *ahayu* es material,

múltiple, aferrado a la vida, en la que permanece. *El pez de oro* es exponente de esta naturaleza abigarrada que Churata reivindica y que organiza toda la obra mediante las variaciones temáticas, las lenguas mezcladas, las voces que se multiplican. El *ahayu* del Pez, como el que le adjudica a Colón en el capítulo Pacha Mama, es un «ahayu atlanta» (Churata 1957: 147).

## Bibliografía

- BADINI, RICCARDO (2010). La hermenéutica germinal de Gamaliel Churata. En: Churata, Gamaliel. *La resurrección de los muertos*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores, 23-38.
- CHURATA, GAMALIEL (1957). *El pez de oro*. La Paz: Canata.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, FELIPE (2005). *Nueva Coronica y Buen Gobierno*. México: FCE (1615).
- HERNANDO MARSAL, MERITXELL (2013). Perspectivas trans-históricas del duelo en *El pez de oro* de Gamaliel Churata. Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA), Washington, 2013. Disponible en: <<http://lasa.international.pitt.edu/auth/prot/congress-papers/Past/lasa2013/files/39778.pdf>> (Acceso 27/01/2017).
- PLATÓN. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar (1991).
- MANCOSU, PAOLA (2017). Introducción. En: Churata, Gamaliel. *Khirkhilas de la sirena*. La Paz: Plural, 15-109.
- MONASTERIOS, ELIZABETH (2015). *La vanguardia plebeya del Titikaka. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes*. La Paz: Plural/IFEA.
- USANDIZAGA, HELENA (2012). Introducción. En: Churata, Gamaliel. *El pez de oro*. Madrid: Cátedra, 11-143.
- VIDAL-NAQUET, PIERRE (2006). *La Atlántida. Pequeña historia de un mito platónico*. Madrid: Akal (*L'Atlantide: petite histoire d'un mythe platonicien*, 2005).
- VIVEIROS DE CASTRO, EDUARDO (2015). *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosacnaify.





# El observador entre dos mundos en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier

Ádám András Kürthy, Universidad Eötvös Loránd Budapest

**Resumen:** *El artículo recorre ciertos preceptos y características de la teoría de lo real maravilloso de Alejo Carpentier para ver su presencia en la novela, y analiza, en particular, la manera en que los mitos clásicos y prehispánicos aparecen en este contexto, y en la postura del narrador-protagonista.*

**Abstract:** *This article gives an overview of some doctrines and characteristic traits of the theory of the real maravilloso by Alejo Carpentier, to see its presence in the novel. Furthermore, it analyses specifically the way the classical and prehispanic myths appear in this context and in the stance of the protagonist-narrator.*

## 1. Hibridez temporal en la novela

En la presente investigación me he propuesto examinar la postura del narrador-protagonista de *Los pasos perdidos* (1959) de Alejo Carpentier, prestando especial atención a su relación con las mitologías clásica y americana y a su propósito en el uso de éstas, partiendo de la intuición inicial de una posible dualidad entre los dos mundos mitológicos en la novela. Para empezar, resumo ciertos preceptos teóricos y componentes histórico-temporales de lo llamado ‘real maravilloso’, agregándoles los elementos correspondientes de *Los pasos perdidos*.

### 1.1. Desde edades remotas hasta las vanguardias

Primero, salta a la vista la fuerte presencia de las creencias y cosmovisión medievales, agrupables, tal vez, más acertadamente bajo el término de ‘pre-racionalistas’, o ‘pre-lógicos’, una variedad de comprensión más radical que el pensamiento objetivo (Merleau-Ponty: 1945; trad. 2012: 394).

Es abrumadora, por ejemplo, la cantidad de prefiguraciones supersticiosas en el razonamiento del narrador. Durante la revolución en la capital latinoamericana, recluso en la tienda, separado del hotel y de Mouche, dice: «No sé por qué se insinuó en mi mente la idea de que [...] ese foso, esa hondura [...] era como una advertencia, una prefiguración de acontecimientos por venir» (Carpentier 1994: 64). Esta manera de razonar se hace cada vez más acentuada a medida que se acerca el final de su relato. Al dejar Santa Mónica de los Venados, alejándose en el avión, mira desde lo alto a Rosario, y nota que su cabellera negra «tiene algo de velo de viuda» (Ivi: 222). A la espera de poder volver al mismo lugar, declara: «veo, cada mañana, presagios en las primeras cosas que me salen al paso: la araña es de mal agüero, como la piel de serpiente expuesta en una vitrina; pero el perro que se me acerca y deja acariciar es excelente» (Ivi: 242). Y ya durante su intento de regreso, afirma: «Por precaución ante mí mismo, por cumplir con una vaga superstición que consiste en admitir la posibilidad de lo peor para conjurarlo y alejarlo, quiero imaginar que algún día me canse de lo que aquí vengo a buscar» (Ivi: 248). Es fundamental una prefiguración que el narrador mismo no advierte: al final del primer capítulo, en el recorrido hecho en el museo de la universidad (Ivi: 36-37) efectúa el recorrido en el tiempo mediante la contemplación de los objetos de arte, anticipando así la percepción que determina su interpretación de todo el viaje, y este modelo revela la prevalencia de la aplicación de moldes preexistentes frente a la influencia de las nuevas experiencias o, en otras palabras: la experiencia original se repite en la conciencia del presente (Eakin 1999: 107). Se podría argumentar también un paralelismo análogo entre los recuerdos infantiles de María del Carmen y el amor consumado con Rosario (Ivi: 143).

Aparecen a menudo referencias a personas reales y literarias, o a la elaboración literaria de vidas reales: Montsalvatje se proclama «descendiente directo de Raimondo Lulio –a quien llama obstinadamente Ra-

món Llull» (Ivi: 134), Rosario lee la *Historia de Genoveva de Brabante* (Ivi: 97 y otras), y varias veces surgen las hagiografías evocadas a través del libro de vidas de santos, lectura inicial y posterior del protagonista (Ivi: 16, 205).

El narrador asocia con frecuencia el mundo encontrado en torno a la población del Adelantado al «mundo del Génesis» (Ivi: 180), paragonándola con «la ciudad de Henoch», menciona la historia del arca de Noé (Ivi: 186) y la de la lluvia «de las cuarenta arduas noches» (Ivi: 200), vincula el cerro de los petroglifos al Monte Ararat (Ivi: 193) y, en el caso de Nicasio, habla de «la lepra del Levítico» (Ivi: 212). Se alude también a cierta concepción mítica de la vida, cuando el narrador refiere una conversación con Rosario sobre su padre: «Me habló luego de su enfermedad en modo legendario, que revelaba un concepto mitológico de la fisiología humana» (Ivi: 126). Se establece así una permanente mitificación de su entorno geográfico y humano, sin el cuestionamiento de la validez de estas observaciones.

Aunque el Descubrimiento quede fuera de los límites tradicionalmente establecidos de la Edad Media, se puede argüir que debe adscribirse a ella, tal como argumenta el narrador:

Acaso transcurre el año 1540. Pero no es cierto. [...] No hemos entrado aún en el siglo XVI. Vivimos mucho antes. Estamos en la Edad Media. Porque no es el hombre renacentista quien realiza el Descubrimiento y la Conquista, sino el hombre medieval. [...] Medievales son los juegos de diablos, paseos de tarascas, danzas [...], romances [...], que tan fielmente perduran en tantas ciudades que hemos atravesado recientemente. (Ivi: 168)

De acuerdo con eso, América puede verse como una pantalla de proyección en la formación de un nuevo mito, ya que, en muchos casos, los que llegaban hacían corresponder la nueva realidad encontrada a ciertos elementos de sus lecturas anteriormente conocidas. Estas referencias son importantes para el narrador. Durante la revolución, las cita en clave de ignorancia: «Pero esto poco significaba para quien, como yo, ignoraba la historia de aquel país en todo lo que fuera ajeno al Descubrimiento, la Conquista y los viajes de algunos frailes [...] (Ivi: 52)». En otras ocasiones, las evoca en una identificación lúdica:

Me divierto con un juego pueril sacado de las maravillosas historias narradas, junto al fuego, por Montsalvatje: somos Conquistadores que vamos en busca del Reino de Manoa. Fray Pedro es nuestro capellán [...] El Adelantado bien puede ser Felipe de Utre. El griego es Micer Codro, el astrólogo. Gavilán pasa a ser Leoncico, el perro de Balboa. Y yo me otorgo [...] los cargos del trompeta Juan de San Pedro [...] (Ivi: 151)

Aparecen, asimismo, ejemplos de objetos de arte procedentes del período: el *Venus* de Cranach (Ivi: 33) y *La nave de los locos* de El Bosco (Ivi: 114).

Los relatos de viaje también figuran como referencia, sobre todo mediante el libro ficticio (Montanaro Meza 2006: 5) del Fray Servando de Castillejos: *De barbarorum novi mundi moribus* del año 1561.

Las Vanguardias, pertenecientes ya a un período indiscutiblemente posterior, surgen en relación con Mouche, que «se había formado en el gran baratillo surrealista» (Carpentier 1994: 27), lo que resulta clave en toda su figura, y en la actitud cambiante del narrador hacia ella. Las vanguardias quedan evocadas, asimismo –muy llamativamente– en el paratexto: en el título mismo, que alude sin duda a *Les pas perdues* de André Breton.

Dada la presencia de ambos códigos, se facilita la posibilidad de leer e interpretar la ficción según cualquiera de ellos: es plausible tanto una lectura en clave pre-racionalista como otra de acuerdo con los preceptos posteriores, lo que al texto le presta accesibilidad popular y valores estéticos relevantes para su actualidad a la vez.

## 2. Sobre ciertos deslices teóricos

Conviene recordar por un momento la teoría de Carpentier sobre ‘lo real maravilloso’, expuesta en su famoso ensayo titulado *De lo real maravilloso americano* (1967). Me restrinjo a mencionar sus principales problemas: identifica exclusivamente una época con sus rasgos novedosos y prominentes, y una visión del mundo con un entorno (sea este geográfico o histórico); confunde fenomenología y ontología objetivando sus propias percepciones, y plantea su propia visión como característica de lo que está contemplando.

Definiendo lo maravilloso, habla de una «inesperada alteración de la realidad», de una «iluminación inhabitual», «singularmente favore-

cedora de las inadvertidas riquezas de la realidad», que resultan en «una exaltación del espíritu» (Carpentier 1967: 116). Con ello, parece ignorar un hecho fundamental: todas estas palabras («inesperada», «inhabitual», «inadvertida») denotan fuertemente un sujeto («un espíritu») al que los fenómenos se le presentan como tales, por tanto, da un valor absoluto a unas vivencias subjetivas, y calificando de maravillosa la realidad americana, la considera desde un punto de vista marcadamente europeo (Bényei 1997: 34), o sea, a pesar de querer subvertir la norma establecida, violando las normas prevalecientes, las reproduce (Smith / Watson 2001: 40).

En el periodismo de Carpentier se encuentra el mismo desliz, análogo a la percepción o interpretación del narrador de la novela:

Aquí el hombre del sexto día de la creación contempla el paisaje [...] Nada de evocación literaria [...] Es el mundo del Génesis que halla mejor su expresión en el lenguaje americano del *Popol Vuh* que en los versículos hebraicos de la *Biblia* (Carpentier 1976: 253-254)

Debe notarse la contradicción entre la frase «nada de evocación», y las evocaciones literarias que surgen inmediatamente después.

### 3. Estratos añadidos en *Los pasos perdidos*: los mitos

Además de la presencia de los elementos antes enumerados, los mitos constituyen un campo de referencia de una importancia enorme en la novela, de las cuales se podría hacer un inventario larguísimo: aquí me limitaré a agruparlas según procedencia y manera de aparición, y a citar las que parecen más sobresalientes.

#### 3.1. Mitos clásicos y elementos de la cultura clásica

Estos aparecen en las asociaciones del narrado: su trabajo le parece como el de Sísifo, y su viaje, las vacaciones liberatorias de Sísifo (Carpentier 1994: 259). Viendo a Rosario, la compara a la *Parisiense de Creta* (Ivi: 81), y a su madre enviudada, durante los funerales de su marido, a Hécuba (Ivi: 125). Cuando se encuentra con Yannes, y se entera de su nacionalidad, declara: «estuve a punto de preguntarle [...] si era uno de los siete contra Tebas» (Ivi: 102), en una comida, el minero queda «por

un segundo, transfigurado en el porquerizo Eumeo» (Ivi: 147) y al separarse: «se aleja de nosotros [...] con sorprendente estampa de Ulises» (Ivi: 179). Llegando a los petroglifos, el narrador habla del demiurgo, de Deucalión y de Unapishtim (Ivi: 193).

Otras veces, vestigios de esta tradición se manifiestan en el mundo exterior, material, sobre todo en lo arquitectónico. En el hotel: «Partí del bar, como quien acomete una importante empresa [...] entre dos caríatides, con solemne empaque marmóreo» (Ivi: 59), y más tarde, en cuanto a la casa de los griegos en la selva, añadiendo un inesperado toque de helenismo al ambiente:

«[...] ha bastado un menor empinamiento de los aleros, una mayor anchura de las vigas de sostén, para que el hastial cobrara empaque de frontis y quedara inventado el arquitrabe [...] en virtud de una instintiva voluntad de remedar el fuste dórico [...]

Los elementos también recurren en nombres y en citas, baste recordar el tomo de la *Odisea* de Yannes (Carpentier 1994: 146), Polifemo, «el dogo tuerto de Yannes» (Ivi: 135), y la conclusión de Yannes sobre Rosario al final: «Ella no Penélope» (Ivi: 257).

Muchas menciones de la cultura se hacen por mediación del arte, la filosofía e incluso la astrología: para Mouche, las constelaciones sirven como motivación del viaje: «estaba escrito en la pared, me dijo Mouche» (Ivi: 35) y, en cierto momento, para el narrador también, aunque él las interpreta de manera distinta de su amante (Ivi: 244). Se habla del «culto de un Dyonisos» por influencia de Nietzsche en Los Altos, a propósito de la conversación de los jóvenes artistas con Mouche, «llevados por teorías a los mismos laberintos intelectuales, para hacerse devorar por los mismos Minotauros» (Ivi: 72).

En la evocación de obras artísticas aparece el *Venus* de Cranach, ya mencionado, el *Cronos* de Goya (Ivi: 37), juega un papel prominente el *Prometeo Desencadenado* de Shelley (Ivi: 204), así como su contrapartida, el «Prometeo Encadenado» (Ivi: 207), el rol teatral repetitivo de Ruth se vincula con la furia de Medea (Ivi: 233). También mediada aparece la *Odisea*, dado que el tomo es bilingüe, y su texto se cita en la traducción al español, punto problemático para el narrador: «Nunca había pensado en componer música para poema alguno escrito en ese idioma que, por

sí mismo, constituiría un eterno obstáculo a la ejecución de una obra coral en cualquier gran centro artístico» (Ivi: 205).

Cada elemento artístico apenas enumerado puede hacerse corresponder con los anhelos y estados de los personajes, aunque su mención esté alejada del tema que representa, o su presencia esté justificada con objetos exteriores del mundo novelesco. *Venus* encaja con las relaciones y los impulsos amorosos, *Cronos* apunta a la obsesión del narrador por el tiempo, los dos *Prometeo* reflejan respectivamente su liberación selvática y su trabajo repetitivo en la vida subyugante de la ciudad, la figura de Ruth se funde con la de Medea en torno a la maternidad, y la *Odisea* se asocia al viaje y al retorno, a pesar de que, en este caso, su intencionalidad es al menos dudosa.

### 3.2. Mitos prehispánicos

El mundo de la selva aparece contrastado con el de la ciudad, y en este contraste, pasando al entorno selvático, aparecen menciones de la mitología prehispánica, filtrada inevitablemente por la visión del narrador, en proyección antitética, a través de cierta idealización, posiblemente manchada de preconcepciones, e incluso acompañada de una dudosa atribución de intenciones, en una disputa con Mouche (tampoco exenta de referencias a la cultura europea):

Por llevarle la contraria, le dije que, precisamente, si algo me estaba maravillando en este viaje era el descubrimiento de que aún quedaban inmensos territorios en el mundo cuyos habitantes vivían ajenos, a las fiebres del día, y que aquí, si bien muchísimos individuos se contentaban con un techo de fibra, una alcarraza, un budare, una hamaca y una guitarra, pervivía en ellos un cierto animismo, una conciencia de muy viejas tradiciones, un recuerdo vivo de ciertos mitos que eran, en suma, presencia de una cultura más honrada y válida (Ivi: 119) [...] era más interesante conservar la memoria de la *Canción de Rolando* que tener agua caliente a domicilio. (Ibidem)

En el proceso interpretativo de su viaje como regreso hacia la prehistoria, el narrador vincula este retroceso con las circunstancias materiales hasta Adán y Eva, pero lo asocia todo a lo conocido, al mundo

bíblico, por tanto, más que conocer los mitos locales, los ubica en un entorno mítico de su propio trasfondo cultural:

Hemos salido del paleolítico –de las industrias paralelas a las magdalenenses y aurignacienses, que tantas veces me hubieran detenido al borde de ciertas colecciones de enseres líticos [...] esas gentes [...] aún no han cobrado el pudor primordial de ocultar los órganos de la generación. (Ivi: 172)

Aparece el mito del Diluvio Universal, en una comparación con las variantes en diferentes culturas:

[...] un día, al regresar de un viaje –cuenta el Fundador– su hijo Marcos, entonces adolescente, le dejó atónito al narrarle la historia del Diluvio Universal [...] El Adelantado no hubiera querido enseñar la historia de Noé –por ser patraña– a sus hijos; pero al ver que la sabían sin más variante que una rata puesta en lugar de la paloma, y una mazorca de maíz en lugar de la rama de olivo [...] Pensando en los Noés de tantas religiones, se me ocurre objetar que el Noé indio me parece más ajustado a la realidad de estas tierras [...] puesto que nadie vio nunca un olivo en la selva. (Ivi: 185-186)

En estos casos, la mediación es inevitable: concretamente, este último llega hasta el narrador a través del Marcos, que lo escuchó de los locales, luego pasa por el Adelantado, y así lo transcribe el narrador. En otra ocasión, el mediador es Fray Pedro de Henestrosa: «Una tarde descubrí con asombro que los indios de aquí conservan el recuerdo de una oscura epopeya que fray Pedro está reconstruyendo a fragmentos» (Ivi: 198). Se menciona el *Popol-Vuh* y *El libro de Chilam-Balam*, libros sagrados de culturas americanas, tanto en los epígrafes como en el texto mismo. Primero, en clave de ignorancia: «Fray Pedro me pregunta si he leído un libro llamado el *Popol-Vuh*, cuyo mismo nombre me era desconocido» (Ivi: 192), y luego en un proceso preparatorio para su vuelta, o como compensación de su lejanía de Santa Mónica (Ivi: 241). Por tanto, las asociaciones a este mundo mitológico se incluyen tardíamente en las reflexiones del narrador:



Pájaro-Trueno, Águila-Rocío, Pájaros-Soles, Cóndores-Mensajeros, Guacamayos-Bóldos lanzados sobre el vasto Orinoco, zentzontles y quetzales, todos presididos por la gran triada de las serpientes emplumadas: Quetzalcóatl, Gucumatz y Culcán. (Ivi: 250)

La actitud del narrador se puede resumir en una frase suya: «hallar algo semejante a lo que estaba contemplando» (Ivi: 163); resalta lo poco que llega a experimentar del mundo de la selva en su corta estancia, y lo califica como el «cuarto capítulo del Génesis» (Ivi: 218). Parece ignorar el hecho de que –por muy universal que parezca este– no sale del círculo bíblico, y así no emancipa los mitos locales, sino los asimila, los encasilla en lo conocido, y les niega la autonomía: experimentando cierto entorno cultural, lo concibe analógicamente (Merleau-Ponty 1945; trad. 2012: 376).

En el mismo sentido, conviene resaltar un ejemplo más, una escena que yuxtapone varios estratos de las referencias antes enumeradas: la de la Misa de Conquistadores. En ésta, el narrador sigue el juego de identificación: se coloca en 1540, la tempestad lo lleva al episodio del Nuevo Testamento en el que Jesucristo calma la tempestad. El proceso recurrente del regreso temporal pasa por el renacimiento y la Edad Media, y también los indígenas quedan representados, dado que todo pasa «ante el asombro de los Hombres de Maíz» (Carpentier 1994: 168). No obstante, otra vez aparecen como meras comparsas: «Los indios son indios» (Ivi: 151).

#### **4. La función de las referencias; más deslices**

Se puede afirmar que mediante estas asociaciones el narrador llega involuntariamente a un constante estado de ‘acronía’, y en su ansia de salir del momento lleva a cabo constantes analepsis y prolepsis, para utilizar los términos de Genette (1972; trad. 1989: 104, 121). El viaje es una evasión, un retroceso hasta los días de la Creación, pero se puede argumentar que sucede sin el predominio de las experiencias, porque recorre el mismo trayecto ya antes, en la escena del museo: presenta la idea del viaje en el tiempo mediante la contemplación de obras artísticas procedentes de diversas eras. En este instante afirma que recorre este viaje «sin tener todavía una idea muy clara» de lo que le esperaba (Carpentier 1994: 35), pero se puede argumentar lo contrario: en este procedimiento

ya vemos el hilo conductor de sus ideas, «como una prefiguración de acontecimientos por venir» (Ivi: 64), una idea prefabricada, que volverá a aparecer más tarde en el trayecto selvático. Por tanto, el protagonista —sin percibirlo— no llega a conocer un mundo nuevo, sino se vale de su idea fija para asimilar la realidad a sus preconceptos y aspiraciones.

No hay que olvidarse tampoco de un hecho que el narrador-protagonista descuida: la prefiguración no existe como tal si no hay un sujeto que efectúe la asociación entre los dos eventos.

Por tanto, el narrador comete un desliz: no reconoce la propia subjetividad, ni la limitación de sus observaciones, ni el hecho de que narra su historia a través de los guiones culturales para él accesibles (Smith / Watson 2001: 42), representados por las numerosas alusiones antes expuestas, mediante las cuales formula instintivamente su experiencia en términos de historias ficcionales, exhibiendo tendencias a la ‘hyperrrativa’ (Eakin, 132); y, además, objetiva sus propios sentimientos: podría incluso decirse que no tiene conciencia de sí mismo como subjetividad privada, ni sospecha que todos estamos restringidos a un punto de vista del mundo, y por consiguiente, no somete sus ideas a ningún tipo de criticismo, mostrando ciertos rasgos de infantilismo (Merleau-Ponty 1945; trad. 2012: 383). Sin embargo, la posición de narrador le ayuda portentosamente en ocultar esta subjetividad, dado que esta postura persuade al lector de la autenticidad de la narrativa, y convalida ciertas afirmaciones como verdaderas (Smith / Watson 2001: 27). Un ejemplo ilustrativo de ello es su experiencia con el canto del Hechicero, cuando, al presenciar un acto individual, declara: «acabo de asistir al Nacimiento de la Música» (Carpentier 1994: 175), donde presenta la experiencia particular, vivida por él por primera vez como un acontecimiento único, de validez universal.

En la unificación y la separación de las épocas, realiza movimientos a la vez contrarios:

Me admiro al saber que esta ciudad de Henoch [...] está a tres horas de vuelo de la capital [...] Es decir, que los cincuenta y ocho siglos que median entre el cuarto capítulo del Génesis y la cifra del año que transcurre para los de *allá*, pueden cruzarse en ciento ochenta minutos, regresándose a la época que algunos identifican con el presente — como si lo de acá no fuese también *el presente*— (Ivi: 218)

A pesar de declarar él mismo que regresaron a distancia de cincuenta y ocho siglos, recrimina a aquellos que supuestamente dicen que no es el presente.

Es importante resaltar también que, a la par de no reconocer su propia subjetividad, tampoco percibe su propio papel como ente activo, y deja llevarse sumisamente por fuerzas supuestamente exteriores, y de esta forma, se inviste y se desorienta en su propio sometimiento (Smith / Watson 2001: 43): «Sé que mañana, al alba, una fuerza que me posee me hará tomar el lápiz» (Carpentier 1994: 211), y un poco más tarde: «Hay, dentro de mí mismo, como un agitarse de otro que también soy yo, y no acaba de ajustarse a su propia estampa; él y yo nos superponemos incómodamente, como esas planchas movidas de un tiro de litografía» (Ivi: 219).

En este proceso, el narrador se pone en situaciones sin salida: en el caso del matrimonio con Rosario se propone no cometer bigamia, ni mentir. La solución simple la plantea Rosario: no quiere casarse para conservar su igualdad de condiciones, pero al oírla, el narrador se ofende en vez de alegrarse por la solución. Y al final, en la ciudad, ya teniendo sus propias notas del *Prometeo Desencadenado*, preferiría trabajar sobre el *Treno*, que había dejado en Santa Mónica, en manos de Rosario, aspirando así a lo inalcanzable, y dejando de lado de nuevo las soluciones factibles: busca evadir la realidad adyacente, nunca puede estar del todo en el sitio donde esté, saliendo por medio de asociaciones, y en cada momento le guían sus propósitos pasajeros, es decir, en cada momento, a prescindir de la realidad, procura otro, por muy variables que sean sus propósitos. Es por eso –y no por cualquier elemento exterior, como nos lo exhibe– que, mediante la idealización y la absolutización de lo subjetivo, convierte el territorio de su dicha en una utopía, en un no-lugar, en un fracaso perpetuo.

## 5. La verdadera dualidad

Se ve, por tanto, que una posible intuición primaria sobre la dicotomía de los dos mundos míticos no se sostiene con vigor, ya que ambos están sujetos al mismo ente que lo rige todo: a la persona misma del narrador, que se apropia de todo lo que encuentra y lleva en sí mismo el diseño de todo ser posible, dado que ha sido imprimida de una vez por todas en el campo de sus experiencias (Merleau-Ponty 1945; trad. 2012: 386).

Y es en él donde reside la verdadera dualidad, tal como se manifiesta ya antes del viaje. Por un lado, está su momentaneidad: se deja guiar por sus propósitos instantáneos –sin darse cuenta de que les obedece–; por otro lado, la eternización: la voluntad de dar un valor absoluto a las circunstancias del momento, como en el caso citado del Nacimiento de la Música. La importancia de este valor absoluto reside en que es capaz de justificar los propósitos de cualquier momento.

Para la eternización del momento, el mejor molde para seguir parece ser el mito y la mitificación: se plantea en cierto momento, pero se produce de él una «imagen ideal» (Silverman 1983: 161), y la anécdota se vuelve eterna, autónoma y permanente en sí. El narrador-protagonista intenta llevar a cabo la misma operación en todo momento de su vida: comparándose a Sísifo, hablando sobre la «Convivencia del Séptimo Día» (Carpentier 1994: 12), en las diversas caracterizaciones de Rosario y en el planteamiento de la condición del «Hombre-Avispa» y el «Hombre-Ninguno» (Ivi: 239), intentando contrapesar el hecho de que su acceso al pasado y al futuro es precario, y la posesión de su propio tiempo queda siempre pospuesto (Merleau-Ponty 1945; trad. 2012: 374).

Y justamente en eso radica su fracaso, en el que se revela que no es posible entrar en un entorno continuo y cambiante si éste se toma como mito, como una fórmula fija y conocida, y tampoco es posible vivir la continuidad de los momentos de la vida como sucesión de instantáneas míticas por la colisión de las concepciones temporales inherentemente contrarias.

## Bibliografía

- BÉNYEI, TAMÁS (1997). *Apokrif iratok*. Debrecen: En: Kossuth Egyetemi Kiadó: 1-43.
- CARPENTIER, ALEJO (1967). De lo real maravilloso americano. En: *Tientos y diferencias*. Montevideo: Arca: 102-120.
- CARPENTIER, ALEJO (1994). *Los pasos perdidos*. Buenos Aires: Editorial Quetzal (1953)
- EAKIN, PAUL JOHN (1999). *How Our Lives Become Stories*. Ithaca: Cornell University Press.

- GENETTE, GERARD (1972). *Figures III*. Paris: Seuil. Trad. esp.: Carlos Manzano (1989), *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard. Trad. al húngaro: Sándor Sajó (2012), *Az észlelés fenomenológiája*. Budapest: L'Harmattan.
- MONTANARO MEZA, ÓSCAR (2006). La trascendencia de la cultura aborigen americana en la diégesis de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier. En: *Revista InterSedes* V/9: 1-9. Accesible en web: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intersedes/article/download/799/860> (15/01/2018).
- SILVERMAN, KAJA (1983). *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press: 126-193.
- SMITH, SIDONIE - WATSON, JULIA (2001). *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001: 1-48.



PARTE V

MITOS Y NARRACIONES CONTEMPORÁNEAS





# Variaciones en torno al mito del andrógino en tres textos de Enrique Serna

Davy Desmas, Université de Toulouse – Jean Jaurès

**Resumen:** *Tras recordar el contenido de los relatos antiguos que le dieron su fisonomía al mito del andrógino, el ensayo considerará sus actualizaciones en la prosa mexicana contemporánea, a partir del estudio de tres textos de Enrique Serna: los cuentos «Amor propio» (2001) y «Tía Nela» (2007), así como la novela La doble vida de Jesús (2015). Las ricas potencialidades del andrógino mítico explican cómo éste pudo constituir un material idóneo para interrogar la(s) identidad(es) sexual(es), pero también, desde un punto de vista estrictamente literario, las propias posibilidades del texto. Enrique Serna elabora una escritura que viene contaminada por la hibridez genérica del andrógino, mediante juegos de polifonía que contribuyen, junto con la elaboración de personajes que se extraen de las categorías genéricas tradicionales, a cuestionar los binarismos en que se funda la sociedad patriarcal y heteronormativa.*

**Abstract:** *After remembering the content of the ancient stories that gave its appearance to the myth of the androgyne, the essay will consider its updates in contemporary Mexican prose, from the study of three texts by Enrique Serna: the stories «Amor propio» (2001) and «Tia Nela» (2007), as well the novel La doble vida de Jesús (2015). The rich potentialities of the mythical androgyne explain how this could constitute an ideal material to interrogate the sexual identity(ies), but also, from a strictly literary point of view, the own possibilities of the text. Enrique Serna elaborates a writing that is contaminated by the generic hybridity of the androgyne, through polyphony games that contributes,*

*together with the elaboration of characters that are extracted from the traditional generic categories, to question the binary logic on which the patriarchal and heteronormative society is founded.*

En múltiples áreas relativas al arte contemporáneo, se constata la preeminencia que volvió a tener el mito, como fuente de inspiración capaz de cristalizar algunas de las inquietudes más vivas del hombre moderno. Pese a su arcaísmo, el mito, por su polisemia y su esencia fundamentalmente proteiforme, sigue conservando su capacidad problematizadora. Como lo escribe Jean Libis, en un ensayo titulado *Le mythe de l'androgyné*, «el Mito es el reflejo de nuestra psique, representa la cartografía de nuestros deseos y, lo que es igual, de nuestras angustias. A la manera de Narciso, que se está contemplando en su propio reflejo, el hombre contemporáneo mira, atónito, su propio inconsciente hipostasiado en unas construcciones arcaicas que no dejan, paradójicamente, de renacer e interpelarlo» (Libis 1980: 274). El mito del andrógino integra plenamente este conjunto mítico del que echan mano el arte, y, en nuestro caso, la literatura, para pensar lo humano. En el marco de este trabajo, que considerará las actualizaciones del mito en la literatura mexicana contemporánea, nos apoyaremos principalmente en dos fuentes antiguas que definieron la fisonomía del mito androgénico: el famoso discurso pronunciado por Aristófanes en *El Banquete* de Platón, del cuarto siglo antes de Cristo, y el extracto de *Las metamorfosis* que el poeta latino Ovidio le dedica a la figura de Hermafrodito, en el primer siglo de nuestra era.

No sería inútil recordar primero los componentes de los relatos míticos propuestos por Platón y Ovidio. En el marco de una conversación que gira en torno al tema del Amor y de sus especificidades humanas, el dramaturgo Aristófanes, convertido en *El Banquete* en personaje literario, explica que en el tiempo de los orígenes existían tres clases de seres humanos: el ser masculino, el ser femenino y un tercero, compuesto de ambos géneros, llamado andrógino. El cuerpo de dichos seres, presentado como vigoroso y robusto, tenía una forma esférica, de la que salían dos caras opuestas la una a la otra, cuatro orejas, cuatro brazos, cuatro piernas, dos órganos genitales, etc. Una de las diferencias que aparecía entre estas tres especies de seres humanos procedía de la diferencia de sus principios, aunque cada principio explique la forma esférica del cuerpo: el sexo masculino estaba producido por el Sol, el feme-

nino por la Tierra y el compuesto de los otros dos por la Luna, que participaba de la Tierra y del Sol. Tras haber desafiado a los dioses, estos seres fueron castigados por Zeus, que decidió debilitarlos y, simultáneamente, aumentar el número de sus adoradores, cortando en dos partes iguales cada uno de dichos seres. Una vez hecha esta división, cada mitad

[...] hacía esfuerzos para encontrar la otra mitad de que había sido separada; y cuando se encontraban ambas, se abrazaban y se unían, llevadas del deseo de entrar en su antigua unidad, con un ardor tal, que abrazadas perecían de hambre e inacción, no queriendo hacer nada la una sin la otra. (Platón)

Pero para evitar la extinción de la raza, Zeus decidió poner delante los órganos genitales, que antes estaban detrás, procurando que los seres puedan acoplarse. Así es como Platón explica el nacimiento del amor, en sus vertientes homo y heterosexual:

si se verificaba la unión del hombre y la mujer, el fruto de la misma eran los hijos; y si el varón se unía al varón, la saciedad los separaba bien pronto y los restituía a sus trabajos y demás cuidados de la vida. De aquí procede el amor que tenemos naturalmente los unos a los otros; él nos recuerda nuestra naturaleza primitiva y hace esfuerzos para reunir las dos mitades y para restablecernos en nuestra antigua perfección. Cada uno de nosotros no es más que una mitad de hombre [...]. Estas mitades buscan siempre sus mitades. Los hombres que provienen de la separación de estos seres compuestos, que se llaman andróginos, aman las mujeres; y la mayor parte de los adúlteros pertenecen a esta especie, así como también las mujeres que aman a los hombres y violan las leyes del himeneo. Pero a las mujeres que provienen de la separación de las mujeres primitivas, no llaman la atención los hombres y se inclinan más a las mujeres [...]. Del mismo modo los hombres que provienen de la separación de los hombres primitivos buscan el sexo masculino. [...] La causa de esto es que nuestra naturaleza primitiva era una, y que éramos un todo completo, y se da el nombre de amor al deseo y prosecución de este antiguo estado. (Platón)

Más allá de la riqueza inherente al mito, éste destaca por su doble orientación, a la vez como relato que plantea la posibilidad de un ser original caracterizado por la ambivalencia sexual, y como relato que ahonda en la condición humana, al evocar una forma de unidad perdida cuyo correlato sería la inscripción de la existencia humana en la nostalgia, la errancia y el sentimiento del desgarro.

En *Las metamorfosis*, la figura androgénica viene encarnada en Hermafrodito, hijo de Hermes y Afrodita, por ser el único ser dotado simultáneamente de ambos sexos. Un día en que Hermafrodito se bañaba desnudo en un lago, cerca de Halicarnaso, lo vio una ninfa, Salmacis, que fue impresionada por su gran belleza y se enamoró inmediatamente del adolescente. Tras haberse desnudado y reunido con él en el lago, Salmacis trató en balde de conquistarlo, pero, frente a las resistencias del joven, se abrazó a él, forcejeando, y suplicó a los dioses que no separaran nunca sus cuerpos. Los dioses le concedieron su petición y ambos seres fusionaron en un solo ser, a la vez masculino y femenino. Disgustado, privado de parte de su virilidad, Hermafrodito rogó a su vez a los dioses que cualquier hombre que se bañara en el lago se afeminara y viera su propia virilidad disminuida, lo que también aceptaron los dioses. El mito contado por Ovidio reanuda con el motivo del ser sexualmente ambiguo, pero invirtiendo la cronología del relato hecho por Aristófanes: en *Las metamorfosis*, la transformación no se produce desde la dualidad hacia la singularidad de un ser único sino al revés. Con todo, tanto en la obra de Platón como en la de Ovidio, la transformación es vivida por el protagonista como un acontecimiento doloroso.

Ambos relatos, sea en *El Banquete* o en *Las metamorfosis*, contribuyeron a arraigar en el imaginario colectivo la figura del andrógino mítico, aunque parece que fue privilegiada la versión platónica, especialmente en la literatura, por ser más acorde con los cuestionamientos metafísicos que agitaban a muchos escritores. Efectivamente, como lo señala Mircea Eliade en *Mefistófeles y el andrógino*, el simbolismo del andrógino tal y como lo describió Aristófanes trasciende la cuestión de la sexualidad, lo que explica que haya sido fuente de inspiración para innumerables artistas: el ser androgénico mítico no solo consiste en la reunificación de sexos diferentes, sino que es también *coincidentia oppositorum*, o sea la síntesis que reconcilia, resuelve y anula todas las tensiones nacidas de la existencia de parejas oposicionales (Libis 1980: 219). Así, según el mitólogo rumano, la persistencia en el tiempo del mito androgénico y la

gran variedad de sus reactualizaciones se justificarían por una profunda insatisfacción del hombre con respecto a su situación y a su condición: frente a un ser que se siente desgarrado, amputado, incompleto, el andrógino encarnaría un deseo ontológico de vuelta a la Unidad primordial. En una perspectiva contemporánea, creemos que la utilización del simbolismo androgénico en la literatura se debe además a que el motivo del andrógino pueda cristalizar algunas de las interrogaciones relativas a la cuestión del género (entendido como *gender*).

Dentro del corpus literario que retoma sea la figura del ser dotado de determinaciones sexuales ambivalentes, sea el simbolismo del mito, elegimos centrarnos en la literatura mexicana, y más específicamente en la obra del escritor contemporáneo Enrique Serna, destacada figura de las letras mexicanas desde sus primeras publicaciones, a finales de los años 1980. Conocido a la vez por sus talentos como periodista, cronista, cuentista y novelista, Enrique Serna propone en sus textos un amplio abanico representativo de la diversidad sexual, sea ésta considerada como identidad, orientación o prácticas. Nos detendremos en tres personajes emblemáticos de la manera en que el autor reescribe, adapta y transforma el mito del andrógino: el primero, que aparece en el cuento «Amor propio», sacado del libro *Amores de segunda mano* (1991), es Marina-Roberto, una cantante de cabaret, que se traviste para imitar a Marina Olgún, una estrella a quien admira, hasta el momento en que ésta viene a verla y la convence, tras el espectáculo, de que se acueste con ella. El segundo, sacado del cuento «Tía Nela» (2001), es Fuensanta, una transexual que, tras las múltiples humillaciones que sufrió durante la niñez y la adolescencia, especialmente por la condena de la tía con quien vive, opta por la cirugía de reasignación de sexo. Sin embargo, se derrumban sus sueños cuando la tía epónima provoca la huida del futuro marido de su sobrina, al revelarle el pasado de ésta como «hombre» y prostituto. El tercer personaje elegido, que proviene de la novela *La doble vida de Jesús* (2014), es Leslie, otra transexual prostituta, hermana gemela del líder del narcotráfico local, que tiene una relación sexo-afectiva con Jesús Pastrana, un candidato que se presenta a las elecciones para alcalde de la ciudad de Cuernavaca y va descubriendo su bisexualidad.

Las tres protagonistas evocadas se distinguen por una evidente ambivalencia genérica, lo que ya de por sí teje el vínculo con el mito antiguo del andrógino. *La doble vida de Jesús* arranca aludiendo desde el inicio de

la novela, de manera discreta pero reiterada, al mito antiguo, prefigurando los cuestionamientos futuros de la novela: lo hace mediante la alusión a un escultor, antiguo compañero de clase de Jesús, que realiza ahora estatuas ambiguas como la de «una mujer con alas reclinada en un diván, provista de un falo erecto» (Serna 2015: 49), mediante otra mención a una novela húngara que empieza describiendo un adolescente andrógino, o por fin, de manera más lúdica, mediante el nombre del perro del protagonista, Zeus, que no deja de recordar el dios que castigó al andrógino mítico. En cuanto a las protagonistas de los tres textos de Serna, su ambigüedad transparece de distintas maneras: aparte de la autodesignación femenina ya mencionada, cabe mencionar el contraste entre su sexo anatómico masculino y el uso de un vestuario hiper-feminizado, como el vestido rosa con lentejuelas doradas, encaje de flores, escote pronunciado y falda entallada que lleva Marina-Roberto, o el short de lentejuela dorada, medias de red, tacones blancos de plataforma y ombligüero negra con tirantes llevados por Leslie en las primeras apariciones de ambos personajes. Para Leslie y Fuensanta, dicha ambivalencia se encarna en su identidad transexual: los dos personajes sienten claramente que pertenecen al género femenino, pero esa pertenencia no es percibida como coherente con su sexo anatómico, masculino, porque, como lo recuerda Antoine Rodriguez, «en las sociedades contemporáneas, el género se lee y se ve a través del sexo, es decir, a través del cuerpo» (Rodriguez 2018). El motivo del andrógino sirve en ambos textos para evidenciar la existencia de una tensión y de una discordancia, para estos personajes, entre la «identidad personal» y la «identidad social». La identidad personal, también llamada por sociólogos como Claude Dubar, en *La crisis de las identidades*, «identidad para sí» (Rodriguez 2018), se relaciona con la representación que el individuo se hace de sí mismo, la cual es un elemento clave en su construcción como sujeto. La identidad social, o «identidad para el otro» se relaciona con la imagen, positiva o negativa, que los demás le atribuyen. En *La doble vida de Jesús*, la mirada que Jesús Pastrana echa sobre Leslie, la mujer transexual, es sintomática de esta inadecuación entre una identidad personal auto-asumida (como mujer) y una identidad social desacreditada (como trans estigmatizada por ser hombre afeminado). Inicialmente, a pesar de la fascinación que ejerce sobre él Leslie, Jesús emplea para referirse a ella una terminología, muchas de las veces discriminante, que la identifica como hombre: usa sustantivos como «mujer-

cito», «travesti», y considera que «todo en ella (era) artificio, engaño, sordidez, añagazas para seducir a las mentes enfermas» (Serna 2015: 58) o que «había un hombre agazapado detrás de las lentejuelas» (Ivi: 60). Pero la mirada del hombre evoluciona en la novela, conforme se van desmoronando sus prejuicios acerca de los transexuales y conforme va reconociendo e incluso defendiendo la identidad personal de Leslie: tras haberla considerado como «una mujer con verga: un milagro de la ingeniería erótica» (Ivi: 60), le dice finalmente a un colega: «Por favor, Israel, cuando hables de Leslie usa el femenino. Ella eligió ese género y se merece respeto» (Ivi: 139). La confusión genérica que define el personaje de Leslie se manifiesta también en el cuento «Tía Nela», con el personaje de Fuensanta, cuya identidad personal femenina fue rechazada durante su juventud por la sociedad, aunque Fuensanta encarne otro tipo de transgeneridad: ya no la mujer transexual con pene, como Leslie, sino la que elige una reasignación de sexo biológico. En ambos casos, aparece que

[...] transformar el cuerpo, a través del atuendo, la toma de hormonas o la operación quirúrgica, va a convertirse en una solución para la plena expresión del género experimentado por la trans. [...] Sexo y género están social y coercitivamente asociados, por eso la cuestión que plantea la figura de la trans es tanto una cuestión de sexo como de género. (Rodríguez 2018)

Con el personaje del cuento «Amor propio» (2007), Marina-Roberto, la situación se vuelve más compleja. Si bien la ambivalencia genérica la caracteriza también, por tratarse de un personaje con un sexo anatómico masculino que tiene una relación sentimental con un hombre y que usa ropa femenina para imitar a una cantante en un *show* de travestis, dicha ambivalencia llega a afectar su identidad personal: dicho de otro modo, mientras que, en el caso de Leslie y Fuensanta, era claro el sentimiento que tenían de ser mujeres, no aparece una reivindicación genérica tan unívoca con Marina-Roberto. Se van multiplicando, por un lado, los indicios que parecen evidenciar una identificación con el género femenino, como la autodesignación femenina o el sentimiento de adecuación que experimenta cuando viste de mujer. Así, en el momento de encontrar a su ídolo, Marina Olguín, Marina-Roberto se queda petrificada «dudando si debería presentarse vestida de Marina o disfrazada

de Roberto» (Serna 2007: 135): la terminología usada subraya sin dejar lugar a dudas la sensación que tiene el personaje de ser sí mismo cuando adopta un atuendo femenino, mientras que su ropa masculina sería solo un «disfraz», una máscara, un artificio destinado a fingir, en la esfera pública, que concuerdan su identidad personal y su identidad social. Pensemos también en el orgullo que siente el personaje al constatar que «su mano [la de Marina Olguín] raspaba y la mía [la de Marina-Roberto] era tersa mucho más femenina que la suya» (Ibidem), como si todos los esfuerzos del personaje consistieran en lograr una plena identificación con un ideal femenino. Sin embargo, Marina-Roberto afirma e incluso reivindica en ciertas ocasiones su adscripción al género masculino: así, utiliza su nombre masculino a modo de presentación, y le grita a la cantante, mientras ésta trata de convencerla de tener relaciones sexuales con ella, «yo no soy Marina [...] me llamo Roberto» (Ivi: 138). Sea o no este grito una respuesta únicamente motivada por el comportamiento agresivo e imperioso de Marina Olguín, aparece que, en el caso del personaje de «Amor propio», la ambivalencia genérica se encarna en la indecisión que caracteriza la identidad personal de Marina-Roberto, adoptando ésta un posicionamiento que podemos llamar *queer*.

Más allá de la actualización del motivo de la ambigüedad genérica y sexual, los tres textos de Serna reanudan con la androginia mítica al ficcionalizar algunos de sus componentes secundarios, empezando con el travestismo, ya evocado, que no deja de recordar la ambivalencia sexual de los dioses originales. Como lo recuerda Jean Libis, la mitología antigua, más allá de los relatos de Platón y Ovidio, proporciona varios ejemplos de dioses que se identifican, en momentos determinados, con la figura del andrógino. Pensemos, por ejemplo, en Dionisio, Heracles o Zeus, que usaron en varias ocasiones ropa femenina, con diversas intenciones, entre las cuales cabría mencionar la seducción. El episodio en que Zeus se disfraza de mujer para seducir a Calisto recuerda el vestido femenino llevado por Marina-Roberto para «seducir» a la cantante Marina Olguín. Además, es de notar que la androginia, al impregnar toda la mitología, oscila entre dos polos: por un lado, el angelismo asexual, encarnado en las estatuas griegas clásicas, que se esfuerzan por atenuar el dimorfismo sexual y, por otro lado, al contrario, una afirmación exuberante de la vitalidad sexual, o sea una sexualidad hiperbólica. No por nada son las divinidades griegas dotadas de una dimensión androgénica las que se relacionan con caracteres fuertemente eróticos: Zeus se



distingue por su apetito sexual insaciable; Dionisio, a veces llamado «el hombre-mujer», es el dios itifálico de algunas ceremonias báquicas; Hermafrodito, ser androgénico por excelencia, suele ser confundido con Príapo, cuya hipertrofia fálica es bien conocida; Afrodita, cuya dimensión androgénica transparece en la existencia de una Afrodita barbuda y con pene, llamada Afrodito, se caracteriza también por tener una vida amorosa desenfrenada; etc. (Libis 1980: 36). Los personajes androgénicos de Serna manifiestan la misma predilección por una sexualidad exuberante, desbordante, barroca: tanto Fuensanta como Leslie se dedican a la prostitución, lo que ya las relaciona con unas prácticas sexuales caracterizadas por la abundancia y la reiteración. Además, la descripción de los episodios sexuales compartidos por Leslie y Jesús se hace precisamente mediante el despliegue de una tonalidad hiperbólica, vulgar y a veces burlesca: así, la eyaculación se vuelve por ejemplo «una erupción» y su inminencia es comparada a «un cataclismo cósmico» a punto de desatarse (Serna 2015: 61).

En «Amor propio», la relación sexual compartida por el travesti y la cantante a quien imitó, Marina Olguín, actualiza el motivo esférico o circular que caracterizaba el cuerpo del andrógino mítico descrito por Aristófanes, por la impresión que tiene Marina-Roberto de hacerse el amor a sí misma, ya que su ropa es idéntica a la de la cantante. Al imaginar el inminente acto carnal, dice: «me haría el amor cerrada en círculo como una serpiente» (Serna 2007: 138). Por otra parte, la intensidad del acto sexual, comparable a lo que viven Leslie y Jesús en la escena mencionada, adquiere proporciones cósmicas y consagra el nacimiento de un nuevo ser formado por la fusión de los dos cuerpos:

nuestro amor es lo más bello del mundo nuestro amor era lo más grande y profundo porque trascendía la posesión superficial que sólo reafirma la separación de los cuerpos era la posesión total gestando una nueva persona yo tú ella dotada de senos testículos clitoris en la manzana de Adán cuatro dieciséis sesentaycuatro ojos mirándose mirar a la contorcionista que [...] se cabalgaba convertida en monstruo bicéfalo [...]. (Serna 1991: 139)

Dicha descripción constituye la apoteosis a la vez del placer sexual sentido por los protagonistas y de la actualización del mito del andrógino: combina efectivamente elementos provenientes de distintas tradiciones

míticas, como la profusión y multiplicación de numerales, un procedimiento hiperbólico que se inscribe en la continuidad de la descripción pormenorizada que Aristófanes da de la fisonomía del andrógino mítico. Además, el paso de la dualidad a la unicidad, mediante el contacto de los cuerpos, recuerda la historia de Hermafrodito contada por Ovidio, en la medida en que en ambos relatos el elemento masculino se resiste al acto sexual, hasta que gane el elemento femenino y los dos cuerpos generen la aparición de un cuerpo único y al mismo tiempo dual, híbrido, que combina elementos anatómicos propios de lo femenino y de lo masculino.

Pero si bien el andrógino mítico se ve dotado de connotaciones generalmente positivas, por ser vector de vida, gracias a una sexualidad desenfadada, se vuelve objeto de escándalo y de oprobio en cuanto surge en la realidad empírica, como si la androginia sólo pudiera ser el privilegio de seres divinos. Libis recuerda por ejemplo cómo eran sacrificados, en la Antigüedad, los sujetos hermafroditas, ya que se consideraba que representaban una transgresión del orden natural y, pues, una aberración (Libis 1980: 173). La asociación entre el ser androgénico y la transgresión se prolonga en la tradición judeocristiana, a través de la figura del Diablo, que puede cambiar de sexo a través de los incubos y súcubos, estos demonios masculinos y femeninos que atormentan sexualmente a los seres humanos mientras duermen. Tampoco hay que olvidar que el Diablo aparece a menudo, en la iconografía que le es dedicada, bajo rasgos femeninos, cuando su fealdad es momentáneamente sustituida por la belleza de una mujer joven (Ivi: 184). En los distintos textos de Serna estudiados, se manifiesta la asociación simbólica del ser androgénico y de lo maléfico, especialmente en el cuento «Tía Nela», en el que la narración es asumida por el personaje epónimo, la tía de Fuensanta, una mujer incapaz de pensar fuera de los dogmas cristianos y cuyo discurso profiere violentas recriminaciones contra las supuestas perversidades de su sobrina transexual, encarnación, según ella, de las perversiones de las sociedades modernas. Si bien sus acusaciones vienen constantemente nutridas por la retórica cristiana, al utilizar la tía Nela las tres virtudes teológicas, Fe, Esperanza y Caridad, en contra de su sobrina, el requisitorio culmina con la aparición de un pacto faustiano que uniría, según la tía Nela, el marginal sexual y el Diablo. En la continuidad de la advertencia inicial que lanza a Fuensanta, «con el diablo no se juega, muchacho» (Serna 2001: 62), varios elementos simbóli-

cos atestiguan del vínculo que la mujer hace entre lo satánico y la supuesta anormalidad de su sobrina, como la descripción maniquea que propone del mundo, en que su sobrina reptaba por un «hediondo subsuelo» (Ivi: 65), en «un abismo de oscuridad» (Ivi: 62), tanto como la «risa demencial» (Ivi: 65) que atribuye a Fuensanta, lo que recuerda la condena de la risa en la tradición judeocristiana, considerada como manifestación del Maligno.

Por fin, la manifestación más sutil pero seguramente más interesante del mito del andrógino sería la elaboración de un lenguaje que se vuelve a su vez híbrido y androgénico. Dicho fenómeno estilístico y narrativo se da exclusivamente en el cuento «Amor propio», mucho más experimental que los otros dos textos. En un artículo dedicado a la utopía de una lengua hermafrodita, Marianne Closson recuerda la imposibilidad para la gramática de varias lenguas romanas de dar cuenta de la indeterminación o ambivalencia genérica, ya que elementos gramáticos como sustantivos, adjetivos o determinantes atribuyen necesariamente un «sexo» a los seres animados (Closson 2013: 341). Frente a esta realidad se alzaron algunos autores, como el escritor portugués Fernando Pessoa, que escribía en el *Libro del desasosiego*:

Supongamos que veo frente a nosotros una muchacha de maneras masculinas. Un ser humano vulgar dirá de ella: "Aquella muchacha parece un chico". Otro ser humano vulgar, ya más próximo a la conciencia de que hablar, es decir, dirá de ella: "Aquella muchacha es un chico". Otro más, igualmente consciente de los deberes de la expresión, pero más animado por el apego a la concisión, que es lujuria del pensamiento, dirá de ella: "Aquel chico." Yo diré: "Aquella chico", violando la más elemental de las reglas de la gramática, que ordena que haya concordancia de género y número entre el sustantivo y el adjetivo. (cit. en: *ibidem*)

La particularidad del cuento de Enrique Serna no deriva de una «desgenerización» de las palabras, como lo propone aquí Pessoa, sino de una ausencia total de puntuación, combinada con el despliegue simultáneo de dos subjetividades que se expresan en primera persona, mediante una narración autodiegética: la voz de Marina-Roberto, el travesti, y la de Marina Olguín, la cantante, se mezclan constantemente en los tres bloques narrativos compactos que constituyen el cuento. Este procedimiento resulta sumamente significativo en el marco de un texto que

plantea con tanto énfasis la cuestión de la ambivalencia sexual y genérica, en la medida en que propaga al nivel estrictamente textual y escritural la ambigüedad que caracteriza a los personajes. Al lector le incumbe desenredar la madeja narrativa, para tratar de distinguir las distintas voces que se expresan en el sistema polifónico imaginado por el autor, que podría asemejarse al dialogismo bajtiniano: si bien, en un primer tiempo, destacan «frases» o fragmentos de frases enteros que podemos atribuir a Marina Olguín o a Marina-Roberto, la confusión se va acentuando conforme vamos leyendo y se van haciendo cada vez más cortos dichos fragmentos. A modo de ilustración, citamos dos tiempos emblemáticos de dicha evolución: «cómo te llamas le preguntó el imbécil de Carlos yo sólo pude articular dos sílabas de mi nombre masculino pues ella me interrumpió furiosa qué te importa cómo se llama». Este fragmento, que combina estilo directo y narración tradicional, coincide con el momento en que se encuentran las dos Marinas y en que Carlos, un acompañante de la cantante, le pregunta al travesti cómo se llama. A pesar de la desaparición de las fronteras discursivas y tipográficas que aclararían la identidad de cada voz, se percibe claramente, leyendo el cuento, la alternancia de proposiciones enunciadas por dos narradores distintos: es la voz de Marina Olguín, la cantante, quien se expresa al inicio y al final del fragmento, y la de Marina-Roberto en el medio, desde «yo sólo» hasta el adjetivo «furiosa». Al contrario, al final del cuento, la confusión sintáctica se intensifica: «Marina me vas a romper el vestido, pero ella no escuchaba sus ruegos y tuve que darme una bofetada que la excitó más aún». La indecisión sintáctica y narrativa que aparece en este segundo fragmento marca la culminación del proceso de fusión descrito al mismo tiempo en el acto sexual realizado por los dos personajes, ya que simultáneamente fusionan sus dos voces, lo que concreta el doble ideal hacia el cual tiende el mito androgénico: a la vez la indefinición genérica, en la medida en que se vuelve imposible en los últimos instantes del acto sexual diferenciar una voz masculina y una voz femenina, y al mismo tiempo la aspiración a la unicidad, como manera de trascender la sensación de *incompletud* que define la condición del ser humano. A pesar de todo, Serna reafirma en sus textos lo efímera que es esta fusión de dos seres unidos a través del acto sexual: al día siguiente, la cantante se da cuenta de lo que hizo con el travesti, bajo un impulso narcisista, y expulsa a Marina-Roberto de su cuarto de hotel sin miramientos, confirmando al fin y al cabo el alcance pesimista del mito,

según el cual la sexualidad no puede ser sino un simulacro de reunión androgénica.

A la luz de las consideraciones precedentes, aparece que Enrique Serna, al actualizar en múltiples ocasiones el mito antiguo del andrógino, se aleja del prisma de la fascinación bajo el cual la literatura romántica abordó la figura androgénica, para dotarla de una dimensión tanto política como estética. Eligiendo personajes transexuales, recuerda el carácter escandaloso inherente a cualquier ser que desafíe el binarismo de género en que se funda la sociedad heteronormativa y patriarcal. Como lo escribe Libis, el ser androgénico es, por su sola existencia, un escándalo ontológico, en la medida en que, más allá de la paradoja sexual, o sea de la oposición entre hombre y mujer, se vuelve simbólico de la imposible yuxtaposición de los contrarios, a la vez desafío para la razón y sueño constantemente defraudado de una reabsorción de todas las oposiciones bipolares que pesan sobre la condición humana (Libis 1980: 20). El andrógino conlleva, por fin, una interrogación estética, cuando el simbolismo androgénico se extrae de su marco mítico para volverse un desafío escritural, integrando así el trabajo del escritor dentro de esta vasta interrogación sobre la posible «reabsorción» de las contradicciones que caracterizan nuestras sociedades contemporáneas.

## Bibliografía

- CLOSSON, MARIANNE (2013). Une utopie dans l'utopie : la langue hermaphrodite. En: Closson, Marianne (ed.). *L'Hermaphrodite de la Renaissance aux Lumières*. Paris: Classiques Garnier.
- LIBIS, JEAN (1980). *Le mythe de l'androgyne*. Paris: Berg International éditeurs.
- PLATÓN. *El Banquete*. Consultado en: <http://www.filosofia.org/cla/pla/azc05297.htm> (enero de 2018).
- RODRIGUEZ, ANTOINE (2018). De la *loca* a la *trans*: espejismos de género en la literatura mexicana, dentro y fuera de la comunidad LGBTI. En: Desmas, Davy / Palaisi, Marie-Agnès (eds). *Tendencias disidentes y minoritarias de la prosa mexicana actual (1996-2016)*. Paris: Mare&Martin.
- SERNA, ENRIQUE (2001). Tía Nela. En: *Letras libres*, n° 28: 62-66.

SERNA, ENRIQUE (2007). Amor propio. En: *Amores de segunda mano*. México: Cal y Arena (1991).

SERNA, ENRIQUE (2015). *La doble vida de Jesús*. Barcelona: Alfaguara.

# Palimpsestos narrativos: *En línea*, un cuento de Juan José Saer

*María de los Ángeles Romero Rostagno, Instituto de Profesores "José Gervasio Artigas" Montevideo*

**Resumen:** *La narración breve de Juan José Saer (Santa Fe, 1937- París, 2005) característica por su concisión y recurrencia, integra el leit motiv de la creación artística en una doble condición: como poiesis y como anagnórisis. La literatura funciona para Saer como un acto de sublime de creación y, al mismo tiempo, de angustioso reconocimiento individual de la circularidad enigmática de la existencia humana. En el cuento "En línea" perteneciente al libro Lugar (2000), Saer se centra en la relatividad del tiempo y el espacio valiéndose del legendario mito de la belleza de Helena y el fin de la Guerra de Troya, reavivando el enigma de la existencia humana en un juego dialéctico donde la imaginación, la memoria y el tiempo abren las puertas del infinito.*

**Abstract:** *Peculiar by its conciseness and recurrence, the short narrative by Juan José Saer (Santa Fe, 1937 – París, 2005) is a part of his leitmotif for artistic creation in a double nature, as poiesis and as anagnorisis. Literature works for Saer as a sublime act of creation and, at the same time, as a distressing individual acknowledgement of the enigmatic circularity of the human existence. In the story "En línea" ("Online"), from the book Lugar (2000), Saer focuses on the relativity of time and space via the legendary myth of Helen's beauty and the end of the Trojan War. This rekindles the enigma of human existence through a dialectical game where imagination, memory, and time open the doors to infinity.*

La influencia de la mitología en la literatura latinoamericana ha sido un hito innegable en el siglo XX. Desde distintos lugares, con diferentes objetivos y logros, los mitos están en la base de la creación literaria americana que intentó ejercitar su independencia ideológica hurgando en las raíces de sus leyendas indígenas, en los registros orales, en los rituales sagrados o en las diversas formas que una cultura posee para seguir existiendo (o coexistiendo) en la memoria de los pueblos. Esta fue en las primeras décadas del siglo, la mejor manera de dejar en claro la resistencia de las culturas que agonizaban bajo el peso del conquistador. La resistencia de la memoria, la de la lengua casi extinta, la de una religión que sucumbía en manos de dioses ajenos, más poderosos que los propios. Valgan como ejemplo de ella, la obra del guatemalteco Miguel Ángel Asturias, del cubano Alejo Carpentier, de José María Arguedas en Perú, de Juan Rulfo en México y del paraguayo Augusto Roa Bastos, entre otros, reconocidos por tener en común motivos de crítica social junto al folklore mitológico que lo sostiene.

Pero, no fue hasta la década del '60 en que esta convivencia del mitologismo con concretas tradiciones locales y el folklore telúrico adquirió dimensiones propias y se lanzó al mercado editorial, con plena conciencia de autonomía y especificidad en lo que fue llamado el *realismo mágico*, estilo creativo que funda una *mitopoiesis* original y autónoma, capaz de combinar y sintetizar las distintas variantes mitológicas con la sátira y la crítica social. Tal es el caso del colombiano Gabriel García Márquez, uno de los más reconocidos exponentes gracias a la multifacética *Cien años de soledad*, monumento literario que, siguiendo la línea faulkneriana recrea el mito genésico en el inefable territorio de Macondo. En esta «novela-mito», al decir de Meletinski

García Márquez crea así un «modelo de mundo» extremadamente preciso que resulta ser, al mismo tiempo, «colombiano», «iberoamericano» (sobre todo) y (en parte) «universalmente humano». (Meletinski 2001: 346)

Pero, más allá de la repercusión de los cultores del realismo mágico y de lo real maravilloso, los mitos greco-latinos fueron diseñando sus propios caminos en el nuevo continente. Sumado a la influencia de los grandes constructores de la literatura europea del siglo XX, Kafka, Joyce, Mann, Proust, que dejan su huella en las jóvenes generaciones



latinoamericanas y de la creciente influencia del vanguardismo, América se apropia y revitaliza los mitos clásicos descubriendo hermenéuticas que sugieren eternidades plenas de vigencia y, hallando en la expansión interpretativa, nuevas vías de creación literaria. Y más allá de la generación de autores que ha sido denominada el fenómeno del *boom latinoamericano*, directos herederos de las vanguardias e inmersos ellos mismos en la revolución cultural que supuso la apertura y el reconocimiento del mundo literario, los ecos de este estallido se propagarán hasta finales de un siglo que introdujo una nueva forma de ver el arte, y en él, a la literatura.

Juan José Saer fue un escritor que no se avino a la impronta del realismo mágico, se opuso a los imperativos de la llamada *novela regionalista* y a quienes adherían al *boom* como un fenómeno de identidad latinoamericana. Controversial en sus afirmaciones sobre los que fueron sus contemporáneos, su obra alcanzó mayor difusión en los últimos años del siglo XX y principios del XXI, siendo mayor después de su muerte. Nació en la provincia argentina de Santa Fe el 28 de junio de 1937. Podemos decir que dividió su vida en dos espacios: el primero en su ciudad natal hasta el año 1968, fecha en la que viajó a París por una estadía pasajera que resultó ser definitiva, porque residió allí hasta su fallecimiento, el 11 de junio del 2005.

Su monumental obra, que se mantuvo apartada de las fluctuaciones y preferencias populares del mercado, tiene el sello de la universalidad; crea un mundo ficcional que sabe de circularidades y superposiciones en su original existencia.

La literatura funciona para Saer como un acto de sublime *poiesis* y, al mismo tiempo, de angustiosa *anagnórisis* en el reconocimiento individual de la circularidad enigmática de la existencia humana. Posee una sorprendente visión de conjunto en la que nada parece quedar librado al azar y se posiciona como heredera inequívoca de William Faulkner y Juan Carlos Onetti, explícitos referentes del escritor. El entramado narrativo que conecta historias, personajes y acontecimientos va creando una compacta saga, fundamental para ingresar a una perspectiva ontológica cuya topología parece conducir al lector a un microcosmos conocido que curiosamente, al querer asirlo se desmaterializa, volviéndose universal.

La literatura de Saer no adolece de simplicidad. La obsesión por la recurrencia, a la que Dalmaroni califica como «método saereano», per-

mite que la repetición sea una marca de estilo y, al mismo tiempo, una estrategia organizativa del entramado textual. Dice Dalmaroni, haciendo referencia a la evidente vinculación de su obra con la pintura y las artes plásticas y visuales, que «en Saer la repetición es al mismo tiempo una de las técnicas de un proceso de superposición, aglomeración y producción de relieves» constituyéndose en un método que le es propio, el de «repetir como dramatización no deliberada del devenir y negación consecuente del ser y la identidad» (Dalmaroni 2008: 7).

Jacques Derrida, refiriéndose a la posibilidad que posee el arte escultórico de habilitar distintos ángulos de abordaje por su misma condición de corporeidad y, por tanto, no limitado a lo que él llama un «orden de lectura», observa que, del mismo modo, el objeto de arte contemporáneo, en el que se incluye el discursivo «permite comenzar en varios lugares, hacer variar el sentido o la velocidad» (Derrida, 2001: 63).

La visión de la literatura como una expresión visual y plástica maduró como teoría y contó con adeptos, cuya tesis asemejaba el discurso literario de algunos narradores del siglo XX (opuestos a la linealidad tradicional) al de las artes plásticas. William Mitchell califica estas producciones literarias como obras «tectónicas», porque poseen una especie de presencia visual y descubren en su arquitectura un entramado de capas superpuestas que asemejan la acción creativa del literato a la del artista plástico. En este sentido podemos referirnos a la escritura saeriana como una creación en palimpsesto, confeccionada con diferentes texturas que remiten a una metaliteratura: la imagen pictórica, el relato oral, la intertextualidad, dotan al texto de una dimensión profunda, rugosa, aglomerada, en definitiva, texturada. Este es el sello estilístico de Saer, una de sus estrategias para la creación.

Presentados a grandes rasgos algunos de los elementos propios de su narrativa, se procurará ejemplificarlos en torno al cuento "En línea" – uno de los veintidós relatos que componen el libro de narraciones breves titulado *Lugar* (2000)– en el que el elemento mítico es el organizador en torno al cual gira la trama.

El motivo disparador de la historia, como su título lo atestigua, es una llamada telefónica que Carlos Tomatis realiza desde Buenos Aires a su amigo Pichón Garay radicado en París. Para el lector habitual de Saer, ni el motivo de la llamada, ni los nombres de los personajes, le son ajenos. Esta historia se conecta en la ficción con una conversación interrumpida dos años atrás cuando Pichón estuvo de visita en su tierra na-

tal, según lo declaran los personajes; en el microcosmos saereano, la conversación se detuvo en un caluroso otoño santafecino seis años atrás según podemos leer en *La pesquisa* (1994). Las redes de conexión intertextual ya están echadas, y es sólo uno de los innumerables hilos que van anudando estas historias. Como también lo son las conexiones biográficas: quien funge como su *alter ego*, el detective Pichón, que gusta de «charlar de literatura» habitualmente con sus amigos, vive en París desde hace treinta años y su origen santafecino, sus costumbres y la añoranza del lugar natal, merodean permanentemente en los recuerdos del personaje.

Observemos el paratexto titular: “En línea”, es decir estar en comunicación, entrar en contacto con el otro, acercar lejanías haciendo próximo lo distante. Esta singularidad se aviene a una de las constantes temáticas del escritor, la de otorgar importancia al medio por el que se trasmite el mensaje. Ese significativo canal magnético los aproxima al tiempo que los aleja: las interferencias distorsionan la voz y el contenido de las emisiones sonoras que construyen el relato e impiden, por momentos, que la comunicación tenga la limpidez necesaria para una recepción efectiva y válida. Canal metonímico, por otra parte, porque contiene y remite en última instancia a la voz del personaje Tomatis.

Y el mensaje que está en línea, reaviva la conversación interrumpida dos años atrás en torno a la mítica Helena que en «un famoso dactilograma anónimo» mantuvo apasionados e intrigados al grupo de amigos santafecinos quienes decidieron hurgar, en forma casi detectivesca, en los papeles del poeta fallecido Jorge Washington Noriega. El relato que de un nuevo hallazgo hace Tomatis, revive el mito, dotándolo de la magia necesaria inherente a su condición. Su voz, el canal que ahora conecta el pasado con el presente de los personajes, tiene «la fuerza de las palabras» para lograr el efecto buscado en el interlocutor

[...] y su atención se concentra en las palabras que, a pesar de la distancia desde la que le llegan y del timbre verdaderamente artificial con que resuenan, como si **hubiesen sido descompuestas en sus elementos más simples y vueltas a recomponer** sin haber logrado restituirles el sonido humano, haciéndoles perder la **inmediatez familiar** al transportarlas de un lado al otro al espacio lleno de turbulencias magnéticas, interesándose por ellas en su mera calidad de materia so-

nora, subyugan a la vez su curiosidad y su inteligencia. (Saer 2000: 31-32; negritas mías)

La distorsión y fragilidad propias del efímero acto del habla no impiden la fascinación de la escucha y encienden la imaginación del oyente. Pichón se siente transportado a la felicidad del mundo helénico en un espacio lejano y cercano al mismo tiempo, que le proporciona una sensación placentera, al tiempo que visual. Se redimensiona el lugar de la trasmisión oral y la escritura en torno al eje articulador del cuento: el mito.

En la muralla de Troya, la habitual presencia de la hermosa mujer que originó la contienda, deambula en la noche silenciosa que da tregua a la fragorosa batalla; dos soldados la contemplan y el más joven desea comprobar si el rumor que corre es verdadero. Ha escuchado que

esta Helena que Paris trajo a Troya, no es más que un simulacro, un espejismo, que un rey hechicero, horrorizado por el secuestro de la reina, fraguó en Egipto para engañar al seductor y preservar la castidad de Helena, hasta devolvérsela sana y salva a su esposo Menelao. (Ivi: 33,34)

En el palimpsesto escriturario, uno de los tantos *leit motiv* de la narración saereana es la obsesión por la repetición de un mismo relato en diferentes cuentos y novelas. Siempre meticulosamente descriptivo cada reedición oral amplía el abanico interpretativo, porque el foco del relato se va desplazando de un punto a otro de la historia, como queriendo abarcarlo desde distintas perspectivas. La recurrencia le otorga corporeidad y pliegues «la repetición como dramatización del devenir» a la que hacía referencia Derrida. Estrategia narrativa la de Saer que, mediante el procedimiento de construcción y de-construcción, entreteje el presente con la realidad actualizada por la memoria. Es Tomatis quien cuenta la historia, encontrada en antiguos y anónimos documentos que notoriamente fueron copiados de un original del que se desconoce la procedencia. Al mismo tiempo, el Soldado Joven del relato de Tomatis, «ha escuchado de muy buena fuente» las versiones sobre Helena, que a su vez le ha llegado de boca de un comerciante de Tiro y él relata a su compañero de guardia, el Soldado Viejo.

La presencia de un texto escrito es aquí el disparador del texto oral que se reinventa, que se funde en pareceres y suposiciones que a su vez

lo re-fundan. Al mismo tiempo, dentro de la historia, el personaje del Soldado Joven, especula sobre la condición femenina y la posibilidad (imposible en este caso, según argumenta) de que una esposa griega abandone a su esposo por un extranjero. Se multiplican así, las versiones de la historia, en el pasado mítico y en el presente ficcional.

La única forma de develar el misterio es esperar el alba; con la llegada de la luz (se dice) el cuerpo atravesado por un rayo evidenciaría, o no, su condición de mera apariencia. Y el Soldado echa a andar su plan: esperarían, en la negrura espesa de la muralla, que la impactante aparición de Helena les develara la verdad de su propio mito.

A dos meses de distancia de esta conversación, Pichón recibe en París la versión transcrita muy diferente, por cierto, como aclara el narrador «porque lo oral y lo escrito son dos medios diferentes, como el aire y el agua, lo que respira en uno a veces, se asfixia en el otro», al mismo tiempo que

la voz de Tomatis resonará en su memoria trayendo consigo la imagen del propio Tomatis [...]. Es como si ese personaje misterioso que siembra sus escritos en bibliotecas ajenas, en cajones olvidados, en desvanes [...] se apropiara de la voz de Tomatis, de las manos de Soldi que los pasaron en limpio, de los oídos, de los ojos y de la atención de Pichón, que era su receptor, para volver a la vida por el tiempo en que las palabras mecanografiadas o impresas saliesen de su sueño polvoriento. (Ivi : 38)

La recuperación del texto amplía la hermenéutica hacia el infinito, la eternidad de la que procede y que los personajes resignifican. El mito revierte su propia existencia: no sólo la bella Helena es producto de la leyenda de los magos egipcios. Todo el campo de combate, la muralla troyana, el Palacio y sus alrededores quedan sumidos en la nada con el primer rayo de sol. Un espacio vacío, uniforme e incoloro da cuenta al Soldado Viejo de la realidad, a la que él, con una extraña mezcla de alivio, remordimiento y exaltación, está asistiendo. Es nada menos que una siempre trágica *anagnórisis*: la fantasmal realidad de su propia existencia. Con el regocijo de haber experimentado la magnitud del prodigio de los magos egipcios, el personaje descubre, no sin horror, que él también forma parte de ese maravilloso sueño del que, por más que lo intenta, no logra despertar.

La cosmovisión del escritor argentino presenta lo que Donald Shaw ha catalogado como la desmitificación de los mitos en la narrativa latinoamericana del siglo XX. Queda así refundada en este cuento la esencia y eternidad del mito al que obsesivamente recurre Saer en distintas etapas de su proyecto narrativo, trascendiendo lo estrictamente literario para ingresar en el terreno metafísico.

## Bibliografía

- DALMARONI, MIGUEL (2008). Una certidumbre sensorial de permanencia. Narración y pintura en Juan José Saer. En: Actas del Coloquio Internacional *Ut pictura poesis. Las palabras y las imágenes en la literatura y en el arte*. Rosario: UNR.
- DERRIDA, JACQUES (2001). *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós (*La vérité en peinture*, 1978).
- GRIMAL, PIERRE (2006). *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós (*Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, 1951)
- FRANCO, JEAN (2002). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel.
- GRAMUGLIO, MARÍA TERESA (1986). El lugar de Saer. En: Lafforgue, Jorge (ed.) *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 261-299.
- MELETINSKI, ELEAZAR M. (2001). *El mito. Literatura y folclore*. Madrid: Akal.
- MENTON, SEYMOUR (1998). *Historia verdadera del realismo mágico*. México: FCE.
- MITCHELL, W.J.T. (2005). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal (*Picture Theory*, 1995)
- PREMAT, JULIO (2002). *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Buenos Aires: Viterbo editora.
- PREMAT, JULIO (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE.
- SAER, JUAN JOSÉ (2003). *En la zona*. Buenos Aires: Seix Barral (1960).
- SAER, JUAN JOSÉ (2003). *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral (1994).
- SAER, JUAN JOSÉ (2003). *Lo imborrable*. Buenos Aires: Seix Barral (1994).
- SAER, JUAN JOSÉ (2000). *Lugar*. Buenos Aires: Seix Barral.

SAER, JUAN JOSÉ (2010). *Glosa - El entenado*. Córdoba: Alción.

SARLO, BEATRIZ (2008). Narrar la percepción. En: *Punto de vista* 10: 34-37.

SHAW, DONALD (1999). *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra.





# Edipo clarividente y Ariadna como hilo: reescritura y proyección transnacional en *Cuaderno de navegación* de Bryce Echenique

*Erwin Snauwaert*, Katholieke Universiteit Leuven

**Resumen:** *En el díptico Cuaderno de navegación en un sillón Voltaire, Bryce Echenique reescribe dos mitos clásicos y los presenta como complementarios. La vida exagerada de Martín Romaña (1981) trastoca el mito de Edipo, conectando el complejo edípico que sufre el héroe durante su residencia en París con la añoranza del terruño peruano y el respeto por los ideales literarios de su madre. Permitiéndole al protagonista criticar un falso discurso izquierdista que acompañaba las protestas estudiantiles parisinas, estos valores cambian la ceguera de Edipo en clarividencia. Al constituir el hilo conductor del libro, esta perspicacia reanuda con el mito de Ariadna en El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz (1985). En esta novela, Octavia saca al héroe de su laberinto existencial, abriéndole la vía a una literatura que apuesta por el refinamiento artístico y por la proyección transnacional de América Latina.*

**Abstract:** *In the diptych Cuaderno de navegación en un sillón Voltaire, Bryce Echenique rewrites two classical myths and presents them as complementary. La vida exagerada de Martín Romaña (1981) alters the Oedipus myth, connecting the protagonist's oedipal complex to the nostalgia for his Peruvian homeland during his exile in Paris and also to his mother's literary ideals. Allowing him to criticize an inauthentic left-oriented discourse, which was common during the student revolt, these values change Oedipus' blindness into clairvoyance. Since the hero's acuteness serves as a guide for the understanding of the whole book, it links up with the Ariadne myth in El hombre que hab-*

laba de Octavia de Cádiz (1985). *In this novel, Octavia shows the hero how to get out of his existential labyrinth opening up the way for a literature that focuses on artistic refinement and the transnational projection of Latin America.*

## Introducción

Como lo afirma González Echevarría en el prefacio de su famoso libro *Myth and archive. A theory of Latin American narrative* (1998), la novela persistentemente desmiente sus orígenes literarios y muchas veces imita otro tipo de discurso. Esto ocurre, por ejemplo, «en la preocupación que las novelas latinoamericanas manifiestan por el mito, hasta tal punto que no invocan tanto la literatura como la antropología y hasta la crítica de los mitos» (1998: xvi)<sup>1</sup>. Mientras la crítica literaria ya se ha interesado ampliamente por la presencia de los mitos en la literatura en general y por la influencia de la mitología clásica en la novela latinoamericana en particular – pensemos tan solo en las alusiones al laberinto en Borges y Cortázar (Vázquez 2006: 1) o en las referencias bíblicas y clásicas que pueden leerse por ejemplo en *Cien años de soledad* de García Márquez (Krakusin, 1999: 76)–, estos estudios parecen ser menos abundantes para los escritores peruanos. Aunque el juego con los mitos clásicos ya ha sido advertido en algunas obras de Vargas Llosa – tomemos por caso a Urania, la protagonista de *La fiesta del chivo*, que, al resistirse a entregársele como víctima expiatoria a Rafael Leónidas Trujillo, se venga del dictador dominicano y trastoca el mito de Ifigenia (Snauwaert, 2001: 234)– muy pocas veces se le dispensa atención en los estudios sobre Alfredo Bryce Echenique (Lima, 1939).

Esta contribución precisamente se propone mostrar cómo el díptico *Cuaderno de navegación en un sillón Voltaire*, escrito por este mismo autor, se aprovecha de dos mitos clásicos diferentes y los presenta como complementarios. En la primera parte de este díptico, *La vida exagerada de*

---

<sup>1</sup> Parafraseamos y traducimos parcialmente al español la cita siguiente: This dissatisfaction brought me to the theory and history [...] which focuses on the novel's persistent disclaimer of literary origins and its imitation of other kind of discourse. I perceived vestiges of those non-literary texts [...] in the preoccupation of Latin American novels with myth in a way that recalled not so much literature as anthropology and even myth-criticism (González Echevarría 1998: xvi).

*Martín Romaña* (1981), la referencia al mito de Edipo a través del complejo edípico del que padece el héroe no solo se lee en sus dimensiones psíquicas, sino que se conecta con la añoranza del terruño peruano que este experimenta durante su exilio voluntario en París. Dominando por completo la focalización del relato, la alusión al mito correspondiente al mismo tiempo le procura al protagonista la sagacidad para desmentir un discurso literario y político mistificador que se teje en su derredor. Cambiando la ceguera de Edipo en clarividencia, esta organización narrativa sienta las bases de la reescritura de otro mito griego en la segunda parte, *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (1985). La desilusión que significan para él su residencia en París y el fracaso de su matrimonio llevan al protagonista en brazos de Octavia. Esta mujer no solo le ofrecerá el hilo conductor para salir de su laberinto existencial, igual que lo hace Ariadna, sino que también se identifica con este hilo al constituir una fuente de inspiración y abrir así las vías a la escritura. Además de funcionarle de cura psicoanalítica, esta actividad literaria le incita al héroe a defender unos ideales artísticos que ponen de relieve una vocación transnacional del Perú en particular y de América Latina en general.

## 1. Edipo clarividente

En *La vida exagerada de Martín Romaña*, el narrador pone en marcha un proceso narrativo que recuerda *Un mundo para Julius* (1970), la primera novela del autor, en la que se adopta una perspectiva infantil. Si tal perspectiva resulta ser bastante evidente en este libro, en el que la oligarquía limeña es ironizada por la mirada ingenua del héroe, un niño entre 2 y 11 años de edad, lo es mucho menos en *La vida exagerada*. De hecho, en este relato, que narra los problemas que experimenta el protagonista para ordenar su vida sentimental y para conciliar su vocación de escritor con la literatura de compromiso preconizada por los adeptos de la revolución estudiantil parisina, el punto de vista del niño se establece de manera mucho más sofisticada.

Más precisamente, esta visión se concreta vinculándose a un proceso de autoobservación de Martín que, en un segundo tiempo, se carga de implicaciones mitológicas. El primer procedimiento parece ser una lógica consecuencia del desentendimiento que separa paulatinamente al héroe de su mujer Inés y radica en la oposición en sus convicciones

políticas. Por esta desavenencia, el protagonista no puede deshacerse de la impresión de que Inés lo tacha continuamente de inmaduro y que, controlándolo constantemente desde arriba mediante «su cuello muy largo» (1981: 602), lo devuelve a la niñez y lo hace ver a sí mismo «sin pantalones» (Ivi: 483) y hasta «en pañales» (Ivi: 564).

[...] mi dulcísima paloma [...] dijo que el primo [...] Raymundo [...] se acababa de comprar un carro. Perdí edad y estatura, cosa que de pronto me aterró porque me vi en efecto chiquitito y deforme (Ivi: 469).

Este retorno a la infancia también se acompaña de unas claves geográficas, por las que el héroe revive unos recuerdos de América Latina o del Perú, que era el mundo en el que se educó. Así, Martín se remonta a su origen peruano injertándose, a través de su permanente taquicardia o de los síntomas de la enfermedad de Parkinson que piensa reconocer en su propia persona, la actividad sísmica del continente latinoamericano (Snauwaert 1998: 96-97). Identificándose con los temblores típicos del Perú, da cuerpo, en términos de Deleuze y Guattari, a una «reterritorialización» por lo que obedece a un reflejo edípico que contrarresta la «desterritorialización» (1972: 162) implicada en su exilio voluntario en la Ciudad Luz<sup>2</sup>. De este modo, el proceso de autoobservación conecta la psicología del personaje con el mito de Edipo. Esto se corrobora en el hecho de que Inés rotundamente ve a su marido como víctima de un complejo edípico, constatando en él un apego excesivo a su ascendencia oligárquica y considerando como incestuoso el afecto incondicional que le dispensa a su madre. Por tanto, esta es apodada «Yocasta» (Bryce Echenique 1981: 99) y Martín se ve condicionado cada vez más por el complejo que Inés le imputa<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> A este respecto, es significativo que los temblores le aquejan a Martín de manera más declarada cuanto más se acerque a su patria. Así el héroe describe cómo en su vuelo de regreso a Lima «a las aeromozas ya las había aterrado [...] porque les pedí que me pusieran los whiskies de frente en la bandeja plegable porque me apellidaba Romaña Parkinson [sic] [...] y porque detesto derramar [...] y tuve que pedir un whisky doble sobre la bandeja tembleque» (Bryce Echenique 1985: 298).

<sup>3</sup> Este complejo edípico no solo determina a Martín sino también a otros personajes de Bryce. El caso más ilustrativo es el de Felipe, el protagonista de la novela *La última mudanza de Felipe Carrillo* (1988), que vuelve a tocar esta temática psicoanalítica al tratar la relación entre su amante Genoveva y el hijo de ésta, Bastioncito. A este respecto, insiste en las dimensiones geográficas del complejo relacionándolo con el Fenómeno del Niño que repetidamente causa estragos en el Perú (Snauwaert, 1998: 100-101). Esta inclinación

Ya no le decía nunca [...] que la [= a la madre] notaba muy demacrada [...] porque Inés una noche se negó a hacer el amor con un tipo que, aprovechando la muerte [...] de su padre, acababa de descubrir la oportunidad de su vida con su madre [...] Inés [...] agarró [...] las obras completas de Freud, y siguió leyendo la historia de mi vida [...] más convencida que nunca de que Edipo era un enano al lado mío. (Ivi: 254)

Sin embargo, esta reducción en edad y estatura de Martín no solo pone de relieve su vulnerabilidad frente a su esposa militante, sino que, al contrario, también incluye una fuerza al equipararlo con «un niño con algo del Julius de la novela que tiempo después escribiría Alfredo Bryce Echenique» (Ivi: 174) y dotarle de una misma perspicacia.

[...] la mínima expresión a la que me hallaba reducido y desde la cual se puede observar tan bien la vida, me permitió [...] haber captado algo tan profundo en un momento en que me hallaba tan empequeñecido [...] confirmándome que así como un niño de seis años podía de pronto comportarse como uno de un año, así también un niño de unos nueve podía de golpe captar algo que otros seres no captan ni a los cien años [...]. (Ivi: 257)

Concretamente, esta clarividencia le permite al héroe neutralizar muchas tramas sentimentales y políticas que se urden en su derredor, por lo que finalmente prevé cómo los revolucionarios demasiado entusiasmados, entre los que se cuenta su propia mujer, terminarán traicionando sus ideales izquierdistas para acabar de funcionarios aburguesados y bien pagados en unos ministerios. El acoplamiento del regreso a la infancia a la actividad focal del narrador autodiegético cambia de esta manera el mito: Edipo, que acaba sacándose los ojos al enterarse de haber matado a su padre para casarse finalmente con su madre, en la presente novela, no es ciego sino clarividente. Esta lucidez también es intensificada cuando Martín, en sus andanzas por París, una vez más enfatiza su inclinación edípica confesando que va «por la cuerda floja de

---

también se patentiza cuando la obra arquitectónica del héroe es analizada en la *Revue Psychanalytique* como «una búsqueda de un principio femenino absoluto» que, además, refiere muchas veces a las palabras «ciegamente» y «rey», por lo que deja establecida claramente su naturaleza edípica (Snauwaert 1998: 121).

un cordón umbilical» (Ivi: 99), una imagen que, al remitir al hilo de Ariadna, ya saca a colación un segundo mito.

## 2. Ariadna como hilo

Efectivamente, «la sensación de pequeñez y de angustia», que es inherente a la reducción en edad y estatura y a la correspondiente naturaleza edípica ya explicada, presenta la vida del héroe por los varios contra-tiempos que esta le acarrea, como laberíntica. Siguiendo esta lógica, Martín también necesita encontrar «un hilo como el de Teseo para lograr salir» (Sarrocchi Carreño 1998: 3) después de haber eliminado al Minotauro. Por consiguiente, el mito de Edipo se conecta con el de Ariadna, como lo explicita el propio héroe:

Y así, esta novela podría dividirse muy bien en tres partes [...] Más un desenlace que sería como un gran homenaje a Daniel Alcides Carrión. Pero retomemos el hilo, aunque según Nietzsche, el hombre laberíntico no busca el hilo, busca a Ariadna, o sea que abandonemos por completo la idea de un Octilo de Cádiz, porque yo además quería decir: Había un millón de veces, Octavia... (Bryce Echenique 1985: 64)

Si bien el nombre de Ariadna solo se lexicaliza unas escasas veces, la repetida referencia al «hilo» –como aparece en las advertencias que se hace el narrador-protagonista a sí mismo para cuidar la coherencia de su relato: «Se te está escapando el hilo» (Ivi: 125)– claramente indica la influencia del mito en cuestión.

La importancia que llega a tener esta influencia aparece en el capítulo que sigue al fragmento citado y se titula «Ariadna en Bruselas y mucho más antes y después» (Ivi: 68). Este capítulo que, precisamente es introducido otra vez por la formulación «retomo el hilo» (Ivi: 68) vuelve a enfatizar la importancia del terruño que ya se ha explicitado. Tematizando la conquista de América Latina en general y la del Perú en particular a través de unos juegos de palabras con respecto a Colón con «sus tres carabelas» (Ivi: 68) y a Pizarro que «fue un gran calavera porque conquistó el Perú con pésimas intenciones» (Ivi: 69), el protagonista pone en evidencia la imagen del cordón umbilical que une estas tierras con Europa. Además, en estas mismas páginas, Martín llama la atención en su constante taquicardia que, como se ha visto, imita los sismos del

«continente volcánico» (Ivi: 192), acentúa su apego al terruño y afila su perspicacia (Snauwaert 1998: 96-98).

El personaje que permite concretar exactamente esta clarividencia es Octavia de Cádiz. A pesar de los problemas que su relación con el escritor improductivo que es Martín le causa a su familia adinerada, la chica es vista como «un mal necesario» (Bryce Echenique 1985: 64) y comparada con «Daniel Alcides Carrión» (Ivi: 71, 76, 77), el mártir peruano que, esperando aliviar así el sufrimiento de sus pacientes, se inculaba sus males. Siendo la solución a los problemas existenciales de Martín, Octavia no tanto ofrece el hilo para detectar la salida, sino que ella misma lo constituye, una congruencia que ya viene sugerida por el *portemanteau word* 'Octilo', recogido en el párrafo citado más arriba. Por lo tanto, saca personalmente al héroe de un laberinto que coincide con el que Umberto Eco llama «griego» o «clásico», en el que «encuentras un hilo entre las manos. El hilo de Ariadna. El laberinto clásico es el hilo de Ariadna de sí mismo» (Ivi: 23) y en el que, por consiguiente, el héroe ya no puede perderse<sup>4</sup>.

Sin embargo, al mismo tiempo que Octavia se superpone al hilo tendido por Ariadna, modifica esta figura mitológica en una entidad abstracta. Efectivamente, pese al asidero existencial que le ofrece a Martín, Octavia resulta ser una mujer inalcanzable y la relación que entabla con él no pasa de ser un amor-pasión. Esto se desprende del apodo ilusorio «de Cádiz» que Martín siempre le pone a la chica, de la mirada preocupada del príncipe Leopoldo al ver juntos dos seres de alcurnia tan diferente (Ivi: 77) o del desencuentro que viven como pareja en el «hotelucho» azul en esta última ciudad (Ivi: 78). Quizá el indicio más ilustrativo a este respecto es la escena en la que la muchacha se esfuma durante una parada en la autopista Bruselas-París. Por su desaparición misteriosa, crea la ilusión de que abandona a Martín a su suerte en me-

---

<sup>4</sup> Este laberinto «griego» o «clásico» es la primera de tres variantes posibles. A continuación, Eco distingue, el laberinto «manierista» que consiste en «una especie de árbol, una estructura con raíces y muchos callejones sin salida. La salida es una sola, pero te puedes equivocar» (1984: 23). Este segundo tipo no cuadra con la situación laberíntica que vive Martín ya que supone el carácter sumamente problemático y hasta inexistente de la salida, una salida que, en su caso, está claramente contenida en la figura de Octavia. Finalmente, existe «el rizoma», un tipo de red que no parece tener ni entrada ni salida (1984: 24). Como lo veremos más en adelante, esta modalidad sí se realiza en la novela comentada a través de la propia narración.

dio de una neblina que causa una confusión comparable a la que se vive en un laberinto<sup>5</sup>.

Llegamos a la frontera, que era toda de neblina [...] Octavia [...] abrió la ventana para que también el auto se llenara de esa neblina que hacía que la autopista Bruselas - París nunca llegara a París [...]. Pero claro, eso no arreglaba las cosas [...] porque Octavia realmente había desaparecido. [...] Fue la primera vez [...] que sentí la ausencia real de Octavia, por culpa de la neblina, y [...] es algo espantoso tener que buscar lo que se acaba de encontrar entre el tiempo perdido (Bryce Echenique 1985: 102-103).

De este modo, la naturaleza deleznable de la muchacha parece indicar que las fuerzas que le inspira a Martín se sitúan en un nivel más trascendente. Como lo prueba su título, el capítulo «En busca del hilo perdido» (1985: 125) a la vez vuelve a explicitar la referencia a Ariadna y revela que las pautas que le ofrece Octavia son menos sentimentales que literarias. A estas alturas, la obvia referencia a Proust en las dos últimas citas engancha con la tercera modalidad laberíntica definida por Eco, el «rizoma». Adoptando la terminología de Deleuze y Guattari, Eco define el rizoma, como «hecho de tal manera que cada calle se conecta con cualquier otra. No tiene centro, no tiene periferia, no tiene salida, porque es potencialmente infinito» (1984: 23). Poniendo en evidencia tales aspectos estructurales, la figura de Octavia también termina vinculándose a una concepción del texto literario muy específica.

### 3. Edipo y Ariadna como agentes transnacionales

Esta formulación reproduce en el nivel textual el trayecto complicado que recorre el héroe para entregarse a la escritura. Motivado ya por el psiquiatra José Luis Llobera en la primera parte del díptico a curarse de su depresión escribiendo la historia de su vida, Martín emprende unas tentativas de redacción que invariablemente resultan en un bloqueo li-

---

<sup>5</sup> Desde una perspectiva intertextual y por el ambiente fantástico que la rodea, esta escena alude al cuento *La autopista del sur* de Julio Cortázar, recogido en *Todos los fuegos el fuego* (1966) en el que unos viajeros están cogidos en un atasco en la autopista hacia París y viven allí de manera inexplicable todas las estaciones del año antes de arrancar nuevamente como si nada hubiera pasado.



terario. Esta inhibición lleva a una «frustración como escritor» (1985: 76) por la que se ve obligado a subordinar lo escrito al habla y finalmente se convierte, conforme al título de la propia novela, en «el hombre que hablaba de Octavia de Cádiz» (1985: 70). Además de comprometer la realización de una obra literaria, este refugio en el habla remite a la oralidad que según Julio Ortega en su libro *El hilo del habla* –¿Otra referencia a Ariadna?– se ajusta a la actitud «exagerada» del protagonista. Este carácter desarticulado no solo cuadra con la personalidad desorientada y siempre intranquila de Martín, sino que es típica en el estilo del autor en general.

Se trata, entonces, de una economía del derroche, esto es, de una performance. El lenguaje acontece como una enunciación teatralizada por su derroche: el mundo es un espectáculo vocálico, una proliferación silábica, un desencadenamiento lingüístico. Y esta ocurrencia tiene su ley en la duración: con ser expansiva es, sin embargo, exacta. Porque es locuaz pero irónica (Ortega 1994: 36).

Esta oralidad que «supone la existencia de una escritura que emula un lenguaje conversacional y coloquial, lleno de giros populares y capaz de incorporar mil y unas digresiones del narrador en el proceso del relato» (Ferreira, 2007: 79) no solo se concreta en unas focalizaciones muy complejas, como lo hemos constatado en el proceso de autoobservación, sino también en una estructura narrativa sofisticada que culmina en la instauración de Martín como narrador póstumo. Mediante este artificio, el héroe se convierte en «una pasión que perdura» y, siguiendo su propia reformulación de la lógica cartesiana – «perduro, luego escribo. O escribo, luego perduro» (Bryce Echenique 1985: 123)–, logra alcanzar a una Octavia idealizada y concretar su vocación literaria<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Esta narración *post mortem* que también se instaure de manera casi idéntica en otra novela del autor *Tantas veces Pedro*, se concreta al final de *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*. En ese momento, Martín declara solo haber oído la primera parte de la palabra francesa «imbécile» con la que le apostrofa irónicamente Octavia en su lecho de muerte y se da cuenta de cómo entra en un paraíso poblado de personajes típicos de Hemingway, uno de sus ídolos, cuya presencia parece prometerle el éxito literario: «El *cile* ya no lo oí porque sin duda estaba estertorando [...] Y los ángeles [...] eran todos angelitos negros. Dios [...] había respondido con unos enormes angelotes negros, nada menos que con los negros que cargan armas y municiones en *Las verdes colinas de África*. [...] Eran los hombres, perdón,

Por la alta tecnicidad de su relato, el narrador-protagonista se ajusta al ideal proustiano sugerido por las palabras «en busca del hilo perdido» (Ivi: 125). Esta poética que apuesta por lo puramente artístico le es inculcado a Martín por su madre, quien solo acepta su exilio voluntario en París con tal que consiga escribir «la búsqueda del tiempo perdido peruana, o algo muy por el estilo» (Ivi: 251). Dándole gusto a la figura materna, Martín vuelve a evidenciar su naturaleza edípica. Por lo tanto y tal como lo formula Soubeyroux, Martín resulta ser un personaje dominado por una tensión entre lo «esquizoide», que representa un deseo de romper con su condición original y con su clase social, y lo «paranoico», que consiste en la voluntad de preservar esta misma condición<sup>7</sup>. Si bien el héroe se inclina hacia el primer polo al marcharse de su patria, evoluciona a continuación cada vez más en dirección del segundo. Volviendo mentalmente a la vida cómoda que llevaba en su país natal y respetando las preferencias literarias refinadas de su madre, aprovecha sobre todo la tendencia paranoica y se deja llevar por «un ansia, un sentimiento gregario de guardar lo que ya se tiene» (Ivi: 113)<sup>8</sup>.

Valorizando los preceptos de una literatura propiamente esteticizante y su canon correspondiente, Martín logra neutralizar los designios de Inés, quien quería que se convirtiese en escritor de la revolución izquierdista y publicara en mayo del '68 una novela sobre los sindicatos peruanos, como si tuviera que darle fin a *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), la novela inconclusa de Arguedas. Distanciándose de una literatura de compromiso poco acertada, Martín también desenmascara un falso discurso revolucionario preconizado por los miembros del «Grupo» que circunda a Inés. Por más que se den de anticonformistas, estos presuntos militantes terminan todos de lo más burgués, convirtiéndose en «secretario de ministro de cualquier régimen o algo así» (1981: 395). Igual le ocurre a Inés, quien, hacia el final de la novela y divorciada ya de Martín, vive «en el lujo, la prodigalidad» en compañía de un «economista brasileño» y «dos preciosos hijitos» (1981: 618).

---

eran los ángeles más bellos del mundo. Pobre [...] Octavia, ella en mi entierro y yo aquí perdurando feliz» (Bryce Echenique 1985: 312).

<sup>7</sup> Soubeyroux de vale a este respecto de unos conceptos formulados por Gilles Deleuze.

<sup>8</sup> Esta valoración del polo paranoico también es un rasgo característico de muchos otros héroes en la narrativa de Bryce como Pedro o Felipe en las novelas *Tantas veces Pedro* (1977) y *La última mudanza de Felipe Carrillo* (1988) respectivamente (Snauwaert 1998: 120).

Por este camino, la naturaleza edípica condiciona la práctica literaria de Martín y le sirve para distanciarse de la imagen que tienen de América Latina muchos extranjeros mal informados y para ridiculizar a unos europeos que se valen de la retórica y de los fines puramente comerciales que acompañan a la Revolución cubana. Así el héroe narra cómo, siendo limeño, es visto como habitante «de un país caliente» (1981: 37) y compara un tratamiento antidepresivo al que es sometido como «expedición española en nevada cumbre andina» (1981: 563), imaginándose que su médico presume de que no hay «nadie mejor que él para secarle a uno regiones enteras de pantanos interiores, de tristeza y ríos profundos» (1981: 562). A pesar de esta supremacía que supuestamente les atribuye a los extranjeros -según se desprende de las pretensiones que estos se adjudican para dominar la geografía y hasta la literatura latinoamericana, tal como transluce en la referencia a *Los ríos profundos* de Arguedas-, el héroe termina por invertir los roles. Denunciando la visión errónea que se les aplica a su propia persona y a su patria, al mismo tiempo pasa al contraataque: así les afirma irónicamente a sus colegas y estudiantes en la universidad de Nanterre, fascinados por «Cuzco, Machu Picchu, la selva amazónica (1985: 35) que en su continente «los indios se bañan varias veces en sus cristalinos ríos», para devolverles un arquetipo que afecta a Francia, «donde nadie se baña» (1985: 41).

Cuestionando tales presuposiciones culturales mediante la clarividencia que le brinda la perspectiva edípica y que la figura orientadora de Octavia permite convertir en texto, Martín finalmente sirve la causa de una América Latina que quiere ser transnacional<sup>9</sup>. Burlándose de los estereotipos existentes sobre el atraso del Perú y de Latinoamérica, las novelas estudiadas ponen en evidencia la necesidad que tienen estos países de ser considerados en un mismo nivel que sus homólogos norteamericanos o europeos. Por eso, Bryce «puede llegar a enmarcarse en el estudio de redes intelectuales-literarias [...] en una tríada peruana que como red transatlántica vinculó América Latina con Europa y Estados Unidos» (Zó 2011: 202). Cristalizándose en una narración que se

---

<sup>9</sup> Esta misma orientación se lee en la obra ensayística de Bryce. Por ejemplo, en los ensayos “El mercado del lugar común” y “El cóndor sigue pasando”, recogidos en *Crónicas personales* (1985) y *Permiso para sentir* (2005) respectivamente, el autor se ataca a los mismos estereotipos y considera que el desarrollo literario y social de América Latina se vincula íntimamente con su proyección transnacional.

opone a un regionalismo mistificador y que se fija en lo que Ortega llama «la virtualidad de la otra orilla» (2012: 11), la combinación de los dos mitos explicados «produce un mecanismo de internacionalización de la literatura hispanoamericana y los actores de la red sirven de promotores no solo de la literatura de nuestro continente sino también de la cultura y de la historia, embajadores literarios de Nuestra América» (Zó 2011: 205).

En este sentido, podemos afirmar con razón que «la relación entre las Américas y España se compara claramente a un tipo de cordón umbilical» (Snauwaert 1998: 101). Esta metáfora sintetiza a la perfección la concomitancia de los dos aspectos mitológicos aprovechados por Bryce, ya que refiere a la vinculación con la madre, contenida en el complejo edípico, y a la semejanza entre el «cordón» y el «hilo», que remite a la figura de Ariadna. De este modo, el interés por la mitología clásica que se desprende de la reescritura de los mitos concernidos, así como de las interpretaciones a las que esta da lugar traslucen la proyección transnacional del Perú, y por extensión, también de América Latina.

#### 4. Conclusión

En resumen, con los cuadernos «azul» y «rojo», los otros nombres que les da Martín a las dos partes del díptico y que refieren respectivamente a la depresión «*blue blue blue*» de Martín (1981: 13) y al alivio que le trae el amor de Octavia, no solo reescriben dos mitos clásicos -el parentesco con Edipo no significa ceguera sino, al contrario, clarividencia y Octavia supera a Ariadna al encarnar, más allá de una mera función de brújula, el propio ideal literario del héroe- sino que también los combinan: al sacar a Martín de la sequía literaria en la que le dejaron las exigencias inapropiadas de Inés, Octavia la abre las puertas a la escritura y, en consecuencia, hace que pueda materializarse su perspicacia. Fomentando un tipo de «reterritorialización» al nutrir unos valores paranoicos contenidos en la valoración del terruño y del ideal proustiano, esta lucidez engendra un texto que por su «locuacidad discursiva» (Ferreira 2007: 79) cuestiona unos arquetipos persistentes con respecto a Latinoamérica. Por lo mismo, estimula la emancipación literaria y sociocultural de este continente e invita a ver a los países correspondientes en su dimensión transatlántica o, más ampliamente, transnacional. Insinuando tal proyección, el presente díptico nos muestra que no debe ser considerado

como «a self-contained form of discourse» (González Echevarría 1998: xvi)<sup>10</sup>, un discurso autosuficiente. Al contrario, la relación que mantiene esta narración con un aspecto extraliterario, a través de la reelaboración de unas referencias mitológicas, aumenta su pertinencia al enriquecer su significación y al posicionarla en un marco transnacional.

## Bibliografía

- BRYCE ECHENIQUE, ALFREDO (1981). *La vida exagerada de Martín Romaña*. Barcelona: Argos Vergara.
- BRYCE ECHENIQUE, ALFREDO (1985). *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*. Barcelona: Plaza y Janés.
- DELEUZE, GILLES / GUATTARI, FÉLIX (1972). *Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Oedipe*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- ECO, UMBERTO (1984). Apostilla a El Nombre de la Rosa. En: *Anàlisi* 9: 5-32. (*Postille a Il nome della rosa*, 1984)
- FERREIRA, CÉSAR (2007). La palabra de Alfredo Bryce Echenique. En: *Letras* 78 (113): 75-88.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO (1998). *Myth and archive. A theory of Latin American narrative*. Durham and London: Duke University Press.
- KRAKUSIN, MARGARITA (1999). El retorno del protagonista: mito y estructura en la novelística de Alfredo Bryce Echenique. En: *Hispanófila* 125: 75-85.
- ORTEGA, JULIO (1994). *El hilo del habla, la narrativa de Alfredo Bryce Echenique*. México: Universidad de Guadalajara.
- ORTEGA, JULIO (2012). *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

---

<sup>10</sup> Parafraseamos el siguiente fragmento: «My point of departure is that I do not think it is satisfactory to treat the narrative as if it were a self-contained form of discourse, nor a raw reflection of socio-political conditions. In my view the relationships that the narrative establishes with non-literary forms of discourse are much more productive and determining than those it has with its own tradition, with other forms of literature, or with the brute factuality of history» (González Echevarría, 1998: xvi).

- SARROCCHI CARREÑO, AUGUSTO C. (1998). El Laberinto y la Literatura. En: *Revista Signos* 31 (43-44): 113-124 <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-09341998000100010>.
- SNAUWAERT, ERWIN (1998): *Crónica de una escritura inocente. La focalización implícita como base interpretativa de las novelas de Alfredo Bryce Echenique*. Leuven: University Press.
- SNAUWAERT, ERWIN (2001). Vasos comunicantes y lentes reflectantes. En: Forgues, Roland (ed.). *Mario Vargas Llosa, escritor, ensayista, ciudadano y político*. Lima: Minerva, 217-236.
- SOUBEYROUX, JACQUES (1985). L'être et le désir, Approche sociocritique de Tantas veces Pedro, En: *Co-textes, C.E.R.S. (UER II), Montpellier III: Université Paul Valéry* 9: 101-119.
- VÁZQUEZ, LAURA (2006). Los laberintos no existen: La representación del mito en Borges y Cortázar, huellas textos y mitos. En: *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, VII: 1-7.
- ZÓ, RAMIRO ESTEBAN (2011). La obra de Alfredo Bryce Echenique desde la óptica de las redes intelectuales-literarias. En: *Cuadernos del CILHA*, 12 (14): 202-208.

# Producción y reproducción de narrativas míticas y rituales kayambi

Ana Gendron, Universidad Sorbonne Nouvelle - Paris 3 / CREDA-CNRS

**Resumen:** *En este artículo mostraremos cómo los relatos kayambi se revelan poblados por héroes míticos ambivalentes y cómo reactualizan sus contenidos, integrando formas nuevas que se combinan con las formas tradicionales. Estos relatos continúan adaptándose; no solamente asimilando los relatos a los hechos, sino también acomodándose a los nuevos acontecimientos y dando así, gracias a la virtuosa improvisación de los narradores, una forma mítica a los cambios sociales y las transformaciones del mundo. Por el hecho que el habla mítico no deja de adaptarse, ciertas temáticas como las historias del tío lobo y el conejo o las figuras de la religión (especialmente católica), se han integrado en el sistema de creencias kayambi y se han convertido en figuras de culto que vinculan a los kayambi a través de sus propias prácticas rituales.*

**Abstract:** *In this article it is shown how the Kayambi stories turn out to be popularized by ambivalent mythical heroes and how they update their contents integrating new forms that combine with the traditional structure of their culture. The stories continue to adapt; not only translating stories to facts, but also adapting to new events and thus, due to the virtuous improvisation of the narrators, a mythical form to the social changes and the transformations of the world. Given that the one that speaks in 'a mythical speech' does not stop adapting, certain topics such as the stories of the Uncle Wolf and the rabbit or the figures of the religion (especially Catholic) have been integrated into the system of Kayambi beliefs and have become figures of cult, linking the Kayambi through their own ritual practices.*

## Introducción

La colonización de las tierras de América fue un hecho considerable, no solo por su amplitud geográfica y por sus efectos sociodemográficos, pero también por la enorme producción de imágenes y de interpretaciones que se manifestaron en las prácticas culturales de los pueblos conquistados. El contacto con los europeos estableció un sistema de relaciones e interacciones que dislocó el desarrollo de las futuras relaciones entre europeos y pueblos originarios; y dio lugar a formas de relaciones entre la población local que no estaban previstas por las prácticas tradicionales.

El objetivo de este artículo es explorar las huellas dejadas por la historia del contacto tanto en los relatos míticos como en las prácticas rituales; mediante el análisis de las transformaciones, mutaciones, adaptaciones y continuidades de prácticas rituales dentro de contextos festivos o religiosos, tomando en cuenta su relación con los relatos míticos. Por otro lado, se interrogan los procesos que permitieron que ciertos eventos históricos, al tomar la forma de narraciones orales, sean integrados en el corpus mítico kayambi, haciendo de ellos historias que son contadas y transmitidas oralmente.

El proceso de *la hacienda* es significativo en casi toda la región andina. Este acontecimiento adquirió importancia histórica pues pudo ser interpretado y percibido a través del esquema cultural kayambi. Un acontecimiento, es una relación entre una cosa y una estructura (o estructuras), es decir la transformación de un fenómeno en sí, en un valor cargado de sentido, de donde emerge su eficacia histórica (Sahlins 1989: 14).

Una segunda forma de abordar los cambios es insertar un tercer término entre la estructura y el acontecimiento, lo que Sahlins llama la síntesis situacional de los dos en una *estructura de la coyuntura*. La mencionada previamente, se refiere a la realización de hechos de categorías culturales en un contexto histórico particular, tal como se expresa en la acción interesada de los agentes históricos, lo cual incluye la microsociología de su interacción (Sahlins 1989:14). Esta noción puede aplicarse a la comprensión de un cambio cultural, describiendo el despliegue social de significaciones –y su reevaluación funcional– pero no se limita a las circunstancias del contacto intercultural. La *estructura de la coyuntura*



como concepto tiene un valor estratégico en la determinación de riesgos simbólicos y de reificaciones selectivas. Gracias a esta forma de abordar los cambios, podemos ver cómo la historia se crea a través de las opciones que los actores sociales escogen, entre las numerosas soluciones lógicas –incluyendo posibilidades contradictorias– presentes en cualquier orden cultural.

Analizar los cambios a través de la *estructura de la coyuntura* permite, así mismo, deshacerse de la concepción del término ‘estructura’, como una lista de contrarios. Las oposiciones que generalmente se utilizan para pensar la cultura y la historia, no permiten abarcar el fenómeno del cambio de manera global y, al contrario, hay un debilitamiento a nivel analítico. Por ello es necesario conceptualizar de otra manera el lugar del pasado en el presente, de lo estático en lo dinámico, del cambio en lo estable.

De ahí que los rituales y los mitos sean considerados como formas de lenguaje; lenguajes performativos, que más que una representación, son la expresión de una visión particular del mundo, en un momento preciso de la historia de un grupo social. Las improvisaciones y reevaluaciones dependen de las posibilidades admitidas dentro de las significaciones, de lo contrario no serían inteligibles y se volverían incommunicables. Es así, que a pesar de que antiguas nociones adquieran connotaciones bastante alejadas de su significación original, mantienen una significación que es culturalmente pertinente, y de esta manera el viejo sistema se proyecta en el nuevo.

Aparte de la influencia del contexto, el trabajo de división de significación se hace sobre todo en función de las experiencias sociales y de los intereses diferentes de las personas.

Por ello para abordar la memoria social como objeto de estudio se necesita una nueva forma de concebir la relación con el pasado, la memoria se forma por hechos o eventos que están en relación con un marco social y que surgen indistintamente, por lo que podríamos llamar como la reactivación de ciertas estructuras históricas. La historia depende de un orden cultural que varía según las sociedades, y que existe según esquemas significativos (Sahlins 1989). Así, las personas organizan sus proyectos y dan importancia a sus objetivos en función de las concepciones existentes en el orden cultural, de esta manera se reproduce la cultura históricamente en la acción. Clifford Geertz sugiere que un acontecimiento es una actualización única de un fenómeno general, una rea-

lización contingente del modelo cultural, lo cual según Sahlins, podría ser una buena caracterización de la historia. Como las circunstancias contingentes de la acción no necesitan conformarse a la significación que un grupo puede atribuirles, se constata que la gente reexamina de manera creativa sus esquemas convencionales, de este modo, la cultura se transforma históricamente en la acción. Podemos hablar de transformación estructural, porque el reajuste de ciertas significaciones modifica las posiciones relativas entre las categorías culturales, y es de ahí donde se produce un cambio de sistema. Es a partir de estas ideas presentadas por Sahlins que pretendemos abordar la transformación creativa del orden cultural kayambi.

Partiendo de la reflexión que cada sociedad tiene una forma diferente de sintetizar su acción histórica, en este trabajo se interroga el concepto de historia y su relación con categorías culturales, tales como los mitos y los rituales. Si asumimos que cada cultura posee una historicidad diferente que se sitúa en regímenes históricos diferentes, que, en resumen, mantiene formas de hacer historia que son diferentes, el concepto de *historia* al que estamos acostumbrados se evanecerá y nos conducirá a una revisión de la concepción histórica que deje de lado las categorías abstractas que la caracterizan.

Cuando sobrepasamos los esquemas racionalistas, nos damos cuenta de que las representaciones colectivas informan las acciones y los discursos considerados como científicos, en principio los encontramos en las grandes obras o en las pequeñas creaciones que constituyen la trama de las historias humanas.

## 1. Origen de los hechos

Los relatos míticos recogidos en una comunidad kayambi, permiten reconstruir un sistema que combina los temas introducidos por la evangelización, aquellos provenientes del universo acuático de los *Apu*, y los elementos provenientes de la flora y la fauna. Los relatos kayambi se revelan poblados por héroes míticos ambivalentes como *la Chificha*, *el Cóndor*, *Sanson*, *el Chisilongo*, *el Aya-Huma*, *Eloy Alfaro*, *el tío lobo* y *el conejo*, *la mujer curiquire*. Estos relatos continúan adaptándose, asimilando los relatos a los hechos, adecuándose a los diferentes contextos históricos.

Un análisis de todas las figuras míticas no sería posible dentro de este ensayo, es por ello que se concentrará en cómo la experiencia colonial fue asimilada en los mitos kayambi, en particular la institución de la hacienda, relatos en los cuales intervienen algunos de los personajes antes citados. Existió un proceso de asimilación, identificación y apropiación de imágenes, el que creó ecuaciones que relacionan nuevas figuras como Jesús con héroes míticos anteriores a la colonización o, la figura del patrón con el campo narrativo del infierno. Los mitos abren un acceso a la comprensión de estas nuevas significaciones que han sido atribuidas a la relación entre los diferentes personajes. Existen temas recurrentes que han sido anexados a la experiencia colonial y se los encuentra diseminados en toda la región de los Andes del norte del Ecuador. Estos temas hablan de los intercambios, la litomorfosis, la relación de compadrazgo, la transformación de las figuras de Jesús y de María en personajes míticos.

La proliferación de relatos es parte del esfuerzo por conceptualizar la diversidad de situaciones que supuso la experiencia colonial, la variedad de relatos indica que la experiencia del contacto fue intensa y variada; y la mitología busca dar cuenta de esta variedad. Las creencias y las prácticas religiosas, tal como las conocemos ahora, son el fruto de interacciones entre prácticas culturales diferentes que entraron en contacto de manera brutal en ciertas ocasiones.

Muchas veces se insiste en la marca dejada por la religión católica en las religiones de las poblaciones autóctonas de América Latina, sin embargo, la influencia fue mutua, ambas culturas encontraron en la otra, a veces de manera forzada o no, y con elementos que enriquecieron sus prácticas sociales.

Las prácticas rituales y los relatos míticos que aún continúan funcionando y circulando dentro de las comunidades kayambi, muestran que más allá de un sincretismo, estas prácticas son formas de expresar las realidades cambiantes según las épocas y los contextos de un grupo social. Existe por un lado la actualización de la información, y, por otro lado, la permanencia de relatos fundadores que explican el origen de la vida.

¿Pero qué hace que, para estos grupos humanos, como el pueblo kayambi, los mitos, los cuentos y los rituales funcionan en paralelo con otras formas de explicación del mundo como lo hace la historia o la tecnología por ejemplo? (Lévi-Strauss 2011: 146)

## 2. Los kayambi en la historia

Los kayambi son un pueblo quichua que vive en la región montañosa de los Andes septentrionales. Desde los años 1980, su principal forma organizativa es la comunidad. Después de la reforma agraria de 1974 la migración y la participación de los kayambi en el mercado de trabajo se intensificó; sin embargo, y a pesar de las limitaciones de tiempo y espacio que caracterizan las condiciones de vida en la actualidad, las comunidades cercanas a Cayambe dependen aun del trabajo agrícola para su subsistencia.

El proceso instaurado desde la época colonial para administrar la propiedad de la tierra en esta zona, creó condiciones que favorecieron la concentración y la consiguiente consolidación de los latifundios a través del régimen de hacienda. El sistema de hacienda parece haber marcado de manera perenne la historia social, económica y política de las comunidades Kayambi. Este sistema, según G. Ramón, pudo haber constituido un espacio de reconstitución étnica tras la desestructuración de *ayllus* y *cacicazgos* (Ramón 1991: 418).

Galo Ramón sugiere la existencia de una institución prehispánica, que implicaba sujeción de «la fuerza de trabajo a las posesiones de los caciques y principales que pudiera ser un antecedente de la forma *huasipungo* que utilizan los hacendados, creando de este modo un vínculo-continuidad entre cacique y hacendado, que pudiera haber sido procesado en esos términos de continuidad con esta nueva institución colonial» (Ivi: 425). De esta forma, el hacendado asumiría roles anteriormente manejados por el *cacicazgo* y los *ayllus*.

El vínculo de continuidad permite comprender que las relaciones entre los hacendados y los huasipungueros no se hayan fundado únicamente sobre relaciones económicas, al contrario, se fundaron principalmente sobre relaciones de tipo ritual.

## 3. Contextos de enunciación y actualización de relatos míticos

En la comunidad San Esteban los mitos y los cuentos se narran al interior de las casas, en una pausa durante el pastoreo o durante los trabajos agrícolas. Niños, mujeres, hombres, de cualquier edad forman parte del auditorio, los narradores son muchas veces interrumpidos por uno de

los oyentes que anticipan hechos, corrigiendo ciertos puntos, informando sobre otros hechos escuchados. Es así, que en cada situación de enunciación el mito se va actualizando sin dificultades sociales al momento de su presentación verbal. Esta situación abre un espacio de interpretaciones personales, sobre todo en aquellos que tienen un gran talento de narradores.

Los kayambi no reconocen fuentes socialmente legítimas de enunciación de los relatos, es decir la existencia de personas que tengan una relación privilegiada con la tradición. Son factores como la edad y la personalidad elementos importantes para definir a un o una buena narradora, pero ello no significa que sean los intérpretes por excelencia de la tradición ancestral.

Parecería ser que en el contexto actual los kayambi dan prioridad a la producción continua de nuevas variantes, lo que se transmite son variantes más que contenidos estables. Muchas veces los sueños dan lugar a verdaderos relatos míticos individuales que resultan de una interacción onírica con un enemigo, generalmente el diablo o el duende, produciendo narraciones que están entre la fabulación individual y el mito colectivo. Vemos así, que existe un débil control social sobre la producción de variaciones, pero también se visibiliza la valorización de la capacidad a innovar.

¿De qué manera las innovaciones son colectivamente aceptadas y reproducidas? ¿Cómo adquieren las nuevas versiones una forma más o menos estable? Para responder sería necesario coleccionar nuevas versiones, que den cuenta de los mecanismos de ampliación del mito y de los procesos que Carlos Fausto llama, de condensación, a través de los cuales la forma mítica integra la experiencia histórica. Es por ello que nos cuestionamos sobre la integración de elementos y su estatus dentro de los relatos.

Para dar cuenta de los procesos de innovación, podemos partir de un elemento fundamental que marcó la memoria social kayambi, me refiero, una vez más, a la instauración de la hacienda. Alrededor de esta institución han surgido un conjunto de historias que explican su aparición, su funcionamiento, y le dan un lugar dentro del sistema social indígena.

El sistema de hacienda, instaurado en la época colonial, constituye una de las experiencias históricas que han sido transformadas en relatos bajo la forma de mitos. Entre las historias de vida y los relatos míticos

se van recreando los hechos y acomodando los nuevos eventos, que, gracias a la virtuosa improvisación de los narradores, los cambios sociales y las transformaciones del mundo adquieren una forma mítica.

Lucila Andrango, comunera de San Esteban, como muchas mujeres jóvenes kayambi, durante la época de la hacienda, estuvo obligada de dejar su familia para ir a servir en la hacienda. El relato de Lucila nos brinda detalles que asocian elementos de la estructura de funcionamiento de la hacienda con elementos que provienen del universo mítico kayambi, en el momento que evoca el encuentro con la *caja ronca*. El sufrimiento y el miedo son emociones que engloban el relato, convirtiéndolo en una forma de la expresión global de la sociedad.

Sirviendo donde una señora, ahí dormía en un corredorcito. Yo que pensaba que estaba llorando un *huahua* (niño). No había, que ha sido. De ahí cuando viene el *huasicama* (hombre encargado de repartir las tareas de trabajo dentro de la hacienda). *Huasicama* de la *hacienda* viene. Dice: No estará durmiendo. ¿Por qué no duerme adentro en el cuarto? Le digo: No da la cama. Aquí manda que duerma. Dice: No, tiene que dormir adentro. ¡Está andando la *caja ronca*! ¡Está andando! ¿No oye, lo que aúlla el perro? Dijo. Digo: *Ca* (la expresión 'ca' tiene la función de una 'coma' permite hacer pausas o separar ideas) nose. Bien tapada me dormí en el corredor, que frío. Ahí me dormía. Sirviendo a esa señora, andaba el *huasicama* de la *hacienda*, viene a acompañar con todo una *huahuita* (niñita). A la *huahua* fue dejando que duerma conmigo. Dijo: ¡Está andando! Los perros como aullan. El gallo tan ¡Cu! ¡Cu! Decía, que fiero. Ya prendiendo la *tulpa* afuera, en el patio, puso hojitas, haciendo humear, haciendo quemar, se fue el *huasicama*. De ahí a las dos de la mañana ya no ha de andar. A las doce vino. Dijo. Dormida no he sentido. Él dijo: Voy a dejar mi *huahua*, para que estén ambas. Mañana a las siete de la mañana, ahí mandara. La *caja ronca* es como ese jeep chiquito, así no más ha sido. Ñuca pensaba, ¡llorando *huahua* ca! Pensé que lloraba. Había otra servicia allá, como allá, así lejos, así sabía haber otra servicia. Ñuca, ¿de ella será el *huahua*? Ñuca, no ha sido perro, como aullaba. Fiero, fiero aullaba. No le vi lo que ha estado así pasando. Así llegando por medio del patio. Ahí dijo ya paso. Dijo: Ya pasando con los perros me vengo, cuatro perros. Un perrito dejando, a la *huahua* y al perro me dejo. No vaya vuelta a andar. Dijo. Con la *huahua* ya nos dormimos. Ahí sentadas, pe-lando papitas, cocinando para comer ambas con la *huahua*. El *huasi-*

cama, había traído carnegita, había traído leche, había traído quesito. Hagan locrito (sopa de papas) y coman, dijo. A la señora que vivía yo sirviendo ca, dijo: por favorcito, no hará dormir afuera. Sino llévele donde viven ustedes. Donde viven durmiendo, allá que le lleven. Vaya a matarle. De una ha de aplastar. Ha de matar. Dijo. Sí, me llevo al cuarto de ella, donde dormían ellos, ahí dormía poniendo un colchoncito. Ahí ya durmiendo, de mañana a las seis me manda. Ya para levantar, para barrer el cuarto, el patio, el gallinero, para barrer. (Relato de Lucila Andrango, San Esteban 2010)

Otros relatos dejan intervenir al patrón de una hacienda, que lanza sus perros contra Jesús, para castigar al patrón por este comportamiento, Jesús inunda la hacienda, que termina convirtiéndose en lago.

Los relatos míticos kayambi no dejan de transformarse e innovarse, las figuras de la religión (sobre todo católica) y los personajes de la historia del Ecuador han sido integrados en el sistema de creencias kayambi. La presencia de estas figuras otorga al relato mítico una dimensión histórica y efectiva: este depende de una posible interpretación de la historia colectiva.

Los relatos sobre Jesús lo presentan como un personaje cubierto de llagas y vestido con harapos, recorriendo las comunidades y cuestionando los kayambi a su paso. Estas características recuerdan al personaje de Cuniraya presente en los mitos reunidos en el manuscrito quechua de *Huarochiri*. En otros casos se presenta a María, enamorada de Jesús, este amor provoca los celos de los demonios y los incita a lanzarse en la persecución de Jesús con la perspectiva de eliminarlo. Uno de los temas principales de estos relatos míticos es el control del tiempo. Las secuencias temporales, en relación directa con el ciclo agrario, son alteradas por el héroe mítico, lo cual le permitió evadir a sus enemigos. Sin embargo, al final Jesús no logra mantener el control del tiempo y es capturado por los demonios. Estos organizan una fiesta en la montaña, cerca de una *pagcha* (cascada), de donde Jesús logra finalmente escapar tomando la forma de un gallo blanco, estos elementos, los volveremos a encontrar asociados a los rituales que tienen lugar durante las fiestas de San Pedro.

Existen varias versiones de relatos en los cuales Jesús, recorre las comunidades. Los relatos contienen elementos estables que comparten entre ellos: la persecución, la noción del tiempo cíclico, la transformación

en gallo y los regalos en forma de dones que ocupan un lugar central en las historias de Jesús. El tema de la persecución de Jesucristo es común en varias tradiciones amerindias del antiguo imperio español. Algunos relatos mayas yucatecos hacen de él un mito sobre el origen de las plantas cultivadas y de ciertos animales domésticos (Vapnarsky, V. 1999); en las tradiciones quichuas de la selva ecuatoriana las peripecias de la huida de Jesús perseguido por unos diablos, determinan la manera como se preparará la yuca y el maní. El héroe hace fértiles los campos de quienes lo esconden y transmite enfermedades a quienes le niegan su ayuda (Foletti, 1985: 75-85). En la provincia de Cañar, en las tierras altas de Ecuador, Jesús, perseguido por judíos o diablos, se convierte en planta de algodón; luego en gallo; hace crecer milagrosamente un campo de cebada y destruye otro campo antes de ser capturado y matado (Howard 1981: 194-217).

A continuación, presentamos una de las variantes que narran las aventuras de Jesús, convertido en héroe mítico kayambi:

Antiguamente, dizque andaba a pie [Jesucristo], en ese tiempo no dizque habido comunidades todavía, pero en las vecindades haya habido unas treinta personas o cuarenta personas así habido en terrenos. Que dizque andaba nuestro señor Jesucristo a modo de ancianito, ha estado con la carita y el cuerpito una lástima, para que vea no más, para que respete la gente. Entonces primero dizque llegaba a una casa: dizque decía, buenos días amito.

Buenos días hijito, dizque decía nuestro señor Jesucristo.

Jesucristo: ¿Qué haces?

Hombre: Aquí arando, señorcito, papacito aquí arando, ¿quizá madurara? ¿Quizá tan dios dará? Habita voy a sembrar en este pedacito, este otro pedacito voy a sembrar cebadita, dizque dice.

Jesucristo: déjale, no más hijito, así he de soltar la yunta, descansa y tarde a la camita has de dormir. Al otro día de mañana, levantarás y cojerás canastito o costalito, con la mujer y los hijos, para cosechar las habitas. Este otro pedacito la cosecha de cebada. Ahí con la hoz, cortar, trillar, esa cebadita, recoge y guarda, le dice. Para que comas con tus hijos.

De ahí ya se pasó de la noche a la mañana, que ha de cosechar... Así dizque pasa a otra casa [Jesucristo]. Jesucristo: Buenos días paisanito, dizque dice. Buenos días hijito, dizque dice. ¿Aquí que vas a sembrar?



Voy a sembrar papitas, dizque dice. «Arando dizque ha estado con la yunta». Jesucristo: Ya bueno hijito, dizque dice. Soltalé, no más la yunta. Soltalé, dale de comer y tarde amarraras a que duerma. Voz también dormiraste, con tu mujer, con tus hijos, dizque dice. Mañana, de mañana saldrás con la pala y seguirás cavando las papitas, del otro lado seguirás cavando los mellocos. Con eso no te ha de faltar la comidita, dizque decía [...] De ahí dizque pasaba a otra casa. En esa casa, dizque decía: buenos días amito, dizque decía. Buenos días. Hasta las doce no más ya andando dizque ha estado con buenos. Luego dizque dice: ¿aquí que vas a sembrar hijito? Dizque dice. Hombre: en este pedacito voy a sembrar oquitas, dizque dice. En este otro pedacito voy a sembrar lentejita. Lenteja blanca, dizque dice. Jesucristo: Bueno, hijito. Hacílé de descansar la yunta, soltó la yunta, que vaya a comer y descansa. Mañana de mañana, levantarás a coger, dizque dice. A coger las lentejitas, a coger chochitos, frijolitos todo recogerás. Mañana de mañana, llenito ha de estar, dizque dice. De ahí dizque pasaba a otra casa... En esa casa si ya dizque que fue a tomar. Dizque llevo, dizque dijo: está arando, qué vas a sembrar, buenas tardes dizque dice, así no más. Ya tarde, la una de la tarde... Hombre: viejo sarnoso, viejo traposo, no tienes que ver nada. Puedo sembrar piedras, puedo sembrar pencos, puedo sembrar espinos. No tienes que ver nada, viejo cojudo, viejo desgraciado, dizque dice. Así dizque trata mal a nuestro diosito. Luego, bueno ahí ha quedado. Que este matándose arando. Al otro día de mañana, dizque amaneció, pero hecho selva: Chulca, pencos, espinos, piedras, todo hecho un shampoo de cosas malas, de matas. Ele, no cosecharon nada. Dizque tenía envidia, dizque pasaba por las otras vecindades, ahí cosechando papas, cosechando trigo, cosechando maíz, cosechando cebada, cosechando ocas, maravilla. De ahí ca, dizque tenía envidia. ¿Qué dizque hacía? En ese tiempo ya dizque estaban unos pencos enormes. Como tendría el pensamiento de cortar la hoja y hacer hueco, para hacer *mishqui*. Esos *mishquis* cogiendo tres cuatro pencos, cogiendo dizque llevaba en una olla de barro, dizque cogía y se iba a cambiar. Eso dizque iba hacer... Ahí dizque le decían: Aja, no. No se trata mal a nuestro papá diosito. Papá dios estaba dando que comer. ¿Qué dijiste vos, bruto? Para que estás diciendo: piedras, ni pencos, ni nada. Ahora comerás penco vos mismo. Esos *mishqui*, anda no más a comer, haciendo hervir. Dizque dice: por favor vea, cambiemos con esto, tengo antojo de comer las papitas, que estas cavando. Bueno, para no ser malo ha recibido el *mishqui*, por las papitas.

*Mishqui* es el jugo del penco: se deja ocho días que se pudra, de ahí se le saca y se le pone, raspando el..., entonces ese afrecho se le saca, de ahí se le tapa con unas piedritas y al otro día amanece...poquito a poquito, va creciendo va creciendo y se hace una olla grande, a sale un litro, dos litros... así sabe salir jugo de *mishqui*, de penco, y es riquísimo... Luego así dizque pasaba, de que nuestro señor Jesucristo, dizque paso.

Y así dizque andaba escondido de los demonios. Ya cuando todo está cosechado, último dizque había una cementera de chochos [...] El hombrecito dizque decía: buenas tardes, taita. ¿Qué vas a sembrar? Hombre: chochitos papito. Chochitos y alverjitas, dizque dice. Entonces dizque ha sembrado una cementera grande de chochos, ya ha estado secando. Otra sementera de alverjas. Ahí dentro dizque se escondía [Jesucristo] nada dizque sonaba. Dizque pasó el demonio. De ahí dizque se escondió dentro de los chochos [Jesucristo] para ver si sonaba. De ahí ca, el rato que el demonio pasa, dizque se alza de golpe para levantarse, cuando ¡chag! no más dizque suenan los chochos, ahí dizque le vuelve a trincar el demonio, a nuestro diosito. De ahí conversaban que, cuando ha trincado a nuestro diosito, dizque estaba preso. Amarrado, lo tenían los demonios a nuestro diosito. Entonces que dizque hacía, papá diosito mismo [...] Que dizque los diablos cocinaban unas pailas grandes, de cuatro orejas, dizque cocinaban las demonias y los demonios vuelta bailaban, toditos alrededor de nuestro diosito. Dizque bailaban y bailaban, cuando ya tan dizque sale el gallo blanco, dizque salía de la media paila. Y hasta que esté la cara empapada, hasta estar limpiando la cara los diablos. Nuestro diosito dizque se avanzó a subir al cielito. Dizque ya llegaba al cielo... Los demonios dizque han alzado a ver para encima. Entonces dizque al más sarnoso dizque le ponen a debajo, los demás diablos sube y sube, haciendo cadena. Entonces al último que está adentro dizque le da comezón, ahí dizque se derrumba, se derrumba los diablos. Entonces, el un diablo dizque quedo colgado, en el filo de la luna. Y ese vive en el espacio, en la luna, los demás viven en el suelo, donde que nadie vea. Lo que se ve en la luna es la mancha, cuando hay luna llena, ha de ser el diablo que vive ahí.

Vuelta de ahí decían que así mismo andaba en el suelo nuestro papá diosito. Dizque andaba probando a la gente. Así mismo dizque andaba lleno de llagas, las manitos, la carita, lo mismo los piecitos, trapocito andaba. Dizque andaba en el pueblo, en el campo, probando a la gente.

Cual gente es buena. En toditas las casas dizque daba su cafecito, su comidita, tostadito, comidita. En cada casa si dizque le daban.

Y última *hacienda* [...] dizque es la laguna de San Pablo, esa laguna dizque es hecha por nuestro diosito [...] Por patrón malo, porque dizque dijo: suéltale a ese perro más bravo. Nuestro dios dizque decía: no me ha de hacer nada, dizque le amostraba la manito así... y el perro dizque llegaba, dizque lamía la manito de nuestro diosito.

Entonces dizque decía el patrón: suéltale al toro más bravo, que persigue a la gente. El paje, empleado del patrón, a él le ha tocado el cafecito, dizque le dio el pancito y el café. A él ca no le ha pasado nada, pero al patrón sí. Porque dizque decía llego el toro, dizque le lame la mano, soplando con la naricita, el toro le da calor, calentando en ese frio que dizque llego. Entonces dizque le dice, al paje dizque le dice: mijito, tú eres muy bueno, me diste tu ración, el cafecito, el pancito, me diste. A voz no te va a pasar nada. Pero coge el caballo, el más bueno, que el patrón monta, coge y móntate, sal lo más breve a la carretera, para encima, como es San pablo para adentro, la carretera era encima, carretera empedrada era en ese tiempo, sendero habrá sido, en ese tiempo no habíamos nosotros todavía.

De ahí dizque decía: veras, salí a la carretera y regresarás a ver en qué estado está tu *hacienda*, la *hacienda* de tu patrón. En esto dizque nuestro señor Jesucristo subió a la cima del Imbabura. Ahí dizque pito, triste, bien triste, la corneta. Oyendo que pita la corneta, dizque regresa a ver. Ya ha estado ya, la *hacienda* del patrón enterrándose, junto a los árboles, haciéndose laguna. Por eso dicen que la laguna de San Pablo es laguna hecha de *hacienda*, enterrada la *hacienda*, todo lo que ha sido *hacienda* de ese patrón malo. Decían que a las doce de la noche y a las doce del día, está cantando un gallo en la mitad de la laguna, eso conversaron. (Relato de Ezequiel Andrango, San Esteban julio 2006)

Los mitos no dejan de transformarse y de innovarse, las figuras de la religión (sobre todo católica) han sido integradas en el sistema de creencias kayambi y se han convertido en figuras de culto, vinculando a los kayambi a través de sus propias prácticas rituales.

Las aventuras del tío lobo y el conejo también tienen como contexto histórico-cultural la época de la hacienda. La estructura de estos relatos toma su modelo del género picaresco, el tema que sobresale en estos relatos es la jerarquía en las relaciones sociales, como en el caso del com-

padrazgo, que también fue instituido en la época colonial y persiste, con sus especificidades en América Latina.

El relato de Antonio Lanchango permite percibir las características globales de este tipo de cuentos:

Dada a luz la warmi (esposa), ha dicho [...] esta parida, ¡juta! pero cosas a parientes. Dizque está yendo a coger borrego para comer.

Encuentra al conejo: Tío ¿a dónde se va? ¿Onde se va? Lobo: me voy a ver un borreguito, para comer. Mi mujer está en cama dizque dice. Bueno...

Conejo: ¡Yo me voy! ¡Yo me voy a traer! Vera, le hace que como una loma así, y él en la quebrada. De ahí dizque se sale para encima, el conejo. Ahí ca dizque ha venido. Ezequiel (el narrador): Yo tengo un carnero, una manada, un grandote, así... Conejo: El ca dizque ha dicho, usted ca aquí esperarame. Aquí esperarán. Yo de encima le he de soltar al borrego, acá a lado, le he de soltar. Pero no dejará pasar a la quebrada, atajarale. Abierto los brazos y las piernas así... ¡Atajarale!

De ahí ca: tío, tío, tío, ahí le voy a mandar el borrego. Botado, encima así, una ladera es ca. El borrego ca, con cachos grandote. Como dizque bajaba el borrego dando botes, dando botes. Dizque bajaba. ¡Atajarale! ¡Atajarale! Ahí va el borrego, Ahí va el borrego. Dizque decía el otro, de encima.

De ahí ca, como habrá sido embalsamado piedras. Dizque venía dando botes, dando botes, dando botes, así. Y él ca [el lobo] como habrá sido, embalsamado piedras. ¡Piedras! Como dizque venía dando botes, dando botes, dando botes, así. Y él ca, ha estado parado [el lobo]. Un golpe ca ¡ay! Otro golpe, acá dizque le cae.

Ahí se acabó. Se muere el lobo. Llegando el borrego, que va ser. Y el borrego, cachotes. La lama tan tonta, tonta como dizque bajaba la ladera ¡ca! Chunchu, chunchu y dando botes y en el último bote, acá dizque le da. Queda seco.

Piedra dizque ha sido embalsamado, con cuero de borrego. Ahí le golpea. Ahí se murió. Ya no se va, donde la mujer, con borrego, nada, así. (Relato de Antonio Lanchango, San Esteban agosto 2007)

Existe un relato que muestra que en una sociedad como la kayambi la elección de los compadres es un acto importante que no puede dejarse al azar. La elección de los compadres surge de un proceso de intercam-

bios, sobre los cuales se va a fundar una relación que supone reciprocidad.

Los kayambi han integrado en sus relatos las interdicciones sexuales entre compadres y la noción de amistad más allá de la vida, nociones que caracterizan el compadrazgo en la religión católica, a lo cual se añaden elementos recurrentes de la mitología andina, como la noción de tiempo cíclico que caracteriza las acciones de los protagonistas o la presencia de las montañas, consideradas como habitación de los *Apu*, que además guardan la huella del paso de los héroes míticos.

Estos cuentos introducidos en el imaginario social kayambi en la época colonial se fusionaron completamente en el conjunto de relatos míticos donde adquieren una función determinada. En relación con los relatos que atraviesan horizontes culturales diferentes, surgen preguntas de tipo histórico para lo cual es necesario conocer el contexto de estos. Los diferentes relatos aparecen como una posibilidad de interpretación a partir del mito, la experiencia vivida en la hacienda y al mismo tiempo como una posibilidad de reinterpretación del mito a partir de esta experiencia; se busca dar sentido a la historia a través del relato y actualizar la significación del relato por medio de la historia.

Los relatos integran elementos de la experiencia histórica más reciente y se introducen nuevos eventos articulando el tiempo mítico a aquel de la historia. Es allí donde se da el proceso que Fausto llama *de condensación*, el narrador acoge los nuevos hechos respetando la separación entre el tiempo del relato y el tiempo de su actualización verbal (a menudo a través de fórmulas lingüísticas que permiten enunciar esta separación). Según Fausto, es este acto de dilatación del mito que produce a su vez la condensación mítica, proceso a través del cual la experiencia histórica se transforma en mitología, alejándose de la materialidad de la acción (propio de todo relato), y de otros géneros narrativos que se tiende a identificarlos como históricos.

#### **4. Los mitos dentro del marco de una práctica social general**

Desde la antigüedad, el mito no ha dejado de cuestionarse según las épocas y los contextos, sus preguntas han encontrado respuestas muy diferentes. En las sociedades antiguas el mito tenía fuerte autoridad. Marcel Detienne sostiene que, en una sociedad de tradición oral como la Antigua Grecia, el mito era la vía de acceso privilegiada a los valores

de la sociedad, en la medida que este ocupaba un lugar central en el espacio social. La función de los mitos era de producir narrativas que permitan explicar el orden del mundo que nos rodea, así como la estructura de la sociedad en la cual hemos nacido.

Sin embargo, llega un momento en el siglo V AC que el mito se convierte en un problema para los historiadores; es cuando la crítica, el conocimiento conjetural, la hipótesis científica y la suposición toman el lugar de la confianza en la tradición desde la perspectiva de Godelier, las sociedades industrializadas no acuden a los mitos para encontrar respuesta a los dilemas de la vida social. Estas sociedades hacen un llamado a la historia para explicar, justificar o acusar el orden social. Para resolver los problemas que plantean la condición humana y los fenómenos naturales, nuestras sociedades se dirigen a la ciencia o con mayor exactitud, se dirigen a una disciplina científica especializada.

Y, sin embargo, los trabajos etnográficos nos demuestran que los mitos conservan una función social en las llamadas sociedades tradicionales. En las sociedades modernas los mitos son menos significativos, pero se construyen permanentemente, y se complementan con otros medios como la televisión o la publicidad, los mitos persisten en su función de justificar el orden social del mundo. En el caso de sociedades y pueblos como el kayambi cuya organización social fue alterada a partir de la situación de contacto en la época de la colonia, los mitos han debido integrar la alteridad y adaptarse a los procesos históricos.

Los mitos existen solamente en las manifestaciones sociales, como enunciación, es decir como una práctica particular. Y es solamente en esos límites que los mitos pueden responder a nuestras preguntas: es decir en el marco de una práctica social general en la cual los relatos míticos ocupan un lugar privilegiado.

Desde esta perspectiva, se trata de expresión y no de representación. Lo que importa es la expresión, la forma, como el mito es dicho, cuando el narrador escoge los elementos (gestuales y de lenguaje) que van a dar forma a su relato, busca influir en los espectadores y producir interacciones. De esta forma el narrador utiliza el relato para expresar algo y el mito se convierte en una herramienta destinada a un público preciso.

Las transformaciones que se producen en las diferentes versiones del mito son consideradas por Fausto como acciones que dependen de la interacción entre seres que pueden ser sujetos, sin ser necesariamente humanos. De este modo la capacidad de acción supone la posibilidad

de producir transformaciones en el orden dado por el mito y de sustituir una convención por otra convención. La acción de transformación sobre el mundo es un acto diferenciador (Wagner 1981) en relación con el orden post mítico, ella requiere una actualización del tiempo mítico para efectuar las transformaciones efectivas.

Es por ello que, para comprender los cambios socioculturales contemporáneos, lo que importa sobre todo es identificar las formas indígenas para producir esta transformación, más que estudiar la historicidad específica de la situación de contacto o la estructura del proceso sociopolítico en el cual las sociedades indígenas se hayan insertas.

### **5. Expresión de imaginarios y revitalización de memorias a través de las prácticas rituales**

Como los mitos, los actos rituales se reactualizan y se adaptan al contexto histórico en el cual se desenvuelve un grupo social. La etnografía realizada en una comunidad kayambi, demostró que los rituales pueden tomar formas diferentes según los contextos, lo cual determina la manera de abordarlos. Así, en nuestro trabajo nos hemos confrontado a situaciones rituales en las cuales la importancia recae sobre las acciones (condensación de acciones) o en otros contextos en los cuales el ritual se focaliza en los actos reflexivos que provocan que los actores se construyan, cada uno, como sujeto ritual.

En este trabajo el análisis se limita a la fiesta de San Pedro y el conjunto de rituales asociados a ella los cuales se mantienen, a pesar de los cambios que afectan las condiciones de vida de los kayambi. Esta fiesta instaure la presencia de la alteridad y pone de manifiesto las tensiones inherentes al proceso identitario; al mismo tiempo que permite aprehender el sistema de intercambios kayambi del don contra don, inscrito en un contexto particular y no de manera aislada.

La observación de las prácticas rituales kayambi nos informa sobre la transmisión de saberes, los procesos culturales, las transformaciones políticas dentro de las comunidades; y nos permite constatar que existe una zona de fricción entre la economía del *don* y la economía de *mercado*. Frente a la economía de mercado, a la cual están confrontados los kayambi desde hace más de varias décadas, ellos re-imaginan permanentemente la forma de sus intercambios. Articulando los dos sistemas,

crean y recrean un nuevo sistema en el cual las estructuras renovadas se equilibran.

La *minga*, importante institución andina, abarca el conjunto de categorías ligadas a los intercambios y sobre esta los kayambi se apoyan para la realización de ciertos actos de su vida cotidiana y de su vida ritual, permite comprender la lógica que rige al sistema de intercambios al interior como al exterior de las comunidades. La *minga* actúa en contextos diferentes en los cuales el compromiso, los acuerdos, la obligación y la deuda están presentes. En el contexto de la fiesta de San Pedro, los intercambios tienen lugar durante los *castillos* o las *ramas de gallo*, que sin ser designados explícitamente como *minga* poseen sus características. La *minga* puede ser considerada como un acto multidimensional que condensa varios aspectos de la vida en sociedad que, incitando los intercambios, movilizandando los bienes materiales y la energía de los miembros de la comunidad; se presenta como un mecanismo y como un momento esencial de la reproducción global de la sociedad.

En la región norte del Ecuador, los rituales ligados al solsticio dividen a las comunidades según el culto a San Pedro, o a San Juan: la relación conflictiva pero también complementaria entre San Pedro y San Juan, puede constituir un elemento de división y en ciertas ocasiones motivo de enfrentamiento entre las comunidades durante las batallas rituales (*tinku*) que tienen lugar cuando se realiza la Toma de la plaza.

La institución comunitaria que caracteriza la organización contemporánea de los kayambi se construye por los actos cotidianos que organizan su vida social, política, económica y ritual. Las fronteras comunitarias (Poutignat Ph. 1995) están marcadas por creencias y por el culto a las divinidades. Los ritos, los mitos, la lengua constituyen el sistema simbólico del cual surge una representación socialmente compartida de lo que es la comunidad.

La fiesta de San Pedro es un periodo particularmente propicio para la observación, la escucha y el análisis de los actos rituales Kayambi, aquellos en los cuales la importancia recae sobre las acciones. Los rituales asociados a la fiesta de San Pedro son una muestra de cómo los Kayambi designan, se apropian y comprenden el territorio como un espacio en donde las fronteras no son nunca definidas sino más bien negociadas en permanencia.

Al observar los recorridos que tienen lugar al momento de la fiesta de San Pedro, comprendemos cómo el territorio se convierte en un sis-



tema donde las relaciones sociales y económicas se desarrollan y se perpetúan, tanto en el tiempo como en el espacio. Así, los kayambi como tantos otros pueblos mantienen una relación particular con su entorno físico, adaptándose a él, más que adaptándolo a su modo de existencia.

Así las fiestas de San Pedro se mantienen como un momento importante de la vida social de las comunidades del norte del Ecuador. Estos rituales van saliendo poco a poco de los límites comunitarios, sobre todo por el factor migratorio, y apoyado sobre las relaciones de parentesco y de compadrazgo, se celebran cada vez más en contextos urbanos nacionales e internacionales. Lo cual nos lleva a pensar los rituales como conectores de espacios y de tiempos a nivel local y global.

Cada año la fiesta de San Pedro, epicentro de la historia del imaginario kayambi, pone en escena todas las figuras y las implicaciones simbólicas, que están implicadas con su vida cotidiana. El análisis busca evidenciar la vivacidad y las implicaciones concretas en la praxis ordinaria de importantes figuras mitológicas andinas como el *Aya-Huma*, las cuales son representadas por los habitantes de las comunidades bajo la modalidad de una presencia visible, envueltos por sus trajes y cubiertos por sus máscaras.

Los kayambi, como tantos otros pueblos indígenas y como actores políticos, fundan su acción colectiva sobre sus relatos míticos y sus prácticas rituales, aquellos que justamente reconoce la Constitución Ecuatoriana como *saberes ancestrales*, relatos y actos que persisten e interactúan adaptándose permanentemente, formando un sistema en el cual los kayambi se reconocen.

El vigor de las mutaciones sociales de los kayambi prueba en última instancia, el dinamismo de las sociedades indígenas, capaces de expresar su originalidad creando nuevas instituciones a partir de características culturales heterogéneas, bruscamente confrontadas o adaptando las instituciones ya existentes a los nuevos contextos.

La dinámica analizada en este trabajo permite comprender la importancia que ha tomado la participación indígena en la vida política del Ecuador y la capacidad de permitir la interacción de los diferentes saberes y saberes-hacer en el contexto creado por la Constitución de 1998 y la del 2008.

## Bibliografía

- AUSTIN, JOHN LANGSHAW (1962). *How to do things with Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- CAMPBELL, JOSEPH (1991). *The Power of Myth*. New York: Anchor Books.
- CASSIRER, ERNST (1953). *Language and myth*. New York: Dover Publications.
- DETIENNE, MARCEL (1994). *Transcrire les mythologies. Tradition, écriture, historicité*. Paris: Albin Michel.
- DOTY, WILLIAM G. (1986). *Mythography. The study of myths and rituals*. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press.
- DUMÉZIL, GEORGES (1986). *The Plight of the Sorcerer*. Berkeley: The University of California Press.
- DURKHEIM, ÉMILE (2008). *The Elementary Forms of Religious Life*. New York: Dover (1915).
- ELIADE, MIRCEA (1976). *Myths, Rites, Symbols: A Mircea Eliade Reader*. New York: Harper Colophon Books, 2 vol.
- FIRTH, RAYMOND (ed.) (1957). *Man & Culture. An Evaluation of the Work of Bronislaw Malinowski*. London: Routledge and Kegan Paul.
- FOLETTI CASTEGNARO, A. (1985). *Tradición oral de los quichuas amazónicos del Aguarico y San Miguel: Jatun Comuna Runa*. Ediciones Abya-Yala.
- GEERTZ, CLIFFORD (1961). *The social history of an indonesien town*. Cambridge: Mass., MIT Press.
- GENDRON, ANA, (2004). L'Aya-Uma n'est pas qu'une figure du patrimoine. En : *Histoire de l'Amérique latine* 10: 15.
- GODELIER, MAURICE (1999). Introspection, rétrospection, projections (entretien avec H. Dawod). En : *Gradhiva, d'histoire et d'archives de l'anthropologie* 26.
- HILL, JONATHAN (ed.) (1988). *Rethinking History and Myth*. Urbana: University of Illinois Press.
- HOWARD, R. (1981). Dioses y diablos: tradición oral de Cañar, Ecuador. En: *Amerindia* n° especial 1.
- JACOPIN, PIERRE-YVES (2010). De l'agentivité dans, et de la parole mythique. En : *Ateliers du LESC* 34.
- JAKOBSON, ROMAN / HALLE, MAURICE (1956). *Fundamentals of Languages*. La Haye: Mouton.

- KAPLAN, DAVID / MANNERS, ROBERT (1972). *Culture Theory*. London: Prentice-Hall International.
- LEACH, EDMUND / AYACOCK, ALAN D. (1983). *Structuralist Interpretations of Biblical Myth*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEROI-GOURHAN, ANDRE (1965). *Le geste et la parole: la mémoire et les rythmes*. Paris: Albin Michel, 2 vol.
- LEVI-STRAUSS, CLAUDE (1963). *Structural Anthropology*. New-York: Basics Books.
- LEVI-STRAUSS, CLAUDE (1964-1971). *Mythologiques*. Paris: Plon, 4 vol.
- LEVI-STRAUSS, CLAUDE (2011). *L'Anthropologie face aux problèmes du monde moderne*. Paris: Editions du Seuil.
- MAUSS, MARCEL (1973). Essai sur le don: forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques. En: *Sociologie et Anthropologie*. Paris: PUF, Collection Quadrige.
- ONG, WALTER J. (1982). *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London: Methuen.
- POUTIGNAT, PH. / STREIFFENART, J. (1995). *Théories de l'ethnicité, suivi de Les groupes ethniques et leurs frontières de F. Barth*. Paris: PUF.
- RAMÓN, GALO (1991). La cara oculta de la hacienda: La visión andina en Cayambe, Siglo XVII. En: *Reproducción y transformación de las sociedades andinas siglos XVI –XX*. Quito: Ediciones Abya-Yala 2 : 415-44.
- RICOEUR, PAUL (1963). Discussion avec Claude Lévi-Strauss. Réponses à quelques questions. En: *Esprit*: 628-633.
- SAHLINS, MARSHAL (1989). *Des Iles dans L'Histoire*. Paris: Gallimard. Editions du Seuil.
- SAUSSURE, FERDINAND DE (2002). *Écrits de linguistique générale*. Paris: Gallimard.
- SCUBLA, LUCIEN (1998). *Lire Lévi-Strauss*. Paris: Odile Jacob.
- STRENSKI, IVAN (1992). *Malinowski and the Work of Myth*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- VAPNARSKY, VALENTINA (1999). *Expressions et conceptualisations de la temporalité chez les mayas yucatèques (Mexique)*. Thèse de doctorat de l'Université de Paris X Nanterre, sous la direction d'Aurore Monod-Becquelin.
- VERNANT, JEAN-PIERRE (1990). *Myth and Society in Ancient Society*. Cambridge, MA: MIT Press.

VEYNE, PAUL (1988). *Did the Greek Believe in Their Myths? An Essay on Constitutive Imagination*. Chicago: The University of Chicago Press.

WAGNER, ROY (1981). *The Invention of Culture*. Chicago: University Press, Chicago.

# Cerros encantados, morada de personajes sobrenaturales

Tanya Claribel González Zavala, Selene Guadalupe Luna Castro  
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

**Resumen:** *La etnoliteratura oral recopilada en el valle poblano-tlaxcalteca, en México, remite a distintas concepciones sobre el simbolismo de la montaña, los cerros y las cuevas. A partir de distintas entrevistas realizadas en trabajo etnográfico se logra articular y describir la cosmovisión de los individuos sobre uno de los temas fascinantes en la literatura de transmisión oral: los cerros, por el alto grado de simbolismo que poseen. Entre ellos, el Popocatepetl y el Teotón, los cuales tienen un morador, mismo que se asocia con un personaje humanizado –Gregorio ‘Chino’ Popocatepetl y El Charro Negro– respectivamente; además de otros seres zoomorfos quienes también habitan dicho espacio sagrado. De igual manera, destaca la descripción de parajes, como elementos de clasificación del entorno natural y la función del monte como ‘encanto’ y contenedor de riquezas materiales (monedas de oro y plata), de flora (en particular el guayabo) y fauna (una víbora, el gallo y el cerdo, entre otros). Así, en esta comunicación, con base en los elementos mencionados, nos proponemos analizar las distintas unidades simbólicas identificadas en las narraciones como una herramienta que posibilita la transferencia del conocimiento milenario –y no sólo como historias fantásticas dentro de la literatura actual– el cual se ha reconfigurado desde la visión del mundo occidental. También destacamos la función social de los relatos como mecanismo modelador de conducta para los individuos de una comunidad.*

**Abstract:** *The oral ethnoliterature compiled in the poblano-tlaxcalteca valley, in Mexico, refers to different conceptions about the symbolism of the mountain, hills and caves. From different interviews conducted in ethnographic work, it is possible to articulate and describe the worldview of individuals on one of the*

*fascinating topics in oral transmission literature: the hills, due to the high degree of symbolism they have. Among them, the Popocatepetl and the Teotón, which have a dweller associated with a humanized character –Gregorio ‘Chino’ Popocatépetl and El Charro Negro– respectively, in addition to other zoomorphic beings who also inhabit said sacred space. Similarly, the description of places stands out, as elements of classification of the natural environment and the function of the mountain as ‘charm’ and container of material wealth (gold and silver coins), of flora (particularly the guava) and fauna (a viper, the rooster and the pig, among others). In this paper, based on the aforementioned elements, we propose to analyse the different symbolic units identified in the narratives as a tool that enables the transfer of millenary knowledge—and not only as fantastic stories within current literature—, which It has been reconfigured from the vision of the Western world. We also highlight the social function of stories as a modelling mechanism of behaviour for individuals in a community.*

Los habitantes de San Buenaventura Nealtican, Puebla, México, nos narran en entrevista directa<sup>1</sup> la historia de Gregorio ‘Chino’ Popocatépetl y El Charro Negro, ambas prominencias geográficas con un carácter sagrado o divino, es decir, se conciben como ‘encanto’, umbral a otro tiempo-espacio. Sus narrativas funcionan como instrumento para transmitir la concepción del mundo que tienen los habitantes de la comunidad, además de explicar la serie de relaciones que los individuos establecen con el paisaje. Por lo tanto, dicha comunicación tiene como objetivo analizar los elementos significativos del mundo mesoamericano presentes en los relatos desde un enfoque histórico-antropológico. Con base en esto, estudiamos el sentido del imaginario colectivo de concebir un espacio sagrado, en el mundo contemporáneo, que resguarda tesoros (semillas, objetos y animales, entre otros), además de presentar un guardián en cada punto geográfico, Gregorio ‘Chino’ para el Popocatépetl y ‘El Charro Negro’ para el Teotón; en ambos casos su custodio se asocia al Señor del Monte o al Diablo. De igual manera, el cerro se concibe como eje conector entre cielo e inframundo. Aunado a esto, los ríos, ba-

---

<sup>1</sup> En el texto compilamos los relatos que fundamentan las ideas interpretadas y analizadas para esta publicación.

rrancas o depósitos de agua también se configuran con un carácter sagrado.

A partir de estas consideraciones, referimos las sinopsis de los relatos que nos ocupan. Don Braulio Ramírez nos narra en “El morador del Teotón” lo siguiente:

[...] a mí me contaron que en la Colonia Guadalupe Hidalgo (antes rancho de San Benito) un hacendado mandó a un trabajador con sus bueyes (reces) para yuntear (labrar) la tierra cerca del cerro Teotón. El trabajador arrió los bueyes hacia el campo pero antes de llegar al lugar donde debía arar, se le escapó uno. El trabajador lo siguió hasta las faldas del Teotón donde se abrió un portón, a través del cual ingresó el animal. Acto seguido, el trabajador también entró y se encontró a una persona quien le preguntó:

—¿Hacia dónde va?

—Busco un toro que se me escapó.

—No devolveré al toro porque el hacendado de San Benito maltrata a los animales.

Entonces, el morador del Teotón le enseña al trabajador otros ‘toros’ que conservó para sí porque el hacendado los maltrataba, pero cuando el trabajador los ve, se percató de que son personas ancianas encadenadas. Enseguida, el Charro Negro deja ir al trabajador con la consigna de comunicarle al hacendado que no debe maltratar a los animales, de lo contrario, se las verá con él. Así sucede; no obstante, el hacendado le prohíbe hablar sobre el tema con otra persona. Poco tiempo después, el trabajador muere y ‘va a dar al cerro’ como las otras personas que observó encadenadas. (Hombre; 56 años; San Buenaventura Nealtican, Puebla)

Ante los hechos referidos, don Joaquín Castillo (hombre; 70 años; San Buenaventura Nealtican, Puebla), también menciona en el relato, “El charro de Teotzi”, que hay cerros que están encantados, pero únicamente las personas que tienen suerte o ‘don’ pueden verlos. En relación con el espacio donde se presenta, parafraseamos la información donde el informante destaca que El charro habita en los cerros y se les aparece a las personas que le piden favores. Asimismo, asegura que lo han visto en el cerro de Teotzi cerca de San Andrés Calpan; también tiene la característica de presentarse a voluntad, es decir, puede aparecer y desa-

parecer en cualquier momento. Él ofrece su ayuda a las personas, generalmente a través de dinero, pero don Joaquín sentencia: 'quienes lo aceptan no lo tienen para toda la vida, solo por un momento pues enferman y mueren pronto'. Por esta razón, el charro está asociado al 'malo' o al diablo.

De igual forma, articulamos la narración de don Nazario Luna, quien, en "El Charro negro. Gregorio 'Chino' Popocatepetl", nos describe a dicho personaje de manera fusionada, es decir, tanto Gregorio Chino Popocatepetl como el Charro Negro (humanizados) designan al mismo referente:

El charro es alto, moreno, con bigote, viste de negro y anda a caballo, también, se dice, enamoraba a las muchachas. Su nombre es Gregorio 'Chino' Popocatepetl, era el volcán del mismo nombre quien se transformaba en humano. Su cumpleaños es el día de San Gregorio (12 de marzo). Los habitantes de Santiago Xalitzintla le llevan comida (mole de guajolote) y ropa a una cueva en el volcán. También acuden a él cuando no llueve (realizar petición de lluvia) o cuando el volcán presenta actividad constante con el propósito de solicitar su tranquilidad para resguardo de la integridad de los habitantes de los pueblos cercanos. Asimismo, remarca que, si una persona maldice o es incrédula respecto al charro negro, experimenta un síntoma de mareo. (Hombre; 47 años; San Buenaventura Nealtican, Puebla)

En este contexto, para estudiar y describir el imaginario cultural en las versiones de nuestros relatos, partimos de la obra de Alfredo López Austin, con el objetivo de identificar las persistencias y los cambios de un hecho social, esto es, cómo se configuran las creencias y tradiciones en torno a la cosmovisión del espacio habitado. Asumimos la noción conceptual de cosmovisión expresada por el especialista, quien la determina como:

[...] unidad cultural producida principalmente por la lógica de la comunicación, la cual alcanza altos niveles de congruencia y racionalidad, independientemente de que en su producción los hacedores de ella no poseen conciencia [...]. La cosmovisión puede equipararse en muchos sentidos a la gramática, obra de todos y de nadie, producto de la razón pero



no de la conciencia, coherente y con un núcleo unitario que aumenta su radio a medida que se restringe a sectores sociales de mayor homogeneidad. Todavía más, la base de la cosmovisión no es producto de la especulación, sino de relaciones prácticas y cotidianas; se va construyendo a partir de determinada percepción del mundo, condicionada por una tradición que guía el actuar humano en la sociedad y en la naturaleza. (López Austin 1994: 14)

De esta forma se configura el concepto de visión del mundo, como algo existente en la psique humana, algo existente por la cultura, maleable por el tiempo y estructurada a través de la lengua en forma de leyendas cuyos actores son personajes sobrenaturales. En este marco, la cosmovisión se asume como «conjunto estructurado de procesos sociales, creencias, prácticas, valores y representaciones que se van transformando a lo largo de los siglos» (Ivi: 11). Esta cualidad también se refuerza en los estudios realizados por Rivera Domínguez a través de la recopilación de relatos orales en el valle poblano-tlaxcalteca, quien asevera «únicamente esa visión integradora del ámbito cósmico, social y humano, es lo que nos permite interpretar, “leer” el mundo». Es decir, como sistemas de significación articulan «un microsistema que incluye, sistematiza y explica todos los sistemas que lo componen» (López Austin 2001: 63). Precisamente, a partir de esta articulación colectiva, la cosmovisión «se halla dispersa entre todos los miembros del grupo; [...] cada individuo la posee fragmentada y parcial» (Ibidem), como pudimos observar en la conjunción de todos nuestros relatos para crear una unidad narrativa coherente de sus personajes y acciones desarrolladas.

En efecto, los individuos producen algunos reajustes en sus discursos para transmitirlos de manera generacional; sin embargo, estos micro-quebres enriquecen la historia reportada al tiempo de que, mediante ellos, los narradores externan ciertas normas de conducta o valores ante diversas prácticas de la vida cotidiana.

Ahora bien, el Popocatepetl y el Teotón, se conciben como repositorios o lugar de origen de hombres, animales y alimentos; como ‘encanto’: punto del paisaje donde se fusionan el tiempo-espacio de los dioses y los hombres, lugar de circulación de los seres divinos, así lo muestra otra narración de don Nazario, “El Yequeme o cueva del Diablo”:

—Si las personas entran a medio día a la cueva se cierra, se pierden dentro. Ahí se oyen ruidos atractivos. En una ocasión, cuando don Federico fue al monte a hacer un horno de carbón, pero no se sentía bien y se acostó a dormir, escuchó a un gallo hermoso cantar y quiso atraparlo, pero él brincaba piedra tras piedra y vio que lo llevaba a la cueva, no quiso entrar. [...] Regreso a su casa asustado y le contó a un primo para que fueran ambos a buscarlo. Después de ese día, cayó en el vicio del alcohol.

Esa cueva es una puerta a “otro mundo” ... se oía **música**, como de un radio, con tal de atraer gente, más no se sabía nada de la gente que quedaba ahí. (Hombre; 47 años; San Buenaventura Nealtican, Puebla. Negritas nuestras)

Desde la tradición indígena, la montaña resalta porque representa el lugar de origen, la matriz de la tierra de donde emergieron los distintos grupos humanos que habitaron el territorio. Esa matriz era conocida como *Chicomoztoc*, literalmente «siete cuevas». De la misma manera, los manantiales, la tierra, los vegetales, los animales y los hombres llevan en su interior una esencia divina. La tierra, en tanto ser vivo, tiene corazón. López Austin sostiene que este corazón es Tlalocan, un lugar subterráneo donde se va después de morir, es un lugar de muerte. Así lo define nuestro autor:

Es una montaña hueca llena de frutos porque en ella hay eterna estación productiva. A su interior van los hombres muertos bajo la protección o por el ataque del dios de la lluvia: los caídos por el golpe del rayo, los ahogados, los bubosos, los hidrópicos, cualquiera que haya perecido por mal de naturaleza acuosa. (1994: 9)

Precisamente, el análisis de nuestros relatos nos permite conocer, en parte, las ideas e imágenes ancestrales del mundo mesoamericano. Estas características permiten equiparar al Popocatepetl y al Teotón con el Tlalocan, el cual se considera dentro de la cosmovisión mesoamericana como «un gran depósito de agua del que surgen tanto las lluvias como las corrientes terrestres» (López 2009: 184). En este sitio sagrado, los tesoros son de tipo acuático, los cuales se encuentran al interior de las montañas. Los nahuas de la Sierra de Puebla conservan la creencia en el ‘Talocan’, lugar que provee de riquezas y cuyo guardián es el Tepeyolo

o Tepeyolojtl que significa corazón o espíritu de la montaña (Olivier 2004: 180).

Por otra parte, Johanna Broda (1991; 2001), desde la perspectiva etnohistórica, refiere que la figura de la montaña en la tradición prehispánica apunta a concepciones trascendentes sobre la geografía cósmica. Asimismo, López Austin (2009: 17) destaca lo siguiente:

[...] en su interior se atesoran los recursos que los dioses reparten periódicamente a los seres humanos. Los hombres se apropian ideológicamente del paisaje al reconocer el Monte entre las mayores prominencias circundantes. Lo hacen foco irradiador de la sacralidad que justifica y protege su asentamiento, el eje del entorno natural y, mucho más radicalmente, la fuente de su propia naturaleza como grupo humano.

Enfatizamos que la riqueza encerrada en el Monte no son los bienes que se conocen en el mundo, sino sus semillas-corazones, la porción esencial de cada una de las clases de seres mundanos, la parte indispensable para su nacimiento y permanencia sobre la superficie de la tierra desde la concepción mesoamericana (López Austin 2009: 61). De manera concreta, el lugar se caracteriza por su carácter prodigioso (López Austin 2009:63). No todos los individuos tienen acceso a él. Únicamente se traspasan sus límites por accidente, por voluntad propia o por inducción divina, tal es el caso del Yeiqueme y el paraje Tetopille donde, por ejemplo, don Merced (carbonero) se encuentran a un señor quien le pregunta si conoce el paraje Tetopille, al responder afirmativamente, el desconocido le dice que en ese lugar hay 7 barriles de dinero y una caja de diamantes y dos muertos que lo cuidan. Don Nazario también refiere que la gente ha rascado mucho en ese lugar, pero nadie lo haya, solo don Merced, quien soñaba todas las noches al charro negro quien le decía que debía ir solo al lugar y el tesoro aparecería en su casa.

No obstante, las riquezas que ofrece el monte no siempre se vinculan con un origen negativo pues en el caso de la narración de *El guayabo*, cuando el carbonero, quien vende en Cuautlancingo, transita por el cerro Zapoteca, se abre un tianguis donde toma una guayaba, misma que al salir del 'encanto' sólo adquiere la forma de hoja y no de fruto; así, ante su sorpresa, cuando la coloca sobre la mesa de su casa al momento de comentarle a su esposa que no vendió su mercancía, la esposa no ve la hoja sino un billete, con la denominación justa que ellos necesitaban

para ese día (don Nazario). Por otro lado, la característica antropomórfica de los personajes permite asociarlos al Señor del Monte o deidades mesoamericanas, Hutzilopochtli y Tezcatlipoca quienes «interventían bajo la forma de *hombres-buhos* (tlacatecótl, de hechiceros (nahualtin) [y realizaban] todo tipo de fechorías a expensas de los mortales» (Olivier 2004: 53). Para cometer estas fechorías aprovechaban su habilidad de metamorfosis, la cual les permitía transformarse en objetos, animales o fenómenos atmosféricos. De acuerdo con Guilhem Olivier (2004) Tezcatlipoca era el dios tutelar de los hechiceros y poseía esa cualidad de transformación en su más alto grado. El mismo autor refiere que dentro de las formas del «Señor del espejo humeante» destacan animales, fantasmas, gigantes, cráneos, bulto de ceniza, e incluso un «joven perfecto y sin mancha», cuya labor era consolar a los pecadores arrepentidos y del cual tuvo registro Sahagún. En todos los relatos analizados identificamos la intención del Charro Negro por otorgar los portentos del lugar para subsanar las dificultades económicas a quien así lo solicita, además de asegurar su protección, así lo observamos en la narración de don Juan Zamorano sobre “El apache. Cuidador del pueblo”:

Un señor se encontró a un “apache” quien le dijo que el volcán siempre está activo porque “le tumbaron su corona” (su pico). Cuando pasó eso se enojó y enterró a un pueblo (lo que ahora es el monte). Pero no les va a pasar nada a los pueblos cercanos porque él los va a cuidar. Ese apache tenía su penacho, taparrabo y guaraches, era moreno alto y fuerte. Todos piensan que era el volcán. (Hombre; 50 años; San Baltazar Atlimeyaya, Puebla)

Otro elemento significativo importante en nuestros relatos alude a la presencia de fauna fantástica como el gallo. Recordemos que, para los mesoamericanos, las aves ocuparon un lugar importante. Los gallos, «los loros y las guacamayas, junto con la urraca, la chachalaca, el colibrí y el águila [fueron considerados como] animales solares, anunciadores del astro naciente o epifanías del sol y de su fuego» (De la Garza 2000: 3). El ave en nuestros relatos, bajo la representación zoomórfica del morador, se puede asociar a Tezcatlipoca, deidad capaz de transformarse en cualquier criatura, incluidos los animales. En el códice Borgia, Tezcatlipoca se representa con los pies de un gallo, por tanto, asumimos su relación directa con él.

Por su parte, Báez-Jorge, 2003 y Olivier, 2004, han señalado que la imagen del Diablo se elabora lentamente incorporando atributos de Tezcatlipoca o de Tlacatecólctl, de Tláloc o de Tepeyólotl, al mismo tiempo que su rostro cambia con frecuencia en el imaginario colectivo, mostrándose en apariencia humana o como animal, es decir, en el marco de la visión indígena, se creía que los dioses y el hombre mantenían un vínculo con los animales, ya sea porque un animal era disfraz o nagual de una deidad –el guajolote de Tezcatlipoca o el colibrí de Huitzilopochtli–, porque el hombre nacía en un día calendárico marcado por su presencia o aún porque era un ancestro mítico. En todo caso, el animal generalmente estaba asociado directamente con lo sagrado.

Además de aves en el monte, también identificamos la existencia del cerdo, la víbora, el conejo, el toro y el chivo, los cuales anuncian una riqueza a quien los ven o encuentran. Rivera Domínguez (2013: 17) en *Cuernos y colas. Reflexiones en torno al Demonio en los Andes y Mesoamérica*, puntualiza que las formas animales del Diablo son diversas: cerdo, burro, víbora, gallo, borrego, gato y perros negros. De acuerdo con la autora, los animales son expresión de las transformaciones del Diablo. Los pactantes, albergan en sus viviendas a esos animales y, a cambio de riquezas, deben mantenerlos con alimentos delicados.

En consecuencia, la idea de espacio donde habita el Diablo, los cerros como lugares idóneos para solicitarle favores y ofrendarle, responde a una concepción milenaria de la montaña como lugar sagrado, a quien de igual forma se le entonan plegarias y súplicas según lo refiere Rivera Domínguez (2006) en *Los seres sobrenaturales de la Montaña Sagrada*, pues los cerros se personifican y adquieren cualidades humanas, como el latido del corazón. Esta relación la identificamos en la historia “El Molino de motor” donde:

En el cerro, a medio día, se oye un ruido similar al de un molino de motor. Las personas que trabajan ahí dicen “ya empezó”, se dice que si sigues el sonido y no es tu suerte te hace daño, puede desaparecerte. Por ejemplo, el señor Efraín escuchó ese ruido y encontró una piedra grande con un agujero donde salía arena, y de ahí sacó dinero (plata 0720). (Hombre; 47 años; San Buenaventura Nealtican, Puebla)

La noción del sonido emitido por la montaña también fue escuchado por hombres en el mundo prehispánico y denominado ‘corazón de la

montaña'. Se trataba del eco que provenía del interior de la misma, el cual se comparaba con el rugido del jaguar, con el llanto de una anciana, con el sonido del caracol marino y significaba «una señal de mal agüero (tetzahuitl) que presagia la muerte, la enfermedad, la miseria o la esclavitud del individuo que la oye» (Olivier 2004: 193).

*Grosso modo*, en nuestros relatos recopilados se narra una historia habitual en los mitos actuales: la montaña como *axis mundi*, lugar prodigioso de seres, animales y semillas que sirven de mantenimiento en el plano terrestre; al espacio físico de la montaña se le reafirma su carácter de sacralidad, pues los habitantes muestran en todo momento respeto hacia ella.

Así, a partir del estudio de la etno-literatura y la cosmovisión analizamos la función de algunas ideas e imágenes del mundo mesoamericano en el contexto de una práctica contemporánea. Precisamente, con base en la actividad narrativa, la comunidad de San Buenaventura Nealtican, salvaguarda y activa la reminiscencia de un conocimiento popular, en virtud de enfatizar que la memoria es la herramienta más valiosa en tanto posibilita resguardar del deterioro del tiempo las costumbres de los grupos sociales que nos antecedieron.

Las narraciones recopiladas muestran la existencia de seres sobrenaturales en un paisaje con marcados elementos simbólicos de la cosmovisión indígena, es decir, estudiamos cómo en los relatos se manifiesta la visión del mundo y la forma de vida de los pueblos, a fin de dar cuenta de la cosmovisión, la cual existe por sí misma en la cultura. En este sentido, las distintas versiones sobre una misma historia logran articular una versión de un suceso que aconteció hace siglos y que fue vivido por generaciones desaparecidas, constituyendo de este modo una fuente de acercamiento a la cultura, de contar a los demás los contextos donde nos desarrollamos, pues así, se externa su intención por heredar la memoria, las creencias, las nociones del espacio-tiempo actual y primigenio.

## Bibliografía

- BÁEZ-JORGE, FÉLIX (2003). *Los disfraces del diablo. Ensayo sobre la reinterpretación de la noción cristiana del Mal en Mesoamérica*. México, Xalapa: Universidad Veracruzana.
- BRODA, JOHANNA (2001). Ríos mexicas en los cerros de la Cuenca: los sacrificios de los niños. En: Broda, Johanna, Iwaniszewski, S. y Montero, Arturo (coords.) *La montaña en el paisaje ritual*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) E Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades (ICSyH) – Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP).
- BRODA, JOHANNA (1991). Cosmovisión y observación de la naturaleza: el ejemplo del culto de los cerros. En: Broda, Johanna, et ál. (eds.) *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- DE LA GARZA, MERCEDES (2000). *Simbolismo de los loros en el mundo indígena mesoamericano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- DE LA GARZA, MERCEDES (1990). *Sueño y alucinación en el mundo náhuatl y maya*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- GEERTZ, CLIFFORD (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa (*The Interpretation of Cultures*, 1973)
- KIRCHHOFF, PAUL; ODENA GÜEMES, LINDA Y REYES GARCÍA, LUIS (1989). *Historia Tolteca-chichimeca*. México: CISINAH, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) – Secretaría de Educación Pública (SEP), 2ª. Ed.
- LÓPEZ AUSTIN, ALFREDO; MILLONES, LUIS (eds.) (2014). *Cuernos y colas. Reflexiones en torno al Demonio en los Andes y Mesoamérica*. Perú: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores.
- LÓPEZ AUSTIN, ALFREDO Y LÓPEZ LUJÁN, LEONARDO (2009). *Monte Sagrado. Templo Mayor*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto de Investigaciones Históricas.

- LÓPEZ AUSTIN, ALFREDO (1999). La cosmovisión mesoamericana. En: *Temas Mesoamericanos*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- LÓPEZ AUSTIN, ALFREDO (1996a). *Breve historia de la tradición religiosa mesoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LÓPEZ AUSTIN, ALFREDO (1996b). Una clasificación de la narrativa mítica. En: *Nuestro Tiempo: Ensayos*. México: Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos.
- LÓPEZ AUSTIN, ALFREDO (1994). *Tamoanchan y Tlalocan*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LÓPEZ AUSTIN, ALFREDO (1993a). El cosmos según los mexicas. En: Manzanilla, Linda y López, Leonardo (comps.), *Atlas histórico de Mesoamérica*. México: Larousse, 168-173.
- LÓPEZ AUSTIN, ALFREDO (1993b). La cosmovisión mesoamericana. En Lombardo, Sonia y Nalda, Enrique (coords.), *Temas mesoamericanos*. México: INAH, 471-507.
- LÓPEZ AUSTIN, ALFREDO (s. f.). Los mexicas y su cosmos, [artículo en línea], disponible en:  
<<http://www.mexico-tenoch.com/magico/text2.html>>
- OLIVIER, GUILHEM (2004). *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RIVERA DOMÍNGUEZ, LIGIA (2012). *El Diablo como 'Señor del monte'*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- RIVERA DOMÍNGUEZ, LIGIA (2006). *Los seres sobrenaturales de la Montaña Sagrada*. México: Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL).



PARTE VI

LOS MITOS CLÁSICOS EN LA OBRA DE JULIO CORTÁZAR



# Orfeo, Cortázar, Carrington. Repercusiones del mito clásico en *Rayuela* y *Memorias de abajo*

Marisol Luna Chávez, Universidad Autónoma "Benito Juárez" de  
Oaxaca

**Resumen:** *El mito de Orfeo repercutió en dos obras de la literatura latinoamericana del siglo XX: Rayuela de Julio Cortázar y Memorias de abajo de Leonora Carrington. Como en el mito clásico, en ambos relatos se describe el descenso al mundo de los muertos, aunque en ninguno de los dos casos se reproduce la mítica escena de la visita al inframundo de manera íntegra, pues los autores plantean la revocación del orden convencional, aunque reconocen en su obra el legado de occidente. El objetivo de este artículo es analizar cómo el mismo mito fue resignificado en diferentes contextos narrativos desde distintas perspectivas.*

**Abstract:** *The myth of Orpheus had repercussions in two literary works of Latin American Literature of twentieth century: Rayuela by Julio Cortázar and Memorias de abajo by Leonora Carrington. As in the classic myth, in both stories the descent to the world of the dead is described, although in neither of two cases the mythical scene of the visit to the underworld is mentioned in the entire way, thus, the authors propose a change in the conventional order, though they admit in their works, the Western legacy. The goal of this article is analyze how the myth by itself was renamed in different narrative frameworks from distinct perspectives.*

## Introducción

El mito de Orfeo inspiró una tradición de profunda influencia en la religión, filosofía y literatura occidentales; desde entonces esta representación mítica del antiguo poeta ha sufrido una larga evolución, heredada hasta nuestros días, manteniéndose y transformándose en tierras latinoamericanas. En la literatura existe una corriente de clasicismo a la que pertenecen escritores y poetas tan importantes como Carpentier, Borges, Paz y Lezama Lima; incluso en la literatura mexicana hubo escritores que hicieron una reescritura del mito de Orfeo, como Juan Rulfo o Carlos Fuentes, quienes lo fusionaron con su herencia prehispánica. En el caso de Julio Cortázar puede señalarse a lo largo de su obra una repetición de motivos y figuras clásicas que son fáciles de ubicar como ocurre en *Los reyes* (1949), "Circe" (1951), "Las ménades" (1956) y "Casa tomada" (1951), por citar algunos ejemplos. La importancia de los mitos clásicos en la vida de Cortázar ha sido ampliamente estudiada, e incluso ha sido ubicada desde sus años más tempranos de formación en Argentina.

En "La vocación helenística de Julio Cortázar. Sus lecturas y formación clásica en el Mariano Acosta (1929-1936)", la autora Aagje Monballieu da cuenta de la profundidad de los estudios clásicos del entonces incipiente escritor y analiza cuidadosamente cada uno de los volúmenes que el autor revisó y que ella consultó directamente en ficheros de la Fundación Juan March, donde actualmente reside una buena parte del acervo cortazariano. En el caso que aquí nos ocupa, el de *Rayuela* (1963) donde se retoma el mito en su episodio más representativo: el descenso al infierno, podríamos considerar de acuerdo con los hallazgos de Monballieu que los primeros contactos cortazarianos con el mito de Orfeo fueron los *Himnos órficos* de Hesíodo: «Cortázar hace sobre todo apuntes explicativos sobre los nombres de los dioses y su etimología. En otras de estas fichas de información suplementaria sobre un personaje mitológico y agrega una referencia a una obra de arte que se relaciona con la figura en cuestión» (2015: 9).

El origen remoto de la fascinación cortazariana por el mundo clásico explicaría porque el mito de Orfeo se encuentra elaborado de una manera tan compleja en *Rayuela*, pero con características casi completamente opuestas a las que poseía el relato original. En un caso similar se encuentra el relato autobiográfico *Memorias de abajo* (1946) de Leonora

Carrington, quien es citada por Cortázar en el mismo capítulo de *Rayuela* donde ocurre el descenso de Horacio al Hades. La principal característica que tienen en común estas narraciones es que sus protagonistas, como Orfeo, son individuos que conocen el arte y la literatura, y lo único que los acompaña en su travesía es su conocimiento y experiencia vital y su experiencia artística.

El capítulo 54 de *Rayuela* es donde ocurre el episodio del descenso, ya en la sección "Del lado de acá". Ahí, Horacio Oliveira hace una peculiar incursión en la morgue del hospital psiquiátrico acompañado de la mujer de su mejor amigo, Talita, quien se *transformará* por un instante en La Maga, la antigua amante del protagonista, permitiéndole tener acceso a un *pasaje* donde puede conectarse con el pasado y donde consigue, al fin, tener la posibilidad de acceder al conocimiento a través de la experiencia vital y no sólo mediante la reflexión filosófica. Este es uno de los capítulos más célebres de *Rayuela* y también uno de los más importantes donde se resuelve la tensión narrativa; finalmente, los protagonistas de la novela podrán encontrarse, aunque de manera tardía a través de la intermediación de Talita, quien actúa como un instrumento receptor de la antigua Maga, quien regresa por un momento hasta la tierra de los muertos para reencontrarse con Horacio.

A pesar de las múltiples interpretaciones que dicho pasaje ha recibido de la crítica, debido a las claras referencias al mundo de la muerte, a la idea del descenso y la participación de una mujer como el motivo para el viaje al más allá, este capítulo de *Rayuela* se inscribe en la larga tradición del mito de Orfeo, aunque evidentemente la recuperación del mito no se reproduce de manera íntegra, sino que se encuentra resignificado, reorganizado e incluso hasta cierto punto parodiado, si observamos que ha perdido su valor original, su carácter divino y su lección axiológica. Como iremos viendo, Horacio y Orfeo comparten una serie de rasgos que permiten una adecuación del mito que dispara múltiples significados; por lo tanto, es necesario examinar qué rasgos del mito tradicional se mantuvieron de forma similar y que otros se modificaron y en qué proporción se transformaron para manipular la utilización del espacio narrativo, la implicación del tema de la muerte, el impacto de él o la protagonista con las fuerzas del inframundo y sus repercusiones para ellos y otros personajes en la trama, etc.

## Horacio Oliveira y Leonora Carrington: los pasajes y la locura

Uno de los elementos que se destacan en *Rayuela*, que no está presente en el mito tradicional, es el contexto en el que se produce este episodio. Unos capítulos antes de éste, Horacio y sus amigos, Talita y Traveler, trabajaban en un circo, espacio que sirve de contraste con el siguiente lugar donde van a trabajar y a vivir, el manicomio. Aunque *Rayuela* está plagada de espacios simbólicos, el del circo permite establecer un contraste entre los diferentes tipos de *accesos* que el protagonista tiene hacia los espacios míticos: «en el circo había sido al revés, un agujero en lo alto, la apertura comunicando con el espacio abierto, figura de consumación; ahora estaba al borde del pozo, agujero de Eleusis, la clínica envuelta en vapores del calor acentuaba el pasaje negativo, los vapores de solfatara, el descenso» (Cortázar 1963: 476). El agujero de Eleusis nos refiere ya otro pasaje mítico, donde el otro lado puede ser el paso a la vida futura, a la resurrección y a la inmortalidad, pero en el circo no puede producirse tal pasaje porque la situación vital de Horacio no va en ascenso, sino en descenso; por ello el lúgubre manicomio, con sus infortunados habitantes, lo convierte en el lugar adecuado para este intento de trascendencia, donde el resultado de no ser la muerte, tampoco tendrá consecuencias inocuas para los protagonistas de la escena.

Al principio de este capítulo, Horacio recorre la explanada del manicomio y comienzan a delinearse el contexto narrativo en el que Talita acabará convertida en La Maga. Al pasar por la rayuela dibujada en el piso, Horacio tiene la sensación de que «todo había sido un poco como en las pinturas de Leonora Carrington, la noche con Talita y la rayuela, un entrecruzamiento de líneas ignorándose, un chorrito de agua en una fuente» (Ivi: 474). Además de las referencias míticas que Cortázar establece en este capítulo, la vinculación intermedial e intertextual con la obra de Leonora Carrington le confiere a este pasaje por lo menos dos referencias claras, la obra plástica “Brujas juegan al cubilete” y el relato *Memorias de abajo*. En el primero, dos mujeres sentadas frente a frente con características físicas y con vestidos casi exactamente iguales, se desdobl原因 y al mismo tiempo se contraponen y contrastan por el color de sus vestidos y de su piel. Una lleva un vestido rojo y tiene la piel y cabello negro; la otra es blanca, casi transparente y porta un vestido negro. Es fácil, al observar esta imagen, pensar en la oposición del lado de allá y del lado de acá y en sus respectivas protagonistas, la Maga y Ta-

lita, y en su relación de oposición y espejo con la que Cortázar juega constantemente en la segunda parte de la novela. Citar esta obra u otra de la autora nos referiría de manera inmediata a sus atmósferas surrealistas, afirmando esta noción de pasaje de un espacio real o simbólico y también nos alertaría, de forma dramática, sobre las consecuencias de atravesarlos.

Además de esta importante referencia plástica, al nombrar a Leonora Carrington, el narrador de *Rayuela* nos vincula con el relato *Memorias de abajo*, porque como le ocurre a Horacio, la protagonista también vive en una institución psiquiátrica, aunque en este texto ella es la paciente. Leonora Carrington estuvo internada en un hospital psiquiátrico en Santander en el año 1940, tras el arresto de Max Ernst quien fuera capturado por los nazis y recluso en un campo de concentración. Joven, inexperta e intensamente enamorada de Ernst, con quien había vivido un breve y transgresor romance, Leonora Carrington había puesto toda su resistencia en abolir un sistema de costumbres morales, sociales y culturales a las que estaba obligada a obedecer por ser descendiente directa de una de las familias más ricas y conservadoras de Inglaterra.

Su padre, quien ocupó un lugar fundamental en su vida y en su obra, al igual que Max Ernst, era el dueño de Imperial Chemical Industries, y su poder económico y político se extendía a toda Europa y algunos puntos de Estados Unidos. Al carecer de la protección de Ernst, Leonora fue sacada de Francia gracias a las amistades de su padre y recluida en un hospital psiquiátrico en Santander, con el objetivo de poner límites a su desbordada imaginación y de corregir su conducta excesivamente sexual para la época. Así, Leonora pasaría algunos meses encerrada en la clínica del doctor Morales, y sometida a tratamientos invasores y violentos entre los que se encontraban la aplicación de electroshocks y la medicación con un medicamento llamado *cardiazol* que producía convulsiones y deterioraba rápidamente la psique y el cuerpo de quien lo recibía.

En varios sentidos, el viaje de la protagonista de *Memorias de abajo* al inframundo de la locura es similar al que le ocurre a Horacio en su incursión órfica, aunque en este caso las diferencias con el relato cortazariano son claras: por ejemplo, ella no realiza el “descenso” por su voluntad, ni por el afán de reencontrarse con el objeto de su amor, ella no viaja al submundo acompañada de una presencia protectora, por lo contrario, dentro y fuera de esa rápida caída hacia la decadencia moral

y física, Leonora se encuentra totalmente sola y es así como tiene que superar el sufrimiento físico y el encierro para poder salir del estado en el que fue inducida. A diferencia de Horacio, la experiencia de Leonora es principalmente, física, así que la asimilación del conocimiento se producirá por esa vía, no a través de la razón ni del ejercicio del pensamiento. Además, la vivencia del deterioro es para este relato testimonial la única forma de acceder al conocimiento, y por lo mismo, a la liberación: «No sé cuánto tiempo permanecí atada y desnuda. Yací varios días y noches sobre mis propios excrementos, orina y sudor, torturada por los mosquitos, cuyas picaduras me pusieron un cuerpo horrible» (Carrington 1992: 179). Aunque en ambos casos hay marcadas similitudes y diferencias, para contar con las herramientas para desmontar y analizar el mito de Orfeo en estos relatos, deberé primero examinar las condiciones de la tradición órfica con el fin de identificar los rasgos que permitieron la conservación del mito en la obra de Cortázar y Carrington y su consecuente actualización y resignificación en estas obras.

### **Orfeo y la naturaleza: la versión femenina de Carrington**

El canto de Orfeo no es sólo un famoso mito de la antigua Grecia. El orfismo introdujo ideas que han marcado la historia espiritual de occidente hasta hoy: la divinidad como principio y fin del cosmos, el alma en pena que vaga exiliada de este mundo, la retribución tras la muerte, la salvación por la pureza. Críticos especialistas en la literatura y filosofía órfica de la antigüedad como Jorge Ordóñez Burgos (2002) y Natale Conti (2006) coinciden en que los principales conflictos humanos que la poesía órfica pretende resolver son la relación que mantienen entre sí los distintos seres que componen la naturaleza, su funcionamiento y el entendimiento de quién se encuentra detrás de los fenómenos naturales.

Esta idea que vincula el mito de Orfeo con la naturaleza no es evidentemente una característica que prevalezca en *Rayuela*, pues lejos están cualquiera de los personajes o de los escenarios narrativos de representarla, pero en el caso de *Memorias de abajo*, la protagonista establecerá una relación permanente entre los conflictos exteriores, mundiales e históricos, y sus conflictos personales. Para algunos autores la figura de Orfeo está ligada con una promesa de inmoralidad, pero también representa un aspecto sensible del poeta, no estrictamente su lado racional: «Orfeo aparece como un hombre-dios de carácter andrógino que do-



mina animales y el resto de la naturaleza con su música, es decir, con algo que nace de la intuición, no de la razón» (Sega, 2015: 168). En algunos momentos, su conexión con el *cosmos* será tan intensa, que ella se sentirá capaz de modificar el curso de los acontecimientos a través de su cuerpo. Cuando la protagonista de *Memorias de abajo* se encuentra ya en territorio español, pero un poco antes de ser recluida en el hospital de Santander, llega a la siguiente conclusión:

En medio de la confusión política y un calor tórrido, tuve el convencimiento de que Madrid era el estómago del mundo y de que yo había sido elegida para la empresa de devolver la salud a este órgano digestivo. Creía que toda la angustia se había acumulado en mí y que se disiparía al final; esto explicaba para mí la fuerza de mis emociones; creía que era capaz de sobrellevar esta carga espantosa y extraer de ella la solución para el mundo. La disentería que más tarde sufrí no era otra cosa que la *enfermedad* de Madrid que tomaba forma en mi aparato intestinal (163).

En el caso de Leonora, su dominio sobre la naturaleza obedece a un claro principio: la ruptura entre el orden cronológico-espacial que normaba las relaciones durante el periodo de paz que vivió a lado de Max Ernst y el nuevo orden de este periodo violento y complejo. En este contexto, ella señala que la «vieja y limitada Razón» no está en armonía con sus «facultades motoras», por lo cual primero deberá eliminar la angustia que la trastorna haciendo un pacto con la montaña, con la finalidad de llegar a un acuerdo entre ésta, su mente y su cuerpo.

En este sentido, algunos especialistas han referido que la relación dios-fenómeno o dios-fuerza natural que la poesía órfica establece, obedece no tanto a una mitificación de cada componente del medio silvestre, sino a la conciencia del carácter sagrado de la naturaleza en su conjunto. Esto indica que la multiformidad de los aspectos de la naturaleza no es otra cosa que la presentación de un poder divino que no pierde unidad, que en el caso de *Memorias de abajo* no deja de ser un tanto paradójal y paródica, puesto que el cuerpo de la heroína, la poeta en cuestión es una especie de canal en el que fluye el poder de la naturaleza, pero en el que no existe mediación divina. La transgresión que la autora comete es, en primer lugar, autodenominarse como la principal fuerza del entorno: en segundo lugar, eliminar el elemento masculino de su relación con el paisaje. Su relación con el padre era tan compleja y estaba

tan cargada de la autoridad excesiva que éste aplicaba sobre su conducta que estos *arreglos* con la naturaleza enfatizan aún más su condición demente, aunque ella poco advierta el gran peligro que corre. Después del pacto con la montaña, Leonora señala «me propuse a mi misma un acuerdo con los animales: con los caballos, las cabras, las aves. Tuvo lugar a través de la piel, mediante una especie de lenguaje del “tacto” que encuentro difícil de describir”. El hecho es que era capaz de acercarme a animales que los demás seres humanos hacían huir precipitadamente» (161-162)

Debemos considerar que para que tal intervención de la naturaleza ocurra en distintas partes de la narración, la relación entre la realidad histórica y la ficción autobiográfica tiene que estar mediada por un componente fantástico. Como en este y otros relatos de Leonora Carrington, los animales conforman una gran parte de una mitología creada por la propia autora que expresa los terrores y la represión de los sistemas que la aprisionan. Esto ocurre de manera clara en su obra narrativa, pero es también obvio en su trabajo plástico. En la novela biográfica *Leonora* de Elena Poniatowska, la protagonista, tras haber atravesado por un largo periodo de exámenes médicos y psiquiátricos, y tras confirmarse que ha mejorado tras la aplicación de los tratamientos más «modernos», es colocada en la sección “Abajo”, donde los reclusos tienen más libertad por considerarse menos agresivos y peligrosos. Para poder ser trasladada a este nuevo confinamiento, lejos de su original celda, Leonora promete «comportarse» y solicita al médico tubos de pintura y una tela:

Ávida, Leonora pinta *Abajo*: un caballo, una mujer desnuda con cara de ave y otra con alas sobre un fondo de tormenta, un Pegaso a punto de despegar. La figura más provocativa está sentada de lado, con medias rojas, y esconde su rostro tras una máscara veneciana con cuernos de carnero; exhibe unos senos lechosos que desbordan de su corsé negro. Por si no bastara, desafía al espectador con un grueso muslo blanco y sostiene una máscara que podría ser el rostro de Max Ernst. A Leonora esta obra la emociona y la agota. Poseída, pinta día y noche; Nanny se espanta por la sensualidad de la escena. (Poniatowska, 2011: 223-224)

Poniatowska se refiere a la obra plástica *Down Bellow* (1941), en la cual, como en *Memorias de abajo*, Carrington nos introduce a su búsqueda de un conocimiento superior, deja testimonio de itinerarios por

un universo propio y accidentado que nos produce resonancias de su mundo imaginativo. En escritos y entrevistas posteriores, Leonora Carrington insistiría en la poca diferencia que ella hizo entre hombres y animales. Ella creía que el alma humana era también animalesca, y que por lo tanto no había una jerarquía: «Se está creando un mundo horrible, lleno de guerras absurdas, odios feroces e injusticias. Todo ello habla de la calidad de los animales humanos. Estoy convencida de que la raza humana no es superior a la de otros animales. Creo que el mundo animal es universal, pero su potencial no ha sido explorado» (Carrillo de Albornoz, 2006: 26).

### **Horacio Oliveira: Orfeo parodiado**

Cuando el relato no invoca la fuerza del héroe (o la heroína) sobre la naturaleza, ni siquiera en sentido paródico, los elementos de la tradición órfica clásica que se trasladan a la narrativa contemporánea pueden referir a los otros dos grandes recursos que encierra el mito de Orfeo. En primer lugar, el carácter moral involucrado en la enseñanza que pretende ofrecer el mito de las experiencias del héroe; en segunda, la revelación artística, humana y estética del conocimiento que extrae el héroe del inframundo. Estos dos últimos rasgos, aunque sea de forma parodiada, sí se encuentran presentes en el capítulo 54 de *Rayuela*. En su condición de héroe, Orfeo es también un ejemplo, pues desde el surgimiento del mito, éste no sólo fue exaltado por la preeminencia de su actividad poética, sino por la equidad que utilizó para sí mismo y los demás. En muchos sentidos, se interpreta el descenso a los infiernos como un mero aplacamiento del espíritu, de los demonios internos. Según esta interpretación moderna del mito Eurídice representa el acto heroico de hacer salir a la luz a la justicia (recordemos que fue muerta por culpa de una serpiente cuando intentaba huir de una violación). Para Conti, este fenómeno tiene una explicación moral: «esas cosas han sido inventadas así para que apliquemos la moderación a las emociones del espíritu» (Conti: 742). Es decir, además de ser una figura de profundas connotaciones religiosas, Orfeo es una especie de guía moral, y, por lo tanto, los poetas que se inscriben en esta línea de sucesión deben apearse a los mismos preceptos.

Podríamos argüir al poner a Horacio Oliveira en esta línea de sucesión ejemplar, que el protagonista de *Rayuela* es todo menos un modelo

a seguir, al menos en la parte moral. Su relación con La Maga es poco menos que desastrosa, y su llegada a Buenos Aires no presagia más que confusiones y unos cuantos abusos encubiertos por la devoción que su amigo Traveler le profesa. En este mismo capítulo, Horacio besará a Talita con el pretexto de confundirla con La Maga, y aunque el protagonista constantemente se autodefina como un «cretino», esta suerte de *traición* hará todavía más incómoda la relación del triángulo. Para Horacio, en contraste con lo que ya examiné en las *Memorias* de Carrington, el descenso no es un proceso doloroso ni traumático: «Estaba en su pequeño, cómodo Hades refrigerado, pero no había ninguna Eurídice que buscar, aparte de que había bajado tranquilamente en montacargas y ahora, mientras abría una heladera y sacaba una botella de cerveza, piedra libre para cualquier cosa con tal de acabar esa comedia» (Cortázar 1963: 479-480).

Por lo tanto, aquí el mito es cabalmente parodiado, pues en la antigüedad el hombre órfico era un ser trascendente. El nacimiento posterior a la vida presente estará dado en función de los actos y las intenciones que se alberguen en su alma. El hombre es juzgado, pero no está obligado a cumplir un destino predeterminado; es libre, pero se encuentra vigilado por el ojo divino en cada momento. Aquí todo elemento de vigilancia superior ha sido completamente destruido, pero sí hay una evolución en el protagonista, quien no ha hecho hasta ese momento de la narración más que desafiar el *background* cultural que lo acompaña, comportándose de manera recelosa y cínica frente a las convenciones estipuladas, pero a partir de este momento la crisis que había mantenido a través de la ironía y los recursos de su cultura, se desmoronan para dar pie a la verdadera crisis humana, sin la mediación de ningún otro ser humano o divino:

Nunca lo había visto sonreír así, desventuradamente y a la vez con toda la cara abierta y de frente, sin toda la ironía habitual, aceptando alguna cosa que debía llegarle desde el centro de la vida, desde ese otro pozo (¿con cucarachas, con trapos de colores, con una cara flotando en un agua sucia?), acercándose a ella en el acto de aceptar esa cosa innominable que lo hacía sonreír. Y tampoco su beso era para ella, no ocurría allí grotescamente al lado de la heladera llena de muertos, a tan poca distancia de Manú durmiendo. Se estaban como alcanzando desde otra parte, con otra parte de sí mismos, y no era de ellos de que se trataba, como si estu-

vieran pagando o cobrando algo por nosotros, como si fueran los golems de un encuentro imposible entre sus dueños. (Ivi: 481)

A pesar de la evidente parodia de la figura órfica, Talita cumple una función en este episodio, representar a la Maga para poder así reivindicar a Oliveira. Para Agata Segá «La mujer cortazariana es entonces la encarnación del ánima, la intercesora del otro mundo en la tierra» (2015: 173). En este triángulo erótico Horacio-Talita-Traveller la mujer es compañera en el descenso y auxiliar en la crisis emocional, aunque no todos los personajes femeninos aparecen bajo disfraces grotescos o triviales y tienen también una gran naturaleza simbólica: «no hay que olvidar que se puede llegar al cielo también descendiendo a los infiernos, es decir también por el contacto de la vagabunda Emmanuèle o con otros personajes semejantes, por ejemplo con la pianista fracasada Berthe Trépat en el capítulo 23» (Segá, 2015: 173). De cualquier forma, el simbólico descenso de Horacio en el *hades* permite una ruptura con el mundo de Buenos Aires y París, a través de este intersticio del beso de Horacio/Orfeo y La Maga/Euridíce la novela retorna al tiempo mítico que permite que Oliveira pueda reencontrarse con el pasado y recuperar su integridad, perdida en cuanto ha quedado roto y fragmentado en su época de París. Esto puede explicarse claramente con las palabras de Saúl Yurkievich, quien explica así la función que existe en la relación entre el tiempo y el mito en la narrativa cortazariana y gracias a la cual puede *reconstruirse* la realidad para volver al origen, Buenos Aires, en este caso:

La vuelta al estado mítico trasmuta el tiempo horizontal, profano, de la sucesión vectorial irreversible, el de la muerte cotidiana y mezquina por inanición, por desvirtuación, en tiempo de la epifanía catastrófica, tiempo vertical que aúna con los centros generadores y regeneradores, tiempo reversible que devuelve al comienzo, tiempo circular del eterno presente, de reintegro a los ciclos genésicos. Implica excentrarse, descontrolarse para desandar la evolución, desculturarse para deshistoricarse. (159)

## Conclusiones

Al examinar las resignificaciones que el mito de Orfeo tiene en dos obras narrativas con características tan diversas, podríamos llegar a considerar la necesidad de ambos autores por actualizar dicha tradición con varios objetivos. Uno de ellos es desaparecer la intermediación de la figura divina entre el hombre y sus crisis, y la eliminación del castigo de un ser superior, condenando al héroe a una eternidad de pesar y a ninguna oportunidad de redención; pero como hemos visto aunque sea de una manera velada, estos protagonistas, lejos de una heroicidad convencional, han podido resolver sus conflictos y han regresado del inframundo de la soledad, el desamparo o la locura no precisamente para ser coronados por sus virtudes, sino simplemente son recompensados con la convicción de haber atravesado por un estado mental y emocional difícil, y haber cruzado por una serie de circunstancias adversas que han dejado atrás.

Para Horacio, el reencuentro con la Maga –o con su fantasma– en este último capítulo es fundamental para cerrar un ciclo que se originó desde París y para resolver la tensión narrativa entre los personajes de Buenos Aires. El beso de Horacio y la Maga, quien a través de este pasaje se deduce que está muerta, y que él ha descendido hasta aquí para encontrarla de forma simbólica entre los muertos, representa también el desenlace del primer Horacio, el de París, que una vez llegado a América será otro individuo. La redención del individuo es aquí, por lo tanto, bastante parcial, pero definitivamente representa un aprendizaje, ahora que Horacio ha podido despojarse de la ironía y el cinismo y enfrentará lo irremediable de su propia pérdida y su nueva vida en Buenos Aires, a lado de otros individuos y lejos de su antigua vida de París. Podría parecer que el conocimiento adquirido en el inframundo es de carácter vital y que le permitirá el acceso a ciertas respuestas que antes no conocía; pues es uno de los momentos en los que la idea de pasaje cabalmente se cumple.

En el caso de *Memorias de abajo*, la redención por vía del descenso en los abismos de la soledad y la degradación se cumple a cabalidad; incluso podríamos decir que la protagonista se liberó de dos importantes ataduras: Ernst y su padre, llegando al convencimiento de ser una mujer independiente y de ser artísticamente productiva. Recordemos que su periodo de formación estética ocurrió muy joven durante la

época de Max Ernst, pero la experiencia del manicomio y del cardiazol, que dejaría huellas permanentes en su psique, fue contundente para que ella fuera conciente de su lucidez y de que poseía los recursos para lidiar con el sistema (social, cultural o sexual) con el que batalló durante esta primera parte de su vida. Por lo tanto, en ambos casos, la representación del mito a pesar de su carácter altamente transgresor permite la realización de una travesía donde el individuo, artista o no, atraviesa por una serie de pruebas iniciáticas y termina convertido en un ser mucho más sabio y conciente del pasado que está dejando atrás y de los retos que le esperan en el futuro cercano. Esta repercusión del mito implica que las consecuencias del descenso no serán catastróficas, y que el hombre o la mujer contemporáneo(a) podrá adaptarse a las necesidades de una nueva realidad o entorno armado(a) con una nueva estrategia vital y/o artística para subsistir en todos sus entornos, e incluso, para dejar un legado de ello.

## Bibliografía

- ANDRADE, LOURDES (1988). *Leonora Carrington. Historia en dos tiempos*, México, CONACULTA.
- BERNABÉ, ALBERTO (2004). *Textos órficos y filosofía presocrática: materiales para una comparación*. Madrid, Trotta.
- CABAÑAS, PABLO (1948). *El mito de Orfeo en la literatura española*. Madrid, Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica.
- CAMPBELL, JOSEPH (2000). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, Fondo de Cultura Económica (*The Hero with a Thousand Faces*, 1949).
- CARRILLO DE ALBORNOZ, CRISTINA (2006). Leonora Carrington –Yo no decidí ser pintora. Fue la pintura la que me eligió a mí, en *XL Semanal*, Número 949, pp-24-29.
- CARRINGTON, LEONORA (1992). *La casa del miedo. Memorias de abajo*. Francisco Torres Oliver (traductor). México, Siglo XXI (*La maison de la Peur*, 1938).
- CARRINGTON, LEONORA (2013). *Leche del sueño*. México, Fondo de Cultura Económica.

- CONTI, NATALE (2006). *Mitología*. Rosa María Iglesias; Consuelo Álvarez Moran (traductoras). España. Universidad de Murcia (*Mythologiae*, 1567).
- CORTÁZAR, JULIO (2011). *Rayuela*. 22<sup>a</sup>. Edición, Madrid, Cátedra (1963).
- DETIENNE, MARCEL (1990). *La escritura de Orfeo*. Marco Aurelio Galmarini (traductor). Barcelona. Península (*L'écriture d'Orphée*, 1989).
- HERRERO DE JÁUREGUI, MIGUEL (2007). *Tradición órfica y cristianismo antiguo*, Madrid, Trotta.
- HICKEN, ADRIAN (2002). *Apollinaire, cubism and orphism*. Aldershot, Hants, Anghate.
- KEITH, WILLIAM (1993). *Orpheus and Greek Religion. A study of the Orphic Movement*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ (2014). Cortázar y el comienzo de la otra novela (1968). En: *Biblioteca de México Julio Cortázar 1914-1984*, Número 144, pp. 48-55
- MARTÍN, RAQUEL (2010). *Orfeo y los magos: la literatura órfica, la magia y los misterios*. Madrid, Abada Ediciones.
- MONBALLIEU, AAGJE (2012). La vocación helenística de Julio Cortázar. En: *Bulletin hispanique*, Vol. 114-1, pp. 83-410
- ORDOÑEZ, JORGE (2002). *La poesía órfica y la sabiduría antigua*. Chihuahua, México, Instituto Chihuahuense de la cultura.
- PONIATOWSKA, ELENA (2011). *Leonora*. México, Seix Barral.
- REINACH, SALOMON (1944). *Orfeo: historia general de las religiones*. México, Nueva España (*Orpheus; histoire générale des religions*, 1909)
- RILKE, RAINER MARIA (1987), *Elegías de Duino. Los sonetos de Orfeo*, Barjau, Eustaquio (editor y traductor), Madrid, Cátedra (*Duineser Elegien*, 1923)
- SEGA, AGATA (2015), «Dejarse caer para después poder quizá levantarse...» o el tema mitológico del descenso a los infiernos en *Rayuela* de Julio Cortázar. En: *Art & Humanitas*, 9 (1), pp. 166-178
- VODERMAYER SOHL, MELINDA ANNA (2012), *Claves de representación corporal en las poéticas de las pintoras surrealistas: Frida Kahlo, Leonora Carrington y Remedios Varo*, Valencia, Universitat Poliècnica de València.
- YURKIEVICH, SAÚL (2004), *Julio Cortázar: mundos y modos*, Barcelona, Edhasa.



# *Los reyes* de Julio Cortázar y la *Minotauromaquia* de Picasso, imágenes narrativas de la reescritura vivencial del Minotauro

*María Cristina Preciado Núñez, Universidad de Guadalajara - México*

**Resumen:** *Los reyes* (1949) de Julio Cortázar es una pieza dramática que reescribe el Mito originario del Minotauro al contar la historia desde la perspectiva del Minotauro. Cortázar muestra en su *Teoría del túnel* (1947) que no hay una distinción de géneros y apuesta por una manifestación poética total que llevará acabo a lo largo de su obra.

*La Minotauromaquia* y los grabados de la *Suite Vollard* (1928-1937) son una serie de bocetos y grabados de Pablo Picasso que hacen de la figura del Minotauro la representación humana más erótica y sacrificial que invierte los orígenes del mito haciendo del Minotauro una de las presencias más íntimas en su obra plástica y en su breve producción poética.

El presente estudio aborda cómo ponen de relieve Julio Cortázar en *Los reyes* y Picasso en su *Minotauromaquia* la naturaleza humana del Minotauro reescribiendo el mito de Creta y haciendo de su figura una presencia existencial que da respuesta a la poética de ambos creadores.

**Abstract:** *Los reyes* (1949) by Julio Cortázar is a dramatic piece that rewrites the Myth, origin of the Minotaur, by telling the story from the Minotaur's perspective. Cortázar shows in his *Teoría del túnel* (1947) that there is no distinction of genres and betson a total poetic manifestation that he would perform throughout his work.

*The minotauromachy and the engravings of the Suite Vollard* (1928-1937) are a series of sketches and engravings by Pablo Picasso that make the figure of the Minotaur the most erotic and sacrificial human representation that reverses

*the origins of the myth, making The Minotaur one of the most intimate presences in his plastic work, and his brief poetic production.*

*The present study approaches how Julio Cortázar in Los reyes, and Picasso in his Minotauremachie highlight the human nature of the Minotaur rewriting the myth of Crete and making an existential presence from its figure, that provides an answer for both creators' poetics.*

«Tiempo de agua libre»

Julio Cortázar, (*Los reyes*, 1949)

En 1947 Julio Cortázar enuncia en su *Teoría del túnel* —esa especie de carta de despedida a sus estudiantes de literatura francesa—, que «La condición humana no es reductible estéticamente» (Cortázar 1994: 62). Había publicado bajo el nombre de Julio Denis su poemario *Presencia* (1938) donde el orden y el soneto es un rigor vivo.

*Los reyes* (1949) es una pieza dramática compuesta por cuatro escenas. A decir verdad, ni las escenas como Cortázar las nombra, están numeradas y la naturaleza dramática sólo se la otorgo en este texto por estar precedida cada intervención de los personajes por su nombre. A cada escena le precede un breve epígrafe, al menos por la situación espacial que ocupa en la edición y, que, como toda obra teatral, hace un esbozo de las acciones y posiciones centrales de los personajes, y que apenas, traza el paisaje. Es decir, no sigue el registro de tres o cinco actos o del cuadro no aristotélico. De ahí que, desde *Los reyes*, la primera obra que Julio Cortázar edita bajo su nombre, la ruptura con cualquier formato tradicional entendido llanamente como género, e incluso como objeto y libro, es una vocación explícita del autor.

El incesto no es un tema que evada Cortázar y lo asume como recurrencia temática en sus *Conversaciones con González Bermejo* (Cfr. 1978: 36). No me refiero al relato de *Bestiario* (1951) compilado en su primera colección de relatos que adoptan el mismo nombre: ahí está el llanto final de Isabel y la gratitud de Rema.

No. Me refiero a la natural asunción que en “Casa tomada” se lee como un «matrimonio de hermanos» o que bosqueja en los “Gatos” (compilado en los dudosos *Papeles inesperados* [2009]) y que, con *Los reyes*, sobre todo, es la espléndida apertura de Cortázar a la escritura, bajo su nombre propio, en el tablero de la vida. Ahí hace de Ariadna, la

Ariana que entrega el ovillo a Teseo para que su hermano de sangre, el Minotauro, por fin venga a ella cuando dice: «Los hermanos parecen menos hombres y menos vivos, imágenes adheridas [...] Duele decir: hermano [...] Ven, hermano, ven, amante al fin» (Cortázar 1970: 50-51).

Me explico. En *Los reyes* Cortázar des-compone el Mito de Creta. Algo así como las Variaciones de una pieza musical de las que él tanto amaba.

Aunque las reconstrucciones de un mito se remontan a *Las Heroidas* de Ovidio, *Los reyes* de Cortázar es una cordial contra respuesta a *La casa de Asterión* (1947) de Jorge Luis Borges. Contrariamente a los mitos de fricciones de escritura, siempre existió entre Borges y Cortázar un mutuo reconocimiento. De hecho Borges publica el primer cuento de Cortázar en su revista *Sur* en los años cuarenta, “Casa tomada”, y medio siglo después y tras la muerte de Cortázar en 1984, Borges lo incluye en el segundo tomo de su colección *Biblioteca personal J. L. Borges* y señala en su prólogo: «pasaron los años y me confió una noche, en París, que esa había sido su primera publicación. Me honra haber sido su instrumento. [...] El estilo no parece cuidado, pero cada palabra ha sido elegida» (Borges: 1985, 9-10). Por su parte Cortázar en sus *Conversaciones con González Bermejo* respecto a la escritura de Borges anota: «la lección de Borges no fue una lección temática, ni de contenidos, ni de mecánicas. Fue una lección de escritura. [...] Era una experiencia que un joven escritor sensible tenía no solamente que recibir, sino que aceptar y seguir. Seguir sin imitar. Ese es el asunto» (Cortázar 1978: 20-21).

En *La casa de Asterión* (1949) de Borges, no sabemos que el habitante de la casa que relata el texto en una especie de monólogo es un Minotauro incomprendido y herido del pensamiento hasta el final del relato, cuando sólo en una conjetura afirmativa aparece Teseo diciéndole a Ariadna que el Minotauro ni siquiera se defendió.

En *Los reyes* de Julio Cortázar el Minotauro también es un ser incomprendido por el temeroso Minos y el soberbio Teseo: por los Reyes. Pero el Minotauro de Cortázar está herido de amor.

La tragedia griega en *Los reyes* de Cortázar renueva y cumple perfecta su hora fatal a raíz de un malentendido: la Ariana de Cortázar urde —literalmente— al entregarle el hilo a Teseo, liberar a su hermano deseándole con la premura y el agobio que urge a los Amantes:

Entonces ordené las palabras de la sombra: "si hablas con él dile que este hilo te lo ha dado Ariana" [...] ¡Minotauro, cabeza de purpúreos relámpagos, ve cómo te lleva la liberación, cómo pone la llave entre las manos que lo harán pedazos! [...] emerge y ven a mí, oh hijo de Pasifae, ven a la hija de la reina, sedienta de tus belfos rumorosos! El ovillo está inmóvil. ¡Oh azar! (Cortázar 1970: 50-51).

Y es precisamente el azar el que gira el destino de las palabras urdidas por Ariana porque cuando Teseo le descubra al Minotauro el hilo como la ría de un arroyo y el Minotauro resuelva sediento que «el que mate al otro puede salir», solución que queda ofuscada apenas Teseo deforme las palabras de Ariana y agregue: «Ariana es el Mar [...] Me dio este hilo, para recobrar me cuando te haya matado» (Ivi: 60).

Entonces estas palabras desatan la tragedia y a causa del malentendido, el Minotauro renuncia a luchar y concentra todo acto en un para qué: «Para qué. Ariana mezcló sus dedos con los tuyos para darte el hilo. [...] Ahora veo un mar sin agua. [...] Sé que debería matarte, seguir la senda que el Hilo me propone [...] ¿Para qué? [...] ¿Para quién?» (Ivi: 60-61).

La tragedia del Minotauro de *Los reyes* termina con una insípida y torpe ejecución de Teseo que con prisa apenas entiende el sentido de lo que le dice el Minotauro: «mi sangre sabe a adelfas» (Ivi: 68), el tósigo de los amantes.

En la cuarta y última escena la ría de la sangre del Minotauro anuncia su agonía. Al fin, cuando se ha marchado Teseo, aparecen dos personajes, el citarista y Nydia, una doncella que nombran el Minotauro y el citarista en su breve conversación en la que el Minotauro les pide que lo olviden y que reinicie el citarista la música y Nydia la danza. Se revela la situación del Laberinto: nunca durante todos esos años nadie fue devorado y todos los jóvenes y vírgenes de Atenas enviados para su sacrificio habitan el Laberinto junto al Minotauro. El Minotauro evoca a Ariana entre las cosas más elementales y muere. El Minotauro es nombrado por el citarista como El señor de los juegos y en el cierre final de la obra dice: «Somos libres (...) mas no por su muerte. ¿Quién comprenderá nuestro cariño? Olvidarlo...» (Ivi: 76) Y entonces el ritmo los envuelve y comienzan a tocar sus instrumentos y a danzar.

Si bien Borges es una lección de escritura para Cortázar, *Los Reyes* es una lección de vida inherente a la escritura:

La literatura sirve como una de las muchas posibilidades del hombre para realizarse como Homo Ludens, en último término como hombre feliz [...] No estoy diciendo felicidad beata: puede ser exaltación, amor, cólera, digamos: potenciación. (González Bermejo 1968: 84).

No hay que olvidar o dejar de lado que Cortázar alude a la cólera de Aquiles, a los primeros versos de esa primera «Novela-Poema» de la *Iliada*, noción con la que Cortázar la sitúa en las primeras páginas de su *Teoría del túnel*. Ahí es donde apuesta porque la literatura sea una «manifestación poética total» (1994: 91) que años después llevará como tentativa poética en *Rayuela* (1963).

En mil novecientos cuarenta y tantos aparece publicada *Casa tomada* en la revista *Sur* que dirige Borges con dos ilustraciones a lápiz de Nora Borges, ese otro «matrimonio de hermanos» como lo era el de Ofelia y Julio Cortázar, que en 1951 decide poner mar de por medio afincándose en París hasta su muerte.

Después de su poemario *Presencia*, no hay texto más adjetival o clásico —en su sentido etimológico latino— en la escritura de Cortázar que *Los reyes*, y pareciera que lo que le dice Teseo al Minotauro cuando éste le exige que se presente como su contrincante, se lo dijera Cortázar a sí mismo, al escritor que está por ejecutar, en el sentido plenamente musical de la palabra:

yo te miro de frente porque no te juzgo. No te mato a ti sino a tus actos, al eco de tus actos. [...] Se habla ya tanto de ti que eres como una vasta nube de palabras, un juego de espejos, una reiteración de fábula inasible. Tal es al menos el lenguaje de mis retóricos». (Cortázar 1970: 57).

El Minotauro y la Ariana de *Los Reyes* habitan esa «zona intersticial» que Cortázar sitúa entre la vivencia y la imagen poética, precisamente, de esa Vivencia Dicha. Al menos, esta voluntad en su escritura queda claramente planteada en *Teoría del túnel* (1947); en *Diario de Andrés Fava* (1950); y en *Imagen de John Keats* (1951-1952). La condición humana tal y como lo plantea Cortázar no es reductible estéticamente, en efecto, tal y como le dice el Minotauro al ciego y sordo Teseo: «Mira, sólo hay un medio para matar a los monstruos: aceptarlos» (Ivi: 64). Sólo entonces, las cosas encuentran su lugar justo y el Minotauro visto como un pró-

jimo por Ariana o los habitantes del laberinto, puede decir: «Mírame morir y olvida» (Ivi: 95) y sólo así, nace en la escritura vivencial de Cortázar un «tiempo de agua libre» del que abreva toda su obra poética.

### **Primera Estancia**

La *Suite Vollard* de Picasso alberga un Laberinto de dimensiones humanas: una habitación, unos amantes, un lecho, una manta a flores y una ventana. Hay que decir, además, que el Amante es un Minotauro y que a la Mujer, Picasso como artista en su obra, la nombra a veces Marie-Thérèse, Otras veces «Joven Mujer piadosa» e incluso, «Niña». Al menos el título de las aguafuertes o minas de plomo sobre papel, así lo testimonian. Como todo Paraíso, el paraíso provisional de los Amantes se compone de algunas horas fijas al día y a la semana. La *Suite Vollard* de Picasso es una bitácora que cuenta las horas floridas de la explosión de la piel y luego el reposo; el paso inesperado del Tiempo que a menudo apenas lo evidencia el avance de un rayo de sol o de luna que les recuerda a los Amantes, inevitablemente, la hora de separarse. De ahí que, en la Primera Estancia, Picasso haga de ese rayo de sol o de luna un Testigo de los Amantes: Ahí está ahora y siempre, la imagen de unos belfos de Minotauro que olisquean, respiran, se despiden o juegan a despertar a una Mujer dormida. Es de noche o es de día, y el rayo de Luna es el silencioso testigo: día y noche de un Minotauro que vela el sueño de su Amante. Pero también ahí está una mujer florida que reposa mirando en silencio a un Minotauro velado por una cortina: si asistimos a esa quietud compartida de este grabado, desvelamos el otro velo: Todo ahí es una confirmación de buenaventura, miramos a un Minotauro que en el reposo de esa pequeña habitación en la que habita su amante, encuentra el hogar como si viniera perdido y después de un largo viaje. En dos de los grabados en particular, el rayo de luna o el rayo de sol recuerdan al espectador que hay un mundo que no cesa y que está fuera y tras esa ventana. Un mundo que les es vedado y que sólo se permiten soñar.

Además, existe otro mundo impenetrable en el silencio de cada uno de los amantes. Picasso evidencia esta certeza en el título de una de estas litografías llamándola “Marie Thérèse soñando en su metamorfosis”. Sabemos que el Minotauro está enamorado y el artista Picasso sabe que puede representar a Marie Therèse Walter, pero nunca penetrar en ese misterio que prosterna a los amantes, -uno junto al otro- en ese

mundo interior y en el intermitente umbral de una aplazada despedida. Sólo quien lo haya vivido sabe pues, que el Paraíso es ese jardín secreto de la habitación del amante. Pero ese mundo de fuera, como un fruto prohibido que se arranca a la fuerza a veces cobra la nostalgia del exilio y de tanto en tanto su fruto pesa entre los Amantes como un mosto amargo que origina silencios astringentes que siempre callan un difuso «¿Y si...?», esa otra fórmula para afirmar que «todo el tiempo es irredimible». De ahí que en las horas de ausencia Picasso presenta al Minotauro como una figura diluida: una intermitencia que dialoga con la amante y, sobre todo, en el mundo de fuera, Picasso reduce al Minotauro a una máscara tras la que se muestra unas veces el joven o el viejo de barbas que ensayan el vino e inútilmente sus formas humanas para hacer evidente la forma grotesca de la doble vida sin la amante que aparece aquí. Precisamente, como una imagen casi acústica a su costado: Marie Thérèse es una contundente sombra sólida y coronada por una guirnalda de flores que, con su presencia, una vez más diluye a fantasmas a los dos hombres es su banal realidad.

## Segunda estancia

Así como la Suite musical es vivaz e tempestuosa, y la expresión francesa *par la suite* significa una consecuencia que es acorde a una continuidad: el reencuentro de los amantes en la Suite Vollard de Picasso transgrede la violencia fundamental de los cuerpos al punto que el propio artista tituló a una serie de dichos grabados con un doble nombre -cuyo sentido en una primera impresión parecerían paradójicos-, pero precisamente son una espléndida analogía por contraste y diferencia, por ejemplo: "Minotauro violando a una Mujer" o ese mismo, titulado, "El abrazo"; o "Minotauro y Mujer haciendo el amor"; o "Minotauro atacando a una Amazona" a su vez nombrado "Minotauro enamorado de una Mujer Centauro". De hecho, en el grabado titulado: "Minotauro acariciando a una Mujer" o llamado también "Autorretrato bajo tres formas: Pintor coronado, Escultor en Busto o Minotauro enamorado" es la Mujer la que embiste pasionalmente al Minotauro: son las Horas encarnadas por una siempre demasiada espera. Y ningún encuentro es una repetición, cada ángulo de los cuerpos se renueva: quizá por eso, y no por un efecto de la técnica del grabado, sino porque los ángulos se renuevan, Picasso dejó en esta colección el abrazo de los Amantes visto desde la

izquierda y luego por la derecha, mientras el rayo de sol sigue siendo todos los días el mismo, los Amantes se consuman en su propia flama.

### Tercera Estancia

A finales de Mayo de 1933 comienza la Tormenta. De estas fechas data el "Minotauro moribundo". Picasso agrega al título la presencia vital de Marie Thérèse llamándola, "Minotauro moribundo y Joven Mujer piadosa". La escena presenta a un Minotauro a punto de caer de bruces, herido de muerte en un escenario parecido al de un Coliseo: hay cinco rostros de mujer aireada a la derecha, pero justo a la izquierda el brazo extendido de una mujer se alarga y sus dedos alcanzan a tocar esa espalda de un Minotauro que brama de dolor. ¿Qué cosa ha pasado? Los biógrafos agostan el tema: Olga Koklova, la esposa de Picasso, descubre a los amantes. Sin Olga Koklova la dramática visual de la "Suite Vollard" sería otra. A partir de ahí, a la presencia del Minotauro y a la de la mujer joven, se agrega la figura equina de una yegua: en la Estancia Primera me referí al don de las lenguas y cómo en Picasso su obra, [tanto como la de Julio Cortázar] es una «Manifestación Poética Total». Pues bien, no hay entonces que dejar de lado que en ámbito anglosajón la representación visual y oral de una pesadilla se nombra *Nightmare* y a menudo, precisamente, la animan como su nombre lo indica, como una yegua de la noche que aparece encabritada.

De ahí, surgen varias imágenes de la serie en donde el Minotauro y una yegua gesticulan y otras, en las que físicamente se enfrentan ambos animales. Pero quizá uno de los grabados que pronostica la noche central de la "Minotauromaquia" es aquella en la que el Minotauro parece embestir el aire frontal del cuadro y sobre su espalda una mujer joven desnuda y aparentemente dormida, permanece ajena: es la mujer que florece sin importar las agresiones del clima que le rodean. A su vez, una yegua emerge también frontal a la escena del cuadro, parece dar coces a ciegas y abate por la espada al Minotauro. Mirado en su conjunto, todo ahí es necesario para desatar *L'Orage* que atormenta la plástica de Picasso: toda verdadera historia de amor demanda un triángulo amoroso.



## Cuarta Estancia

Un día como hoy, 22 de Septiembre, pero de 1934, los amantes de la *Suite Vollard* de Picasso fueron plenamente felices: Al boceto de mina sobre plomo de "Minotauro ciego ante el Mar guiado por una Niña" Picasso retorna -como en una Suite-, al acorde de las mismas imágenes: un Minotauro con las manos extendidas en el aire, apenas rozando los cabellos floridos de una niña que en otras aguafuertes lleva un ramillete de flores o una paloma, o una vela o, sencillamente, lleva de la mano al Minotauro ciego que husmea el aire. Una de las aguafuertes más hermosas es aquella en la que podemos incluso sentir el viento marino que revuelve los cabellos de una niña, que frontalmente al espectador, nos mira. En esa aguafuerte de hecho, como una técnica de un cuadro dentro de un cuadro, Picasso representa un grabado suyo que luego destruyó: su versión de la histórica leyenda del asesinato de Marat por Carlota Corday: si observamos con detenimiento, en ese cuadro de orden cubista, la mujer del cuadro de Jean-Louis David es sustituida por una yegua desbocada. ¿Por qué, si nos situamos en el lugar de los amantes, esta imagen del 22 de septiembre convoca esa alegría triste que llamamos felicidad? Porque en esta cuarta estación está dicho todo. Los amantes están condensados en la situación que encarnan: para Picasso artista, el amante Minotauro es un ser que está ciego sin la guía de esa niña-mujer. La amante es como una niña pero que camina al frente y sin mirar atrás: aquí todo mito, de Eurídice a Orfeo a la recreación sutil de la noche oscura de la Comedia de Dante se simplifica en la sencillez de esta imagen: los amantes al fin salieron del mundo de su habitación al mundo exterior: el mar y unos pescadores son los testigos originarios que sustituyen al rayo de sol o de luna. En estas primeras aguafuertes acontece la apertura al mundo del qué dirán los otros y que en la *Minotauromaquia* se intensifica ante rostros que señalan, juzgan o sobre todo cuchichean. Estas imágenes cuentan lo que realmente cuenta en toda persona y en particular en esta historia de un Minotauro amante de una mujer que es como una niña: la suma de circunstancias y la resta de limitantes para que al menos unas horas los amantes estén juntos y hagan una simple caminata frente al mar.

## Séptima Estación

1935 y la Minotauromaquia ha sido ejecutada por Picasso. También el artista ha dado final a ese mundo al lado de Marie-Thérèse. Quizá por eso, en más de un grabado, la imagen de la yegua a coces se fusiona con la de otra yegua desventrada que lleva una potranca. Asimismo, Picasso recurre a ciertos guiños del Minotauro de Creta, pero aquí, en lugar de un Teseo es una mujer quien lo ejecuta. Pero lo más revelador como imagen recurrente es que irremediabilmente al Minotauro le pesa llevar su casa a cuestas: sea esta lo que fuera. Por eso el Minotauro, en un aliento bondadoso de abstraer de la situación a esa mujer que lo guía o al menos, le tiene piedad, con una mano firme que detiene y advierte, mantiene al margen a esa niña-mujer que por sí misma desvela y entiende: es tiempo de aun estando juntos, tiempo de partir. Se ha hablado biográficamente hasta el cansancio de la inconstancia de Picasso como amante. Sin embargo, la Suite Vollard da cuenta de otra historia: el Minotauro de bruces, y ejecutado -al menos visualmente por una mujer a caballo-, en el último aliento nos habla de un día: si miramos con cuidado, algo parecido a un globo de diálogo muestra la figura de los pescadores y sus redes y una niña que tras los velámenes de una barca lo mira hasta el final.

## Bibliografía

- CORTÁZAR, JULIO (1970). *Los reyes*. Buenos Aires: Sudamericana.
- CORTÁZAR, JULIO (1995). *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Alfaguara
- CORTÁZAR, JULIO (2005). *Teoría del túnel*. en: *Obra Crítica / 1*. Madrid: Alfaguara. Edición de Saúl Yurkievich.
- CORTÁZAR, JULIO (2009). *Papeles inesperados*. Madrid: Alfaguara. Edición de Aurora Bernárdez.
- GONZÁLEZ BERMEJO, ERNESTO (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2000-2001). *Picasso. Minotauro*. Madrid: Aldeasa.

# Presencia y tratamiento de la figura mitológica de Circe en el texto literario y la película de Julio Cortázar

*Hugo Salcedo Larios, Universidad Iberoamericana, México*

**Resumen:** *La prolija obra de Julio Cortázar incluyó también el poco conocido ejercicio dramático que conforma un repertorio de varias obras de su autoría, así como algunos cuentos de mejor difusión, y cuyo eje temático se alimenta de los mitos griegos o mesoamericanos, algunos de los cuales se han convertido en guiones cinematográficos. El propósito de este trabajo es marcar una línea de referencia en tono al cuento suyo "Circe" de su libro Bestiario, y en el que el autor colaboró como guionista.*

**Abstract:** *The neat work of Julio Cortázar also included little known exercise dramatic theirs which constitutes a repertoire of several plays of his own, as well as some stories of best broadcasting, and whose thematic axis is fed myths Greek or Mesoamerican, some of which turned into screenplays. The purpose of this work is to mark a reference line in tone to the story his "Circe" from his book Bestiario, and in which the author worked as screenwriter.*

## Generalidades

Los mitos clásicos siempre han sido inspiradores de numerosos escritores que visitan y refrescan algunos episodios o líneas anecdóticas para presentar novedosos productos literarios ya sea intentando respetar el modelo tradicional o bien proponiendo sus personales, diversas y atrac-

tivas reinterpretaciones. En fechas recientes, por proponer una muestra, la literatura clásica del universo griego (Esquilo o Eurípides, por ejemplo) ha sido reformulada mediante la óptica de las injusticias cercanas y resentidas de la corrupción, la violencia, la inmigración forzada, etcétera, que ha producido para el teatro *nuevas* Antígonas, Fedras, Edipos y Medeas, como lo muestran las carteleras escénicas latinoamericanas y europeas.

En la literatura escrita en español, un autor emblemático como Julio Cortázar tampoco desdeñó la posibilidad de re-crear aspectos de la mitología mesoamericana en conocidos cuentos de su autoría como “La noche boca arriba” y “Axolotl” de su libro *Final del juego* (1956) por ejemplo, y de la Grecia clásica que consideró para la escritura de algunos de sus textos. De esta última van a aparecer en el mismo volumen “Las Ménades” y “El ídolo de las Cícladas”. Por otra parte, haciendo uso de las herramientas que propone la forma dramática, escribiría algunas piezas para la escena, entre ellas *Los reyes* de 1947, que aborda el mito de Ariadna y el Minotauro.

El propósito de este ensayo es analizar algunas de las estrategias usadas en el relato “Circe” y su traslación al lenguaje cinematográfico, enunciando los efectos de sentido y las negociaciones que se llevan a cabo en este proceso. El objetivo final es presentar un marco de referencia para incluir la película que lleva el mismo nombre que el cuento, dirigida por Manuel Antín y cuyo guion fue co-escrito por el mismo Cortázar. Finalmente se menciona la recepción de la película en el tiempo de su estreno.

Para el estudio textual, lírico y fílmico, considero como marco teórico a tres autores. En primer lugar, al filólogo mexicano Ernesto de la Peña, quien se acercó con erudición a los estudios sobre la cultura proponiendo novedosos como apasionantes enfoques. Para el contenido cinematográfico es fundamental el nombre de Robert Stam que en la *Teoría y práctica de la adaptación* (2014) propone un modelo de abordaje acerca de los aspectos narrativos, temáticos y estilísticos de las adaptaciones de la literatura al lenguaje cinematográfico. Por último, retomo las reflexiones de Antonin Artaud acerca de la participación del espectador en su denominado *teatro de la crueldad*, en clara conexión con el cine, con el que siempre mantuvo un carácter ambiguo y complejo.

Como indica Patrice Pavis, bajo esta denominación de *teatro de la crueldad* el autor francés se refiere a una suerte de:

proyecto de representación que somete al espectador a un tratamiento emocional de choque a fin de liberarlo del imperio del pensamiento discursivo y lógico para encontrar una nueva vivencia inmediata (Pavis 1998: 446).

Como una ruta hipotética de trabajo he tenido en consideración el hecho de que no necesariamente las habilidades del autor-narrador corresponden a los aciertos del autor-guionista cinematográfico ya que, si bien son actividades intelectuales que se trazan de manera paralela, requieren de evidentes estrategias distintas que no aseguran por sí mismas la calidad del producto terminado, y en consecuencia el favor de la crítica especializada. Así fue la manera que sucedió con los realizadores de "Circe", cuyo trabajo recibió aciagos comentarios como se da cuenta al final del artículo.

En este sentido la diferencia entre las habilidades que los autores deben utilizar para la escritura de sus propios textos de naturaleza diversa, puede ser la causa de que los trabajos dramáticos y poéticos de Julio Cortázar no tuvieran la misma aceptación que sus narraciones. La poca o dificultada recepción de sus textos poéticos y dramáticos va a comentarse con el humor característico de este autor, explicitándolo en un tono de intimidad con los lectores:

Todos los críticos del mundo, prácticamente todos, me han clasificado como prosista, como un cuentista o un novelista. Entonces, cada vez que se ha publicado un poema mío, o bien no ha habido ningún comentario, como si se tratara de una travesura de Julio Cortázar que publicó un poema que no merece ser criticado o comentado, o bien han sido recibidos yo diría casi con una cierta desolación, una cierta tristeza, como quien dice: «Caramba, este hombre que tan bien estaba encausado en su línea de trabajo y ahora se pone a hacer versos» (Cortázar en Prego 1990: 212).

En esta nota se advierte el acento lúdico que intenta explicar la falta de atención hacia su obra poética, supeditándola a la abundante crítica enfocada al estudio de su obra en prosa. Es precisamente esta falta de atención hacia los géneros no narrativos de este autor, la que justifica la realización de un trabajo ensayístico como este.

## De *Los reyes* a “Circe”

En el corpus literario de Cortázar que se deriva de la mitología griega no es tan solo de interés el cuento arriba anunciado, sino también *Los reyes* la pieza de teatro que inaugura la faceta dramática de este autor y que fue publicada en 1949. Esta creación da cuenta de una obra de inspiración helenista estructurada en cuatro escenas dialogadas y un monólogo, misma que el autor clasifica adecuadamente como «poema dramático». Un lenguaje casi hierático constituye esta pieza que revive el mito cretense con una óptica distinta a la clásica, opuesta a la tradicional, en donde:

el Minotauro no es allí un monstruo. Lo monstruoso está en Teseo, el héroe, el perseguidor de la gloria y sus prebendas, y en Minos, rey cauteloso y despiadado. Para ambos el Minotauro es lo incomprensible y, por tanto, el peligro (Filer1970: 32).

En *Los reyes* de hecho el cautiverio de la bestia y la inmolación de las doncellas ofrecidas en sacrificio son acciones impuestas y motivadas por el propio monarca que de esta manera pretende sembrar el miedo para mantener su dominio sobre el pueblo que gobierna y también el de los pueblos vecinos. Y si bien los atenienses se declinan sin cortapisa a proporcionar el tributo que cumplen con puntualidad cada año, también el temor que se extiende hasta otros pueblos de África provoca el prestigio del temible guardián recluido en su laberinto.

Steven Boldy encuentra alusión a la figura del militar y expresidente argentino Juan Domingo Perón atrás del propio rey Minos que, como Teseo en la pieza de Cortázar, representan el poder despótico. Por su parte, lo «monstruoso» del animal mítico lo va a ser en tanto posee la fuerza desestabilizadora del sistema, razón por la que se le pretende aniquilar: «para que sus palabras [libertarias y subversivas al régimen totalitario] no lleguen a los oídos del pueblo y hagan caer las murallas que los encierran en sus redes de leyes y de tradiciones petrificantes» (Cortázar 2004: 53).

El sentimiento de la libertad creadora señala el propio autor, es el núcleo, la esencia del drama que con notoria evidencia da una vuelta al mundo autocrático de Minos ante la latente amenaza que va a representar para su reinado ese hijo de la bestia concebido con la bella Pasifae.

La repentina brillantez de Cortázar ante la urgente escritura de este drama va a sucederle como una iluminación durante un trayecto común de autobús de regreso a casa, donde expresa el cuentista devenido aquí en dramaturgo:

Escena tras escena, escribí en unas horas esos diálogos que eran la única manera que me era dada de mostrar otra visión del mito a través de las palabras de los protagonistas. (Cortázar en Bernárdez 2015: 248)

He querido mencionar esta pieza dramática para marcar el interés prematuro del autor contagiado por el abordaje de temáticas del mundo antiguo. Pocos años después a la escritura de la obra teatral, Cortázar va a recuperar a aquella: «Circe, la de hermosos cabellos, potente deidad de habla humana» (Homero 2015: 155) como se le describe en la *Odisea* y cuya imagen representa una fantasía erótica irresistible. Ella, como allí se anuncia:

Es hermana de Eetes, el dios de la mente perversa;  
una y otro nacieron del Sol que da luz a los hombres  
y su madre fue Persa, engendrada a su vez del Oceano.  
(Ivi: 155)

La taumaturga y hechicera va a tener un tratamiento muy atractivo, moderno y novedoso mediante la breve narración de nuestro autor belga-argentino. De manera casi inmediata vendrá la adaptación como guion cinematográfico de su propia coautoría que filmó su amigo Manuel Antín. Para este joven cineasta la empresa significó el comienzo de su propia vida profesional en el campo de la cinematografía argentina.

La Circe homérica se presenta como una quimera sensual para los náufragos, los reclusos o los hambrientos de placer sexual; será la prenda deseada pero paradójicamente inalcanzable. Según este pasaje, la seductora bruja convierte en cerdos y otros animales a los hombres como un castigo por la intromisión en la isla Eea que habita. Según señala Ernesto de la Peña, con la práctica de este hechizo ella se libra de cualquier intento de violación por parte de los indeseables intrusos.

En la descripción de Homero leemos que los sedientos y llorosos náufragos de las tropas de Odiseo encontraron las moradas de Circe:

Fabricadas con piedras pulidas en sitio abrigado;  
 [en donde] allá afuera veíanse leones y lobos monteses  
 hechizados por ella con mal bebedizo [quienes]: se alzaron  
 al llegar mis amigos y en vez de atacarlos vinieron  
 a halagarlos en torno moviendo sus colas. (Ivi: 157)

Señala Ernesto de la Peña que estos marineros recién llegados de altamar: «largamente hambrientos de alimento y de sexo, han de haber querido poseerla una vez que [habrían] saciado su hambre»; luego entonces la maga, al transformarlos en bestias indeseables «demostró su potencia y rompió por lo sano cualquier intento de violación» (De la Peña 2007: 477). La hechicera se libra del abuso sexual a la vez que con su acto castiga a los indeseables visitantes.

Colocado como un epígrafe, el cuento “Circe” de Cortázar incluido en el libro *Bestiario* de 1951, abre con una elocuente cita del pintor, poeta y traductor inglés Dante Gabriel Rossetti fundador de la llamada *Hermanidad Prerrafaelista* quien también fue atraído por los temas dramáticos y sobrenaturales. Esta nota demarca el embrujo o seducción de la belleza femenina destinada a la fatalidad:

And one kiss I had of her mouth, as I took the apple from her hand. But while I bit it, my brain whirled and my foot stumbled; and I felt my crashing fall through the tangled boughs beneath her feet, and saw the dead white faces that welcomed me in the pit. (Rossetti en Cortázar: 1994: 144)

En el relato de Cortázar se van a describir las habladurías que suceden en el barrio de Almagro, en torno a Delia Mañara: «la muchacha [de apenas veintidós años] que había matado a sus dos novios» (Cortázar 1994: *ibidem*). Desde pequeña la joven bonaerense demostró encanto y seducción para los animales de casa: los gatos, perros, mariposas y hasta las arañas se doblegan arrobados.

Tan bella como misteriosa, ella es descrita en el vecindario bajo la sospecha de ser practicante de la magia negra porque, además, como complemento a este seductor alto calado suyo, la muerte le sigue los pasos ya que sus dos anteriores novios fallecieron de manera sorpresiva e incierta. De sus prometidos, primero fue Rolo Médicis que sufrió un síncope cardíaco provocándole una aparatosa caída con fractura de crá-



neo, en el mismo zaguán de los Mañara; luego murió Héctor quien inexplicablemente se suicidó pocas horas después de haber salido de la casa de Delia.

La joven tiene un poder que igual hipnotiza a los animales domésticos como a otros muchachos de su edad que la rodean. Ella complementa su grácil devaneo con la dádiva demostrada en la preparación exquisita de licores, postres y pequeñas confituras como galletas o bombones; experimenta con las combinaciones delicadas de sus ocultas recetas que hace degustar ahora a Mario como hizo antes con los ya difuntos Rolo y Héctor. Mario, este nuevo acompañante, le demuestra honesta devoción; pasado un corto tiempo, se le propone en matrimonio aún a pesar de las habladurías vecinales y de los fehacientes textos anónimos que recibe con mensajes que le advierten del peligro: «Yo que usted tendría cuidado con el escalón de la cancel» (Ivi: 152) cuyo escrito hace alusión al accidente del tristemente desaparecido Rolo.

La relación entre estos dos jóvenes, luego que se ha hecho la propuesta matrimonial y con ésta el tránsito de supuesta amistad a un firme compromiso nupcial, ahora va a cambiar de raíz. Así se lo hace saber la hermosa Delia a su prometido: «- Entonces sos mi novio –dijo-. Qué distinto me parecés, qué cambiado.» (Ivi: 151). Se entiende de ello que el establecimiento de una relación formal pone en peligro el bienestar físico del pretendiente cuando éste se convierte también en su degustador habitual. Él suministra los ingredientes primordiales a la chica para la elaboración de sus platillos, además de que prueba y aprueba las galletitas preparadas con hojas amargas, las masas crocantes, los levísimos sabores a mandarina, los sutiles licores resultantes de una secreta como minuciosa alquimia inventada.

Vale distinguir, por otra parte, el voseo de la chica que aparece como contrapunto a la historia mitológica oficial. Al mismo tiempo esta modalidad va a otorgar sencillez, cercanía y cotidianidad al hecho que narra el cuento.

Si en el poema homérico Circe vierte su pócima encantada en los alimentos de los intrusos que a su ingesta los convierte en leones, cerdos o lobos monteses, en el texto de Cortázar, Delia le ofrece a su tercer novio otra porción de su deleitosa confitería; pero Mario advertido por los gemidos y la excitación de su prometida ante la peligrosa ingesta que está a punto de tragar, aprieta los flancos del bombón para descubrir en su interior el revestimiento fibroso de una cucaracha y a su alrededor los

trocitos de patas y alas que van a hacerse visibles ya con el minúsculo caparazón triturado.

Mario, como le sucedió antes a Odiseo, se libra del embrujo: el segundo a merced de la milagrosa *moly* o 'molu', la planta que recibió del divino Hermes cuyas benéficas flores «vencen la influencia nociva y los malos efectos de cualquier otra hierba» (De la Peña 2007: 478). La protección que el personaje homérico recibe se advierte en el siguiente pasaje:

el divino Argifonte entregóme una hierba  
que del suelo arrancó y, a la vez, me enseñó a distinguirla;  
su raíz era negra, su flor del color de la leche;  
'molu' suelen llamarla los dioses; su arranque es penoso  
para un hombre mortal; para un dios todo, en cambio, es sencillo.  
(Homero 2015: 160)

Por su parte el inteligente joven bonaerense del cuento se protegerá del hechizo deduciendo el elocuente nerviosismo y la ansiedad de la muchacha al momento en que ella le ofrece el infausto bocadillo. Debido a la capacidad de observación y suspicacia, la intención de producir el mal se ofusca.

Como antes se hizo referencia, se tiene disponible la versión cinematográfica del cuento "Circe" que fue dirigida por Manuel Antín y estrenada el 30 de abril de 1964. El texto de la adaptación fue realizado a tres manos en donde participaron el propio Cortázar, el guionista Héctor Grossi y el director del filme.

De entrada, durante los primeros minutos del filme, en los tres jóvenes varones que son amigos entre sí, se concentran las habladurías del barrio que resaltan los atributos físicos de la joven Delia, y de la fuerza de atracción derivada de su lozanía; pero sobre todo sus comentarios van a girar en torno a las extrañas muertes de los dos novios suyos anteriores. Durante estas conversaciones expresadas con un tono de camaradería sincera, los chicos le advierten a Mario de esta peculiaridad nada común.

La cámara enfoca el rostro de Delia. El semblante afligido que transmite una pena infinita se resalta con el buen contrapunto expresivo del blanco y negro de la película. Este claro oscuro subraya también la vestimenta de *la viudita* como la llegan a nombrar los de su barrio, pues ella

todavía viste una suerte de luto perenne en memoria de su difunto Héctor.

La proyección intercala enseguida los episodios que muestran el asecho y la constante persecución de Mario cuando ella sale de la iglesia o en el malecón donde la intercepta para declararle su deseo que finalmente Delia va a consentir. Él se convierte desde entonces en su íntimo confidente a quien le habla del pasado, de su soledad y el martirio culposo por una acción que no revela.

Ella le habla con una naturalidad hiriente acerca de sus novios anteriores, cuenta las atenciones de su Rolo, quien siempre –dice– la llenó de regalos, y de Héctor a quien todavía le guarda duelo; pero en contrapartida se muestra renuente a los cariños físicos que le ofrece Mario al que le rehúye los besos, construyendo con su distancia emotiva una chocante barrera invisible mediante la práctica de los constantes juegos de tensión y distensión entre ambos.

A merced del trabajo de montaje del filme que tiene una duración de apenas una hora (59'53''), se aprecian escenas intercaladas que van a reiterar la muerte de los prometidos anteriores mediante la incorporación de breves analepsis. En este montaje la cámara recupera la escena de Rolo cuando sufre un ataque al corazón y cae a los pies de Delia quien inmutable solo lo observa sin proporcionarle auxilio, y la de Héctor que sin explicación cierta se arroja al río desde un puente.

Se entrelaza también en la narrativa visual la obsesión de ella ante los espejos de su casa, proponiendo en principio lentos roles de contemplación, luego de auto-sedución y de prácticas eróticas que realiza en solitario. El tratamiento sicologista marcado por el acercamiento de la cámara que no pierde el detalle de las reacciones de la protagonista y de los demás personajes, permite una forma viva y atractiva que apoya la definición del carácter otorgando suspenso al avance de la historia.

En la película los padres de Mario que no ocupan lugar relevante en el texto de origen, preocupados por la tan distinta conducta taciturna de su hijo antes festivo y rebotante de afecto, acuden a visitar a los respectivos progenitores de Delia en la búsqueda de respuestas ante el abrupto cambio de su carácter; pero ya en la privacidad del encuentro, todos sostienen solo conversaciones baladíes que no van a resultar en nada provechoso. De esta manera el encuentro entre los padres y madres de los novios fracasa.

De forma distinta a la historia que se describe en el cuento, Mario es incitado por sus amigos y los acompaña a una fiesta casual donde conoce al fin a otra chica muy fresca y alegre, con quien sostiene un romance fortuito. En la siguiente secuencia, a Delia se le advierte aparentemente celosa pero aun así no abandona su luto que ahora le resulta a su novio un flagrante insulto debido a la relación formal pero tan distante que han ido sosteniendo. Sin embargo, ella evade las observaciones críticas de su nuevo galán con expresiones que la colocan tan necesitada de comprensión: «No soy libre, Mario, estoy atada a algo. A mí misma», le declara. Dicha sensación de encierro es producto de una negación a sí misma que se deriva en una recurrente incapacidad de poder darse a los demás, y como una acción de auto-confinamiento a la soledad.

La película realiza saltos de un tiempo a otro que se presentan en el mismo ejercicio de toma secuencia, provocando con este recurso el avance mediante una rapidez trepidante, la introspección de tipo psicológico de la protagonista y la incertidumbre por la confluencia en un tiempo tan comprimido del pasado y el presente. Este juego entrecruza el mundo real (de los vivos) y el mundo evocado (de los pretendientes que han muerto).

Ella hace maldades inocentes –y algunas veces hasta crueles– a las mascotas de su hogar: al pájaro de la jaula le roba la galleta que ella se come mientras se retira muy gustosa, al gato le derrama su tazón de leche, al pez lo saca de la pecera...

Sus propios padres comienzan también a preocuparse por la conducta rebelde, pero cuando ella es interpelada, reacciona violenta. «Asquerosos» les dice, para luego revelarles –como un ejercicio más de sus caprichos y autodeterminaciones– que definitivamente ha decidido casarse con Mario en un mes. Van entonces a regresar las imágenes múltiples en los espejos donde se proyectan los distintos momentos climáticos de sus tres diferentes novios, agilizando la secuencia escénica y a la vez reforzando el perfil de la protagonista tan atractiva como cruel. Esta estrategia cinematográfica de *monstration* como la define André Gaudreault, permite también abundar en los *vacíos* del cuento explicitando mediante el uso de la imagen, momentos intensos como las ya mencionadas tomas repetitivas de las muertes de los galanes; dichas reiteraciones no presentan perspectivas múltiples, sino que con su repetición idéntica refuerzan un punto de vista único que viene a demarcar

el carácter frío de la protagonista por su inmutabilidad ante la muerte de sus propios prometidos. Esta *mostración escénica* apoya el desarrollo de una diégesis no mimética, bien aprovechada en la mencionada reiteración de algunos pasajes de la historia pasada y violenta de la joven.

En ese sentido se conecta el reclamo de Antonin Artaud para quien «la rapidez, pero, sobre todo, la repetición, la insistencia, la vuelta sobre sí mismo» es fundamento del cine que debe abordar los estadios culminantes del alma y las atmósferas que actúan «sobre la materia gris del cerebro» (Artaud 10). La intención de lograr un efecto sacudidor en los espectadores, según este autor, es la razón por la que se pretende colocar en un primer nivel la naturaleza psicológica que se desborde hacia un plano de interiorización de los personajes.

En el caso de Delia, la rapidez con la que da evasivas y que deriva en el comprensible fastidio por parte de su prometido, se complementa con la ya referida velocidad de las imágenes que se hacen presentes mediante los abruptos saltos temporales que sirven a su vez de marco para anunciar el episodio final: ella le ofrece –apegada a la narración del cuento– sus infaustos tentempiés. Sin embargo, cuando Mario está a punto de tragar el bocadillo, timbra el teléfono como una salvación más que venturosa. Del otro lado de la línea habla Raquel, la chica con quien éste sostuvo su *affaire*, evitando con la oportuna llamada el desenlace fatal. Parece entonces que el mundo exterior, oxigenado, rescata a Mario del ambiente encantado y corrompido que se ha erigido alrededor de Delia. Al final solamente le queda sollozar dándose cuenta quizá de que sus tretas criminales fueron descubiertas.

Igual que le sucede a la Circe mitológica, Delia ve truncado su deseo perverso, aunque no por la astucia o mañosa habilidad del héroe en peligro como se aprecia en el caso de Ulises, sino por la irrupción de un elemento externo que incidirá en la preservación de la propia vida. Circe ha sido vencida.

Por su parte, como hace notar Robert Stam, el proceso de adaptación cinematográfica: «involucra dos textos semióticamente diferentes basados en una misma narración» (Stam 2014: 84) que en este caso y debido quizá a la participación del propio cuentista en la elaboración del guion, el resultado fílmico aprovecha las aperturas que propone el cuento para sostener adecuadamente su progreso aristotélico mediante la ampliación de algunos pasajes o con el desarrollo de ciertos personajes. De esta manera la incorporación de los dos amigos de Mario que le van notifi-

cando y confrontando de forma tan directa sus puntos de vista, la participación puntual pero elocuente de los angustiados padres de los novios o la llamada libertadora de Raquel hacia el final de la película, inciden de una manera atractiva en la evolución de la trama.

Este producto audiovisual de Manuel Antín se coloca en un tipo de resolución que mucho abona a la contada estética *de la crueldad* desarrollada por Artaud, pues el género fantástico ampliamente experimentado por Cortázar propicia una subversión de los valores trastocando en cierta manera la lógica y perspectiva que si bien no se aleja completamente de la narrativa convencional, propone una mirada interesada en propiciar un espacio menos cómodo al espectador a quien se le pretende por esta vía con/mover; es decir sacudirlo, catapultarlo a un espacio inhóspito. Escribe Artaud: «Reivindico, pues, los films fantasmagóricos, poéticos, en el sentido denso, filosófico de la palabra, films psíquicos» (Artaud 2010: 9) cuyos tratamientos incorporan aquellos temas psicológicos abigarrados o los tratamientos introspectivos minuciosos que exploran en el carácter de los personajes más que en las circunstancias que los rodean.

La *crueldad* en Artaud es concebida como una estrategia detonante que le devuelva al arte su concepción primitiva, apasionada, dislocada y convulsa. Mediante un proceso de condensación, crueldad va a significar decisión implacable llevada a sus máximas consecuencias, determinación absoluta e irreversible. De esta manera, la propuesta del cineasta argentino se vincula a los preceptos anunciados por Antonin Artaud en donde la vida ocurre como un espasmo, vibrante y sensible como son los tortuosos sentimientos de Delia.

## Recepción de la película

En este apartado se desea señalar que el producto fílmico aquí mencionado no se desentiende de la esencialidad temática del texto y que, más allá de contraponerlo o desviarse de la narración contenida en el cuento, apoya la intención autoral por reflejar un ambiente urbano e ineludiblemente bonaerense en donde la personalidad de la protagonista perfila una maldad irrefrenable. Delia Mañara aparece tanto en el cuento como en la película como el eje de la trama y sus malévolas intenciones son producto de cierta inestabilidad emocional inexplicable.

Solo una sutil diferencia va a estar señalada al final de la película, ya que en el cuento Mario se lanza contra la joven cuando descubre los pedazos del bicho asqueroso adentro de su mazapán y pretende asfixiarla con sus propias manos. A esta violencia explícita se suman en el relato la anunciación de un gato que se arrastra con las astillas clavadas en los ojos y la idea de que los padres de ella, los Mañara, agazapados en el comedor, abogan para que Mario quizá pueda estrangular con sus propias manos a la chica a fin de romper la cadena de intenciones malsanas. Si es así, entonces el texto literario resulta más elocuente en el sentido que da sitio razonable al asunto fantástico, pero en cuyo caso el filme resuelve el final mediante la inesperada llamada de Rebeca que propiciará el regreso de los personajes a la rutina diaria, rompiendo de esta manera el encantamiento.

El final de la película incita a preguntarse ¿cómo supo Rebeca que Mario estaba en la casa de su prometida? ¿En verdad ella se atrevería a buscarle directamente en la casa de la novia? Y sobre todo teniendo en cuenta que no hay una razón aparente ¿por qué habría de telefonarle? Sin embargo, estas salvedades bien se libran en el esquema de los aspectos que no acaban por aclararse del todo y que persisten no sólo en la ficción sino también en la vida misma.

Los resultados de esta filmación obedecen a una estética generacional de los años sesenta en Argentina cuyos realizadores son jóvenes con todavía poca experiencia en el ámbito profesional que tratan de suplir con el riesgo volcado hacia ideas renovadoras, resultando propuestas más bien intimistas, con pocos diálogos y de actuaciones concentradas (Ros Cases 2016: 1) que encontrarían en Antín, un natural enganche a la literatura abierta y sugerente de Cortázar.

Aun cuando esta cinta se proyectó en el Festival Internacional de Cine de Berlín (1964) y fue vista dentro de la programación del Festival de Cannes de 1965, la recepción en Argentina no resultó del todo grata como lo hace notar la crítica de Antonio A. Salgado en *Tiempo de Cine*:

En cuanto al personaje de la muchacha, estaba más logrado en el cuento, donde efectivamente un aura misteriosa lo envolvía. Había en ella algo fascinante –tal vez malsano–, encantador y cruel. En el film, en cambio, el enfoque es más realista (Salgado 1965: 1).

Al parecer el público más que angustiado por la actitud de la protagonista, parecía divertido, contrariando la intencionalidad de sus creadores. No se entendieron las razones no visibles de Circe para rechazar la relación sexual con sus pretendientes a quienes induce incluso a la muerte. La crítica quiso comprender a la protagonista como una metáfora de Argentina como «un país solitario habituado a autosatisfacerse» (Sández 2010: 76). En lo que respecta al desempeño del director, apunta Salgado que este: «Suele confundir la expresión cinematográfica con el rebuscamiento técnico y esto le da al film una apariencia molesta» (Salgado 1965: 1).

Por otra parte, la nota sin firma que publicó en su momento *La Prensa* resultó también determinante para la apreciación adversa de la película señalando categóricamente que «Antín ha tomado un cuento confuso y lo ha complicado hasta el delirio... el producto de todo esto es de calidad muy pobre» (1965: 1). Una especie de frustración va a resentirse en este director apodado cariñosamente como “Maneco”, proveniente de su ingrata experiencia cinematográfica. Él mismo confiesa:

yo estaba fracasando con una película tras otra, mi padre cuando yo había dejado mi trabajo (escribía historietas en una editorial) para dedicarme al cine, me había dicho con paternal resignación que yo iba a terminar en Pampa y vía (Antín 2017: 2).

No sabemos si la publicación de notas críticas desfavorables fue razón determinante por la que Cortázar ya no participó en la adaptación de los otros cuentos suyos que vendrían con cercana posterioridad. En 1965 se filmó *Intimidad de los parques* de la mano del mismo Manuel Antín en cuya cinta aglutina “El ídolo de las Cícladas” y “Continuidad de los parques” (1956) donde el argumento refiere de soslayo aspectos de la cultura minoica que van a presentarse engarzados por un fatídico triángulo amoroso. Una parte de esta película se filmó en Lima y en los imponentes exteriores de Machu Picchu, razón por la que la magnífica ciudadela arrojará al espectador convirtiéndose involuntariamente en la auténtica protagonista de la película y desplazando la tensión entre los personajes inmersos en las situaciones limítrofes del discurso fantástico que a toda luz se advierte en estos cuentos.

Con nuevas adaptaciones a otros relatos de Julio Cortázar vendrían más adelante mejores apreciaciones por parte de la crítica especializada,



aunque dichas versiones ya no fueron a partir de sus textos enmarcados en aspectos de asunto mítico. Estos trabajos se filmaron por experimentados y reconocidos directores como por ejemplo Jean-Luc Godard (cuya película *Week-end* tuvo como punto de partida el cuento “La autopista del sur”) o Michelangelo Antonioni (*Blow-up* concebida a partir de “Las babas del diablo”) que ganó los premios de Mejor Película y Director de la *National Society of Film Critics* en 1966, quizá porque como señalan Cepelledo y Melendo, esta puesta en pantalla es singular en tanto propone un sugerente complejo narrativo apegado al contexto paradigmático de la «modernidad cinematográfica» que se opone al modelo de Hollywood. El director italiano plantea una ambigüedad en la explicitación de la enunciación y la desarticulación del relato clásico privilegiando la imagen sobre la historia, considerando también un proceso de autorreflexión entre la realidad y la ficción que dialogan activamente en el filme (Cepelledo y Melendo 2013: 234-235).

## Conclusiones

Como resultado de este recorrido puede advertirse que algunas obras literarias de Cortázar también interesadas en los temas de corte mitológico han arribado al cine con una suerte irregular propiciada no ya por los indiscutibles alcances de sus propios textos literarios, sino debido a las estrategias y técnicas que han puesto en ejercicio sus realizadores.

En el caso específico de “Circe” llevada a la pantalla con el título homónimo, ni la intervención de nuestro autor como co-guionista pudo asegurar la eficaz recepción por parte de la crítica especializada. En la película desmerece el «desplazamiento del elemento temático fantástico en favor de los procesos psicológicos de los personajes» (Ros Cases 2016: 7) que fueron colocados en un orden de mayor interés para resaltar el trabajo artístico de Antín. Es probable que la identificación de este cineasta con un pasaje de su juventud fuera la que propició remarcar el perfil psicológico de la protagonista, que las convenientes estrategias fantásticas del relato adaptado:

leí un cuento, “Circe”, que me pareció la historia de mi vida... yo en ese momento tenía una novia muy abusiva, en esa época se llamaban novias de zaguán. Y me hacía sufrir mucho mi novia de zaguán. Sentí que había

una enorme relación entre ese personaje monstruoso, esa bruja maldita, y esta novia mía (Antín en Peña 2003: 42).

Derivado del pasaje anterior puede dilucidarse entonces que el ejercicio de Antín se sospecha como parte de cierto exorcismo que se decanta hacia la creatividad. La naturaleza de su filme resalta pues la infidelidad amorosa, la presencia de la mujer y en particular los rasgos inexplicables del carácter de Delia, desplazando los hallazgos inmejorables de Cortázar debido a su labor dentro de la literatura fantástica.

Posterior al tropiezo que significó la reacción hermética para esta película, otros cuentos de Cortázar corrieron mejor suerte. Los productos ya emblemáticos para la filmografía europea y mundial como son las películas de Antonioni y Godard, supieron poner en práctica mecanismos adecuados de condensación, puntos de vista o recursos técnicos innovadores. La versión de Antonioni al cuento de Cortázar, por ejemplo, le otorgó una estatura adecuada a las estrategias del texto literario trasladándolas de manera eficaz y dinámica al lenguaje cinematográfico mediante un diseño narrativo novedoso que en esta ocasión bien supieron apreciar los críticos.

Como señala Robert Stam, los estudios sobre la adaptación dan por asentado que los referentes fuente o de origen son literarios (Stam 2014: 109); sin embargo, su traslación al cine requiere de la intermediación que convoque otros elementos en tanto se trata de la construcción de un nuevo producto estético. Los hipotextos fuente deben transformarse mediante una compleja serie de operaciones que ciertamente no siempre se ensamblan de manera adecuada propiciando en consecuencia un alejamiento por parte de la audiencia y el menosprecio de la crítica. En este sentido el ejercicio de intertextualidad narrativa que pudiera representar el traslado del cuento a la pantalla requiere de otras estrategias creativas que propongan nuevas maneras de acercamiento al discurso estético en virtud de poder satisfacer la expectativa de los espectadores.

Explica adecuadamente Mariana Sánchez que la colaboración creativa entre Antín y Cortázar para la escritura del guion significó un pacto, un intercambio de percepciones y estilos muy enriquecedor para ambos (Sánchez 2010: 122-123). A pesar de la distancia geográfica entre ellos, uno en París y el otro de Buenos Aires, se valieron de la comunicación mediante cartas y también por medio de cintas grabadas. Cortázar puso en ejercicio su amplia experiencia como literato e indudable cinéfilo

mientras que Antín proporcionó su ánimo fresco y experimental; sin embargo, como se ha anunciado, el resultado en esta ocasión no cristalizó adecuadamente.

De cualquier forma, resulta imprescindible considerar el producto audiovisual derivado de aquella relación puesto que permite un acercamiento a esta otra faceta colaborativa del inmejorable narrador, aquí bajo el crisol de la generación cineasta argentina de los años sesenta. Como se menciona, en ventura la calidad de los relatos de Cortázar encontrará en otros directores de cine resultados más afortunados. Sus textos literarios son invaluable materiales para la labor de los adaptadores.

## Bibliografía

- ANTÍN, MANUEL (1964). *Circe*. Guion de Manuel Antín, Julio Cortázar y Héctor Grossi. DVD, blanco y negro, 59'53''.
- ANTÍN, MANUEL (2017). "Manuel Antín habla de Julio Cortázar. Su relación y sus películas",  
<[http://www.geocities.ws/juliocortazar\\_arg/antinrep.htm](http://www.geocities.ws/juliocortazar_arg/antinrep.htm)> (10 diciembre 2017).
- ARTAUD, ANTONIN (2010). *El cine*. Madrid: Alianza.
- BERNÁRDEZ, AURORA *et al.* (2013). *Cortázar de la A a la Z. Un álbum fotográfico*. México: Alfaguara.
- CEPELLEDO MORENO, MARÍA PAZ *et al.* (2013). *Narración y sabotaje en Las babas del diablo y Blow up*. En: *UNED Revista Signa 22*, 227-243.
- Circe* película (1976).  
<[https://es.wikipedia.org/wiki/Circe\\_\(pel%C3%ADcula\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Circe_(pel%C3%ADcula))>, (21 diciembre 2017).
- CORTÁZAR, JULIO (1994). *Circe*. En: *Cuentos completos 1*. México: Alfaguara, 144-154.
- CORTÁZAR, JULIO (2004). *Los Reyes*. En: *Obras completas II. Teatro. Novelas I*. Ed. de Saúl Yurkievich con colaboración de Gladis Anchieri, pról. "Cortázar antes y después" de Steven Boldy, Madrid: Galaxia Gutenberg, 49-72.
- DE LA PEÑA, ERNESTO (2007). *Obra reunida. Ensayos. Tomo I*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- FILER, MALVA E. (1970). *Los mundos de Julio Cortázar*, New York: Las Americas Publishing Company.
- GAUDREULT, ANDRÉ (2011). *Cine y literatura. Narración y mostración en el relato cinematográfico*. México: Universidad del Arte – Ediciones de Educación y Cultura (*Du littéraire au filmique: système du récit*, 2005)
- HOMERO (2015). *Odisea*. Madrid: Gredos.
- PAVIS, PATRICE (1998). *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós.
- PEÑA, FERNANDO MARTÍN (2003). *Generaciones 60-90: Cine argentino independiente*. T. 1, Valencia: Ediciones de la Filmoteca – Instituto Valenciano de Cinematografía.
- PREGO, OMAR (1990). *Julio Cortázar (la fascinación de las palabras)*. Madrid: Trilce.
- ROS CASES, LAURA. “Julio Cortázar y Manuel Antín: una amistad entre literatura y cine (I),  
<<http://literaturaycine.lagallaciencia.com/2016/10/recomendacion-77-julio-cortazar-y.html>> (30 octubre 2017).
- ROS CASES, LAURA. “Julio Cortázar y Manuel Antín. Una amistad entre literatura y cine (II),  
<[http://www.lagallaciencia.com/2016/10/literatura-y-cine-julio-cortazar-y\\_16.html](http://www.lagallaciencia.com/2016/10/literatura-y-cine-julio-cortazar-y_16.html)> (22 octubre 2017).
- SALGADO, ANTONIO A. (1965). “Inquieta y presuntuosa”. *Circe* 1964.  
<<http://www.cinenacional.com/critica/inquieta-y-presuntuosa>> (22 diciembre 2017).
- SÁNDEZ, MARIANA (2010). *El cine de Manuel: un recorrido sobre la obra de Manuel Antín*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- STAM, ROBERT (2014). *Teoría y práctica de la adaptación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México

PARTE VII

## HISTORIA E MITOS EN HISPANOAMÉRICA



# El mito como sentimiento de lo sagrado, conocimiento y comprensión de la sociedad: *Dionysos. Costumbres de la Grecia antigua* (1904) de Pedro César Dominici

*Adaías Charmell Jameson*, Universidad Metropolitana de Caracas

**Resumen:** *El mito representa un punto en el umbral del sentimiento y el pensamiento del desarrollo humano. El sentimiento del hombre y su actividad espiritual desde lo más originario, han estado conducidos por el desarrollo de una actividad mítica; el mito ha representado el eje principal del humano en su constante búsqueda de conocimiento. Este trabajo intenta demostrar que la historia humana, el desarrollo del conocimiento y la cultura, nacen y se desarrollan sustentada por la fuerza del mito. Esta investigación demuestra que dentro de la causalidad los pensamientos coinciden en la constante búsqueda de una vida mejor, bienestar social y, enriquecimiento cultural. Dominici, consciente de la necesidad del momento y de la crisis política de Venezuela y de América latina, escribe una novela como modelo político en el período floreciente del Modernismo latinoamericano.*

**Abstract:** *The myth represents a point on the threshold of feeling and thinking of human development. The feeling of man and his spiritual activity from the most original have been driven by the development of a mythical activity; the myth has represented the main axis of the human being in his constant search for knowledge. This work is intended to demonstrate that human history, the development of knowledge and culture, are born and developed supported by the force of myth. This research shows that within the sense of causality, thoughts coincide in a constant search for a better life, social welfare and cultural enrichment. Dominici, aware of the need of the moment, of the political*

*crisis in Venezuela and Latin America, writes a novel as a political model in the flourishing period of Latin American Modernism.*

## **1. El mito como sustento de la historia en lo político y lo social**

### **1.1. Situación política y social en Europa y América Latina**

Asombroso es asistir y sentirse partícipe del gran Siglo de Pericles a través de Dionysos; es un deleite en medio de su lectura caminar por la campiña griega y disfrutar de una vida campesina en la serenidad, la alegría y la protección que brindan los dioses griegos bajo el abrigo de sus mantos divinos; un propósito y un objetivo muy bien pensado por el escritor como propuesta de modelo en pleno apogeo del Modernismo latinoamericano.

*Dionysos* (1904) es una novela inspirada en el siglo más memorable de la cultura griega; este período es considerado, sin duda alguna, un modelo para la formación social y política en la historia de la civilización occidental. Podría llegarse a pensar que la temática y el marco referencial tuvieran un sentido anacrónico y decadente si la lectura de esta novela se hiciera sin pensar en el momento histórico por el que pasaba el mundo europeo, el latinoamericano y muy especialmente Venezuela en el momento de su escritura, 1904; comienzo del siglo veinte como transición de una nueva visión de pensamiento y una necesidad de cambio para bien o para mal. Pudiera decirse que no hay punto de comparación entre el padecimiento y la crisis en América latina y Venezuela, en este caso, con la crisis que atravesaba Europa, pero cuando la crisis es de pensamiento, cuando es ontológica, siempre hay una semejanza dentro de todas las diferencias.

#### **1.1.1. Europa**

En Europa se entremezclaba un juego de falsa paz entre los Estados y, como consecuencia, nacían los grupos anarquistas y sindicalistas que se levantaban en contra de la injusticia que ocurría con la clase trabajadora urbana. En España la iglesia y la nobleza establecían su poder hegemónico sobre los campesinos a través de la tenencia de grandes extensiones de tierras que controlaban y hacían posible la ejecución del



poder a través de la riqueza; mientras que en Italia se sucedía la lucha entre conservadores y revolucionarios que daba lugar al afianzamiento de las doctrinas socialistas, ideas que se fueron difundiendo por toda Europa y hacían posible el debilitamiento de los poderes, entre estos, el del poder Austro-húngaro.

En Rusia la política de industrialización del Estado se come a la clase obrera con una hambrienta y feroz explotación que fortalece cada vez más los ideales socialistas y revolucionarios. En Francia con el establecimiento y la consolidación de la tercera República, se unifica y se integran los grupos de izquierda y derecha; y es en este final de siglo, después de tantos intentos, que se consigue consolidar una República. Comienza un crecimiento económico considerable gracias a la producción industrial. En lo político, nacen los nuevos partidos políticos quienes levantan las banderas en exaltación de los sistemas de valores; de manera que este último decenio del siglo XIX y el comienzo del XX, Francia vive una nueva revolución ya no industrial sino política.

## **1.2. América Latina**

El final de siglo XIX y comienzo del XX en América, está caracterizado por la gran consolidación de las repúblicas, por la formación de los Estados –Naciones, por el crecimiento económico y demográfico y una formación intelectual influenciada por las corrientes literarias europeas que les servían de punto de partida para el enriquecimiento, permutación y sustentación de ideales que hacían posible el nacimiento de una nueva tendencia y un nuevo pensamiento tanto literario como cultural llamado Modernismo. No obstante, a pesar de todos estos avances, este período finisecular de América latina pasaba por grandes conflictos políticos y militares, una búsqueda del establecimiento del orden social, de la estabilidad democrática y, un auto reconocimiento y afirmación de un pensamiento muy propio con respecto a Europa. Esta afirmación del pensamiento nace y se sustenta con todas las tendencias culturales venidas de Europa, cada cultura con sus peculiaridades producto de una pluralidad étnica y de un fuerte desprendimiento o independencia del pensamiento europeo.

La modernización internacionalista, que aproximadamente se extiende desde 1870 a 1920 [...] consagró un segundo nacimiento de la vasta re-

gión americana al sur del río Grande [...] Los que habían sido azareados estados desprendidos de España y Portugal, se convierten en la pujante América Latina que consolida su pertenencia a la economía mundo occidental y construyen su reconocible imagen contemporánea, pues en ese período se fragua las bases de la actual América Latina. (Rama 1998: 83)

En Venezuela, el fenómeno social y político es algo de lo mismo, los acontecimientos, son el resultado de los enfrentamientos entre realistas y patriotas en la guerra emancipadora. Terminada la guerra independentista nace la figura del caudillista (1830-1890) como manera de gobierno capaz de establecer una paz social desconocida hasta el momento en Venezuela; había que controlar las pasiones incontroladas.

[...] la preservación social no podía de ninguna manera encomendarse a las leyes, si no a los caudillos prestigiosos y más temibles [...] De tal modo, que en América hispana, condenada por causas complejas a una vida turbulenta, -por razones geográficas, étnicas y hasta síquicas proclives al desbordamiento de pasiones incontroladas- se imponía como una necesidad inaplazable, la presencia de una fuerza de conservación social, de un caudillo cuya autoridad pusiera término a la anarquía. (Tosta 1999: 152)

Estas pasiones también se desbordaban en la figura caudillista nacida de los antes realista y patriotas y para ese momento liberales y conservadores, marcadas diferencias políticas que los mantuvieron enfrentados durante todo un período caudillista y aun en el período siguiente que, por supuesto, fue algo más de lo mismo, una extensión y una prolongación del pensamiento caudillista.

### **1.3. El mito como formación de los valores de una sociedad**

Cuando el mito abandona su carácter irracional se convierte en modelo para la formación de valores sociales y políticos, así como, también, de modelo literario para la formación cultural. El mito desde el escenario de la razón ha contribuido a la formación de los valores sociales y políticos en una sociedad como la griega. En este estadio de racionalidad, el mito abandona su carga emotiva y se manifiesta como represen-

tante de la razón en su figura de modelo representativo de los hechos y virtudes de los dioses.

Sócrates y Fedro se sientan a la sombra de un alto plátano, junto al manantial refrescante; [...] compenetrados con este paisaje campestre, se pregunta Fedro si acaso no sería este lugar donde –según el mito, Bóreas raptó a la bella Oritia [...] Cuando Sócrates fue presionado a responder si realmente creía en ese cuento, en ese “*Mythologema*”, replicó que aunque no lo tomase como cierto, no por eso tendría duda acerca de su significado. (Cassirer 1973: 7)

La carga de significación del mito permite el paso de lo irracional a lo racional, por tanto, el mito se transforma en logos; de allí que el mito pierda su carácter ficcional y emotivo y resurja como un modelo de realidad social y política. El mito se convierte en discurso elaborado que puede ser reinterpretado para su utilización y para la persuasión colectiva; o como dice Mircea Eliade «[...] el mito tiene – o ha tenido hasta estos últimos tiempos – «vida», en el sentido de proporcionar modelos a la conducta humana y conferir por eso mismo significación y valor a la existencia» (1991: 5). En la literatura el mito se transforma en un lenguaje que se instala como diálogo y un camino a la vez por donde transita y se deposita el pensamiento y el sentimiento del humano. En el aspecto literario el mito acontece y resurge en la imaginación del acto creador como una suerte del pensar, y una vía de escape tras la búsqueda de un vivir mejor. De modo que la intención intelectual centra su atención en establecer una relación de identidad entre lo divino y lo humano a fin de conseguir la transformación de la historia y poder instalar un modelo de cambio social y político.

Aquí no nos hallamos en el dominio de la historia, sino en el de la fenomenología del espíritu. En su prefacio dice Usener: «solo mediante la más comprensiva penetración dentro de las huellas espirituales del pasado, es decir, mediante la investigación filológica, llegamos a ejercitarnos en el arte de sentir de acuerdo con el pasado; entonces comienza a vibrar y a cantar gradualmente dentro de nosotros ciertas resonancias de simpatías que nos permiten descubrir en nuestra propia conciencia los hilos unificadores de lo antiguo con lo moderno». (cit. en Cassirer 1973: 27)

Tomar como temática el Siglo V a.C. y la fundación de la Democracia Griega es una manifestación de lo que el escritor ansiaba para una nación carente de estabilidad política, fue una manera de establecer un plan de vida nacionalista. En su escritura se perfila la exaltación estética como una fuerza espiritual que conduce a una nueva visión social y política.

## 2. El mito como manifestación de la sensibilidad

Pedro César Dominici escribe *Dionysos* en su estancia en París como diplomático del gobierno venezolano; de manera que su pensamiento y su tendencia social, política e intelectual se ven influenciados por el pensamiento francés, italiano, alemán y, por atracción de su lengua materna, estuvo siempre atento a lo que sucedía en la sociedad española de finales de siglo. Su pensamiento y su escritura están enmarcados en un final y comienzo de siglo donde confluyen además de un pensamiento nacionalista, una tendencia independentista sea política como intelectual; Dominici se vio arropado, pero al mismo tiempo libre de no pertenecer a ninguna tendencia, dejando que fuera una fuerza metafísica quien dominara su creación.

En el análisis que hago de esta novela, hay un enfoque más estético, es decir, una mirada hacia la sensibilidad y la imaginación, un enfoque intencional y una manera de liberar a este escritor de todas las tendencias en que la crítica lo ha encadenado incluyendo a sus defensores. Con esta intención, dejar que sea el texto quien hable, quien declare su pensamiento y su sentimiento en comunión con el espacio y la situación de su sociedad y de la sociedad misma.

El hombre siempre ha sido una sumatoria de los ambientes y la sociedad que le ha rodeado, es difícil escapar, desentenderse o desvincularse de la sociedad y del pensamiento sociopolítico que nos rodea. Nos vamos a encontrar con un escritor que se ve influenciado en su creación por todos los movimientos culturales de su época y hasta del pensamiento romántico.

## 2.1. La necesidad del mito

El poder escribir, crear desde la sensibilidad del espíritu, es el arte de poetizar, de suerte que buscar los orígenes en la creación literaria, es un encontrarse y abrazarse con el hecho trascendental en la travesía de un profundo sueño o en un largo viaje que construye un camino para el encuentro con el mundo y la transformación de una sociedad y una cultura. Recurrir al mito viene a ser un deseo de recuperar la historia y el florecimiento social, político y económico de culturas antiguas.

El mito ha representado el eje principal de esa búsqueda de transformación y cambio en el pensar. El escritor en medio de la sensibilidad espiritual construye para sí un principio y, para el mundo, una finalidad, una realidad mítica y una relación entre el destino y el entorno que le pertenece.

¿Por qué el mito griego? La estructura del mito abarca una suerte de integración de lo terrenal y lo divino. La escritura busca a través del mito cambiar el destino del hombre, la sensibilidad poética se ve arropada por la posibilidad de un mundo mejor conducido por la mitificación y la representación de la conducta humana personificada en la voluntad divina.

Según Heidegger el mito cumple con el llamado de la verdad desde la visión de lo más originario del pensamiento clásico, es decir, ocultar la verdad a través de la palabra poética. El mostrarse al descubierto es la esencia de la palabra abierta ante el hecho que funda la relación del origen con lo oculto.

París era la ciudad ideal para aquellos latinos americanos que buscaban la paz y la serenidad del alma, era la ciudad trazada con arte y espíritu. La novela es un proyecto de sistema político, es un ideal de pensamiento, un caudal de sentimiento y un delta de pasiones donde se puede dibujar el nacimiento de la perfección de un Estado democrático permisible para el desbordamiento de las pasiones, las confluencias de pensamientos y donde pudiera dársele rienda suelta a las inclinaciones naturales; donde el arte, la belleza y el refinamiento destruya todo tipo de agresividad social y cultural. «—Bebamos en honor de nuestro anfitrión, que con tanta esplendor sabe festejar el triunfo del arte, y también por la belleza perfecta que es causa de ese triunfo» (Dominici 1904: 180). La novela nos demuestra que es posible encontrarse y abrazarse

con la sociedad desde elevación del espíritu y transferirlo al individuo a través de la literatura.

## 2.2. El mito como horizonte en la literatura

*Dionysos: Costumbres de la Grecia Antigua*, es una obra narrativa modelo digno de seguir por los escritores modernistas. El mito deviene en discurso narrativo; el pensamiento y el sentimiento, unidos por un mismo hilo conductor, construyen una sociedad en la que deben convivir la religión, la cultura y la política. Es una obra narrativa de corte metafísico, con un aporte individual como fruto del espíritu, vínculo que el escritor establece entre el hecho emocional y la razón.

*Dionysos*, representa un desafío en la escritura, pero mayormente ha representado un hecho ficcional que fue muy difícil de entender por la sociedad del momento que pretendía que las letras, la historia y el periodismo, fueran el mejor medio para difundir el ideal de prosperidad, la conciencia de nacionalismo y el pensamiento político, y la manera de atacar los males que aquejaban la sociedad de final de siglo. La novelística de la época había construido como modelo una forma de personaje novelesco que cumplía con las normas y las necesidades de la sociedad venezolana. El novelista que no trataba abiertamente esta temática era catalogado como dijo José Martí en 1881:

Los ideales más generosos, los sueños más puros ocupan en ellos sus largas noches de estudiante, sus días de hombre maduro. Criados como parisienses, se ahogan en su país: no sabrían vivir bien más que en París. Son plantas exóticas en su propio suelo: lo cual es una desgracia. (Martí 1991: 29)

Así en este período finisecular nos encontramos con novelas con un tipo de discurso criollista como forma de asumir la realidad y una condición social. Un nacionalismo extremo que ha llevado a los países de América Latina a un estancamiento en lo político y en lo económico. Fue un nuevo propósito discursivo de la modernidad, que se hizo obsesivamente compulsivo en el modernismo latinoamericano; había que «detrerir los sólidos», cualquier tendencia europeizante era rechazada en el campo de la creación literaria por un grupo de críticos y escritores quienes luchaban por una identidad de pensamiento. A propósito de esta

posición, Zygmunt Bauman en su texto, *Modernidad líquida* refiriéndose a la actuación de los líquidos y los sólidos dice que;

Si el “espíritu” era “moderno”, lo era en tanto que estaba decidido a que la realidad se emancipara de la “mano muerta” de su propia historia... y eso solo podía lograrse derritiendo los sólidos (es decir, según la definición, disolviendo todo aquello que persiste en el tiempo y que es indiferente a su paso e inmune al fluir) esa intención requería, a su vez, la “profanación de lo sagrado”: la desautorización y la negación del pasado, y primordialmente de la tradición” –es decir, el sedimento y el residuo del pasado en el presente- por lo tanto, requería asimismo la destrucción de la armadura protectora forjada por las convicciones y lealtades que permitía a los sólidos resistirse a la “licuefacción”. (Bauman 2004: 9)

No es el caso de Dominici: esta novela es el resultado de una educación, de muchas lecturas, de sueños, de una vida intelectual y amor a la sabiduría en completa serenidad con el espíritu, en comunión con los espacios sensibles y en el encuentro con el mundo natural en donde solo pueden habitar las almas sensibles. A un escritor que busca beber del manantial fresco y cristalino del pensamiento grecolatino, el pasado no le causaba esclavitud; por el contrario, era una salida y un escape para el pensamiento en libertad.

En un diálogo muy sosegado con el pensamiento se escucha el prólogo en medio de una confesión:

Las ruinas tienen para mí un canto indecible. Las considero como un manantial inagotable de belleza. Todo lo que está lejos me atrae y me seduce de un modo extraño. Los paisajes, el mar, las almas. Cuando en el campo contemplo en torno mío, encuentro más bellos los árboles y las flores que están lejos, la fuente que desciende del cerro, que los árboles, las flores y la fuente que se hallan al alcance de mi mano. (Dominici 1904: 1)

La novela hace su apertura en medio de un escenario natural, se sube el telón y se muestra la paz anhelada por los hombres al abrigo de los dioses, justo a la «hora suave en que Eos aparece vestida de azul[...]» (Dominici 1904:11) la hora en que «un himno desconocido brotaba del alma de las cosas en homenaje a Zeus dueño del mundo y la campiña

despertada sonreía a la gran luz que resurge y regenera» (Dominici 1904: 11).

### 3. Desarrollo de la novela

El comienzo de la novela, es un canto a la tierra y a la fecundidad; era el mes de la vendimia de alegría y de misterio, todos estaban protegidos por Dionysos un dios dualista, una dualidad extraña que simbolizaba la fecundación de la naturaleza por un lado y, el alma inquieta de los humanos por el otro; un sueño que brotaba de una escritura romántica, un yo que cohabitaba junto a un espíritu y pide a grito que llegue la paz a un país olvidado por los dioses. “¡Que reine la belleza!”, es un llamado a los escritores a la exaltación de la belleza, a escribir sobre la paz a desenterrar las ruinas, volver a la campiña con la esperanza de llegar a una paz y una estabilidad social, política y cultural.

La vuelta a la campiña, la apropiación del pensamiento griego representan un proyecto político a finales del siglo XIX y principio del XX para muchos escritores, pintores y pensadores europeos y latinoamericanos; más que un pensamiento decadentista, es una forma de cambio de la realidad y una manifestación de compromiso espiritual con la sociedad a través del idilio campesino y el discurso poético:

He querido escribir una ficción bella y noble que despierte en las almas elevadas el anhelo de estudiar un siglo sin igual en la historia de los hombres; y que otros escritores mejor dotados osen también ejecutar la hazaña milagrosa de un poeta taumaturgo, y resuciten ciudades muertas, dando vidas a los seres, y arrojando de nuevo por el mundo los símbolos creadores de la multiforme belleza (Dominici 1904: 7)

El discurso narrativo de la novela es de transformación, de llamado al cambio. Es una alerta de cómo pueden ser la transformación y la prosperidad una vez que el hombre se disponga a cambiar la naturaleza y a transformar la forma y el origen.

La novela es una mirada desde Europa y París como estrado para el recogimiento del Alma. Tomar el nombre del dios *Dionysos* como pretexto es parte del papel que juega la mitología en el arte del pensar, el mito es un poder dejar que el lenguaje haga su función sobre la voluntad, un pretexto doblemente bien pensado por el escritor para expresar



su sentimiento y poder demostrar que los mitos han jugado un papel importante en la sociedad y en el desarrollo del pensamiento;

En efecto, los mitos relatan no solo el origen del mundo, de los animales, de las plantas y del hombre, sino también todos los acontecimientos primordiales a consecuencia de los cuales el hombre ha llegado a ser lo que es hoy, es decir, un ser mortal, sexuado, organizado en sociedad, obligado a trabajar para vivir, y que trabaja según ciertas reglas. (Eliade 1991: 9)

El mito marca las pautas en el acontecer de la vida del hombre que se apropia del lenguaje de los dioses de tal manera que ese lenguaje se reproduzca en forma de razonamiento a través de las normas sociales y estas, a su vez, medien en el establecimiento de las leyes políticas, es decir, la fundación y el cumplimiento del orden y la paz que debe establecer y fundamentar la sociedad.

El cuerpo de la narración es un escenario natural dibujado con el trazo de la palabra y el matiz del lenguaje desde el campo de lo sublime en la exaltación de la belleza y la tonalidad de la naturaleza; «Lo bello es lo que agrada en el juicio solo (y no, por consiguiente, por medio de la sensación, ni según un concepto del entendimiento). De aquí se sigue naturalmente que pueda agradar sin interés» (Kant 1872: 97).

La sensibilidad artística de los sentimientos dibuja el colorido de la campiña griega, los viñedos de Asclepiades, los más extensos y fértiles de la llanura. Era el mes donde «Los árboles padecían la inevitable tristeza del despojo [...] mes de vendimia de alegría y de misterio» (Dominici 1904: 11). Los campos de Asclepiades eran los más extensos y fértiles, las vendimiadoras las más ágiles, esbeltas, las mejores remuneradas y las más felices al fin de la vendimia. Y en esa colorida descripción, el lenguaje juega su papel, cumple su rol: traer al presente una cultura milenaria, dialogar en medio de la soledad y el silencio con el colorido fecundo de una sociedad en la que triunfó el proyecto político de un tirano que supo mantener en armonía las artes plásticas, la poesía, la cultura, la política y reunir una sociedad.

Dominici busca la armonía con el espíritu, de allí que utilice el pasado como medio de contemplación y trasmutación de una sociedad carente de fertilidad: es una búsqueda de nuevas experiencias renovadoras en el cultivo y en la cultura del pensamiento griego. La tierra es el

cuerpo donde se deposita el alma de la campiña como símbolo de la fecundidad, el mito erótico el punto óptico del imaginario lejano de la procreación y de un futuro mejor. La mujer representa esa tierra bella y fecunda que es simbolizada por Eúcaris la hija del viejo Asclepiades, la belleza y la armonía de una virgen que celebra la llegada de Apolo en ese primer día de vendimia.

La belleza a través del arte y de la expresión de lo femenino como hecho trascendental es utilizada en la creación literaria como objeto estético, la expresión más clara y pensada para manifestar un sentimiento del sujeto en los espacios sublimes a través del lenguaje. Era una necesidad de la época pero, muy particularmente, una necesidad del escritor como resultado de una elevación y embellecimiento del lenguaje; fue ese sentimiento de elevación lo que produjo la pasión voluptuosa, el goce en su escritura y la posibilidad de aprehensión del mundo y de la sociedad de entonces.

Eúcaris nace del vientre de una hermosa virgen quien luego abandona a Asclepiades para ir a los centros de Fausto como cortesana en el culto refinado de Afrodita. Asclepiades se ocupa del cuidado y la crianza de su hija; un día acude a una adivina temiendo los secretos del Destino, presentía que su hija era víctima de la cólera de algún dios, la adivina le revela que tendrá una vida corta pero grandes felicidades. En las fiestas agrarias, la hermosa Eúcaris conoce a Diodoro, el único viñero joven de la isla y en medio de un bacanal, fueron arrojados por el fuego del amor; Dionysos enfurecido se hospedó de manera hostil en aquel cuerpo virginal e impoluto de manera que la virgen cayó en un delirio. Asclepiades ofrece su hija al dios y ofrenda a la virgen como sacerdotisa del templo del dios sátiro. Un día Diodoro va en busca de ella, la rapta y huyen a Atenas. Eúcaris la más bella y pura de las mujeres de Atenas, muere de un frenesí como castigo del dios, estando Diodoro en la guerra; a su regreso se encuentra con la nefasta noticia, se dirige al templo y desenfunda su espada en la estatua del dios, la espada se rompe al chocar con la piedra, y lo mata. Este recurso, al dibujarnos una muerte asombrosa y terrorífica, es una posición clara del espíritu del escritor que recurre al asombro ante el dolor de la muerte.

*El asombro, próximo al terror, el estremecimiento, el santo horror que se experimenta al ver las montañas que se elevan a gran altura, profundos abrigos donde las aguas se precipitan murmurando, y profunda soledad*

que dispone a las meditaciones melancólicas etc., este sentimiento, no es, si nos reconocemos en estado de seguridad, un temor real, sino solamente un ensayo que intentamos sobre nuestra imaginación para sentir el poder de esta facultad, para apreciar con la calma del espiritual movimiento producido por este espectáculo, y para mostrarnos por ellos superiores a la naturaleza interior, y por consiguiente, a la naturaleza exterior, en tanto que esta pueda tener influencia sobre nuestro bien estar. (Kant 1872: 98-99)

Los personajes principales son la representación y la simbolización del deseo y la angustia del escritor; pero, por otro lado, la representación de un conjunto de valores y limitaciones humanas que posibilitan y permiten que junto a los personajes secundarios el mito juegue un papel importante en la novela. Asclepiades, representa la sobriedad, el progreso y la transformación del individuo;

Había obtenido maravillas por medio del injerto. Árboles cuasi salvajes, crecidos en los bosques, mudos compañeros de las águilas y de los lobos, habíanse vuelto cultos y dóciles, y sus frutos de amargos eran ya ácido y apetitosos. (Dominici 1904: 32)

Diodoro, la expresión de lo nuevo, de la libertad, el ideal del goce del cuerpo en plena autonomía de sentimiento y del pensar; representa el paso del mito a la razón, es el arquetipo de las tendencias originarias manifestadas por el humano a través de los sentimientos y las inclinaciones; es la armonía entre los dioses y la actitud humana; «había heredado aquel predio de su padre y gozaba de una fortuna envidiable; su carácter era audaz y generoso, sus modales afables y varoniles» (Ivi: 67). Eúcaris representa la belleza, la serenidad y el deseo voluptuoso

Era una belleza enigmática, noble y voluptuosa, una belleza singular, de ella emanaba una atracción indefinible, un extraño delirio como quien se embriagase respirando una flor mágica de corola esplendente y turbadora (Ivi: 128)

La actuación de cada personaje es una conjunción de los afectos presente en el humano, representan el sostenimiento de una fe religiosa, la creencia y el temor a los dioses, que fusionados todos, se llega a un es-

tado de sosiego, serenidad y felicidad; una fusión y comunión de actuaciones que reúnen el ideal de una sociedad.

Los personajes secundarios juegan un papel antagónico y transformador de principios, pensamiento, y cualidades humanas; son la viva representación de las actuaciones políticas, intelectuales, artísticas y científicas; cumplen con el compromiso temático, con la intención de la escritura y con la del narrador. Se conjuga un conjunto de valores de entendimiento y de razón como modo de vivencia urbana, todas estas mezclas de cualidades y virtudes en la política, en las artes, en la filosofía y en las letras, forman el sueño no alcanzado aún por una sociedad y, englobado en las humanidades, es el verdadero ideal de cultura: Pericles, representa la figura del tirano, su voz se oye a través del narrador, pero juega un papel importante en el desarrollo político de la narración. Pericles, como tirano, representa la figura del caudillo progresista latinoamericano; una figura parecida equidistantemente del caudillismo imperante en América Latina. Pericles con su sabiduría e inteligencia política se desprende del sentimiento religioso y mítico sin desligarse desde el punto de vista moral creando una sociedad guiada por la razón. Es el modelo de un nuevo pensamiento: la igualdad ciudadana, la participación y el progreso de un caudillo liberador como fue la figura de Antonio Guzmán Blanco en Venezuela en 1870, el *Autócrata Civilizador*.

Teofrasto representa la palabra bien dicha y la sabiduría del lenguaje; la alusión al personaje resulta un tanto anacrónica. Fue un sabio que vivió en el siglo IV a.C., y llegó a ser el sucesor de Aristóteles en la dirección del Liceo, fue conocido por su vocación científica. Su mención nos retrotrae a aquel autor y botánico de gran valor científico.

El escritor recrea al lenguaje a través del personaje con la agudeza de sus palabras y las caracterizaciones de los tipos humanos, detalles y características muy importantes que el escritor utiliza en el manejo del lenguaje para resaltar el nuevo pensamiento de la época y a la vez el aspecto político; un aspecto muy bien manejado en el refinamiento de la palabra construido en los diálogos.

Teofrasto y sus dos amigos se detuvieron bajo los plátanos, en el recinto donde aguardaban los jornaleros de alquiler. Tres de entre ellos se presentaron como cocineros. Y Clitarco luego de haberlos examinado, y discutido sobre el aspecto físico de los candidatos, escogió uno y dio la palabra a Teofrasto:

-¿Cuánto quieres ganar?

-dos dracmas

-es el doble de lo que gana un Senador -interrumpió Lysis maliciosamente

-Un buen cocinero es más útil que un senador- replicó Teofrasto. (Dominici 1904: 123)

Lysis el poeta y Clitarco el filósofo representan el nuevo ideal griego; el crecimiento y desarrollo de la sociedad y de la cultura. El lenguaje de estos dos personajes encarna el pensamiento de ruptura con la concepción mítica, son los representantes de una nueva manera de pensar que se opone al ideal de arbitrariedad y a la voluntad caprichosa de los dioses en la vida y el destino humano, en la que el hombre está sujeto a la condición a la omnipotencia de los dioses.

La literatura y la filosofía han jugado un papel importante en todas las épocas en el tránsito de un nuevo pensamiento, estos personajes son el despertar de la humanidad frente al amanecer de la razón, el paso de la imaginación humana y la supremacía divina a la racionalidad.

Sin lugar a duda, esta novela fue mal leída en su época, *Dionysos* representa la relectura del mito y una forma de despertar al nuevo pensamiento de los gobernantes de un país y de una sociedad en plena decadencia, la voz del narrador dialoga con la esperanza y con el sueño de una transformación;

En Atenas se escuchaba esa voz amenazante e invisible. Los espíritus libres parecían aceptar el movimiento filosófico por cierta elegante curiosidad [...] Y era sobre Pericles que el partido de la aristocracia arrojaba todas las faltas. El estratega toleraba, si no protegía las doctrinas de sus amigos y gustaba discutir con su viejo maestro las teorías de la divinidad, pero al mismo tiempo construía templos suntuosos para las creencias populares. Acusaban a Fidias de haberse representado en el escudo de Minerva [...] a Pericles en el combate de las Amazonas lanzando unas flechas. Aspasia era Dejanira dominando a Hércules [...] En verdad, el pueblo era el único soberano de Atenas, y sus magistrados dominaban por la virtud, el valor y la elocuencia [...] De un lado, los novadores, sedientos de verdad, que agitaban como un símbolo las nuevas doctrinas; del otro, los que encontraban cónsonos con el genio de las razas los viejos ideales. (Dominici 1904: 161-162)

La novela juega su papel en el imaginario y en el sueño del narrador, es una intención clara de aprehensión al mundo y el poder vivir guiado por la razón en una sociedad sustentada por unos principios éticos tanto en lo social como en lo político. El mito no deja de estar y de ser una carga de sentimiento que dirige al hombre hacia la búsqueda de una vida mejor al abrigo del ser, de la serenidad y la felicidad.

El pensamiento humano continúa siendo mítico, el humano en su tránsito por el mundo busca siempre el regocijarse, recogerse y arrojarse en los espacios sensibles, en la imaginación y en lo fabuloso con la finalidad de un mejor vivir en felicidad. De manera que, para conseguir tal felicidad, la voluntad humana debe subordinarse a lo irracional, refugiarse en el mito para llegar al encuentro de lo racional, es decir, al pensamiento y al conocimiento.

## Bibliografía

- BAUMAN, ZYGMUNT (2003). *Modernidad Líquida*, Trad. Mirta Resenberg en colaboración con Jaime Arrambide Squirru. México: Fondo de Cultura Económica (*Liquid Modernity*, 2000)
- CASSIRER, ERNEST (1973). *Mito y lenguaje*. Trad. Carmen Balzer, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. (*Schprache und Mithos*, 1925).
- DOMINICI, PEDRO CÉSAR (1904). *Dionysos. Costumbre de la Grecia Antigua*. Paris: Librería de Vda. De C, Bouret.
- ELIADE, MIRCEA (1991). *Mito y Realidad* Trad. Luis Gil Barcelona: Editorial Labor, S.A. (*Aspects du Mythe*, 1963).
- KANT, IMMANUEL (1872). *Crítica del Juicio*, Trad. del francés por Alejo García Moreno y Juan Ruvira. Madrid: Librería de Francisco Iravedra, Antonio Novo (*Kritik der Urteilkraft*, 1790) <http://www.cervantesvirtual.com> (15-01-2018).
- MARTÍ, JOSÉ (1991). *Con los pobres de la tierra*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. <https://books.google.es> (27-11-2017).
- MIRANDA, JULIO E. (1992). *Poesía, paisaje y política*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte.
- RAMA, ÁNGEL (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.

TOSTA, VIRGILIO (1954). *El caudillismo según once autores venezolanos. Contribución al pensamiento sociológico nacional*. Caracas: Instituto Pedagógico de Caracas.





# Reescribir la historia sudamericana con los mitos: *La oscuridad de la razón* de Ricardo Monti

Liliana B. López, Universidad Nacional de las Artes (UNA) -  
Buenos Aires

**Resumen:** *Como un palimpsesto, la escritura de Ricardo Monti procede por superposición de capas culturales. Los mitos clásicos griegos, en este caso, el regreso de Orestes como extranjero, se anudan con los relatos de la historia argentina del siglo XIX. La experiencia del viaje a Europa y el regreso a la tierra natal permiten revisar las mitologías locales acerca de la construcción de la nación. La sangre derramada, las filiaciones verdaderas tanto como las ficticias, y la violencia fundacional constituyen el sustrato oscuro que la racionalidad se empeña en disfrazar mediante discursos épicos.*

**Abstract:** *Like a palimpsest, the writing of Ricardo Monti proceeds by superimposing cultural layers. The classical Greek myths, in this case, the return of Orestes as a foreigner, are knotted with the stories of nineteenth-century Argentine history. The experience of the trip to Europe and the return to the native land allow us to review the local mythologies about the construction of the nation. The spilled blood, the true filiations as well as the fictitious ones, and the foundational violence constitute the dark substratum that rationality strives to disguise through epic discourses.*

Propongo caracterizar la escritura del dramaturgo argentino Ricardo Monti como un palimpsesto dialéctico y transcultural. América y Europa dialogan en sus textos mediante la tensión entre la repetición y la

diferencia entrelazadas en un tapiz figurativo que exhibe a héroes y anti-héroes trabados en batallas interminables.

La producción dramática de Ricardo Monti comenzó con *Una noche con el Sr. Magnus & hijos* (1970), *Historia tendenciosa de la clase media argentina* (1971), *Visita* (1977), *Marathón* (1980), *La cortina de abalorios* (1981), *Una pasión sudamericana* (1988), *Asunción* (1992), *La oscuridad de la razón* (1993), *Finlandia* (2000), *No te soltaré hasta que me bendigas* y *Apocalipsis mañana* (2003). También realizó guiones para cine, una adaptación para el teatro de *Rayuela* de Julio Cortázar, y en 2017 publicó su primera novela, titulada *La creación*. Ha recibido numerosos premios nacionales e internacionales y es reconocido como maestro de varias generaciones de dramaturgos, a través de sus talleres de escritura.

Estrenada en 1993, *La oscuridad de la razón* resulta modélica por el diálogo que establece con una serie de textos fundantes de la cultura occidental en una trama local. Observaremos las operaciones intertextuales respecto de la mitología clásica y la americana, siguiendo a Gerard Genette, quien ha definido la noción de *hipertextualidad* del siguiente modo:

Entiendo por ello (hipertextualidad) toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto en el que se injerta de una manera que no es el comentario. (Genette 1989: 14)

En el texto de Monti, el hipotexto principal -no el único- es *La Orestíada* de Esquilo. Considerado el primero de los grandes autores de tragedia, es el único trágico del que se conserva una trilogía completa. Se conoce la existencia de otros trágicos que lo precedieron, como el mítico Tespis -quien habría sido el inventor de esta forma-, Frinico, Quérilo y Pratina, de los que se han conservado exiguos fragmentos. De Esquilo -además de la trilogía- se conservan *Las suplicantes*, *Los persas*, *Los siete contra Tebas* y *Prometeo encadenado*.

De las tres partes que componen *La Orestíada* -*Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides*- en el texto de Monti aparecen fusionadas la segunda y la tercera. La fábula de la trilogía de Esquilo posee una existencia anterior en los mitos y en *La Odisea* con algunas variantes significativas, ya que en ella nada se dice sobre el destino de Clitemnestra, excepto que sus exequias se realizarán junto a las de Egisto y que el trono será heredado por

Orestes (III, 193 y ss.; III, 303 y ss.). La mayor diferencia con la trilogía esquiliana es que en *La Odisea* el matricidio no aparece como cuestión central.

En las obras conservadas de Sófocles, Orestes pasa a un segundo plano en *Electra*, como también morigera el conflicto con lo divino. La fábula se centra en los conflictos entre humanos y elide las consecuencias de la acción matricida llevada a cabo por Orestes.

En *Electra* de Eurípides ocurre algo parecido. Apenas en el final, los Dioscuros advierten a Orestes que las Furias se acercan y que huya hacia Atenas, inmediatamente después de despedirse de Electra y de Píldes. En *Orestes*, también de Eurípides, el héroe trágico mata a su madre, a Elena y cuando está a punto de hacer lo mismo con Hermione, aparece Apolo como *deus ex machina* y resuelve la situación de todos los personajes, incluido Menelao.

Es por ello que considero que la *Orestíada* resulta el hipotexto más significativo en *La oscuridad de la razón*.

En "Orestes/ Electra/ Hamlet" Jan Kott (1977) ha realizado un magnífico estudio comparativo de estos personajes y estableció una distinción entre el tiempo histórico y el metahistórico, que le permite separar dos niveles de conflictividad que constituyen lo trágico.

La cuestión del matricidio y sus consecuencias vertebró al menos las dos terceras partes de la trilogía de Esquilo, quien era cercano a las doctrinas místicas tanto como a las preocupaciones políticas inmediatas. La resolución del conflicto mediante el juicio en el que Palas Atenea decidió a favor de Orestes y produjo la transformación de las Erinias en Euménides generó la pacificación de la comunidad y restableció el orden perdido.

En el siglo XIX, Johann Bachofen investigó los mitos y sus posteriores apropiaciones en las tragedias clásicas para sustentar su teoría sobre la existencia del matriarcado en las sociedades primitivas. En su extenso trabajo publicado en 1861, titulado *El matriarcado. Una investigación sobre la ginococracia en el mundo antiguo según su Naturaleza religiosa y jurídica* sostuvo que la *Orestíada* consolidó simbólicamente y literariamente el fin de este tipo de organización social en la escena del juicio de Orestes:

Por eso, el hecho de la que la institución del primer tribunal de sangre y la desaparición del derecho materno ocurran simultáneamente encuentra una justificación lógica. En la persona de Orestes se encarnan ambos

acontecimientos, la institucionalización del Areópago y el fin del derecho materno de las Erinias. Ambos acontecimientos son obra de los poderes celestiales, olímpicos, ambos se oponen igualmente a las ideas ctonias, ambos representan un beneficio que dimana de Atenea, la sin-madre. (1987: 169)

Monti retomó estos materiales para reescribirlos con su propia impronta poética y los ubicó en un contexto local -la pampa argentina- pero sin precisas referencias espacio-temporales.

Las alteraciones de la fábula o intriga de la obra de Monti respecto de *La Orestíada* repercuten a nivel de la acción: Mariano/ Orestes vuelve a su tierra natal -en rigor, aún no se puede hablar de *patria* ya que no se ha constituido aún como tal- sin un objetivo definido.

Alma/ Electra le da a conocer los graves sucesos ocurridos en su ausencia: María/ Clitemnestra, en complicidad con Dalmacio/ Egisto, ha dado muerte al Padre/ Agamenón cuando volvía de una batalla.

Impulsado por Alma, Mariano mata a Dalmacio, pero no a su madre: María, a diferencia de Clitemnestra, se suicida. Hay muchos personajes elididos (Píades, la Nodriz, Apolo, la sombra de Clitemnestra), mientras que otros aparecen fusionados: la misteriosa Mujer que inicia el diálogo a la llegada de Mariano, se *revela* luego como la Virgen que lo rescatará de la Partida/ Euménides infernales.

En términos de la acción hay importantes transformaciones, ya que si Orestes es quien determina el rumbo de los acontecimientos, en *La oscuridad de la razón* Mariano es *actuado* por Alma/ Electra. Será ella quien lo impulsa permanentemente a la acción -dar muerte a Dalmacio y vengar al padre-; sin embargo, Mariano no actúa en estado de plena conciencia.

Gilbert Murray ya había señalado en 1927 el carácter arquetípico de la fábula y las similitudes entre los personajes de Orestes y Hamlet:

Thus, if these arguments are trustworthy, we finally run the Hamlet-saga to earth in the same ground as the Orestes-saga; in that prehistoric and world-wide ritual battle of Summer and Winter, of Life and Death, which has played so vast a part in the mental development of the human race and especially, as Mr. E. K. Chambers has shown us, in the history of mediaeval drama. Hamlet also, like Orestes, has the notes of the Winter about him. Though he is on the side of right against wrong he is no joy-

ous and triumphant slayer. He is clad in black, he rages alone, he is the bitter Fool who must slay the King. (1914: 24)

En Esquilo, Orestes duda antes de cometer el matricidio, pero sólo por un momento:

ORESTES: - ¡Oh, Pílates! ¿Qué haré? ¿Mato a mi madre?

PÍLADES: - ¿Olvidas los oráculos de Loxias y tu jurada fe? -Por enemigos ten antes a los hombres que a los dioses

ORESTES: -Venciste, amigo. Tu consejo es justo. (Esquilo 1970: 56)

En cambio, Mariano lucha permanentemente entre la razón -de la que se configura como un portavoz debido a su formación adquirida en el viaje a Europa- y la oscuridad que le propone Alma, su hermana/ madre/ mujer, irracional o al menos, representante de una racionalidad no medible en los términos que él conoce.

Si en *La Orestíada* se presenta un conflicto entre la legalidad de los hombres y la de los dioses o entre distintas generaciones de las deidades, aquí el problema central cruza el orden religioso y familiar con el orden político. Las dudas de Mariano no pueden resolverse por ningún método como los empleados por Hamlet en la obra homónima, por ejemplo, mediante la representación teatral.

La noticia de la muerte del padre ha sumido a Mariano en un estado que remite a uno de los tópicos centrales del Barroco. Como el personaje de Segismundo en *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, Mariano se encuentra en un estado en el que no puede distinguir el sueño de la vigilia:

MARIANO: -Desde que en la Francia  
llegó a mí  
la terrible noticia,  
el insomnio inmenso como el padre  
durmió en mí,  
hasta el punto  
que cuando supongo dormir  
estoy despierto,  
y cuando me creo despierto  
sueño. (Calderón de la Barca 1995: 164)

El insomnio del protagonista -que también tiene gran relevancia en la *Orestíada*, ya que las Erinias impiden dormir a Orestes- se conecta con la locura. En *La oscuridad de la razón*, Dalmacio es confrontado por el fantasma de su hermano, a quien ha asesinado. Allí parafrasea la leyenda de una de las Aguafuertes de Goya, equiparando el insomnio a un estado de confusión mental que conduce al error: «¿Por qué temerte/ si no estoy en mí? / Es noche profunda/ la razón duerme, / y en su sueño/ engendra monstruos.» (1995: 193). Vale recordar que también Hamlet duda de la entidad de la sombra que afirma ser el fantasma de su padre, atribuyendo esa aparición a su estado de melancolía.

En Monti, la oposición luz/ oscuridad se amalgama con el par razón/ locura, un tópico cuyas raíces pueden encontrarse en la Antigüedad y recurrente en la cultura occidental. Tanto María como el coro de las Llacrimosas reclaman por la luz (razón) ausente:

MARÍA: - (...) ¡Luces! ¡Luces!  
 ¡Que iluminen  
 tanta desolación!  
 LACRIMOSAS: - (*Afuera*)  
 ¡Luz! ¡Luces!  
 (...)  
 TODOS: - ¡Luz! ¡Luces!  
 ¡La oscuridad daña la vista!  
 ¡Estamos ciegos!  
 ¡Adonde vamos!  
 ¡Perdidos entre escombros!  
 (Monti 1995: 198-199)

La falta de luz/razón se desliza hacia el concepto de locura e irracionalidad. Retomando las analogías señaladas por Kott entre Orestes y Hamlet, plantea que la palabra y el concepto de locura pueden indicar diferentes cosas: «Para los griegos, la locura parece haber sido ante todo un signo litúrgico o ritual conectado con los dioses. Había dos clases distintas de locura: una enviada por Apolo, la otra por las Furias» (1977: 249). En el príncipe Hamlet, la locura es fingida, aunque por momentos resulte indecible su estado mental. En todos los casos, el desencadenante es el asesinato del padre y rey -o caudillo, como en *La oscuridad de*

*la razón*. El crimen conmueve los cimientos del reino, de la casa familiar y la estructura social que los rodea.

Al respecto, en algunos pasajes del texto de Monti hay resonancias de *Hamlet*. Es el caso de los paralelismos entre la percepción del estado en ruinas a partir del crimen del rey y padre.

Tal como Hamlet expresa que el tiempo y el mundo se han desquiciado, Alma interpela al padre asesinado: «Tan fuerte fue tu irte, / tan colosal portazo, / que saltó la puerta de sus goznes, /se desquició el universo» (Ivi 1995: 137).

Dalmacio/ Egisto dirá algo semejante: «Temblaron/ los cimientos de la patria [...]» (Ivi 1995: 163).

La muerte violenta del caudillo/Padre ha generado una grieta profunda en el orden familiar, social y político. No ha muerto en el fragor de las batallas, de las que siempre retornaba triunfante, sino en su propio lecho conyugal. El crimen familiar equivale a una ruptura del orden del Mundo y de la Naturaleza, que se traduce en la espacialidad propuesta por el texto dramático:

Edificio en construcción o en demolición. Andamios, carretillas de madera, montañas de escombros. Y emergiendo de ellos, en monstruosa mezcla de estilos, muros rematados en ornamentación barroca, columnatas neoclásicas, escaleras que conducen a ninguna parte. El conjunto es absurdo, producto del sueño, delirio de un arquitecto enloquecido [...]  
(Ivi 1995: 133)

Mariano indaga por su antiguo hogar, de estilo colonial, que ha sido suplantado por esta monstruosidad. Dalmacio/Egisto le explica que quiso sustituirlo por un edificio «racional», pero el arquitecto falló y, como castigo, lo mandó degollar, según sus palabras, «[...] como tributo a la razón». A lo que Mariano responderá inmediatamente: «Quel barbare!» (Ivi 1995: 165).

Este ejemplo es apenas una muestra de la presencia de la poética neobarroca que atraviesa casi toda la dramaturgia de Monti. A la utilización constante de los tropos de la retórica clásica, el oxímoron aparece como figura constante y privilegiada. Condensa semánticamente los ideogramas propios de la estética del barroco: los términos luz/ oscuridad, vida/muerte, amor/ odio, teatro/ vida, razón/ pasión, y a ellos

añade ideologemas que provienen de conceptos culturales de carácter local, como civilización/ barbarie, así como universales: mito/ historia.

Si para los griegos los bárbaros eran los extranjeros, para Mariano resultan bárbaras las costumbres del lugar al que vuelve. El viaje a Europa del intelectual criollo es un tópico recurrente en la literatura argentina, que aquí se combina con el arquetipo del extranjero.

Los héroes trágicos -Orestes/Mariano- regresan a su tierra natal y ambos se presentan como extranjeros: el primero, por una necesidad práctica, finge serlo mediante el uso de una lengua extraña para no ser reconocido. En el encuentro con Electra, ella desconfía: «¿Tenderme un lazo intentas, extranjero?», a lo que Orestes responde: «Lazo tendido contra mí sería» (Esquilo 1970: 85), para luego repetir el ardid ante los demás.

Mariano reitera el motivo de la *anagnórisis* o reconocimiento, pero en otra lengua, el francés. Anne Ubersfeld ha señalado el uso del idiolecto «cuando el personaje se sirve de una lengua aparte; [...] en todos esos casos particulares, el lenguaje da al personaje un estatus de "extranjero"» (1981: 248). También señala que esa lengua no tiene ningún valor referencial y que sólo sirve para indicar una distancia. El funcionamiento de la lengua francesa en *La oscuridad de la razón* oscurece las condiciones del diálogo entre Mariano y el resto de los personajes, obstruyendo la función fáctica. Su correlato en el aspecto semántico es marcar la dicotomía europeo/ americano. La acción situada «hacia 1830, en el corazón de Sudamérica» remite a un período conflictivo de la historia argentina; en plena etapa de organización nacional, la flor y nata de la intelectualidad joven del país emigró -muchas veces, en un exilio forzoso- hacia Europa. Ese año el poeta Esteban Echeverría regresó de Francia introduciendo la estética del Romanticismo en el ámbito rioplatense de manera temprana (incluso antes de que el Romanticismo se difundiera en España).

El tópico del viaje a Europa tomó diversas variantes que David Viñas sistematizó en su estudio sobre la literatura argentina como una constante desde la Colonia hasta nuestros días. El viaje de Echeverría marcó un hito importante en el sistema literario, al introducir una estética que tendría una productividad a lo largo del siglo XIX. Sin que exista una identificación directa e inequívoca entre Mariano y Echeverría, no hay duda de que el neoclásico Dalmacio -reconocido como «padre espiritual» por Mariano- será asesinado en sentido literal y literario.



MARIANO: - ¿Pero no sabes acaso  
que el destino  
de todo hijo  
es matar a su padre?  
(Monti 1995: 45)

Luego se entabla un «duelo poético» en el que se enfrentarán como representantes del Romanticismo y del Neoclasicismo, la nueva y la vieja poesía.

Monti renueva aquí el motivo del parricidio físico o simbólico, que ya apareció en su primera obra, planteándolo como una necesidad para el crecimiento, una condición de posibilidad del futuro.

El discurso de Dalmacio resulta oscuro para Mariano, ya que opera invirtiendo los términos para dar una nueva explicación del mismo fenómeno.

A modo de conclusión, quisiera retomar la descripción que hizo Walter Benjamin del cuadro de Paul Klee conocido como "Angelus Novus", en la novena *Tesis de filosofía de la historia* (2008). La figura del ángel parece mirar -al mismo tiempo- hacia un lado y hacia otro. Benjamin interpretó que miraba la destrucción del pasado y el futuro, al que era arrojado por un vendaval.

Monti resolvió esta tensión entre pasado y futuro mediante una condensación de símbolos. Recordemos el final de *Las Euménides*: la diosa Atenea rescata a Orestes de la furia de las Erinias vengadoras y las conforma, restableciendo así el orden privado y el orden social. Junto al coro, propone una solución política. En *La oscuridad de la razón*, Mariano es rescatado por la Virgen, un personaje desdoblado, ya que es la enigmática Mujer que lo recibe -cual la Esfinge en *Edipo rey*- proporcionándole algunas claves sobre su futuro inmediato. Al revelarse como la Virgen al finalizar la obra, Monti incluye otra forma teatral que ha frecuentado en otros textos: el milagro medieval. La alegoría funciona a través de significantes previos como la corona de espinas que deberá llevar Mariano, al igual que Orestes. La vía mística resulta la modalidad que resuelve los conflictos y devuelve la luz que la razón no lograba desentrañar. En la puesta en escena se mantuvo la aparición mediante la iluminación y este personaje fue resignificado mediante el vestuario, correspondiente a la década de 1940. El contexto productivo-receptivo posibilitó la identificación del personaje con la figura de Eva Perón.

En el teatro, la operación de reescritura resulta más compleja, ya que intervienen múltiples enunciadores, tales como el director escénico, los intérpretes, los vestuaristas, el escenógrafo, los iluminadores, entre otros. En la primera representación de *La oscuridad de la razón* el director fue Jaime Kogan, quien trabajaba de forma consensuada con el dramaturgo. La resolución del conflicto planteada en el texto dramático se orientó hacia un plano político a través de la alusión a una figura histórica. En cualquier caso, mantuvo su condición femenina y enriqueció la discusión sobre la cosmovisión patriarcal.

## Bibliografía

- BACHOFEN, JOHANN (1987). *El matriarcado. Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su Naturaleza religiosa y jurídica*. Madrid: Akal (*Das Mutterrecht*, 1866).
- BENJAMIN, WALTER (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Introducción y traducción de Bolívar Echeverría. México: UACM / Ítaca (*Über den Begriff der Geschichte*, 1942).
- DELEUZE, GILLES (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu / editores (*Différence et Répétition*, 1968).
- GENETTE, GERARD (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus (*Palimpsestes. La Littérature au second degré*, 1982).
- KOTT, JAN (1977). *El manjar de los dioses. Una interpretación de la tragedia griega*. México: Random House (*The eating of the gods*, 1973).
- LÓPEZ, LILIANA (1995). Mito e Historia. Poéticas refuncionalizadas en *La oscuridad de la razón*, de Ricardo Monti. En: *El Teatro y los días*. Buenos Aires: Galerna/Facultad de Filosofía y Letras: 101-105.
- LÓPEZ, LILIANA (1995) La tragedia transplantada a Sudamérica: la puesta en escena de *La oscuridad de la razón*, de Ricardo Monti. *Gestos*, 20: 169-171.
- LÓPEZ, LILIANA (1997). La *Orestíada* de Esquilo refuncionalizada en *La oscuridad de la razón*, de Ricardo Monti. En: *De Esquilo a Gambaro*, Editor Osvaldo Pellettieri, con el auspicio de la Embajada de Grecia, Buenos Aires: Galerna/ Facultad de Filosofía y Letras: 109-115.
- LÓPEZ, LILIANA (2001). El teatro de Ricardo Monti (1983-1998). En: *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*.

- Volumen V. Director Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2001: 352-360.
- LÓPEZ, LILIANA (2003). Ricardo Monti: la re(escritura) incesante. En: *Los Rabdomantes*, N° 3, Buenos Aires, (USAL, Universidad del Salvador) Año 2003: 77-85.
- LÓPEZ, LILIANA (2013). Reescrituras teatrales contemporáneas de los clásicos: efectos y perspectivas críticas. En: *Topología de la crítica teatral III. Reescrituras críticas en la escena contemporánea*. (Directora Liliana B. López) Buenos Aires, Departamento de Artes Dramáticas. IUNA: 51-61.
- MURRAY, GILBERT (1914). *Hamlet and Orestes. A Study in Traditional Types*. New York: Oxford University Press American Branch.
- UBERSFELD, ANNE (1981). *Lire le Théâtre I*. Paris: Editions Sociales.



## ¿Quién es sujeto de la (des)colonización?

Rocco Carbone, Universidad Nacional de General Sarmiento -  
CONICET

**Resumen:** *Calibán, personaje de la The Tempest shakespeariana, es uno de los mitos más densos de las literaturas latinoamericanas. Desborda de varias maneras sobre distintas textualidades de nuestra América. En el Caribe francófono, en 1969 aparece una traducción/adaptación de The Tempest, a cargo de un intelectual negro, marxista y colonizado: Aimé Césaire, antiguo maestro de Frantz Fanon. Le pone por título Une tempête. Ese corrimiento que se precisa en la superficialidad del artículo del título (The/Une) y en el cambio de lengua (inglés/francés) tiene un correlato dramático en las estructuras profundas del drama cesariano. Si The Tempest es un drama colonial, Une tempête busca ser un drama descolonizante. Césaire encarna el símbolo de la descolonización en el negro Calibán, en línea con las reflexiones de Fernández Retamar, George Lamming o Kamau Brathwaite, entre otros. Parecería, entonces, que Césaire se ubica ideológicamente en las antípodas de Shakespeare. Y eso es cierto, pero también muy relativo. Como veremos Calibán, Sicorax y Miranda pertenecen al grupo de los oprimidos. Pero Césaire, en su drama emancipatorio, es incapaz de verlo. Postula por ende una suerte de programa descolonizante parcial, que se corresponde más de lo que estamos dispuestos a creer con la metafórica shakespeariana y su mito de Calibán.*

**Abstract:** *Caliban, Shakespeare's The Tempest character, is a very complex myth in the Latin American Literature. It has been written and rewritten, interpreted and reinterpreted, parodied, translated, versified and reflected upon*

*in many books. In the French-speaking Caribe, in 1969, appeared a translation/ adaptation by Aimé Césaire, a black, Marxist, colonized writer, teacher of Frantz Fanon. He entitled it: Une tempête. The change from “the” to “a” has a correlation in the change of language (English/ French) and in the dramatic structures at work in Césaires’ play. The Tempest is a colonial play; Une tempête wants to be a “de-colonializing” play. Césaire makes Caliban a de-colonial symbol, as understood by Fernández Retamar, George Lamming or Kamau Braithwaite, among others. It would seem that Césaire’s writing places itself in a place diametrically opposed to Shakespeare’s. This is as true as it is relative. Caliban, Sicorax and Miranda belong to the oppressed group of the society. But Césaire, in his emancipator play, cannot see this. He writes a partial program of de-colonization, which is more similar to the Shakespearean’s postulates than what we want to accept.*

## 1. Mito e historia

El mito es un modo de contar la historia de otra manera. Pues bien, Calibán y Sicorax, y Miranda, Ariel, Próspero –personajes que vienen de *La tempestad* (1610/11) de William Shakespeare– entran en uno de los mitos más densos de las literaturas latinoamericanas. De esta parte del Atlántico (en Europa), ese mito cuenta la historia de la colonización. Más allá del océano (en América), cuenta la historia de la descolonización.

*La tempestad* es la única obra de Shakespeare que representa el proceso colonial del siglo XVII. Y los personajes míticos que circulan en ese drama se resignifican más allá del océano. Aparecen en la poesía de George Lamming y Edward Kamau Braithwaite. Vuelven en un ensayo de Roberto Fernández Retamar: *Calibán* (1971). Sobre el principio del siglo XX aparecen en Uruguay en un ensayo filosófico: *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó. En la Argentina, esos personajes aparecen en Aníbal Ponce, *Humanismo burgués y humanismo proletario* (1938). Antes habían aparecido en el “Triunfo de Calibán” (1898) de Rubén Darío. Y hace poco, en 2017, Silvina Pachelo, preparó una reescritura de *La tempestad* orientada desde Miranda. Ésa es una versión que en la Argentina debería ser leída en el contexto del Ni una menos (colectivo feminista y activista contra la violencia machista). Volviendo al Caribe, en Martinica aparece una traducción/adaptación escrita por un intelectual negro,

marxista y colonizado: Aimé Césaire, antiguo maestro de Fanon. Le pone por título *Una tempestad* (1959). Pues bien, si *La tempestad* shakesperiana es un drama colonial, *Una tempestad* busca ser un drama descolonizante. Césaire encarna el símbolo de la descolonización en el negro Calibán. Entonces, parecería que Césaire se ubica ideológicamente en las antípodas de Shakespeare. Y eso es cierto, pero muy relativamente. De hecho, ¿qué sucede con los personajes femeninos: Sicorax (la madre de Calibán) y Miranda (la hija del mago blanco: Próspero)? Lo que me gustaría discutir es que Miranda es sujeto de la colonización tanto como Calibán. Dos: Sicorax y Miranda pertenecen al grupo de los oprimidos. Pero Césaire, en su drama emancipatorio, es incapaz de verlo.

## 2. Sobre tensiones: Shakespeare/Césaire

Shakespeare sitúa su drama en una isla y allí pone a Próspero junto con su hija Miranda. En el proceso de colonización, Próspero esclaviza a Ariel, la criatura del aire, y a Calibán: deforme, rebelde y conspirador. Calibán simboliza la concepción colonial del *otro*. Para Shakespeare, Calibán es pecosos y pelirrojo. Para Aimé Césaire, es negro.

Revisitando la dramática que Shakespeare entrama en *La tempestad* creo que puede sostenerse que el bardo de Avon presenta una visión ingenua acerca de la colonización y de la descolonización. ¿Por qué anoto esta consideración? Próspero es el duque de Milán, pero Antonio, que es su hermano, le usurpa el ducado y lo exilia en una isla con su hija Miranda. Próspero es un mago sabio, un filósofo. En realidad, podríamos y deberíamos pensarlo como el Estado. Próspero ocupa la isla, se la usurpa a Calibán y a su madre Sicorax, que es una bruja, y a ésta la encierra en un árbol. Pero cuando Antonio pasa cerca de la isla, Próspero desata *la tempestad*. Hace un encantamiento, casa a Miranda con Fernando, que es el hijo del rey de Nápoles, y recupera su ducado. Luego de estas acciones principales abandona la magia, perdona a todos sus enemigos políticos y *deja la colonia a su destino*. ¿Shakespeare qué estaría insinuando entonces? Que el colonialismo podría (¿puede?) terminar.

En Césaire, Calibán es negro y está en condiciones de matar a Próspero; pero no lo hace. Calibán elige no matar. El dispositivo *negro* tiene un mayor nivel de sofisticación respecto al dispositivo *blanco* (entramado por Shakespeare). Negar la violencia del amo significa negar la cosmovisión del amo. Césaire postula una hipótesis negra: la del *negro*

(las grandes mayorías minorizadas durante los períodos coloniales) en situación de convivencia con las minorías blancas. Además, nos dice que en el momento en que Próspero puede irse de la isla, decide quedarse. De hecho, Próspero no puede irse de la isla porque el colonialismo no puede terminar. Si Próspero se fuera, dejaría andando las instituciones coloniales.

Esta misma tesis la proponen Gillo Pontecorvo en la película *Queimada* (1969) y Quentin Tarantino, en *Django unchained* (2012). De hecho, William Walker (Marlon Brando), una especie de Próspero en *Queimada*, no puede abandonar la isla homónima; ni Mister Candy (Leonardo Di Caprio), otra especie de Próspero de Tarantino, puede desvanecerse completamente de la situación colonial por más que el negro Django lo mate (en la última escena de la película vemos a Django fumar en la boquilla de Mr. Candy, símbolo mínimo pero símbolo al fin que el colonialismo no puede terminar por más que trate de destruirselo).

### 3. Tercera posición: Renan

Entre estas dos escrituras (la shakesperiana y la césariana), hay una tercera posición que podría calificar de *peronista*: es la de Renan. Éste nos propone un giro retórico, dramático y conceptual notable en *Calibán, continuación de "La Tempestad"* (1878). Ahí hace volver a Próspero al trono de Milán. Luego de la tempestad y luego de haber vencido a sus enemigos, Próspero deja la isla y vuelve a su ducado. Al volver se lleva consigo a Calibán y a Ariel. Estamos en presencia de un doble movimiento: vuelve al ducado y vacía la colonia. En Milán, Calibán se rebela y arma una revolución en contra de Próspero. Pero cuando el pueblo está pronto para hacer la revolución y Calibán ya está en el poder, éste invoca el orden, la moderación, el respeto de la propiedad privada. De hecho, ¿qué dice Calibán? Que Próspero era «bueno y en varias cosas pienso imitarlo» (Renan 2017: 63).

Luego de *Calibán* Renan escribe *El agua de la juventud, continuación de "Calibán"* (1880). Aquí Próspero es un científico y se dedica a la magia. Ya no quiere recuperar el poder sobre Milán y dice que Calibán es un soberano prudente. Sobre el final del drama Próspero le pide a Ariel: «deja de despreciar a Calibán. Sin Calibán no hay historia» (Renan 2017: 170). Y luego solicita a Calibán que le dé un trabajito a Ariel. Éste, el señor de Milán, le responde al viejo Próspero moribundo: «*Amo*, serás



obedecido» (Renan 2017: 171). ¿Qué hay que leer en estos breves parlamentos? Una vez más: que el colonialismo no termina porque por más que el señor colonial muera, desaparezca, se borre, sea muerto y que el esclavo ocupe su lugar, el orden colonial es infinito. Toca a todos. Y a todas.

#### 4. Puntualizaciones teóricas

Algunas precisiones acerca del «sistema colonial-esclavista», que es la categorías más apropiada para nombrar *lo colonial*. Aquello que lo caracteriza es su capacidad de «actuar a distancia»: de emitir ideología en un lugar e influir políticamente en el funcionamiento de otro lugar, distante (periférico) respecto de ese «centro de excitación» que es la metrópolis. Se trata de un modelo político-ideológico-inalámbrico (*wirelesspolitic*). Si lo pensamos como un sistema de comunicación, el sistema colonial-esclavista implica una capacidad de teleacción. Esto es: de incidir sobre algo a través de la emisión distante de información ideológico-codificada, que antes viajaba en los barcos (negreros y mercantes) y hoy viaja en la red bajo forma de *bit*.

*Raza*. El sistema colonial-esclavista pivotea alrededor de la idea (idea material y objetiva, por cierto) de *raza* para constituir la identidad de lxs colonizadxs. Calibán para Césaire es negro, por ende Sicorax también, mientras que Ariel es mulato. La raza es la dimensión inicial y *necesaria* (en el sentido griego del *anankaion* aristotélico: inevitable) para pensar el sistema colonial-esclavista. Es el vector a partir del cual se moldeó la modernidad. Se trata de la ficción que todo mito necesita. Por cierto, una ficción fundida con la realidad. La racialización, en tanto articulador social, sirvió para postular y subjetivar distintos niveles de humanidad. Pero es sobre todo uno de los ejes del sistema de poder que encuentra sus reverberaciones en el ámbito del trabajo. Calibán corta la leña con la cual Próspero y Miranda se calientan en su gruta. Calibán (y más precisamente el sector social que él representa) es la subjetividad dedicada/obligada al trabajo forzado, condición para que Próspero (y su sector social) se dedique a la magia (metáfora de la condición intelectual-política, estatalizante).

“Europeo”, “indio”, “africano” se encuentran entre las identidades “raciales”. Esta clasificación es la expresión más profunda y duradera de la

dominación colonial. Con la expansión del colonialismo europeo, la clasificación fue impuesta sobre la población del planeta. Desde entonces, ha permeado todas y cada una de las áreas de la existencia social, constituyendo la forma más efectiva de la dominación social tanto material como intersubjetiva. (Lugones 2008: s.n.)

Sin embargo, para dar cuenta del drama del sistema colonial-esclavista en sus pliegues más sensibles y delicados (con todas las rudezas que su maquinaria implica), la idea de raza debe ser cruzada con la de *género*. Esta categoría es necesaria para entender los personajes femeninos –Miranda y Sicorax– y las relaciones sociales que establecen con el género masculino. El género reverbera en las relaciones sociales, y tiene un impacto en lo que llamamos la construcción del *poder*.

El género es una de las referencias recurrentes por las que se ha concedido, legitimado y criticado el poder político. Se refiere al significado de la oposición varón/mujer, pero también lo establece. Para reivindicar el poder político, la referencia debe parecer segura y estable, fuera de la constitución humana, parte del orden natural o divino. En esa vía, la oposición binaria y el proceso social de relaciones de género forman parte del significado del propio poder; cuestionar o alterar cualquiera de sus aspectos amenaza a la totalidad del sistema. (Scott 1990: s.n.)

Entonces, el cruce entre y la retroalimentación de *raza* y *género* activan y posibilitan un análisis más exhaustivo para dar cuenta del sistema colonial-esclavista, pero también para entender la conformación de identidades de lxs colonizadxs en general y de las mujeres, en particular.

## 5. Madre, hija, bruja: negras

En este apartado me gustaría avanzar con algunas reflexiones alrededor del mito de la (des)colonización en función de Miranda y de Sycorax, *personajas* femeninas tensadas entre Shakespeare y Césaire. De hecho, mientras que el contenido dramático/ideológico de Calibán, Ariel y Próspero se modifica entre *La tempestad* y *Una tempestad*, Sicorax y Miranda se presentan como invariables. Quiero decir que la dramática de

Césaire coincide ideológicamente con la shakesperiana por lo que concierne a la condición humana femenina.

*Sycorax*. Césaire, como Shakespeare, la trata de bruja, mientras que Próspero es el mago. Ahí se trama una tensión entre un saber legítimo – la magia: sinónimo de ciencia (lo que llamamos hoy ciencia a lo largo de la historia se llamó teología)– poseído por un hombre, y un saber desprestigiado: la brujería situada sobre (o mejor: a través de) el cuerpo de una mujer. Por eso mismo Próspero, que tiene un poder y un género legítimos, encierra a la bruja en un árbol. La tecnología –el saber, la magia– es el criterio del colonizador para *medir* el grado de cultura (avanzado/primitivo) alcanzado por los *pueblos*. Y la mujer que carece de una tecnología *legítima* debe ser descrita como si formara parte de la *naturaleza*. Y esa mujer es Sycorax, que es *primitiva* porque posee un conocimiento irracional. Pero es también Miranda. En cuanto a Sycorax, para demostrar que en América Latina el mito que estamos discutiendo permea densamente la realidad política: en la Argentina post-2015 se llama Milagro Sala. La isla se llama Jujuy, el árbol se llama Alto Comedero y Próspero es Morales, no el Evo (Presidente de Bolivia) sino Gerardo *el contador*. La historia siempre se repite dos veces...

El encierro de Sycorax es la condición de posibilidad de la gobernabilidad de Próspero. Madre sin ser esposa, madre sin marido. Por eso mismo es posible conjeturar que no era una bruja sino un sujeto emancipado, y por eso mismo violentada. Para el sistema colonial-eclavista es intolerable que una mujer tenga poder: sobre sí misma y poder sobre otros. Por eso mismo Próspero la anula.

*Miranda*. Está atada a Próspero, a su señorío, es su hija. Esto en términos generales nos enseña que la mujer es un sujeto sin autonomía en el sistema colonial-esclavista (y en el mundo del siglo XXI también, por eso el feminismo es el principio de la revolución). El propio nombre, *Miranda*, tiene una raíz latina que quiere decir *admirar*. *Miranda* es una mujer que debe ser mirada y admirada de parte de los personajes masculinos. Y puede mirar, pero nada más. De hecho, los parlamentos y las acciones que Shakespeare y Césaire le encomiendan son objetivamente mínimos, casi nulos, nunca propios (en el sentido que son subsidiarios de las necesidades y deseos masculinos). De hecho, casi no habla. Pues bien, en su dramaturgia *descolonizante*, Césaire lamentablemente se adhiere a Shakespeare en cuanto a la caracterización genérica de la mujer. Esas mujeres son la bruja *Sycorax* o la hija *Miranda*, que más que hija es

recurso natural de Próspero; pues éste la casa (pero bien podríamos decir: la *caza*) con Fernando para reconquistar el ducado de Milán.

## 6. Minimalia

Como forma sintética y de las consideraciones que expuse descende que es posible sostener que Miranda es sujeto del orden colonial tanto como lo es Calibán. *Miranda es negra*, por más que parezca contradictorio, incluso insostenible. Como Calibán, Sycorax y Miranda pertenecen al grupo de los oprimidos. Sus cuerpos violentados, apropiados, enclaustrados concentran las luchas que el sujeto femenino dio a lo largo de la historia. Las luchas contra la figura tutelar del hombre blanco, tecnológicamente ilustrado (pretendidamente), es la lucha de la mujer en contra de su subordinación dentro del sistema colonial-esclavista. Miranda y Sycorax entran en el mito de las luchas contra la opresión y contra la permanencia de la *colonialidad* en las relaciones que las determinan y las componen.

## Bibliografía

CARBONE, ROCCO / BAGNATO, LAURA (2015). Sycorax y Miranda. *Murena* (Buenos Aires), <<http://www.espaciomurena.com/8233/>> (22/01/2018).

CÉSAIRE, AIMÉ (2008). *Para leer a Aimé Césaire*. México: Fondo de Cultura Económica.

CÉSAIRE, AIMÉ (2011). *Una tempestad. Adaptación de La tempestad de Shakespeare para un teatro negro*. Buenos Aires: El 8vo. loco Ediciones. (*Une tempête*, 1969).

LUGONES, MARÍA (2008). Colonialidad y género. *Tabula rasa* (Bogotá) 9, <[http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S1794-4892008000200006&script=sci\\_arttext&tlng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S1794-4892008000200006&script=sci_arttext&tlng=es)> (22/01/2018).

PONCE, ANÍBAL (2009). *Humanismo burgués y humanismo proletario*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

RENAN, ERNEST / RODÓ, JOSÉ ENRIQUE (2017). *La tempestad*. Buenos Aires: Editorial Caterva.

SCOTT, JOANN (1990). El género una categoría útil para el análisis histórico. *Herramienta. Debate y crítica marxista* (Buenos Aires), <<http://www.herramienta.com.ar/cuerpos-y-sexualidades/el-genero-una-categoria-util-para-el-analisis-historico>> (22/01/2018).

SHAKESPEARE, WILLIAM (1991). *La tempesta*. Milano: Mondadori. (*The Tempest*, 1611).

WALLERSTEIN, IMMANUEL (1979). *El moderno sistema mundial. La agricultura capitalista y los orígenes de la economía-mundo europea en el s. XVI*. México: Siglo XXI (*The Modern World System*, 1974).



# Geografías míticas y algunas teorías sobre el origen de la civilización maya

*Aida Ferri Riera, Universitat de Valencia*

**Resumen:** *El descubrimiento de las antiguas ciudades mayas suscitó en seguida multitud de cuestiones sobre su procedencia y sus posibles constructores. La comunidad científica dudó de que esta monumental arquitectura fuese obra del pueblo mesoamericano, por lo que, ante la incógnita, diversos eruditos y exploradores se atrevieron a plantear conjeturas sobre el origen de dichas urbes y sus artífices. En el presente artículo recogeremos algunas de las principales ideas que circularon a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Para ello, nos centraremos en la vida y obra del controvertido personaje decimonónico Jean Frédéric Waldeck, realizando una revisión de sus registros visuales y escritos personales.*

**Abstract:** *With the discovery of the ancient Mayan cities, a multitude of questions about their origin, as well as about their possible builders, begin to emerge. The first moment the scientific community doubted if this monumental architecture was the work of the Mesoamerican people, in this uncertainty, several scholars and explorers dared to raise conjectures about the origin of these cities and their architects. In this article we will collect some of the main ideas that circulated throughout the eighteenth and nineteenth centuries. For this, we will focus on the life and work of the controversial nineteenth-century character Jean Frédéric Waldeck, making a review of his personal, visual and written records.*

## 1. Introducción

Desde el momento de la llegada de los españoles a América hasta bien entrado el siglo XIX, uno de los enigmas más persistentes y significativos ha sido intentar dilucidar el origen de los pueblos vernáculos y sus imponentes construcciones. Debido a que la magnitud, la técnica y la perfección que presentan estos edificios contrastaban demasiado con el estado en el que vivían los mayas, muchos eruditos y exploradores no creyeron que fuesen obra de dichos indígenas.

Resolver este misterio ha sido objetivo de numerosas publicaciones y viajes, apareciendo de forma reiterada en los escritos. El testimonio de 1548 de Fray Lorenzo de Bienvenida, muy probablemente el más antiguo que se conserva sobre una urbe maya, dice así:

La ciudad está la tierra adentro treinta y tres leguas llámase la ciudad de Mérida: pusiéronle así por los edificios superbos que hay en ella, que en todo lo descubierta de Yndias no se han hallado tan superbos; edificios de cantería, bien labrados y grandes las piedras, no hay memoria de quién los hizo; parécenos que se hicieron antes de la venida de Cristo, porque tan grande estaba el monte encima de ellos como en lo baxo de la tierra. [...] Esta gente natural no habitaba en ellos, ni hacen casa sino de paja y madera habiendo más aparejo de cal y piedra en todo lo descubierta. (Bienvenida 1877: 71)

Tres siglos más tarde, el explorador John Lloyd Stephens (1805-1852), en su obra de 1841 *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan*, establece que:

Nos sentamos sobre el borde de la muralla y procuramos en vano penetrar el misterio del cual estábamos rodeados. ¿Quiénes fueron los que edificaron esta ciudad? [...] La América, dicen los historiadores, estaba habitada por salvajes; pero los salvajes nunca erigieron estas estructuras, los salvajes jamás cincelaron estas piedras. Les preguntamos a los indios quiénes las hicieron, y su estúpida respuesta fue: “¿Quién sabe?”. (Stephens 1848: 104)



Tal como podemos apreciar, a pesar de la distancia temporal que separa ambas personalidades, el interrogante continúa presente: ¿Cuál es la naturaleza de estas construcciones y quiénes son sus autores?

Con el paso del tiempo y con la intención de dar respuesta a estas cuestiones se han llegado a lanzar diferentes hipótesis o teorías, a cada cual más inverosímil.

En este trabajo nos vamos a centrar en la peculiar personalidad del artista Jean Frédéric Waldeck (1766-1875), puesto que en su obra intenta dar respuesta a estas incógnitas, recogiendo así, algunas de las conjeturas e interpretaciones que circularon entre los siglos XVIII y XIX.

## **2. Jean Frédéric Waldeck: el primer americanista**

La controvertida y longeva vida de Waldeck presenta pintorescas aventuras y excitantes episodios más propios de la ficción que de la realidad. Por ello este viajero, todavía sigue a la espera de una biografía definitiva y aceptada.

Existen diversas versiones sobre su origen. Al parecer, nació en 1766 en Praga, París o Viena, y perteneció, supuestamente, a la familia noble de Waldeck o de Waldestein-Württemberg (Brunhouse 1989: 53).

En su juventud se dedicó a viajar por buena parte de África, Asia y Europa enrolándose en diferentes empresas y participando incluso en contiendas militares. En 1785 acompañó a François Levailant (1753-1824) al Cabo de Buena Esperanza en una expedición que pretendía estudiar los nativos y las aves de África meridional. Más tarde, en 1793, bajo las órdenes de Napoleón Bonaparte (1769-1821), colaboró en el asedio de Tolón, y posteriormente en sus campañas en Italia y Egipto. Estando en el norte de África, quiso conocer la costa oriental en compañía de cuatro compañeros. Estos fallecieron mientras recorrían el desierto de Dóngola y Waldeck se vio obligado a proseguir en solitario durante cuatro meses hasta llegar al litoral donde estaban ubicados los emplazamientos lusos. Desde allí se dirigió a Madagascar. Luego regresó a París. Tiempo después se embarcó, con el corsario Robert Surcouf (1773-1827), en un periplo privado por el océano Índico (Augé 1898: 1365).

En 1819 marchó, junto a lord Cochrane (1775-1860) a participar en la guerra de independencia chilena contra España. Sin embargo, algunas desavenencias provocaron que Waldeck emprendiera parte del viaje por su cuenta. Tal como él mismo narra:

[...] salí de Lima siguiendo el río Marañón que va hacia el este a través de una multitud de ríos, uno de los cuales, el Copán me trajo a las ruinas del mismo nombre. (Waldeck 1875: 143-144)

Posteriormente, regresó a Europa y se instaló en Londres, donde trabajó, desde 1822, como ilustrador para el editor Henry Berthoud. Este publicaría la versión inglesa de los trabajos arqueológicos y dibujos que Antonio del Río (ca. 1745-ca. 1789) y Ricardo Almendáriz habían realizado de Palenque en 1787, acompañado del ensayo de Pablo Félix Cabrera, *Teatro crítico americano* (Alcina 1995: 102-109).

De todo lo relatado hasta el momento, tan solo este último hecho ha podido ser comprobado. El resto de las fantásticas anécdotas dejan al descubierto una dudosa veracidad, pues no han podido ser contrastadas por los investigadores (Cline 1947). Así, es más plausible que el propio Waldeck, durante su vejez, se esmerara en autoconfigurar su imagen pública y una biografía de explorador, con una dilatada vocación por la arqueología y los vestigios del pasado, que le permitiese el ansiado reconocimiento que pensaba merecía dentro del campo de las artes y las ciencias (Diener 2010: 108). Un claro ejemplo de esto lo encontramos en la obra de Mary Darby Smith, *Recollections of Two Distinguished Persons: La Marquise de Boissy and the Count de Waldeck*, de 1887, que surgió frutó del registro de una serie de conversaciones sobre su vida y sus hazañas realizadas en 1865.

De esta manera, el primer contacto de Jean Frédéric Waldeck con la civilización maya y, concretamente, con México, ocurrió en 1822 cuando estaba grabando *Description of the ruins of an ancient city, discovered near Palenque, in the Kingdom of Guatemala*, obra de Del Río y Almendáriz. La realización de estos dibujos despertó la curiosidad de este personaje, ya que tan solo unos años más tarde, en 1825, realizó su primer y único viaje a México. Se comprometió a trabajar como ingeniero en una compañía minera inglesa en Tlalpujahuá, profesión que nunca antes había ejercido. Por ello, después de nueve meses dedicándose a los más diversos quehaceres antes que a sus labores y desempeños mediocres, nuestro aventurero rompió su contrato y se estableció en Ciudad de México (Fernández 1954).

Su estancia en este país se prolongó más de diez años y, debido a la escasez de recursos económicos, desempeñó un sinnúmero de ocupaciones:

retratista, profesor de dibujo, actor y cantante de teatro y ópera, empresario de espectáculos fantasmagóricos, escenógrafo, organizador de juegos de azar, restaurador, dibujante del Museo Nacional de México, grabador, coleccionista y hasta contrabandista de antigüedades prehispánicas (Achim 2014). Su aventura concluyó con un periplo de exploración entre 1834 y 1836, visitando, analizando y estudiando algunas importantes urbes maya como Palenque, Toniná, Uxmal o Chichén Itzá, entre otras (Baudez 1990).

A su vuelta en 1838 publicó su obra *Voyage pittoresque dans la province de Yucatán (Amérique Centrale), pendant les années 1834 et 1836*. En esta, como en el resto de diarios y publicaciones, el explorador intenta, como otras personalidades anteriormente, descifrar el origen de las ruinas mayas. Tras el estudio del gran cumulo artístico y documental que este incansable viajero nos ha legado, podemos establecer que Waldeck se cuenta entre los cultores de la corriente ideológica del difusionismo cultural, teoría que cobró fuerza a finales del siglo XVIII e influyó de manera contundente en la producción intelectual a lo largo del siglo XIX (Diener 2017: 862).

Los seguidores de esta vertiente de pensamiento se centraban en constatar las paridades de lo que consideraban *culturas inferiores* con las de las grandes civilizaciones antiguas ubicadas en el Viejo Mundo. Llegaban de este modo a la conclusión, de que estas últimas eran las únicas zonas de verdadera invención y progreso, difundido a las primeras por contacto, migraciones o invasiones (fig. 1).

Así, Waldeck construyó hipotéticos puentes entre la antigua tradición cultural del Mediterráneo, Asia Menor y la India con el continente americano, más concretamente con Mesoamérica. Ambicioso, pero al mismo tiempo anticuado, no pudo despegarse de las opiniones de sus antecesores, pues, en ningún momento llegó a sospechar que los artífices de aquellas monumentales construcciones eran los antepasados vernáculos. Tal como establece Díaz Perera (2008: 284) «daba vueltas en círculo, viendo hacia delante pero retrocediendo, avanzando pero al mismo tiempo reculando».

### 3. Los mayas y su relación con los pueblos de Oriente Próximo

Centrándonos en las teorías que propone Jean Frédéric Waldeck, emparezaremos por la del origen hebreo. El aventurero sigue una línea de pen-

samiento que intenta relacionar la procedencia de los pueblos que habitan el continente americano a un conjunto de historias irresueltas de orden bíblico, concretamente la leyenda de las tribus perdidas de Israel.

De acuerdo con el Génesis, Jacob, que más tarde fue nombrado por Dios como Israel, tuvo doce hijos que se convirtieron en los líderes de las doce tribus que conformaban el legado de Abraham (Gn 35: 9-11, Gn 49: 28). Tras la muerte del rey Salomón, Roboam ocupó el trono de su padre. El pueblo, que sufría los excesivos impuestos, solicitó un gobierno más laxo, pero ante la negativa del nuevo monarca, diez de las doce tribus se revelaron y decidieron independizarse (1 Re 12: 1-20, 2 Cr 10: 1-19), formando así dos reinos: el de Israel, al norte y bajo el mandato de Jeroboam, con diez tribus; y Judá, al sur, con las tribus de Judá, Simeón y una gran parte de Benjamín, que se mantuvieron leales a Roboam. Ambos territorios cayeron en prácticas idolátricas, despertando así la ira de Dios, lo que les trajo terribles consecuencias (2 Re 17: 7-19). Las tribus que conformaban el reino de Israel fueron atacadas por el rey Salmansar y deportadas al norte de Asiria (2 Re 17: 1-6, 2 Re 17: 23). Por su parte, el reino de Judá fue conquistado por el imperio babilónico. El rey Nabucodonosor destruyó Jerusalén y sus habitantes se diseminaron por toda Babilonia (2 Re 25: 1-12, Jer 52: 3-11). A estos últimos, después de medio siglo, se les permitió volver a su territorio y reconstruir sus ciudades (Is 48: 20-22). En cambio, el resto de las tribus del norte desaparecieron y nunca se supo más de ellas. No obstante, se ha sugerido que con el tiempo se trasladaron hacia tierras recónditas.

Es así, como se creía que los judíos de Israel fueron avanzando hacia Oriente. A medida que el mundo oriental empieza a ser recorrido, los mitos se escapan de esta región para seguir el curso de la geografía incierta (Depetris y España 2010: 28). De esta manera, las tribus de Israel pasan de estar ubicadas en algún recóndito lugar de Asia a encontrarse en el Nuevo Mundo, tal y como Juan Suárez de Peralta (1537- ¿?) resuelve:

Hay opinión que proceden los indios y vienen de los hebreos, de las diez tribus de Israel [...] que fueron cautivos por Salmanazar, rey de los asirios en tiempo del rey Osse, tomaron consejo que dejasen la multitud de los gentiles, y se metiesen la tierra adentro, donde nunca hubiese habitado hombre humano [...] Y que entraron por unas angosturas del río Eúfrates, donde Dios obró milagro, y pasaron el río en seco, y caminaron

por aquella región, camino largo de año y medio [...] Y así opinan, que caminando tan largo camino por el oriente se han hallado en el poniente... (Suárez de Peralta 1949: 1-2)

En contraposición a la hipótesis de un éxodo terrestre, existieron algunas teorías que sugerían una migración marítima. Ejemplo de ello, lo encontramos en la obra *Décadas del Nuevo Mundo* de Pedro Mártir de Anglería (1511), quien creía firmemente que los hebreos llegaron a América tras cruzar el océano Atlántico. Waldeck presenta un razonamiento similar al de este cronista, puesto que apunta:

¿Podría ser que desde el mar Rojo se haya llegado a las costas de México? [...] Es evidente que los fenicios ya encontraron el camino a México después de haber concluido la vuelta a África. Yo creo, 1º que el tiempo de navegación (contando los vientos alisios) permite cubrir la distancia entre el Mar Rojo y México, 2º que la analogía que existe entre Icq̄tan y Yucatán no es desdeñable y 3º que Ofir podría ser también esa famosa ciudad de Palenque, cuyo nombre antiguo se ha perdido. Y Chiapas es abundante en oro. Los edificios de Palenque, aunque tengan como base el estilo asiático, no carecen de trazos nada dudosos de lo egipcio y de lo fenicio. Yo espero ser tan afortunado que consiga resolver esta cuestión cuando este allí. (Waldeck en Diener 2010: 118)

En el texto, este viajero nos plantea diferentes suposiciones. Inicia estableciendo que los fenicios consiguieron llegar a Mesoamérica y baraja la posibilidad de una travesía Atlántica, conectando así América y Oriente. Posteriormente, vincula por proximidad de nombres la región de Yucatán con el personaje del Génesis bíblico Joctán. También menciona la región de Ofir, célebre por sus riquezas, como posible ciudad maya de Palenque. Finalmente, afirma que, a pesar de que la influencia asiática, en Palenque son evidentes rasgos egipcios y fenicios.

Se debe tener en cuenta, que las ruinas mayas son un lugar mayormente desconocido para la ciencia y, hasta el momento, lo suficientemente ignoradas como para poder ubicar en ellas todo tipo leyendas y mitos.

Para el explorador y artista, la urbe de Palenque podría confirmar su suposición de una posible procedencia hebrea. En cambio, la de Uxmal, evidencia más claramente un vínculo con las Indias Orientales. No obs-

tante, en sus escritos, también llegó a proponer que ambos sitios pertenecían a una misma civilización. Por eso, Waldeck, centrándose en la ciudad de Palenque, apunta:

No encuentro rastros de los hebreos más que en Palenque. Allí al menos son manifiestos; así se vuelve a encontrar la raza blanca de nariz aguileña, el adorno en la nariz y el calzoncillo apretado en lo bajo de la pierna. Son esos datos fundamentalmente positivos, insuficientes, es verdad, pero más propios para servir de cimientos [...] (Waldeck 1838: 46)

Características que, sin duda, aparecen de forma reiterada en las representaciones palencanas y del arte maya en general. Asimismo, la constatación filológica le permite concebir con alto grado de certidumbre un origen hebreo para los mayas.

Hasta el propio Lord Kingsborough (1795-1837), benefactor de Waldeck en su empresa *arqueológica* y autor de *Antiquities of Mexico* (1830-1848), opina de forma ferviente que los indígenas mexicanos eran los descendientes directos de las tribus perdidas de Israel. De hecho, en su monumental obra dedicó una amplia sección del volumen VI a explicar las múltiples analogías que a su juicio existían entre los mexicanos y los hebreos, tales como las semejanzas en la vestimenta de ambas culturas o la similitud existente entre la apariencia de los niños mexicanos y la de los niños judíos (Kingsborough 1831-1848, 6: 156 y 274).

#### **4. América como Asia: un posible origen hindú para los mayas**

Tal como ocurre con su hipótesis de una procedencia hebrea para los mayas, Jean Frédéric Waldeck no es el primero en sospechar cierta relación entre los pueblos mesoamericanos y las Indias Orientales.

Testimonios precedentes serían el de Francisco Núñez de la Vega en el siglo XVII y el de Bachiller Solórzano una centuria después. Con el tiempo, la teoría de una conexión asiática empezó a cobrar fuerza y es compartida por otros eruditos y viajeros contemporáneos a Waldeck, como son: William Bullock (ca. 1773-1849), Claudio Linati (1790-1832), Alexander von Humboldt (1769-1859) o Lord Kingsborough (1795-1837), entre otros.

Cuando Waldeck tuvo la oportunidad de contemplar y examinar los restos de las urbes mayas nunca imaginó que se encontraría con un es-

tilo tan diverso al de la Capital de México, pues «acostumbrado desde hace mucho tiempo al estudio de los jeroglíficos aztecas, no pensaba que fuera posible que una nación distinta hubiera existido en su tiempo y mucho menos, antes» (Waldeck, extraído de Díaz Perera 2008: 291).

Es por ello que tuvo que improvisar para encontrar similitudes entre aquello conocido y lo irreconocible. De esta suerte, intentó equiparar la ciudad de Palenque a un orden simultáneo a las culturas del Viejo Mundo. Para ello, elaboró una tabla de equivalencia entre las deidades mexicanas y la mitología griega, relación que, como era de esperar, quedó incompleta. A pesar de esto, no se trataba de una idea descabellada, ya que el propio Bernardino de Sahagún (1499-1590) desarrolló una en su *Historia general de las cosas de Nueva España*.

Si en un principio, como hemos podido apreciar, barajó diversas ideas sobre el origen del pueblo maya, cuando encontró los costados de la entrada al Tablero de la Cruz de Palenque, fijados como decoración en la casa del diputado local Ignacio Bravo, supo discernir de inmediato una mayor influencia asiática en comparación con el resto de culturas del Mundo Antiguo. En estos creyó ver a las divinidades hindúes Brahma y Vishnou. Años más tarde, entre 1864 y 1867, realizó una detallada descripción de los relieves que pretendía incluir en una enciclopedia de historia americana. De ambos, nos centraremos en la explicación que aporta del relieve que, según el artista, es Brahma (fig. 2):

Estas dos divinidades sobre los pilares del alatón o santuario, una no. 20 [Vishnou] representa el agua, y la no. 21 el fuego [Brahma], está última es la gran divinidad, ella está por encima de la otra que está al frente. Un anciano robusto sostiene en sus dos manos un tubo en el cual sopla y la llama de la vida sale en abundancia y se extiende hacia lo alto y bajo del marco, otra llama más pequeña sale de entre la nariz y la frente, es el genio creador, la sabiduría, similar a Minerva salida de la frente de Júpiter./ Este anciano no tiene por ropa sino una piel de jaguar que le cubre la espalda y se anuda sobre la parte delantera del pecho, las patas de atrás están extendidas en la cadera, la cola baja atrás y cae más abajo que las pantorrillas, se termina simbólicamente por un adorno estrellado que representa la noche y es inmediatamente seguido de una cabeza uniforme de pez que sostiene en su boca el huevo de Itha, [...]./ El peinado muy complicado de esta divinidad que yo pensaría es un huracán si él fuera joven, tiene por tema principal una cabeza de águila simbólica-

mente representada, una corona de hojas la ciñe a la frente del dios. Entre estas hojas hay unas agujeradas [...] Esta figura es la única de todas las de las ruinas que no están acompañadas de cartuchos o katunes indicadores, ¿para qué?, el dios de este antiguo pueblo no necesitaba nombre, se explicaba por él mismo, en él estaba el gran principio generador, la naturaleza entera. (Waldeck en Díaz Perera 2008: 289)

Así, llegó a defender, de forma empeñada, la existencia de una trinidad hindú-americana formada por Vishnou, Brahma y Sivá, aunque de esta última divinidad nunca llegó a encontrar restos ni evidencias materiales. Por lo que, a pesar de que a lo largo de su obra alardea de fidelidad y reproducción rigurosa y objetiva, no pudo renunciar a sus juicios a falta de referentes empíricos. Sin poder distanciarse de sus ideas preconcebidas y en medio de un dilema sobre como probar el saber que planteaba, cayó en numerosas contradicciones. Asimismo, acusaba un gran desconcierto, pues continuaba viendo influencias egipcias, fenicias y hebreas por doquier, de modo que buscaba piezas que según sus ideas debían existir, pero que no aparecían en ningún lugar.

Otro argumento contundente que según nuestro viajero probaba el vínculo entre los mayas y los hindús es la existencia de los elefantes en suelo americano. Por ello, llegó a representar numerosas imágenes que muestran a paquidermos en detalles considerables (fig. 3), creando, de esta manera, una acalorada controversia entre la comunidad científica. Waldeck lo justifica de la siguiente manera:

Mi opinión y mis constantes observaciones en los lugares, es que Natchan o Palenque remonta a una alta antigüedad lo que me lo probaba una tradición que puede ser exagerada, [pues] ya había atravesado muchos siglos en tiempos de la conquista [y] sería la representación de cabezas de elefante tanto sobre las figuras como en los Katun y de la manera que son dibujadas. [...] La presencia de elefantes en América Central es incuestionable. Las osamentas encontradas con las defensas [colmillos], por el coronel Latroupe-lignere cerca del lago de Chalco y depositada por orden de [ilegible] en la Universidad de México no dejan ninguna duda, otras han tenido lugar en Tabasco, en Tepetitán, cerca del río Chilapilla y en varias otras localidades. (Waldeck, en Díaz Perea 2008: 307)



De esta forma, fue como creyó ver elefantes en Palenque y posteriormente en Yucatán, llegando a plasmarlos en sus dibujos de manera muy explícita. Sobre los relieves arquitectónicos de Uxmal apunta:

El estilo asiático es fácilmente reconocible en la arquitectura de estos monumentos. El elefante simbólico está representado en las esquinas redondeadas de los edificios, con la trompa en el aire en el lado del Levante y hacia abajo en el lado del oeste. (Waldeck 1838: 71)

Lo que posteriormente para los arqueólogos e historiadores del arte fueron fantasías desbocadas tuvo, al contrario, mucha lógica en la cabeza del explorador. Muy probablemente, los huesos procedían de animales de grandes dimensiones similares a los mamuts, pero según el estado del conocimiento de principios del siglo XIX, la suposición de Waldeck no era del todo descabellada.

Con casi total seguridad podemos afirmar que los paquidermos que este artista dibujaba se tratan en realidad o bien de mascarones de la divinidad de la lluvia *Chac* o de la representación del monstruo de la tierra *Cauac*, ambos plasmados de forma asidua en las construcciones de los templos yucatecos (Seler 2008: 103-111).

A medida que continúa con el estudio de la ciudad de Uxmal, son más las evidencias que le aportan señales de un tiempo ancestral hindú. Por ejemplo, en un edificio que Waldeck sitúa al norte de la plaza de esta ciudad yucateca, observa que «algunas figuras en nichos, que representan hombres tocando un instrumento de cuerda similar al laúd indio [vina]» (Waldeck 1838: 97).

Tal como apunta Depetris (2010: 15), para el explorador, la representación del elefante, sumada a la figura de un personaje sedente tocando el laúd indio, conectaría la cultura maya a la cosmogonía hindú, pues el vina es uno de los atributos del dios Ganesa, quién presenta testa de paquidermo:

Aquí hay un nuevo punto de contacto con la mitología hindú, la sabiduría personificada en el emblema del dios Ganesa, hijo de la diosa Paravati [...]. Desafortunadamente, esta estatua no tiene cabeza; si existiera, las conjeturas podrían cambiarse a certeza. (Waldeck 1838: 100)

Con el propósito de aportar el mayor número posible de argumentos a su hipótesis, Waldeck se dedicó al estudio geométrico de la conformación de los cráneos en un breve ensayo, que data de 1832, bajo el título *Consideraciones sobre la amplitud del ángulo facial de los habitantes de Palenque y su relación con los pueblos de Asia*. Comparó los ángulos craneales de los europeos con los de los habitantes de Palenque para, posteriormente, demostrar su similitud con los asiáticos (fig. 4). Llegó de esta manera a afirmar haber descubierto la prueba irrefutable de que los palencanos pertenecían a la raza asiática:

Es notable que en Palenque todas las figuras tienen la línea de la frente a tal punto deprimida, que su representación tiende a parecer una caricatura; y como están errados en Europa en relación con la verdadera forma del perfil de los palencanos, me propongo darlo a conocer en su verdadero aspecto. (Waldeck en Diener 2010: 119)

## 5. ¿Antiguas civilizaciones del Viejo Mundo entre los mayas?

En la obra de Waldeck, sobre todo en sus registros visuales, destacan las continuas influencias que presentan las antiguas civilizaciones del Mediterráneo y Asia Menor. Sin embargo, estas ideas son anteriores a la llegada de este personaje decimonónico a México, remontándose a algunas centurias atrás.

Un ejemplo de ello lo encontramos en los resultados de la primera expedición oficial a Palenque, en 1784. El encargado fue José Antonio Calderón, quien elaboró un oficio, un informe y cuatro dibujos apenas esbozados. En el mencionado oficio teoriza sobre el origen de los constructores, y dice así:

Ilustre Señor no afirmo, ni asiento, que esta hobra fue de estos [romanos], sino que es un modo de pensar, o dezir lo que otros dicen, [...] o serian algunos nobles Señores de Nuestra España que por acá se entronisaron, quando estuvo oprimida de la Morisma, viniendo por Aguas hasta este Puerto, o surgidero de Cathasajà: También parece que han dicho, que grandes familias de la Ciudad de Carthago vinieron a esta America, y no se supo el paradero: pero ni aquí tampoco si ellos fundaron. (Calderón en Cabello Carro 1992: 83)

Posteriormente, en 1786, Antonio del Río, acompañado por el dibujante Ricardo Armendáriz, realizan la tercera exploración al sitio maya de Palenque. En su informe, que data de 1787, el explorador desarrolla un razonamiento muy sugestivo:

Y si atendemos con la derivada reflexión, à todos los asuntos que nos representan sus bajos relieves, es necesario publicar la ceguedad en que vivieron estos antiguos Pobladores, que en sus fabulosas supersticiones parecen vemos retratada la idolatría de los Phenicios, Griegos, Romanos y otros; Y por tanto es de recelar que alguna de estas Naciones adelantaron sus conquistas hasta este Pais, en el qual se conoce no permanecerían más tiempo que el que bastó à estas gentes Yndias para retratar sus ideas, y tomar un rudo y tosco estilo en las artes, que les querrían enseñar. (Del Río en Cabello Caro 1992: 145)

Si bien opiniones similares aparecen en los escritos de Waldeck y, sin duda, son dignas de consideración, en este apartado hemos decidido mostrar su visión eurocéntrica ligada a las civilizaciones del Mundo Antiguo mediante la selección de algunas de sus obras gráficas.

En la parte superior de la acuarela del santuario de la Casa A de Toniná (fig. 5) aparece modelado en estuco un relieve que, suponemos, estaría compuesto por un ave con las alas extendidas, muy parecido al que vemos en los templos del Grupo de la Cruz en Palenque. A causa del mal estado de conservación que presentaba esta arquitectura, cuando Waldeck la visitó, creyó reconocer un disco solar alado, muy característico de las culturas mesopotámica y egipcia.

De igual manera, las estatuas colosales que el artista sitúa en la fachada de la Pirámide del Adivino de Uxmal (fig. 6), y de las que hoy en día no existe la más mínima evidencia, presentan una clara inspiración greco-egipcia. Se trata de una estatua completa de un hombre de pie con los brazos alzados y cruzados sobre el pecho. Las manos sostienen unos objetos que, mal que bien, evocan a los símbolos de los faraones. Además, lleva por tocado un bonete ajustado, orejeras prolongadas por pendientes, los hombros cubiertos por una corta capa decorada con una cenefa y bajo los antebrazos un cinturón.

Por otro lado, la elevación de la fachada principal del Templo del Sol de Palenque (fig. 7), según el explorador, muestra un estilo romano. Esto se debe, tal como apunta, a la presencia de los telamones que se encuen-

tran en lo alto de la crestería, representados al más puro estilo neoclásico.

Tal como advertimos en sus registros visuales, Waldeck intenta construir pruebas contundentes para el pensamiento etnocentrista, pero cuando estas le parecen insuficientes, no tiene inconveniente en dar algunos toques a la realidad para hacer que responda a sus convicciones y al gusto estético de la época (Baudez y Picasso 1990: 54), tal como anota Carlos Echánove:

[...] nuestro dibujante y pintor era un neoclasicista absolutamente imbuido en el estilo napoleónico. Y la verdad era que si algo había diferente, ajeno a ese estilo, era el estilo palencano. Otra alma, otra intención y otros medios eran los que habían producido las desconcertantes escenas de los entrepaños de los edificios de Palenque, Waldeck –digámoslo desde luego– no iba a poder jamás posesionarse de ese arte extraño y por tanto, pese al preciosismo de su pincel, a sus facultades de armoniosa composición y al amor indiscutible que tuvo por el arte de Palenque, nunca dejaría de ser el dibujante parisiense del Primer Imperio. (Echánove Trujillo 1986: 17-18)

## 6. Una civilización americana original

Como habíamos apuntado anteriormente, para Jean Frédéric Waldeck es inconcebible imaginar que el origen de tan magnas construcciones y obras de arte se encuentre en los nativos maya. Empero, otros viajeros y exploradores tuvieron observaciones muy interesantes y avanzadas para su época. A pesar de todo, aunque no pasaron de ser suposiciones, no iban del todo desencaminados.

Cabe señalar como Fray Diego de Landa (1524-1579) en su *Relación de las cosas de Yucatán*, ca. 1566, establece:

Que estos edificios no son hechos por otras naciones sino por indios, lo cual se vé por los hombres de piedra desnudos y honestados de unos largos listones que llaman en su lengua ex y de otras divisas que los indios traen. (Landa 2002: 53)

Posteriormente, Antonio Bernasconi (¿? -1785), tras su exploración de la ciudad de Palenque en 1785, en su *informe* dirigido a José Estache-  
ría, presidente de la Audiencia de Guatemala, apunta que:

En ninguno de los cerros, y Lomas que handube de aquella antigua Po-  
blación é observado señal alguna de erupción de Volcanes, ni otra que  
denote violenta destrucción, y así parece mas verosímil, que allí la pro-  
dujo el abandono de sus abitadores, los quales, es mui probable fuesen  
indios según la figura de la estatuas, modo de fabricar en la eminencias,  
y sin orden de calles, y cuadras; sin embargo de que la construccion de  
los edificios, no hace del todo incultos en el arte a los que lo fabricaron.  
(Bernasconi, extraído de Cabello Caro 1992: 114)

De este fragmento cabe destacar una conclusión sorprendente, como  
es la referente a las ciudades de Pompeya, Herculano y Estabia, arrasa-  
das por el Vesubio, pues tan solo unas décadas antes, en 1738, Carlos  
VII ordenó que se llevaran a cabo las primeras excavaciones sistemáticas  
en la zona.

Más recientemente, en 1813, Juan Galindo publicó un artículo en *The  
literary gazette and Journal of Belles Lettres*, en donde realiza unas obser-  
vaciones realmente asombrosas:

Todo da testimonio de que estas sorprendentes personas no eran física-  
mente disímiles de los actuales indios; Pero su civilización [maya] sobre-  
pasó en mucho a los mexicanos y peruanos: debieron haber existido mu-  
cho antes del siglo XIV; Ya que los primeros, que habrían sido sus veci-  
nos y no carentes de empresa y talento, seguramente habrían aprendido  
de ellos el arte de escribir. Yo diría que esta nación fue destruida por una  
irrupción de bárbaros del noreste, lo que es una razón adicional para dar  
entonces una antigüedad mucho más alta que la fundación de México,  
ya que antes de ese acontecimiento se sabe que no se habían producido  
irrupciones. (Galindo 1813: 666)

Es interesante observar como la comunidad científica no es capaz de  
librarse del pesado yugo de la cultura clásica, mientras que otras perso-  
nalidades, tal vez más sencillas y con mayores dotes de observación dan  
muestra de buen sentido.

Tanto Landa, como Bernasconi y Galindo realizan un estudio detenido de los edificios de las urbes mayas y detectan diversas semejanzas físicas entre los habitantes del lugar y las imágenes de los relieves palenquinos. Esto les hace sospechar que probablemente los artífices de las ciudades fueran realmente los antepasados vernáculos. No obstante, Juan Galindo va un paso más allá y establece que los mayas son anteriores a los aztecas y apunta como posible declive de esta civilización precolombina una invasión, argumento que todavía se discute en la actualidad.

## 7. Conclusión

Para finalizar, a modo de conclusión, y tras el estudio de la obra documental y gráfica del explorador Jean Frédéric Waldeck, apreciamos que para resolver el misterio del origen de las construcciones mayas propone una serie de movimientos migratorios procedentes de ultramar, a saber: Europa, África septentrional y Asia.

Dicho razonamiento no es fruto de desvaríos o de una cierta incompetencia intelectual, ya que estaba en consonancia con el estado de conocimiento de finales del siglo XVIII y principios del XIX, inherente a la creciente fascinación por la antigüedad y sus vestigios, los renovados vínculos con Oriente Próximo y la independencia de los territorios americanos.

Es por ello, que, independientemente de sus investigaciones prehispánicas, nunca llegó a realizar ninguna aportación relevante, pues recurrió, como hemos podido ver, a teorías discutidas en las centurias precedentes y en boga durante su tiempo. No obstante, el estudio de su obra y personalidad es necesario para entender cómo se van construyendo teorías e hipótesis que intentan aportar una explicación racional, para una mente decimonónica, de los orígenes y arquetipos de los vestigios mayas.

La producción artística de este viajero nos muestra su peculiar percepción e interpretación de la realidad. Es evidente que Waldeck no llegó a comprender ni a asimilar en su plenitud las expresiones plásticas mayas, tan distintas y alejadas del estilo y del gusto europeo. No solo eso, advertimos de forma inequívoca que sus pinturas y dibujos no reflejan los vestigios prehispánicos con total veracidad, ya que, mediante ellos, procura aportar pruebas significativas para el pensamiento etno-

centrista, alterando así las obras para que resulten más acordes con sus convicciones.

Tal como hemos podido observar a lo largo de este estudio, no todos los demás exploradores y eruditos pensaban como Waldeck. De hecho, muchos de sus contemporáneos emitieron críticas demoledoras sobre su trabajo, tanto artístico como textual. Entre los numerosos casos que existen merece una mención especial la opinión que expresó Justo Sierra O'Reilly (1814-1861) en *Registro Yucateco. Periódico literario, redactado por una sociedad de amigos* con el motivo de la publicación de 1838 de Waldeck, sobre esta expresa lo siguiente:

Solo encuentro una cosa justa en ella, y debo manifestarla para honrarlo, no diga que los yucatecos son vengativos; y esta es la de que obró con prudencia al titular su obra Viaje pintoresco, porque está reservado a los pintores poner lo que se les antoja, y él no ha hecho otra cosa. (Sierra O'Reilly 1846: 232)

En 1875 Waldeck falleció, y, a pesar de que tan acalorado misterio fue resuelto por John Lloyd Stephens y su dibujante Frederick Cat-herwood (1799-1845) antes de su muerte, el explorador continuó creyendo hasta el final de sus días en la presencia de egipcios, romanos, hindús y hebreos en Centroamérica.

## Bibliografía

- ACHIM, MIRUNA (2014). *Maleta de doble fondo y colecciones de antigüedades*, Ciudad de México, ca. 1830. En: Achim, M. / Podgorny, I. (ed.). *Museos al detalle. Colecciones, antigüedades e historia natural, 1780-1879*. Rosario: Prohistoria Ediciones: 99-126.
- ALCINA FRANCH, JOSÉ (1995). *Arqueólogos o anticuarios: historia antigua de la Arqueología en la América Española*. Barcelona: Serbal.
- AUGÉ, CLAUDE (dir.) (1898). *Nouveau Larousse illustré: Dictionnaire universel encyclopédique*, vol. 7. Paris: Larousse.
- BAUDEZ, CLAUDE (1993). *Jean-Frédéric Waldeck, peintre. Le premier explorateur des ruines mayas*. Paris: Hazan.

- BAUDEZ, CLAUDE / PICASSO, SYDNEY (1990). *Las ciudades perdidas de los mayas*. Madrid: Ediciones Aguilar.
- BIENVENIDA, FR. LORENZO DE (1877). Carta al príncipe don Felipe (1548). En: *Cartas de Indias*, vol. I. Madrid: Ministerio de Fomento: 70-82.
- BRASSEUR DE BOURBOURG, CHARLES ETIENNE (1866). *Monuments Anciens du Mexique et du Yucatán: Palenque, Ocozingo et autres Ruines de l'ancienne Civilisation du Mexique*. Paris: A. Bertrand éditeur, libraire de la Société de Géographie.
- BRUNHOUSE, ROBERT (1989). *En busca de los mayas. Los primeros arqueólogos*. México: Fondo de Cultura Económica (*In Search of the Maya: The First Archaeologists*, 1973)
- CABELLO CARRO, PAZ (1992). *Política investigadora de la época de Carlos III en el área maya*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- CLINE, HOWARD F. (1947). The apocryphal early career of J. F. Waldeck, pioneer Americanist. En: *Acta Americana*, vol. 5, nº 4: 278-300.
- DARBY SMITH, MARY REBECCA (1878). *Recollections of Two Distinguished Persons: La Marquise de Boissy and the Count de Waldeck*. Philadelphia: J.B. Lippincott & Co.
- DEPETRIS, CAROLINA (2010). *El orientalismo como episteme: Frédéric de Waldeck y las ruinas mayas*. En: *Internationale Zeitschrift für Humboldt Studien*, vol. XI, nº 21: 10-23.
- DEPETRIS, CAROLINA / ESPAÑA, ROMINA (2010). Oriente está en Yucatán. El viaje de Frédéric de Waldeck. En: Depetris, C. (ed.). *Viajeros por el mundo maya*. Mérida: UNAM: 21-31.
- DÍAZ PERERA, MIGUEL ÁNGEL (2008). *De viajeros y coleccionistas de antigüedades. Frédéric Waldeck en México: Historia, origen y naturaleza del hombre americano en los albores de la modernidad*. Tesis doctoral. Zamora de Hidalgo: El Colegio de Michoacán A.C.
- DIENER, PABLO (2017). Jean-Frédéric Waldeck y sus invenciones sobre Palenque. En: *Historia mexicana*, vol. 67, nº 2: 859-905.
- DIENER, PABLO (2010). El diario del artista viajero Jean-Frédéric Waldeck, 1825-1837. En: *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, nº 47: 105-125.
- ECHÁNOVE TRUJILLO, CARLOS (1986). *Dos héroes de la arqueología maya: Frédéric Waldeck y Teobert Maler*. México: Consejo editorial de Yucatán A.C.
- FERNÁNDEZ, JUSTINO (1954). El diario de Waldeck. En: *Anales de investigaciones estéticas*, nº 22: 15-32.



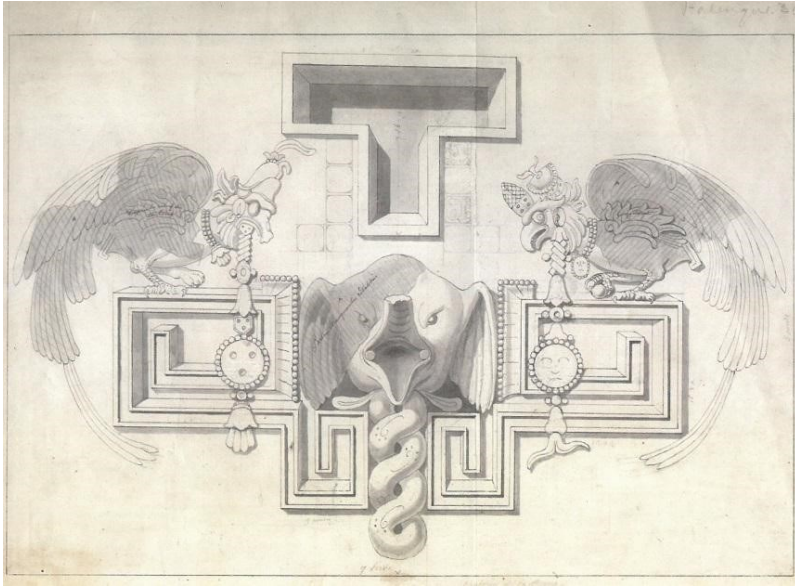
- GALINDO, JUAN (1831). Ruins of Palenque. En: *The literary gazette and Journal of Belles Lettres, Arts, Sciences &c for the year 1831*, nº 769, 15 de octubre. Londres: H. Colburn: 665-666.
- KINGSBOROUGH, LORD (EDWARD KING, VISCOUNT KINGSBOROUGH) (1831-1848). *Antiquities of Mexico*. 9 vols. Londres: Robert Havell and Colnaghi.
- LA BIBLIA, (2003). *La Biblia*. Barcelona: Herder.
- LANDA CALDERÓN, DIEGO DE (2002). *Relación de las cosas de Yucatán*. Madrid: Dastin (1566).
- PAZSTORY, ESTHER (2010). *Jean-Frédéric Waldeck. Artist of exotic Mexico*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- SELER, EDUARD (2008). *Las imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas*. México: Casa Juan Palos.
- SIERRA O'REILLY, JUSTO (1846). Federico de Waldeck. Su obra está llena de embustes y desaciertos. En: *Registro yucateco: periódico literario redactado por una sociedad de amigos*: 231-232.
- STEPHENS, JOHN LLOYD (1848). *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan*, vol. I. New York: Harper & Brothers, Publishers.
- SUÁREZ DE PERALTA, JUAN (1949). *Tratado del descubrimiento de la Indias y su conquista y de los ritos y sacrificios y costumbres de los Indios; y de los virreyes y gobernadores, especialmente en la Nueva España, y del suceso del marqués del Valle, segundo, don Martín Cortés; de la rebelión que se le imputó, y de las justicias y muertes que hicieron en México los jueces comisarios que para ello fueron por Su Majestad: y del rompimiento de los ingleses, y del principio que tuvo Francisco Drake para ser declarado enemigo*. México: Secretaría de Educación Pública (1589).
- WALDECK, FRÉDÉRIC DE (1838). *Voyage pittoresque et archeologique dans la province d'Yucatan (Amerique Centrale), pendant les années 1834 et 1836*. Paris: Bellizard Dufour et C<sup>o</sup>.
- WALDECK, JEAN FRÉDÉRIC (1875). Sur l'archéologie américaine. En: *Archives de la Société Américaine de France* 1: 143-146.



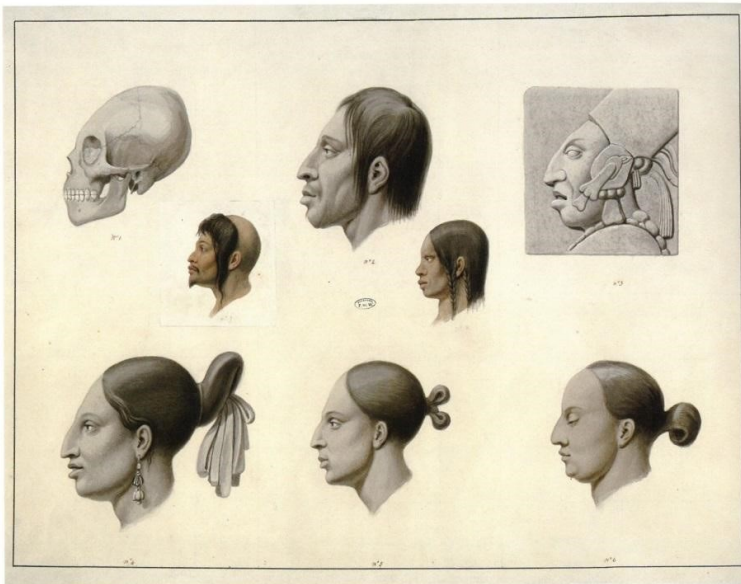
**Fig. 1.** Comparación de múltiples manifestaciones de un mismo tema en diferentes civilizaciones. Dibujo de Jean Frédéric Waldeck (1838).



**Fig. 2.** Relieve del panel derecho del interior del Templo de la Cruz de Palenque según Waldeck, 1866, (Brasseur de Bourbourg, 1866, pl. 24).



**Fig. 3.** Relieve del Oratorio de la Casa F del Palacio de Palenque. Dibujo de Jean Frédéric Waldeck (1838).



**Fig. 4.** Estudio de las cabezas de los indígenas de Palenque según Jean Frédéric Waldeck (1838).



**Fig. 5.** Acuarela de la Casa A de Tonina según Waldeck (1838).



**Fig. 6.** Fragmento de la fachada de la Pirámide del Adivino de Uxmal con estatua colosal desnuda según J. F. Waldeck (1838).



**Fig. 7.** Fachada principal del Templo del Sol elaborada por J. F. Waldeck, (Brasseur de Bourbourg, 1866, pl. 26).



# El mito de Cuauhtémoc

Yolotl González Torres, Dirección de Etnología y Antropología Social,  
INAH, México

**Resumen:** *La figura casi olvidada del último joven emperador mexica ha sido recuperada en parte a través de varios acontecimientos: la “consigna”, que dejó para su pueblo antes de entregarse a Cortés; el traslado de su cuerpo desde Tabasco al poblado de Ichcateopan por sus seguidores y la danza que representaba este hecho. También destaca el “descubrimiento” de su tumba en Ichcateopan y la publicación de la novela Regina de Velasco Piña, en la que la heroína es una reencarnación de Cuauhtémoc. Además, Regina, en la obra de Velasco, ofrenda su vida en la matanza de estudiantes de Tlatelolco en octubre de 1968. Por último tenemos que el espíritu de Cuauhtémoc efectuaba milagrosas curaciones a través del cuerpo de una chamana conocida como Pachita. Cuauhtémoc es un paradigma en México, y ha causado que diferentes seguidores busquen, en su figura, reivindicar los ideales del antiguo pueblo mexica.*

**Abstract:** *The mostly forgotten figure of the last young Mexica emperor has been partly recovered due to several instances: the “consigna” (instructions) that he left for his people before surrendering to Cortés. Cuauhtémoc’s execution by Cortés in Tabasco and the transfer of his body by his followers to Ichcateopan Village, and the dance that commemorates his death. Noteworthy are the “discovery” of his tomb in Ichcateopan and the publishing of ‘Regina’ a novel by Velasco Piña that states that the lead character is a reincarnation of Cuauhtémoc and that she sacrifices herself in the Tlatelolco student massacre, October 1968. Lastly, we have Cuauhtémoc’s spirit doing*

*miraculous healings through the body of a chamana known as Pachita. Cuauhtémoc is a paradigm in Mexico, and has compelled his followers to seek in his figure, the ideals of the ancient Mexica People.*

## I

Es bien conocida la manipulación que se hace de la historia y cómo se ensalza o se mitifica a ciertos personajes. Cortés fue alabado después de la conquista; Pizarro en la actualidad tiene una estatua en Perú; y —de acuerdo con Antonio Rubial (2009)— Moctezuma y la Malinche se volvieron emblemas de la Nueva España y de toda América, al tiempo que la presencia de la Malinche es notable en el imaginario popular, —sobre todo en las danzas— de hecho quizá más que la de Cuauhtémoc. Sin embargo, éste se ha convertido en el mito fundacional de un movimiento social urbano llamado de la mexicanidad.

Se supone que Cuauhtémoc nació entre 1500 y 1502, y existen varias versiones del lugar donde este acontecimiento tuvo lugar. Una de ellas afirma que fue en Tenochtitlan, otra, en Ichcateopan (estado de Guerrero), y otra más en Yucatán. Además se agrega que, como correspondía a todo guerrero de ascendencia noble, había estudiado en el *calmécac* de Tenochtitlan. La gallardía e importancia de Cuauhtémoc resaltan desde su juventud cuando aparece junto al emperador Moctezuma II:

Hicieron que subiese el rey *Moctecuczuma* a una azotea de las casas reales con un principal de los presos a decirles que se sosegasen, porque no podrían prevalecer contra los españoles, pues veían a su señor preso con grillos, y subido arriba. Iban con ellos dos soldados españoles con unas rodela, amparándolos con ellas de las piedras y flechas que eran infinitas. En viendo los mexicanos al rey *Moctecuczuma* en la azotea haciendo cierta señal, cesó el alarido de la gente poniendo todos gran silencio para escuchar lo que quería decir. Entonces el principal que llevaba consigo alzó la voz y dijo las palabras que quedan ya dichas. Apenas había acabado, cuando un animoso capitán llamado *Quauhtemoc* de edad de diez y ocho años, que ya le querían elegir por rey, dijo en alta voz: —«¿qué es lo que dice ese bellaco de *Moctecuczuma*, mujer de los españoles, que tal se puede llamar, pues con ánimo mujeril se entregó a ellos de puro miedo



y asegurándose nos ha puesto todos en este trabajo? No le queremos obedecer, porque ya no es nuestro rey, y como a vil hombre le hemos de dar el castigo y pago». En diciendo esto, alzó el brazo y marcando hacia él disparóle muchas flechas; lo mismo hizo todo el ejército. (Autores Varios 2003: 136-137)

Después de la llegada de los españoles y del encarcelamiento y muerte de Moctezuma II, Cuitláhuac fue nombrado sucesor del Imperio, pero este murió pronto a causa de la epidemia de viruela; entonces lo heredó Cuauhtémoc. Durante su corto reinado se dedicó a combatir a los europeos y sus aliados indígenas. Al cabo de 90 días de sitio y de una heroica y desesperada lucha, para evitar más sufrimiento de su gente capituló, decisión tomada después de consultar al «consejo de ancianos».

En una excelente tesis de licenciatura Marco Antonio Escareño relata detenidamente los últimos días de la desesperada defensa de los mexicas, intentando comprobar que el lugar donde se apresó a Cuauhtémoc fue hacia el límite poniente de Amáxac, a la orilla del islote, al poniente del albarradón de Ahuízotl.

Los bergantines de Gonzalo de Sandoval rodeaban Coyonacazco de frente al albarradón de Ahuízotl, dentro de ese *tlaxilacalli* estaban en el estanque de agua todas las canoas que quedaban de los mexicas, en una de ellas estaba Cuauhtémoc. Esto sucedió el martes 13 de agosto de 1521, día de Hipólito Mártir.

Según la versión de los informantes de Sahagún, tras el cerco de Coyonacazco, en Tolmayecan, Cuauhtémoc deliberó con los principales tenochcas y mandó a decir a Cortés que se rendiría. Partió en una canoa que se llamaba Cenyáutl; la tripulaban dos jóvenes: el capitán Tepuztitóloc y su criado Iaztachimal, ellos le cargaban sus armas y una persona más se ocupaba en remar. Llegaron a la casa de Aztacoatzin donde Hernán Cortés los esperaba en la azotea (Escareño 2013: 159-166). Y según las palabras de Cortés:

Y luego el dicho capitán Garci Holguín me trajo allí a la azotea donde estaba, que era junto al lago, al señor de la ciudad y a los otros principales presos; el cual, como le hice sentar, no mostrándole riguridad [*sic*] ninguna, llegóse a mí y díjome en su lengua que ya él había hecho todo lo que de su parte era obligado para defenderse a sí y a los suyos hasta

venir en aquel estado, que ahora hiciese de él lo que yo quisiese; y puso la mano en un puñal que yo tenía, diciéndome que le diese de puñaladas y le matase. (Cortés 1975: 162)

Parece que el trato amable de Cortés hacia su prisionero no duró mucho, ya que en ese momento su principal interés era la obtención de oro, por lo que Cuauhtémoc, junto a Cacama y Tetlepanquetzal fue torturado para que confesara dónde estaba el tesoro de Moctezuma y más tarde Hernán Cortés llevó a Cuauhtémoc como rehén en la expedición a Las Hibueras —actualmente en Honduras—, donde se había rebelado Cristóbal de Olid. En el camino, en el año de 1525, en la Provincia de Acalan o Hueymollan (Campeche o Tabasco), Cuauhtémoc fue ejecutado, acusado falsamente de incitar a un levantamiento contra Cortés.

## II

Jorge Gurría Lacroix (1976), en su libro acerca de la muerte de Cuauhtémoc, reúne las versiones de diferentes cronistas: desde la del mismo Cortés hasta la de varios indígenas, e inclusive la de algunos códices coloniales. Concluye como opinión generalizada que la muerte del rey y otros personajes fue injusta y cruel, debida más bien al temor asociado a las circunstancias en que se encontraba el ejército español y no, según se rumoraba, a que el señor mexica y sus acompañantes trataran de alzarse contra los españoles. La ejecución se llevó a cabo en la ya mencionada Provincia de Acalan, ubicada al sur de la Laguna de Términos.

De acuerdo con las fuentes documentales, hay diferencias en cuanto a la forma en que se le dio muerte: ahorcado, por garrote, o decapitado y la cabeza clavada en un árbol. En la *Tira de Tepechpan* (lámina XV) aparece el cuerpo desnudo de Cuauhtémoc, colgado de los pies de lo que parece un sabino. En el *Códice Vaticano A* o *Códice Ríos* (1996: Lámina XC) está ahorcado en una ceiba, junto con el señor de Tlacopan, y en un caldalo a la izquierda se aprecia la imagen de un fraile con una cruz en la mano, también ahorcado. En este sentido, la tradición oral cuenta que fray Juan de Tecto —uno de los primeros doce frailes franciscanos que llegó a evangelizar— acompañó a Cortés en la expedición a Las Hibueras, y que como pretendió evitar el ajusticiamiento de Cuauhtémoc, también fue asesinado.

### III

El culto a la figura de Cuauhtémoc empezó después de que México ganara su independencia de España. En la historiografía del siglo XIX, lo alaban tanto liberales como conservadores. Pero hasta donde sabemos los masones fueron los primeros en incorporarlo a su calendario de santos; así, en 1890 la Logia Azteca llevó a cabo una gran velación enfrente del altar preparado en conmemoración del joven *tlatoani*. Por otro lado, la imagen del hombre valiente, noble, puro e intrépido no se extendió entre la gente común, sino sólo dentro de un pequeño círculo de *entendidos*. Sin embargo, y aunque los indios vivos eran despreciados, el gobierno federal orquestó la exaltación del último gobernante mexica con miras a conformar un elemento de identidad nacional. La antigua civilización nahua fue alabada en la persona de Cuauhtémoc: se le convirtió en el símbolo que se necesitaba, aparte de ser considerado uno de los héroes más importantes de la historia de México. De tal suerte, durante la presidencia de Porfirio Díaz —considerado un dictador y conocido por sus gustos afrancesados— se erigió una estatua a Cuauhtémoc en 1877, para cuya inauguración se pronunció un emotivo discurso.

Desde entonces varios grupos del gobierno continuaron celebrando actos en su honor, propiciando su culto y popularizando su nombre, que fue adoptado por sociedades mutualistas y logias masónicas que tenían conexiones cercanas al gobierno porfirista. A la vuelta del siglo XIX y con el naciente siglo XX, surgieron numerosos mitos alrededor de la figura del *tlatoani*. Desde mediados del siglo pasado surgieron grupos llamados de la *mexicanidad* o *mexikayotl*, que han tenido como fin revivir una cultura mexica idealizada que cristalizó en la fundación, entre 1955 y 1958, del Movimiento Confederado Restaurador de la Cultura del Anauak [*sic*], bajo la polémica personalidad de Rodolfo Fernando Nieva. Movimiento en el que Cuauhtémoc jugó un papel fundamental.

Los miembros de dicho Movimiento proponen revivir lo que creen fue la organización social, las creencias y los valores espirituales de los mexicas. Se basan en lo que llaman principios precuauhtémicos —pues rehúsan utilizar la palabra prehispánico— y los oponen de manera irreconciliable a las raíces *hispanoeuropeas*, que juzgan de índole absolutamente nefasta. De acuerdo con ellos tales principios están basados en autosuficiencia, autonomía, buena fe, solidaridad, fraternidad y autogo-

bierno. Proclaman que los mexicas tenían la democracia más perfecta en el mundo y que no había clases sociales ni reyes ni emperadores pero aceptan el término-concepto *tlatoni*. Aseveran que no tenían dioses, sino que se trataba de fuerzas o concentraciones de energía, las cuales recibían nombres como Ketzalkoatl, Huitzilopochtli, Tezkatlipoka, etc., y afirman que tampoco había sacrificios humanos. Socialmente se reúnen en *kalpultin*, que según ellos era la forma antigua de organización de la mayor parte de los pueblos mesoamericanos. Plantean asimismo que se debe escribir una nueva historia del pueblo precuahtémico, argumentando que la escrita por los historiadores mexicanos es falsa pues se basa en la versión de los conquistadores españoles. A la vez, buscan extender semejantes ideales a todo el continente americano (González Torres 2000: 15-26).

A comienzos de la década de 1950 se difundió la noticia, entre esos grupos, de que antes de rendirse y después de consultar con el «consejo de ancianos», Cuauhtémoc emitió un mensaje o consigna en la que anunciaba la llegada del Sexto Sol y el advenimiento de una nueva era. Pedía a «los mexicanos de todos los tiempos» que todo lo que amaban y consideraban un tesoro lo escondieran y lo conservaran a través de la tradición oral. Se dice que esa consigna fue dada a conocer, después de haber permanecido oculta, por un grupo de «ancianos», quienes llamaron a Nieva y a otros personajes carismáticos dentro del movimiento de la mexicanidad, entre ellos Tlakaeleltzin, Izkalotzin Zepayeuatzin, Teltlazohtlani Vázquez, Óscar Rico y don José González. Se les encargó difundirla y rescatar «la cultura del Anauak».

En la búsqueda para «lograr el bienestar de todos los mexicanos», toman como norma de conducta la *mexikayotl* o mexicanidad, sustentada en la “Consigna de Kuauhtemok”, que se reconoce por tres «tiempos»:

### 1. Ocultamiento

Ocultemos nuestros recintos al principio creador. Es decir que a partir del 12 de agosto de 1521 todo aquello que se sabía es gran tesoro se debía ocultar, lo cual fue fielmente seguido por los depositarios del saber tradicional.

## 2. Tradición Oral

De hoy en adelante nuestras casas serán nuestras escuelas, los papacitos y las mamacitas no olvidaran conducir (educar) a sus hijitos. Es decir la transmisión del Conocimiento Ancestral de forma Oral, motivo éste que fue aceptado y continuado por el Ollin Kalpultin Anauak Teizkaliliztli, que los llevó a fundar un número importante de kalpultin no solamente en México sino allende las fronteras, difundiendo los valores más prístinos de la Cultura Ancestral.

## 3. Materialización de Ideas

Ahora, nos toca a los Mexika del presente, llevar más allá esta consigna, es decir debemos hacer que "Totonal ye okzepa Tlauia" (nuestro sol vuelva a brillar) y con ello salir de la oscuridad en la que hemos estado sumergidos por ya casi 500 años.

(<http://www.movimientoconfederado.com/Inicio.html>)

Actualmente dicha Consigna grabada en una placa de bronce, está colocada en un muro de la iglesia del antiguo Hospital de Jesús, en el centro de la Ciudad México, a un lado de otra placa que señala el lugar donde tradicionalmente Cuauhtémoc se rindió a los españoles. La consigna indica lo siguiente:

Mexiko-Tenochtitlan 12 de agosto de 1521

La situación pues, se había hecho insostenible, entonces Kuauhtemok el 12 de agosto de 1521, convocó al Ueyi Tlahtohkan de la confederación para tomar los acuerdos correspondientes; el Ueyi Tlahtohkan se reunió dramáticamente por última vez y entre las resoluciones a que llegó, figuran como más importantes las dos siguientes:

1. En un supremo intento de salvar a las mujeres pero sobre todo a la mexicanidad o mexikayotl, se autorizó a Kuauhtemok para que celebrara un convenio con Hernán Cortés a fin de entregarle la ciudad a cambio de que respetara lo antes dicho, y

2. Expedir a todo el Anauak una consigna que salvaguardara las creencias y en general, la cultura por todos los siglos venideros.

La consigna que expidió el Ueyi Tlahtohkan de Anauak el 12 de agosto de 1521, es la siguiente:

QUE SOLO QUEDEN NUESTROS CAMINOS,  
Y QUE NUESTROS HOGARES NOS ENCIERREN  
HASTA CUANDO SALGA NUESTRO NUEVO SOL.  
LOS PAPACITOS Y LAS MAMACITAS

QUE NUNCA OLVIDEN CONDUCIR A SUS JOVENES,  
 Y ENSEÑARLES A SUS HIJITOS MIENTRAS VIVIAN  
 COMO BUENA HA SIDO,  
 HASTA AHORA NUESTRA AMADA ANAUAK,  
 AL AMPARO Y PROTECCIÓN DE NUESTROS DESTINOS,  
 POR NUESTRO GRAN RESPETO Y BUEN COMPORTAMIENTO,  
 QUE RECIBIERON NUESTROS ANTEPASADOS  
 Y QUE NUESTROS PAPACITOS MUY ENTUSIASTAMENTE,  
 SEMBRARON EN NUESTRO SER.  
 AHORA NOSOTROS ORDENAREMOS A NUESTROS HIJOS,  
 NO OLVIDEN INFORMAR A SUS HIJOS,  
 COMO BUENA SEA, COMO SE LEVANTARÁ, Y CÓMO BIEN  
 ALCANZARÁ FUERZA,  
 Y CÓMO BIEN REALIZARÁ SU GRAN DESTINO,  
 ÉSTA NUESTRA MADRE TIERRA ANAUAK  
 (<<http://www.movimientoconfederado.com/Consigna.html>>).

De igual manera se afirma en otra versión de la Consigna, difundida por el Movimiento de la mexicanidad, lo siguiente:

Nuestro sol se ha ocultado,  
 Nuestro sol se ha escondido  
 Y nos ha dejado  
 En la más completa oscuridad...  
 Sabemos que volverá a salir  
 Para alumbrarnos de nuevo;  
 Pero mientras permanezca  
 Allá en el Miktlán  
 Debemos unirnos  
 Ocultando en nuestro corazones  
 Todo lo que amamos.  
 Destruyamos nuestro Teokaltin (templos),  
 Nuestro Kalmekameh (escuelas de altos estudios),  
 Nuestros Tlachkouan (campos de pelota),  
 Nuestros Telpochkaltin (escuelas para jóvenes),  
 Y nuestros Kuikakaltin (casas de cantos)  
 Y dejemos las calles desiertas  
 Para encerrarnos en nuestros hogares.

De hoy en adelante, ellos,  
Nuestros hogares,  
Serán nuestro Teokaltin,  
Nuestro Kalmekameh,  
Nuestros Tlachkouan,  
Nuestros Telpochkaltin  
Y nuestros Kuikakaltin.  
De hoy en adelante,  
Hasta que salga el Nuevo Sol,  
Los padres y las madres  
Serán los maestros y los guías  
Que lleven de la mano a sus hijos  
Mientras vivan;  
Que los padres y las madres no olviden  
Decir a sus hijos  
Lo que ha sido hasta hoy Anáhuac,  
Al amparo de nuestros dioses,  
Y como resultado de las costumbres  
Y de la educación  
Que nuestros mayores  
Inculcaron a nuestros padres,  
Y que con tanto empeño  
Estos inculcaron en nosotros;  
Que tampoco olviden decir a sus hijos  
Lo que un día  
Deberá ser Anáhuac:  
El país del Nuevo Sol (Torres 2010: 60).

#### IV

Por otra parte hay un mito en relación al lugar del nacimiento y del sitio en donde fueron enterrados los restos de Cuauhtémoc.

Es bien sabido que los mexicas dominaron gran parte del territorio que comprende lo que los antropólogos han llamado Mesoamérica. En ella está incluido el actual estado de Guerrero, una parte del cual estaba habitada por grupos chontales y nahuas cohuixcas.

Según el mito y la tradición oral que lo rodea, cuando los mexicas organizaron la conquista de Guerrero, una sección del ejército invasor

fue dirigida por el valiente capitán Ahuizotzin, hijo del entonces gobernante de Tenochtitlan: Ahuízotl. Este hijo se casó con la princesa Cuayautli o Cuayauhtitalli, hija del cacique chontal de Zompancuáhuítl, hoy Ichcateopan; se afirma que de la pareja nació Cuauhtémoc. Una vez que tuvo la edad suficiente, fue educado en el *calmécac* de Tenochtitlan, ciudad donde por su valor y ascendencia noble ocupó varios puestos hasta después de la muerte de Moctezuma Xocoyotzin y de Cuitláhuac, llegar a ser *tlatoani* o emperador de los mexicas.

Al mito se agregan elementos de la historia conocida. Una vez nombrado emperador, Cuauhtémoc, como hemos visto anteriormente, luchó valientemente a lo largo de tres meses contra los españoles y sus miles de aliados indígenas, hasta que fue capturado y entregado a Cortés. Las leyendas ponen en boca del *tlatoani* el discurso referido al no haber sido capaz de defender a su pueblo, por lo cual pide a Cortés que lo mate con la daga que trae. Sigue el pasaje del tormento al que el prisionero fue sometido con el objetivo de revelar dónde se encontraba el tesoro de Moctezuma. Más tarde se narra el viaje de Cortés a Las Hibueras, llevando a Cuauhtémoc ante el temor de que si este se hubiera quedado en la Ciudad de México se pudiera haber organizado una rebelión contra los españoles, pero al llegar a Itzamkanak, (supuestamente en Chiapas), ante los rumores de que Cuauhtémoc prepara un levantamiento, Hernán Cortés lo ejecutó colgándolo de una ceiba.

## V

El siguiente episodio en el que se reúnen otro conjunto de mitos que giran alrededor del fin que tuvieron los restos de Cuauhtémoc después de su muerte. Parte de estos mitos se encuentra en una serie de documentos manuscritos que poseía la familia de Salvador Rodríguez Juárez, médico de Ichcateopan quien se pretendía su descendiente. De acuerdo a dichos documentos Cuauhtémoc tuvo un hijo natural con una princesa de Iztapalapa, del cual provienen todas las ramas de la familia Rodríguez Juárez. El niño creció con el nombre de Juan Cuauhtémoc Chimalpopoca. Fue puesto fuera de peligro por su abuelo Xólotl, quien lo llevó a Ichcateopan, y aunque regresó a México bajo la protección de fray Pedro de Gante, tiempo después volvió a Ichcateopan, donde se casó con Eleonora Guzmán y Mendoza. De este matrimonio, proviene



la familia Hernández Juárez, de la cual es miembro Salvador Rodríguez Juárez.

La información principal acerca de Cuauhtémoc se conservó gracias a catorce cartas. Según la primera de ellas, Cuauhtémoc habría nacido en Zompancuáhuítl o Ichcateopan. Afirma, además, que Ahuizotzin — el padre del *tlatoni*— era Señor de Tuluapa y de Atalcingo. La madre, Cuayauhtitalli, era hija del señor del sitio, Xólotl. Poco antes del nacimiento de Cuauhtémoc, los mexicas conquistaron Ichcateopan y llevaron prisionera a la señora a Tenochtitlan, donde conoció a Ahuizotl y se casó con él; fue entonces que nació Cuauhtémoc. Luego de ser educado en la ciudad de su padre, fue enviado de regreso a Ichcateopan, pero en 1519 se le ordenó regresar a México para defenderla de los conquistadores. En opinión de Carranco Cardoso (1962: 105), Cuayauhtitalli organizó un ejército defensor: primero pasó a Malinalco y después a Cuernavaca para auxiliar a Cuauhtémoc, quien defendía valientemente la ciudad de Tenochtitlan al frente de un ejército de chontales. Al sobrevenir la derrota, fue ahorcado en Itzamkanak junto con otros nueve señores. El cadáver fue trasladado de vuelta a Ichcateopan, donde se le enterró.

El sitio específico de la tumba se mantuvo desconocido hasta que el 2 de febrero de 1949 Salvador Rodríguez lo reveló gracias a los documentos que poseía. El 8 del mismo mes, el periódico diario *El Universal* publicó una nota firmada por Bernardo Salgado, titulada “Yace Cuauhtémoc en la Serranía de Guerrero. Rumor de que fue hallado en un manuscrito de Motolinía: el lugar sería Ichcateopan” (Jiménez Moreno 1962: 168). El relato tejido en torno al suceso puede resumirse como sigue.

Según las cartas de Rodríguez Juárez, los frailes Toribio de Benavente y Bernardino de Sahagún mencionaban que la tumba de Cuauhtémoc estaba ubicada en la iglesia de San Hipólito, en la Ciudad de México. Sin embargo, hay dos versiones contradictorias con respecto al destino del cadáver del *tlatoni*. Una dice que los fieles de Cuauhtémoc exhumaron su cuerpo de la tumba chiapaneca y lo transportaron a su aldea nativa a través de todo el país, acción que los convirtió en nuevos héroes de Anáhuac. Otra alude a que los treinta soldados chontales acompañantes de su señor se separaron del grupo expedicionario capitaneado por Cortés, descolgaron el cadáver de Cuauhtémoc, lo envolvieron y embalsamaron en hierbas olorosas y, con él en hombros, em-

prendieron la caminata para llevarlo a la tierra donde había nacido; así, llegaron en 1525 a la ciudad de Zompancuáhuatl o Ichcateopan, donde sepultaron al difunto rey en el palacio de sus abuelos maternos.

Para entonces los franciscanos ya se habían instalado en su quinta casa, fundada en Cuauhnáhuac (hoy Cuernavaca). Desde ahí comienzan las incursiones hacia el sur, en dirección a Zompancuáhuatl. Cuatro años más tarde llega Motolinía al escenario mítico, descubre los restos del héroe a quien conoció en vida, y convence a los nobles chontales para darle cristiana sepultura. Mueve el cuerpo a algún sitio frente al antiguo y arruinado templo indígena, y sobre una tumba improvisada cubierta por un puñado de mármol blanco ordena levantar un pequeño templo cristiano que más adelante sería la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. A partir de entonces, el sitio se convirtió en lugar de peregrinación.

Los documentos de Rodríguez situaban a la tumba debajo del altar mayor.

Después de que este último personaje mostrara a los ancianos de la comunidad los papeles, ellos decidieron avisar al Instituto Nacional de Antropología e Historia, que encargó a la maestra Eulalia Guzmán —miembro del Movimiento Confederado del Anáhuac— que autentificara los documentos y dirigiera las excavaciones. Después de una intensa actividad arqueológica y de identificación de los huesos, el 26 de septiembre de 1949, cinco minutos antes de las 2 p.m. *El Universal* publicó una importante noticia: ese día la arqueóloga Eulalia Guzmán había descubierto lo que asumía era la tumba de Cuauhtémoc en Ichcateopan. De acuerdo con el anuncio, se trataba del sepulcro y huesos del último gobernante de Tenochtitlan, puesto que encontró una pequeña placa de cobre con la inscripción: «1525 [el año de la ejecución de Cuauhtémoc] 1529 [el de su funeral] Rey é S Coatemo» (Guzmán, s.f.:5). Estos descubrimientos, hasta ahora altamente polémicos y controvertidos, pero firmemente apoyados por el Movimiento de la mexicanidad, estimularon muchas más investigaciones históricas y produjeron nuevas interpretaciones.

Vale decir que después del polémico descubrimiento de los huesos de Cuauhtémoc, el pueblo de Ichcateopan se convirtió en un Centro de peregrinación para visitar la tumba del héroe, en donde anualmente se concentran gran número de peregrinos incluyendo danzantes concheros y/o de la mexicanidad, sobre todo el día de su cumpleaños.

## VI

Por otra parte se dice que ciertos elementos de una danza que se ejecutaban en la región de Teloloapan, Guerrero, aluden al mito de la muerte de Cuauhtémoc. Leopoldo Carranco (1962: 19) describe la danza y la llama de los *ahules*, *ahuileros* o *chichimilcos*, la cual menciona haber visto en 1905. Según sus informes, se ejecutaba cada martes de Carnaval y en medio de los diferentes cuadros simulaban colgar a un hombre en las ramas de una ceiba:

El martes de carnaval en el año 1905 [...] que se decía iban a tener un resurgimiento inusitado, con una representación más o menos exacta de los Ahuileros o Chichimilcos, que en medio de diferentes cuadros, simulaban colgar a un hombre en la rama de una ceiba que aún subsiste en la margen derecha de la Barranca de Chalma, junto al Puente del Dátil, en Tepecoacuilco de Trujano, mi legendaria tierra. (Carranco 1962: 19)

En primer lugar, venían cuatro o más hombres cargando una silla de manos, donde portaban sentado a un joven semidesnudo, sólo con calzones y tocado con un penacho de plumas en la cabeza. Otros intérpretes eran hombres a caballo y a pie, no menos de cien, entre los que venía también una mujer llevada en silla de manos. Carranco apunta:

El ahorcado...! El ahorcado...! Decían todos al ver al joven que traían cargando. La Malinche...! Ahí viene La Malinche...! Gritaba la multitud.

Un jinete montando un buen caballo, tras de algunas gentes que tocaban teponaxtles, chirimías y flautas, fue señalado como Hernán Cortés, al lado de quien venía un cura portando una gran cruz.

Todos se dirigieron a la ceiba, amarraron al joven de la cabeza emplumada y lo colgaron.

Los teponaxtles retumbaron en ese instante como los truenos de la tempestad cuando está por desgajarse sobre la tierra.

Los hombres de a caballo, con la mujer y el cura, se retiraron y los de a pie principiaron a dar gritos y a revolcarse en el suelo.

El hombre colgado, que aparentaba estar muerto, se mecía suavemente a impulsos del viento, en el marco de aquella tarde que moría llena de tristeza.

Ya había entrado la tarde.

De improviso, un grupo de mujeres que venía también de Tepaxtlán, irrumpió llevando en la siniestra antorchas que envolvían en un capelo lleno de luz.

Al son de bandolones magistralmente tocados, las mujeres danzaban con solemnidad, semejando cihuatallolas señoreales, que venían de un remoto pasado.

Así llegaron hasta el pie de la ceiba, descolgaron al ahorcado y lo tendieron en una parihuela de ayates enflorados.

La música de viento que había tocado en el jaripeo tocó entonces la "Danza de las Flores" y las mujeres bailaron al derredor del cuerpo yacente del ahorcado.

Después se lo llevaron en hombros cantando en náhuatl una plegaria [...].

[...] El cuerpo yacente del ahorcado ya está en medio de un amplio escenario, enmarcado por la multitud silenciosa; cuatro mujeres del pueblo, espontáneas, llegan con una tilma roja que extienden para recibir de manos de un caballero águila y de un caballero tigre, una calavera sacada del osario de ánimas situado en el lado norte de la parroquia.

La tilma extendida ya tiene en su centro al Zontleco: "Luz [fuego] en la cabeza", como le llaman los aborígenes de la región a la cabeza humana. Se inicia así la danza del Zontleco. El tambor y la flauta del Tecoaane (jaguar) acompañan a los depositantes de la calavera, que bailan llevando en la diestra una macana y en la siniestra un zahumerio lleno de copal humeante y oloroso.

Terminada la danza se inicia el "baño de sangre". Todos los circunstantes que lo desearon, tomaron zacuales (vasijas) de Olinalá dispuestos de antemano y sacando agua roja [hecha de Palo] de Brasil depositada en grandes y sendas ollas de Tuliman, principiaron a bañarse en sangre, que así le llamaban al agua roja, dejándose inconocibles (Carranco 1962: 21-22)

El autor que fue Delegado de Asuntos Indígenas de la Secretaría de Educación Pública, agrega:

Hemos recorrido todo el Estado de Guerrero al Señorío de las Águilas, hablando con las personas de mayor edad para recoger sus recuerdos más lejanos, los que unidos al de las representaciones presenciadas por

quien esto escribe, nos han servido para lograr la reconstrucción que ya hemos llevado a escena en algunas partes. (Carranco 1962: 23)

Dejando el estado de Guerrero y el posible lugar donde descansan los restos de Cuauhtémoc y de la danza que se ejecutaba en recuerdo de su ejecución, pasemos a otro apartado de nuestro héroe.

## VII

Nos interesa, en este apartado, el estudio del espíritu de Cuauhtémoc a través de Pachita. Ésta hizo increíbles curaciones espirituales a innumerables individuos (Grinberg 1987: 70). Todo lo cual es relatado por Jacobo Grinberg, fantástico personaje quien fue autor de 48 libros sobre tópicos que trataban la psicofisiológica de la conciencia así como temas místicos y sobre los chamanes en México, en particular acerca de la famosa Pachita, por ello, el día 14 de julio — aniversario de su nacimiento terrenal— la celebraba; en la casa de Pachita colocando cientos de rosas en su altar de siete peldaños, en el que se encontraba un cuadro magnífico de Cuauhtémoc. Parte de la celebración consistía en la presencia misma del emperador en el cuerpo de Pachita. Le entonaban el canto de “Las Mañanitas”, con letra especial dedicada a él, quien lo agradecía en emotivo discurso.

El protector de Pachita era Cuauhtémoc, último emperador azteca. Aparecía en el momento en que se iniciaba el trabajo quirúrgico, cuando Pachita se sentaba en una silla antes de comenzar las operaciones:

Ella cerraba los ojos, respiraba profundo y después de ejecutar una serie de movimientos extraños, de pronto aparecía una personalidad alterna que se presentaba con el nombre de Cuauhtémoc.

Cuando Cuauhtémoc aparecía, la voz de Pachita cambiaba, su cuerpo mostrábase más fuerte, su actitud pasaba de ser una cualidad femenina a otra masculina, su presencia se volvía regia, en el sentido más estricto de la palabra, y generalmente saludaba a quienes presenciábamos la metamorfosis diciéndonos: “En el nombre del Padre yo os saludo”. (Grinberg 1987: 66)

Según Grinberg (1987: *passim*), Cuauhtémoc contaba que en su época los emperadores aztecas —además de aprender a dirigir el imperio

desde el punto de vista político— aprendían a manejar la energía en procesos quirúrgicos similares a los descritos. También mencionaba que su misión en la tierra había sido interrumpida por la conquista española y que Pachita, por medio de su cuerpo, le ofrecía la oportunidad de continuar su obra. Al cuerpo de Pachita Cuauhtémoc lo denominaba «la envoltura de materia», y hablaba de él como si fuera un traje o herramienta que utilizaba en forma directa para realizar las maniobras quirúrgicas y otras modalidades de trabajo que el autor describe.

Asimismo, narra que él y un grupo de colaboradores de su nivel realizaban trabajos de remodelación planetaria, de equilibrio energético planetario, de desviación de influencias negativas y de prevención de crisis en algunas o varias zonas del mundo. Cuauhtémoc se convirtió en el «Gran Espíritu», y como símbolo vivo de la antigua cultura se aparece a los médiums y a los curanderos espirituales para guiarlos en sus curaciones.

## VIII

Un aspecto más, referido a los mitos en torno a Cuauhtémoc, se encuentra en el exitoso libro *Regina* (1987), de la autoría de Antonio Velasco Piña. Mezclando una serie de creencias prehispánicas, hindúes y tibetanas, el texto relata que Regina, joven mexicana de origen alemán, fue un ser iluminado dotado de poderes sobrenaturales. Nace el 21 de marzo de 1948 en un pequeño poblado a los pies de los volcanes, máximos dirigentes del chakra de México. Después de estar en Tíbet y en China, donde recibe instrucciones esotéricas, regresa a México, en donde absorbe la sabiduría prehispánica a través de «los guardianes de las tradiciones maya y azteca». Se la considera una reencarnación de Cuauhtémoc. Su tarea consiste en despertar los centros energéticos del país en el Valle de México, entre ellos Teotihuacán, rodeada de indígenas «guardianes de la tradición». Al final ella ofrece su vida en la masacre de estudiantes de 1968 (Velasco 1987).

Velasco Piña, con gran éxito, continuó escribiendo varios libros en el mismo tenor, y creó una especie de secta *new age* en la que se mezclan ideas de espiritualidad indígenas mexicanas, cristianas, hindúes y tibetanas. A diferencia del Movimiento de mexicanidad antes mencionado, Velasco plantea que el cristianismo que trajeron los españoles fue positivo. Además ha creado vínculos con varias agrupaciones mexicanas y

de otros países con creencias semejantes, y cuenta con muchos seguidores no sólo mexicanos sino también extranjeros. Se trata de un grupo ecléctico formado por gente de clase media y alta, con estudios universitarios, que piensan en términos planetarios y creen que las grandes fuerzas cósmicas sagradas que habían estado dormidas se despertaron por fin en México. De hecho, varias personas de ese grupo imparten cátedras en cursos de *nueva mexicanidad*. La base de sus ideas es el supuesto poder y gloria de los mexicanos y las culturas prehispánicas.

Es interesante que la novela dio origen en cierta forma a la *fiebre* de tomar energía en los centros arqueológicos durante los equinoccios y los solsticios, así como convertir a México en un centro de poder espiritual. Por lo tanto se puede ver, por ejemplo, que en el diario *La Jornada* se describe la celebración del equinoccio en la Pirámide del Sol de Teotihuacán:

A mitad de la Calzada de los muertos los *reginos* despliegan una manta que anuncia su nuevo sitio en Internet. Esta creencia que tiene como columna vertebral el culto a Regina, “reina de México” —aquella edecán asesinada la noche del 2 de octubre en Tlatelolco y a la que consideran la reencarnación del último emperador azteca— cobra día a día más adeptos. Algunos incluso los ven como los iniciadores de este *boom* teotihuacano, que en sólo 15 años compite con manifestaciones religiosas de tanta tradición como la peregrinación a la Villa de Guadalupe, el 12 de diciembre, o la Semana Santa en Iztapalapa.

A mediodía el lugar donde los hombres se convierten en dioses está atestado y el aire impregnado de aroma a copal. No se escucha otro sonido que el de los instrumentos indígenas que acompañan a decenas de danzantes. Algunos venden folletos sobre el significado de la danza solar mexicana, donde explican que ésta es un medio para alcanzar un nivel de conciencia superior acerca del origen y destino del hombre y del universo, por lo que debe ir acompañada del aprendizaje de la filosofía de Anáhuac. Con citas de Miguel León Portilla, Jacques Soustelle y uno de sus clásicos Romero Vargas, autor de *Los gobiernos socialistas del Anáhuac*, hablan de la necesidad de vencer el individualismo para llegar a convertirse en “funcionarios de la colectividad”. (Rivera 2001: s.n.)

A este lugar llegan concheros o chamanes que hacen limpias y alejan la «mala vibra» mediante aceites perfumados, sahumerios o ramas de

pirú, al tiempo que advierten sobre enemigos, posibles enfermedades o conductas desviadas; ofrecen consejos y amuletos para regresar a buen camino. Cabe decir que en el equinoccio de primavera de 2016 el mismo diario informa que fueron 150,000 las personas que acudieron a tomar energía a Teotihuacán, aunque sabemos que a veces han llegado a un millón.

Así, la supuesta o real consigna que dejó Cuauhtémoc no sólo se convirtió en el mito fundacional del o de los movimientos de la mexicanidad, sino que reencarnó en la joven protagonista de un exitoso libro que se ha convertido en la inspiración de un movimiento *new age*. Pero además el mito del entierro de sus restos ha construido un centro importante de peregrinaje para grupos de danzantes de la mexicanidad.

### Reflexión final

A través de estos relatos se puede tener una idea de la pervivencia de la heroica y trágica imagen del «joven abuelo», Cuauhtémoc, que de alguna manera, además del intento de exaltación oficial, es más bien recordado por la gente que se identifica con una cultura mexicana idealizada y por los que creen que su espíritu, a través de una chamana ha sido capaz de llevar a cabo curaciones milagrosas, lo que convierte al gran *tlatoni* mexicana en un gran paradigma para la cultura mexicana.

### Bibliografía

AUTORES VARIOS (2003). *Origen de los mexicanos*, Madrid: Dastin Historia.

CARRANCO CARDOSO, LEOPOLDO (1962). *Cuauhtémoc, hijo del Sur*. Taxco: (s.e.).

CORTÉS, HERNÁN, (1975). *Cartas de relación*. Manuel Alcalá (nota preliminar). México: Editorial Porrúa.

CÓDICE VATICANO A 3738 O CÓDICE RÍOS (1996). México: Fondo de Cultura Económica, Akademische Druck-und Verlagsanstalt, facsímil (101 hojas plegadas), lám. XC.

ESCAREÑO, MARCO ANTONIO, (2013). *Historia del Barrio de Tepito: Desde la fundación de Tlatelolco en 1337 a la gran inundación de 1555*. Mé-



xico: Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia. Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México.

GONZÁLEZ TORRES, YOLOTL (2000). El movimiento de la mexicanidad. En: *Religiones y Sociedad* 8: 9-35.

GONZÁLEZ TORRES, YOLOTL (2005a). *Danza tu palabra: La danza de los concheros*. México: Plaza y Valdés editores. Sociedad Mexicana para el Estudio de las Religiones. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

GRINBERG-ZIHLBERBAUM, JACOBO (1987). *Los chamanes de México. Psicología autóctona mexicana*. México: Alpa Corral. Facultad de Psicología, Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto Nacional para el Estudio de la Conciencia.

GÜEMES, LINA ODENA (1976). *Movimiento Confederado Restaurador de la Cultura de Anáhuac*. México: CISINAH-SEP.

GUZMÁN, EULALIA (s.f.). *La autenticidad de los restos de Cuauhtémoc*, México: Ediciones El Guerrero Solar.

GURRÍA LACROIX, JORGE (1976). *Historiografía sobre la muerte de Cuauhtémoc*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México.

JIMÉNEZ MORENO, WIGBERTO (1962). Los hallazgos de Ichcateopan. En: Arnaiz y Freg, Arturo, et al. *Los hallazgos de Ichcateopan: Actas y dictámenes de la Comisión*. México: Comisión Investigadora de los Descubrimientos de Ichcateopan, 161-181.

JOHNSON, ANNE W. (2014). El poder de los huesos: peregrinaje e identidad en Ixcateopan de Cuauhtémoc, Guerrero. En: *Anales de Antropología* 48-II: 119-149.

MOCTEZUMA BARRAGÁN, PABLO (1996). *Moctezuma y el Anáhuac. Una visión mexicana*. México: Noriega Editores.

ROMERO GIORDANO, CARLOS (1994). *Cuauhtémoc, más humano que divino*. México: Panorama Editorial.

RIVERA, MARÍA (2001). Más de un millón de personas reciben la primavera en Teotihuacán. En: *La Jornada*, 22.03.2001.

RUBIAL GARCÍA, ANTONIO (2009). Moctezuma y la Malinche, los reyes de América. Mito y fiesta en la Nueva España barroca. En: Fernández, Manuel / González, Carlos Alberto / Maillard, Natalia (comp.). *Testigo del tiempo, memoria del universo. Cultura escrita y sociedad en el mundo ibérico (siglos XV-XVIII)*. Sevilla: Ediciones Rubeo, 541-559.

STIVALET, TLACATZIN (1990). *Anahuac 2000. Lo pasado y lo presente proyectado hacia lo por venir*. México: Ediciones Águila y Sol.

TORRES, SUSANA (2010). La consigna de Cuauhtémoc en el siglo XXI. En: Camareana, Mario (coord.). *La construcción de la memoria colectiva*. México: Escuela Nacional de Antropología. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 59-81.

VELA, ENRIQUE (2011). Los tlatoanis mexicas. En: *Arqueología Mexicana*. Núm. Especial 40: 8-90.

VELASCO PIÑA, ANTONIO (1987). *Regina: 2 de octubre no se olvida*. México: Editorial Jus.

### **Fuentes electrónicas**

<<http://www.movimientoconfederado.com/Inicio.html>> (14-abril-2017).

PARTE VIII

MITOS, ARTES VISUALES, MÚSICA Y FIESTAS



# Las mitologías vestidas de murales

Héctor Perea, Universidad Nacional Autónoma de México

**Resumen:** *En el presente ensayo se siguen algunas huellas artísticas y literarias dejadas por las mitologías grecolatina y mesoamericana sobre el cuerpo urbano de la Ciudad de México. Se rastrea la concepción del mundo de habitantes de la ciudad y de gente de paso a partir del encuentro continuo con la historia del lugar representada por sus figuras emblemáticas, originarias e importadas, en las diversas etapas de su existencia. Desde México-Tenochtitlan hasta la actualidad, fachadas e interiores de palacios, iglesias y edificaciones comunes; muros habitacionales o de uso variado; esculturas públicas y murales en las más dispares técnicas conformarán el telón de fondo de la existencia cotidiana en esta ciudad compleja en su diversidad y única en su capacidad de asimilación de lo propio y lo extraño.*

**Abstract:** *Some artistic and literary tracks left by Greco-Latin and Mesoamerican mythologies over Mexico City urban shape are reviewed in this essay. Both the city habitants and occasional visitors world conception is traced out. This path is searched through their continuous encounter with the City history, represented by its native and imported emblematic figures, throughout different periods of its existence. From Mexico-Tenochtitlan till nowadays, palaces facades and indoors, churches and common constructions; habitable or multi-purpose walls; public sculptures and murals made with unalike technics will be the backstage of the everyday life in this complex City, due to its diverse and unique capacity to assimilate what is local and what comes from abroad.*

## I

En la versión cinematográfica de 1964 de “Las dos Elenas”, el cuento de Carlos Fuentes recogido en *Cantar de ciegos*, libro del mismo año, José Luis Ibáñez reconstruye visualmente el mural previsto en la siguiente cita del relato: «Sí, va a ‘tira’ una fiesta de disfraces. Tenemos que ir vestidos de murales mexicanos. Más vale asimilar eso de una vez. Cómprame unos alcatraces, Víctor nibelunguito, y si quieres vístete del cruel conquistador Alvarado...» (Fuentes 1964: 22).

A la manera del mosaico de técnica bizantina del Teatro de los Insurgentes en que, al hablar del arte dramático en México Diego Rivera representaba en realidad su versión maniquea de la historia nacional, Ibáñez pondría al centro del encuadre cinematográfico al cómico Cantinflas, rodeado de meninas, campesinos y toda suerte de personajes del pueblo representados por la clase media culta de la ciudad de México. Todos en papel de maniqués. La forma como el director universitario caracterizaría a los personajes de este fresco con fondos abstractos, realizados quizá por alguno de los pintores de la generación de medio siglo —pienso en Lilia Carrillo—, de apariencia efímera y, en realidad, eterno gracias a su plasmación en celuloide, fue a partir de máscaras de estilo goyesco autoimpuestas por los actores sobre sus rostros, casi torsos en algún caso. En este mural fílmico, más que en la descripción por escrito de Fuentes, se sintetizaría el espíritu completo de una ciudad, la de México, siempre abierta a adoptar, en plan visual, las muy distintas mitologías que le han dado cuerpo y alma a lo largo de los siglos, desde el primer cuarto del siglo XIV de su fundación y hasta nuestros días.

Un fresco virreinal del Monasterio de Cuauhtinchán muestra lo que entonces sería la, hasta cierto punto, natural convivencia de los mundos sobrepuestos a partir de la Conquista (siguiendo el término clásico) o Encuentro, según el políticamente correcto con que se maquilló hace pocos años el choque entre dos universos complejos hasta el extremo que significó la llegada española a México-Tenochtitlán. En la estampa mural del Monasterio lo que se representa en rojo cochinilla, negros y blancos es, al centro, una *Anunciación* que en los pliegues del manto de la Virgen luce influencias de la pintura flamenca. Esta escena religiosa, convencional dentro del canon católico, aparecerá enmarcada en sus dos costados por el puma y el águila real mesoamericanos, que concentran

su atención animal en la Virgen y el Arcángel. Suma y símbolo del pueblo originario de la región.

Con más de trescientos años de distancia entre una y otra manifestación, hoy la ciudad del siglo XXI muestra en una de las manifestaciones más contundentes del momento actual, un rascacielos del arquitecto Teodoro González de León, la convivencia entre los tres elementos aglutinantes del fresco virreinal y la cinta de Ibáñez. La Torre Manacar, finalizada entre 2017 y 2018, contiene en su interior un mural que fue originalmente la cubierta de pantalla del emblemático cine del mismo nombre que estuvo justo donde ahora se despliegan las cuatro fachadas, distintas entre sí, de la Torre. Pintado por el guatemalteco Carlos Mérida en 1964 –de nuevo el año de la publicación del libro de Fuentes y de la película de Ibáñez–, con pintura acrílica e incrustaciones de madera, *Los danzantes*, mural portátil que en algún momento se consideró desaparecido por completo como casi toda la obra pública de Mérida, al igual que la *Anunciación* estuvo protegida por los elementos fundadores de Tenochtitlan está hoy rodeada, cuidado en todos sentidos por la arquitectura más contemporánea, por el acero y el cristal que la sintetizan. Esta pieza intentó representar en su origen, como lo consigue hoy, a la cultura maya desde una perspectiva casi abstracta que uniría a su país de nacimiento con México, el de acogida y muerte veinte años después de finalizar la obra.

Retomo la presencia del símbolo fundacional de México-Tenochtitlan que aparece en el fresco del Monasterio, el águila real y la serpiente, esta última ya desaparecida en la pintura, para adentrarme en lo que esta ave significó, a partir de su compleja existencia, también simbólica, en Europa y en el México virreinal y, a partir del siglo XIX, independiente.

Una de las primeras representaciones de la famosa aparición en el islote, que convenció al pueblo venido de Aztlán de que éste era el destino final de su migración, la encontramos en un grabado mexicano sobre roca. En el mismo, el águila real posada sobre un nopal devora lo que podríamos entender como una serpiente con la piel desdoblada que la transforma en un delgado estandarte repleto de elementos significantes. Presente hoy en dos sitios distintos de la Ciudad de México, al costado del edificio moderno del Ayuntamiento ciudadano y en la plaza conocida popularmente como la *del aguilita*, en pleno barrio de La Merced, el ave mexicana había tenido una vida paralela en Europa, aunque con distin-

tas interpretaciones simbólicas, algunas de las cuales llegarían también a México para integrarse o transformarse en la historia nacional. La versión del ave bicéfala, de origen bizantino, sería adoptada en el siglo XVI por la Casa de Habsburgo a través de Carlos V de Alemania. Otro monarca de la misma estirpe, Maximiliano I de México, quien había usado el escudo de la Casa como virrey de Lombardía-Venecia, al llegar al país americano prefirió sin embargo recuperar el símbolo mexica para su estandarte real, con todos los elementos tallados por el artista anónimo mesoamericano en la ya mencionada roca. Con la caída del conocido como segundo Imperio en México –consideración que de hecho excluye injustamente a los mesoamericanos– el elemento esencial del estandarte de Maximiliano, el águila y la serpiente, se convertiría, ya sin toda la parafernalia decorativa real ni los lemas «Religión, Independencia y Unión» y «Equidad en la Justicia», en el centro de la bandera del país que conocemos hoy. Resulta interesante que José Vasconcelos se inspirara para el escudo de la Universidad Nacional en el mismo símbolo bizantino para llevarlo, de la representación de un águila bicéfala doblemente coronada, a la de dos aves, una de presa y otra carroñera que, sin coronas ni serpiente, aunque sí con volcanes y nopales, simbolizan a las culturas mesoamericanas y andinas unidas en un mismo proyecto educativo y cultural. Es llamativa a su vez la interpretación del símbolo vasconcelista hecha por Diego Rivera en el mascarón puesto sobre la entrada principal del Estadio Olímpico de la Ciudad Universitaria, donde los deportistas actuales y los de los pueblos originarios rodean y se dejan abrazar por las aves. Mientras, bajo todos ellos, se pasea la serpiente emplumada, o Quetzalcóatl.

## II

El estilo artístico de la Ciudad de México ha sido siempre, desde la época mexica, ecléctico. Por lo mismo no resultará extraño para los nacidos en la capital y en otras partes de la República que entre las figuras más representativas de lo mexicano se encuentren el Ángel de la Independencia, en realidad la Niké griega; la Diana Cazadora, personaje proveniente de la mitología grecolatina que en la cinta *Los Caiifanes*, basada en un guion de Carlos Fuentes, como ente público y moderno sería vestida por uno de los personajes, o La Cibele, copia moderna de la de Madrid. El tesoro oculto de este grupo de seres mitológicos, venerado



por un autor mexicano, el colonialista Genaro Estrada, y por sólo unos cuantos visitantes de La Alameda Central, es el Mercurio de la fuente más occidental del parque, copia del creado por Gianbologna y admirado por los Medici.

Como centro neurálgico del poderoso reino México-Tenochtitlan concentraba influencias culturales, arquitectónicas, religiosas propias y de los pueblos conquistados. Con la versión española de la ciudad sucedería algo similar, pues la migración europea no se limitó, a lo largo de los trescientos años de virreinato, a la atracción de militares, religiosos, artistas, aristócratas o gente común de Castilla y otras regiones de lo que se conoce como Reino de España, sino a gente de los más diversos orígenes étnicos, sociales, religiosos y profesionales de Europa, África y Asia. Es por eso que, en el ámbito urbanístico, y en particular en la relación entre arquitectura y arte público, la ciudad se convirtió en un catálogo de estilos llegados del exterior y asimilados naturalmente, así como un compendio de propuestas originales que modificarían la forma de ver y de vivir la urbe. Proyectar hacia el interior el pasado mesoamericano, parcialmente negado desde el punto de vista histórico, y enfrentarlo con lo que del resto del mundo se iba instalando poco a poco en las fachadas, muros y calles de la ciudad, se volvió un ejercicio de vida cotidiana renacido día a día hasta hoy.

Si por estrategia política de Hernán Cortés buena parte de las construcciones mexicas, al igual que partes del trazado urbano de la capital mesoamericana, fueron *rasurados* o destruidos por completo a partir de la caída de México-Tenochtitlan, muchos de sus elementos compositivos y ornamentales serían inmediatamente reutilizados por la naciente ciudad virreinal. Con esta asimilación física, más allá del aprovechamiento de materiales para la cimentación arquitectónica o el adorno palaciego, hasta los elementos más sutiles del pensamiento y las creencias religiosas y mitológicas representados por los fragmentos utilizados como complemento visual pasaron a formar parte del universo nuevo del virreinato y, más adelante, del país independiente y su ciudad capital. Un ejemplo de lo anterior, quizá el más claro por contundente, fue la utilización de dos cabezas de serpiente de tamaño monumental, extraídas quizá del mismo Templo Mayor, como remates estructurales y ornamentales del Palacio dieciochesco de los condes de Santiago de Calimaya y de la casona anterior a éste, del primer cuarto del siglo XVI, donde se asegura estuvo la primera imprenta de América, dirigida por

el bresciano Giovanni Paoli, conocido en Sevilla y México como Juan Pablos. Recordemos que algunas de las mansiones de la época, como se puede observar en la reconstrucción de los interiores de una en el actual Museo Franz Mayer, que fuera durante el virreinato y hasta bien entrado el siglo XX Hospital de la Mujer, en algunos rincones solían tener vitrinas para la exhibición de antigüedades de México. Entre las que había figurillas de dioses mesoamericanos. Todavía a mediados del siglo pasado, a estas pequeñas piezas se les conocía como *idolitos*.

La costumbre de incorporar a la imagen citadina elementos de la mitología mesoamericana en la ciudad alcanzó a las manifestaciones más cultistas del porfiriato y el México moderno. Cuando Adamo Boari propuso al presidente Díaz, a inicios del siglo XX, su diseño de Palacio de Bellas Artes, el mismo incluía la incorporación de elementos tan contrastantes con el fino estilo Art Nouveau del edificio y el blanco del mármol de Carrara que lo recubriría como las representaciones figurativas de Quetzalcóatl, el Caballero Águila y el Caballero Jaguar mexicas, que realizaría Fiorenzo Giannetti sobre las dos entradas laterales del Palacio. Los mascarones representativos del primer guerrero decorarían también, en la década de 1930, en plena efervescencia *Déco*, la pérgola complementaria del Palacio destruida algunos lustros después.

El recubrimiento mitológico de la ciudad se extendería a lo largo de los años treinta a través, sobre todo, de la escultura pública, en ocasiones monumental, de ascendencia *Déco* y *Déco* nacionalista. La Plaza de la Revolución, con el monumento del mismo nombre que fuera inicialmente parte del proyecto de Émile Bénard del Palacio Legislativo y llevado a su estado actual por Carlos Obregón Santacillia, contiene algunos elementos representativos del *Déco* de exaltación post revolucionaria. En las lámparas en piedra volcánica y bronce que bordean la plaza nos topamos con varias águilas reales que contrastarán, vistas de contrapicado, con los musculosos cuerpos de los obreros que rematan las aturas del monumento, esculpidos por Oliverio Martínez. El águila fastuosa para el Legislativo, en su representación fundacional de México-Tenochtitlan y esculpida por Jesús F. Contreras, mexicano que obtuvo el Gran Premio de Escultura en la Exposición Universal de París de 1900, debía haber rematado la cúpula del salón de los pasos perdidos del Palacio. Pero, al cambiar por completo el proyecto, suspendido al estallar en México el conflicto armado, sería trasladada al norte de la ciudad y colocada como remate del Monumento piramidal de La Raza, junto con

retratos en bronce, de gran formato, de *tlatoanis* mexicas, conjunto complementado hace pocos años en el exterior y el interior del Museo del Ejército con más placas en bronce, todas provenientes del Pabellón Mexicano de la Exposición parisina. En el costado norte de la Plaza de la Revolución otro edificio *Déco*, el Frontón México, presume en su fachada grabados en piedra con representaciones de la mitología mesoamericana.

La decoración en tono mitológico, en *Déco* nacionalista, encuentra, de nuevo en el Palacio de Bellas Artes, muestras de enorme interés, por ser formas fragmentarias representativas que no buscan reproducir el hecho, sino concentrarlo a partir de elementos sueltos; o bien completos, anti figurativos, casi abstractos. En el último nivel de la bóveda del *hall* de entrada se distribuyen varios mascarones metálicos con la imagen estilizada de Chaac, el dios maya de la lluvia equivalente a Tláloc, el dios de la lluvia o del agua celeste. El mismo chocaría en seguida con el gusto o la capacidad interpretativa de alguien ajeno a la mitología mesoamericana, sobre todo de la época de creación de la primera etapa constructiva del Palacio. O sea, sus exteriores. La incompreensión se manifestaría si dicho alguien no sabe que este elemento simbólico-decorativo corresponde a la etapa final de creación del Palacio, llevada a cabo ya en la década de los treinta, no por Adamo Boari sino por el arquitecto, integrante en su juventud del Ateneo de la Juventud, Federico Mariscal. La etapa corresponde al poco tiempo que duró uno de los gobiernos más nacionalistas de la historia mexicana que comandó Abelardo L. Rodríguez, hombre de todas las confianzas de Plutarco Elías Calles. El mascarón dedicado a Chaac es contemporáneo de otro rostro que representa al mismo dios –con rasgos también, quizá, de Tezcatlipoca–, puesto en los muros exteriores del hoy conocido como Museo de Arte Popular, originalmente edificio de bomberos de la zona centro de estilo *Déco*.

### III

Posterior en al menos dos décadas a los dos anteriores será la versión del Tláloc imaginada por el arquitecto y pintor Juan O’Gorman en 1952 para la Biblioteca Central de la sede funcionalista de la Universidad Nacional Autónoma de México. En este caso, el mascarón del Tláloc es, como el que presidió muchas fuentes italianas, el surtidor del espejo de agua puesto al lado del acceso a la Biblioteca. Y en clara resonancia de

aquel espíritu nacionalista de los treinta, correspondiente a los tiempos de la arquitectura funcionalista de O’Gorman, la representación de Ciudad Universitaria está hecha con las piedras de lava expulsada por el volcán *Xitle* –u ombligo, en náhuatl–, similares a las usadas en el águila de la Plaza de la Revolución y el mascarón del Museo de Arte Popular, aunque en la versión de O’Gorman, concebida ya bajo la línea que seguiría éste por entonces: la de la corriente orgánica u organicista. Según se puede observar en la cobertura monumental del mosaico que decora los cuatro costados de la Biblioteca Central, así como en su casa orgánica de aquellos años cincuenta o en la del músico norteamericano Conlon Nancarrow, construida por el también pintor, la figura de Quetzalcóatl fue una constante en su obra mural.

La influencia de este tipo de corriente, la orgánica, que en el caso de O’Gorman se personaliza por completo y busca incorporar y, de hecho, fusionar la mitología mesoamericana con el presente, llegaría hasta la obra del arquitecto mexicano actual Javier Senosiain, quien llegó a llamar Nido de Quetzalcóatl a uno de sus proyectos más ambiciosos y extravagantes, suerte de moderno Parque Güell o Palais Idéal du Facteur Cheval marcado en todo momento por la figura de la serpiente. Los murales en mosaico del Museo Anahuacalli, de Diego Rivera y Juan O’Gorman, y sobre todo la casa del segundo, concebida a partir de la existencia al natural de una cueva de piedra volcánica, contuvieron también representaciones de otras deidades mexicas o mayas como Chaac o el águila real, así como mariposas, caracoles, jaguares, todas figuras de culto ancestral. Hasta el sol y la luna, simbolizados originalmente en el pasado mesoamericano por sendas pirámides de Teotihuacán, estaban representados en su caverna-habitacional de la Avenida San Jerónimo. Donde, por cierto, O’Gorman pondría en uno de los mosaicos del patio la siguiente leyenda: «a la memoria de Ferdinand Cheval [,] olvidado».

Pero si la casa personal destruida y la aún existente de Nancarrow fueron en su momento laboratorio del muralismo e importantes medios de proyección de la fascinación que O’Gorman tuvo siempre por el pasado de su país, el principal de los proyectos inspirados en las ideas de Frank Lloyd Wright sería la fachada íntegra de la Biblioteca Central de la UNAM, diseñada sobre una superficie de cuatro mil metros cuadrados. Esta obra maestra de O’Gorman como artista experimental –la casa funcionalista y, sobre todo, la orgánica, lo serían en su papel de arquitecto–, prácticamente contemporánea en construcción de la casa de San

Jerónimo, así como los murales de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes y el Museo Anahuacalli, resume su manera de interpretar la fuerza que tuvo en el pasado, y que se conserva en el presente de México, la mitología mesoamericana. Según la descripción oral del propio O’Gorman, en el muro norte del edificio universitario

[...] está representada la época prehispánica. Ahí están representados los dioses principales, los cuatro dioses principales de la cosmología azteca y también las ideas del universo, del día y de la noche, de la relación de opuestos, que no eran el bien y el mal, sino simplemente las relaciones de opuestos, los que se consideraban básicos para el entendimiento de la vida religiosa del mundo antiguo mexicano. (Robert 1988; Arellano 2015: 42-44)

Nos toparemos allí, de nueva cuenta, con el águila devorando a la serpiente, con Quetzalcóatl y Tláloc; con caracoles marinos, peces, garzas, canoas que remiten a los lagos que cubrían gran parte del valle de Anáhuac; con signos calendáricos, pumas, *chalchihuites* –o piedras preciosas–; *tlatoanis*, cráneos de *tzompantli* –altar–, el escudo de la guerra y, como queriendo devorarlo, una representación de *Cipactli*, o lagarto negro, mitad cocodrilo y mitad pez: el monstruo de la tierra.

En la parte baja del muro está presente el mundo terrestre:

[...] los campesinos, los soldados, los príncipes, las señoras, las mujeres que hacen la molienda del maíz para hacer las tortillas. En la parte de abajo está representado el mundo que caminaba en la tierra, y arriba las ideas cosmogónicas de la cultura de la época del mundo antiguo mexicano.

Sobre los otros tres muros decorados, como el norte, con piedras de colores recolectadas por el pintor en buena parte de la República y montadas con una técnica revolucionaria de su invención, se despliega el universo hispánico, las nuevas concepciones del mundo occidental – Ptolomeo y Copérnico –, el México independiente, el surgimiento de la ciencia y la práctica del deporte en su forma actual. En el escudo de la Universidad que O’Gorman se vio forzado a incluir veremos, de nueva cuenta, el águila real y el cóndor cuyo significado, junto con el de la leyenda vasconcelista *Por mi raza hablará el espíritu*, el pintor confesaba,

con la ironía que le valió muchas enemistades al final de su vida, no entender muy bien.

De vuelta con Quetzalcóatl. Este reptil, más que simbólico, emblemático de Mesoamérica, en el caso de las distintas manifestaciones ciudadanas contemporáneas se encuentra en muchos de los frescos o mosaicos monumentales de algunos miembros de la Escuela Mexicana de Pintura. Pero también lo veremos en multitud de murales de corte absolutamente popular, que igual se despliegan en muros de terrenos baldíos como en estaciones del Metro o en edificios universitarios (estos últimos, trabajos de firma muchas veces). Anuncios de comercios, posters de actividades académicas o deportivas aprovechan año con año la fuerza visual e histórica del dios, ejemplo de fortaleza y sabiduría. El mismo apareció hasta en la promoción del Gran Premio automovilístico de la Ciudad de México de 2017. Dualidad con Tezcatlipoca, Quetzalcóatl, como ya se indicó, fue venerado en Teotihuacán en tiempos del preclásico tardío. O sea, hace más de dos mil años.

Sin par frente a la consideración que por lo general se ha tenido de la serpiente emplumada son los casos de dos obras monumentales de Diego Rivera y Ángel Zárraga. Del primero destaca el mosaico en vidrio y de forma convexa del Teatro de los Insurgentes, con una originalísima y casi juguetona representación de Quetzalcóatl complementada por figurillas femeninas vivientes en estilo Tlatitlco y un *Mictlantecutli*, señor del Inframundo, enfrentado a un guerrero y un sacerdote mexicas que intentan evitar que el dios se lleve a una mujer. Tláloc, en su forma más recargada, el puma erecto sobre dos patas, caracoles, instrumentos musicales y la vírgula de la palabra concentran un microcosmos mesoamericano dentro del universo total de la historia mexicana. Historia extrema en la interpretación de Diego Rivera, rematada con la imagen de Cantinflas en el centro de la composición.

El caso del mural de Ángel Zárraga donde aparece Quetzalcóatl como figura medular, aunque casi velada, es el último que hizo el pintor duranguense y, de hecho, una obra completa en sí misma como fragmento, aunque inacabada como totalidad. *La voluntad de construir*, fresco a la encáustica de 1946, resulta uno de los trabajos más profundos de la plástica mexicana en cuanto al tratamiento y significado de la mitología mesoamericana en el México del siglo XX, con líneas de fuga que llevan el tema hasta la mitología griega y el manierismo italiano.

Terminado en la Sala de Lectura de uno de los patios de la Biblioteca de México José Vasconcelos, en la Ciudadela, este mural debió formar parte de un conjunto de cuatro: el antes señalado, *El triunfo del entendimiento*, *El cuerpo humano* y *La imaginación*. El grupo quedaría inconcluso al morir Zárrega el año mismo de la finalización del fresco y de la inauguración de la Biblioteca. Zárrega había vuelto a México luego de la prologada estancia francesa que lo hizo figurar como integrante de la Escuela de París. Mezcla de razas, sexos y religiones, visualmente *La voluntad de construir* pareciera inspirado en los muros y el techo la Camera dei Giganti, salón recubierto por un trabajo monumental, *El Olimpo*, del artista y arquitecto manierista Giulio Pippi, mejor conocido como Giulio Romano, en el Palazzo Tè por él mismo diseñado para los duques de Mantova.

Así, desde una perspectiva el de Romano podría verse como el antecedente obvio del mural de Zárrega. Pero el significado de ambas obras diferirá en lo esencial. El fresco del artista romano partiría del mitológico enfrentamiento de Zeus y sus aliados, los dioses del Olimpo, contra los gigantes creados por Gea, abuela del primero y madre de Cronos y Rea, que intentaban acabar con ellos. Lo que uno observa en *El Olimpo* es destrucción pura. El sentido del trabajo de Zárrega será absolutamente opuesto al anterior. O sea, constructivo, de acuerdo con los ideales surgido tiempo atrás de la Revolución mexicana, la necesaria pacificación del país y el desarrollo del México del futuro. Valores y necesidades, todos ellos, renovados tras el final de la Segunda Guerra mundial.

En el fresco manierista la presencia de Zeus y, sobre todo, de Heracles –hijo de madre mortal–, resultaban esenciales para el cumplimiento de la misión encomendada a los dioses: aplastar por completo el levantamiento, aun en sacrificio de su mundo, para seguir conservando los privilegios. En el mural mexicano la fortaleza y sentido de justicia de Quetzalcóatl en piedra, soportado por el mismo zócalo del que emerge una gran cruz, infundirían a los humanos la fuerza necesaria para levantar las columnas y arcos del nuevo edificio en que los hombres y mujeres de diversas razas y colores, credos e ideologías, pudieran reconstruir sus vidas.

Cabría destacar que Ángel Zárrega, profundamente religioso y creador de algunos de los más importantes frescos para iglesias en París, fue al mismo tiempo un virtuoso en el tratamiento del cuerpo humano. He-

cho patente en todos los personajes retratados, en desnudos integrales, dentro de *La voluntad de construir*.

## Bibliografía

- ARELLANO, IVÁN (2015). *Casa O'Gorman. Habitando la cueva* (tesis doctoral). Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña.
- FUENTES, CARLOS (1964). *Cantar de ciegos*. México: Joaquín Mortiz.
- IBAÑÉZ, JOSÉ LUIS (1965). *Las dos Elenas* (mediometraje de ficción: <https://www.youtube.com/watch?v=L5h0lt2FcP4>). México: s/productor.
- ROBERT, ALFREDO (1988). *Como una pintura nos iremos borrando* (largometraje documental: <https://www.youtube.com/watch?v=tYT44e3gAfE>). México: s/productor.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, IDA (1983). *El surrealismo y el arte fantástico de México*. México: UNAM.



# *Popol Vuh*. Un mito maya a través del universo musical

*Blanca Solares*, Universidad Nacional Autónoma de México

**Resumen:** *El mito cosmogónico, para el hombre religioso, es el modelo de todas las creaciones (Eliade). Presentamos aquí la recreación del Popol Vuh, el más completo mito de creación-destrucción de los antiguos mayas, a través de tres de sus principales versiones musicales contemporáneas: La noche de los mayas, del destacado compositor mexicano, Silvestre Revueltas; Popol Vuh, del argentino Alberto Ginastera; y Uaxuctun (Leyenda de una ciudad maya destruida por ellos mismos por causas religiosas), del italiano Giacinto Scelsi.*

**Abstract:** *The cosmogonic myth is the model of all creations for the religious man (Eliade). Here, we present the recreation of the Popol Vuh, the most complete myth of creation-destruction of the ancient Mayans. Its recreation is made from three of its main contemporary versions: (a) The Night of the Mayas, by the outstanding Mexican composer, Silvestre Revueltas; (b) Popol Vuh, by the Argentinian Alberto Ginastera; and (c) Uaxuctun (Legend of a Mayan city destroyed by themselves for religious reasons), by the Italian Giacinto Scelsi.*

## **1. Introducción**

El *Popol Vuh*, libro sagrado de los mayas de la región del Quiché, en Guatemala, comparable al *Mahabharata* de la literatura hindú, la *Teogonía* de Hesíodo, los *Edda* de la mitología nórdica o el Génesis de la *Biblia*,

cuenta cómo el mundo llegó a ser. Este mito asienta que en el tiempo primordial ocurrió la creación del mundo, misma que tendrá un fin. No obstante, en contraste con las visiones escatológicas judeocristianas, el fin no es una catástrofe, sino que forma parte de un proceso regido por las leyes de una temporalidad cíclica constantemente en movimiento por la acción de los dioses, de la cual el mismo hombre es una de sus creaciones. Los dioses simbolizan el bien y el mal, corresponde al hombre orientar esas fuerzas positivamente para la preservación del Cosmos, de la Naturaleza y de la Sociedad. La fuerza de esta *imagen arquetípica* que se resguarda tanto en el mito como en el inconsciente colectivo (Jung), en la modernidad, especialmente cultivada en las artes se aviva en momentos de crisis de sentido. Por ello dirá M. Eliade que «toda crisis de sentido es una crisis religiosa».

## 2. *La Noche de los Mayas de Silvestre Revueltas*

*La noche de los mayas* de Silvestre Revueltas (1899-1940) es una obra originalmente compuesta para cine y estrenada el 7 de septiembre de 1939 en la Ciudad de México; muy poco antes de la aciaga muerte del compositor, cuando apenas entraba en su cuarta década de vida.

La cinta, que está dirigida por Chano Urueta, ha sido calificada de «drama romántico». Si bien, vista con atención, narra una historia aciaga, en el sentido de «destino fatal», condición a la que se hayan condenadas las comunidades indígenas de México desde la Conquista. La narración, que trata de la seducción de una doncella indígena por el extranjero civilizador, nos recuerda también a la Malinche –controvertida figura femenina cuyo destino se enlaza en el siglo XVI con Hernán Cortés y la conquista de México–, como si el ajuste de cuentas con la imagen de la mujer, vinculado al devenir histórico del continente americano, siguiera pendiente aún en el siglo XX.

En la historia del cine mexicano de la *época de oro*, entre 1936-1959, el filme no ha trascendido; ni por el argumento que no resulta del todo claro, ni por una actuación excepcional, ni por la fotografía a cargo del mismo Gabriel Figueroa, sino por la música de Silvestre Revueltas: *La noche de los mayas*.

Forzado a emplearse en una orquesta de cine, cuando el cine sonoro no existía, Silvestre Revueltas aprendió a utilizar y sincronizar la música con la acción en E. U., alrededor de 1928. Hasta entonces, los cines solían

tener un piano y a veces incluso una pequeña orquesta. Ahí, a la par que se ganaba la vida, Silvestre Revueltas aprendió a adaptar la velocidad de la música con las escenas que se sucedían en pantalla.

Una primera versión en dos movimientos de esta obra para cine, *La noche de los mayas*, la debemos a Paul Hindemith –compositor y violonista alemán que, en un viaje a México, invitado como director huésped de la Orquesta Sinfónica Nacional, a través de Rosaura Revueltas, hermana del compositor–, tiene acceso a su música y reconoce su fuerza. Organiza así, en 1946, una selección insuperablemente sutil y delicada del material original que, en su opinión, considera recuperable.

Sin embargo, como se encargará de investigar el musicólogo Roberto Kolb, la *Suite* completa hoy ampliamente conocida como *La Noche de los mayas*, la que se escucha exitosamente en todos los foros de música a nivel nacional e internacional, en Europa como en Estados Unidos, no fue compuesta por S. Revueltas, sino que es un arreglo de José Limantour, estrenada por la Filarmónica de Berlín, el 7 de junio de 1963, bajo su propia dirección.

Musicalmente, la Suite ha sido dividida por Limantour en cuatro partes que intentan estar en consonancia con el filme, pero que ciertamente, rebasan con mucho la imagen cinematográfica, que evoca a través del lenguaje del símbolo –musical por excelencia– reminiscencias míticas y cosmológicas. Podemos decir que el argumento fílmico casi se vuelve un obstáculo para escuchar la música. De hecho, tal y como sucede, cualquiera puede comprenderla y emocionarse sin conocer la historia. La música tiene su lenguaje propio.

En el Primer Movimiento, la irrupción de la música en la sala de concierto nos remite al origen, gestación o nacimiento del orden primigenio divino y humano que no deja de estar transido y amenazado a la vez por lo imprevisible. La música irrumpe como espacio celeste y telúrico, donde a la par del universo y los dioses, crecerá también la vida del hombre finita e impura, bella y terrible, con todas sus ambigüedades. Los tonos bajos y suaves de este primer movimiento expresan la magia de la Naturaleza, pero auguran también sucesos fastos y nefastos a los que particularmente las mujeres se mantienen atentas. Las adivinas susurran que el cielo y la tierra duran desde siempre porque no viven para sí mismos; advierten en cambio que los hombres buscan su propio provecho; que la rivalidad y el egoísmo son la amenaza que se cierne sobre la comunidad. Los contrastes entre acordes fuertes y suaves, meditati-

vos y de acción, característica básica de la música de Revueltas, en este primer movimiento, tienen la cualidad de remitirnos al origen de la creación, a la vez que de anunciar el ocaso.

El Segundo Movimiento, “Noche de jaranas”, como muchos han advertido, no tiene nada que ver con el mundo prehispánico, evoca un día de mercado del siglo pasado o, incluso, de nuestros días en un lugar alejado de la urbe. Si el primer movimiento puede ser entendido como un *preludio*, éste segundo toma la forma de *scherzo* acorde al ambiente alegre y travieso de un día de feria, como los rasgos del conocido humor de su compositor.

El Tercer Movimiento, la “Noche de Yucatán”, según lo interpreta J. Limantour, alude al idilio entre la muchacha maya y el Fausto criollo; o más bien, a la pasión incontrolable que irrumpe entre la joven y el extranjero, en medio de la oscuridad de la noche y su manto de silencio, que pareciera augurar como en el *Popol Vuh* lo inevitable:

La cabeza de Hun-Hunahpú fue cortada por los Señores del Xilbabá que se volvió la misma cosa que el fruto de un árbol que jamás había fructificado. Los Señores ordenaron ¡Que nadie venga a coger de esta fruta! Sin embargo, una muchacha oyó la historia maravillosa y quiso acercarse. (Popol Vuh 2012: 57)

No es necesario ver más de una vez la película, para después, al escuchar la música, evocar la escena nocturna y oscura sin necesidad de la imagen. En eso consiste la habilidad de S. Revueltas, a través de la maestría de sus acordes, la música se autonomiza de la imagen, pero la hace presente.

En el Cuarto Movimiento, “Noche de Encantamiento”, el pecado (falta o mancilla de la doncella) ha alterado no solo las reglas que rigen a la comunidad sino a las relaciones de equilibrio mismo entre dioses y hombres. Los rituales para el advenimiento de las lluvias no tienen efecto. La falta ha de ser reparada a través del sacrificio que traerá, quizá, el agua de la vida que limpia y purifica del mal y la desdicha. «Todo porque dura se desgasta» (Eliade). Es necesario destruir lo logrado y crearlo una nueva vez. Se anuncia el final de la Suite “Tema con variaciones”, la destrucción de todo lo gastado y pervertido para volver a comenzar en un nuevo estado de purificación.

La obra concluye con un final apoteótico, en el que dice J. Limantour, se debe poder captar «la atmósfera que incluso prevalece hasta hoy en los ritos mágicos que se siguen practicando en lo que sobrevive de la cultura maya» (Kolb 2014: 12). No es casual, en consecuencia, que recientemente, el conjunto de la Suite, grabada en CD por el maestro Gustavo Dudamel, lleve por título *Rito* y que integre, muy acertadamente, junto a *La noche de los mayas* de Silvestre Revueltas, *La consagración de la primavera* de Ígor Stravinski, obra paradigmática en los horizontes de la música del siglo XX, ambas con claras alusiones al folklore de sus regiones, al que también sobrevuelan.

Escuchamos un conjunto compuesto de sonidos exóticos, alterados y dispersos, trompetas, ritmos contundentes, entradas abruptas de tambores, metales, maderas y percusiones que han sido ampliadas de tres a catorce. Se ha agregado incluso una serie de instrumentos prehispánicos no contemplados en la partitura filmográfica: *teponaxtles*, *huehuetls*, sonajas y caracoles que nos sumergen en un ritual pre-civilizado o mejor maya-dionisiaco, en una improvisación rítmico percusiva acentuadamente corporal que, si bien llama a perdernos en la danza, nos desplaza también al *leitmotiv* del primer movimiento, recordándonos con una fuerza emocional contundente el contenido sagrado de una cosmovisión basada en la esperanza de que a todo morir sigue un re-nacimiento del universo y de la vida.

Así pues, *La noche de los mayas* y, en particular, el último movimiento, no fue prevista por S. Revueltas como una sinfonía. José Limantour la arregla como Suite y propone para cerrar la obra una improvisación que no existe en la partitura original (Ivi: 24). Lo más sobresaliente de su osadía es la decisión de aumentar el número de percusiones y la utilización para el estreno de instrumentos musicales prehispánicos para ser tocados, nada menos que por la Filarmónica de Berlín, lo que con seguridad resultó verdaderamente exótico no sólo para los músicos integrantes de la orquesta, sino para el mismo público germano. Es posible que el desconcierto haya sido tal que, como sabemos, en contraste con décadas más recientes, la obra en ese recinto solo fue ejecutada una vez y los prospectos de una versión para ballet, a cargo del importante bailarín y coreógrafo José Limón, no prosperaron, como tampoco las audiciones promovidas por J. Limantour en Viena y Hamburgo.

Más de veinte años después de haber sido compuesta, J. Limantour rescata una música prácticamente olvidada ya que, si bien existía la ver-

sión de Hindemith de 1946 a la que nos hemos referido, apenas si se sabía de ella. Más aún, no solo la rescata sino la ajusta y la completa como Suite. Pese al poco entusiasmo inicial del público alemán, el ambiente cultural había cambiado y los años sesenta marcaban un ámbito de recepción más abierto a lo experimental. Este redescubrimiento de la música de Revueltas situó a J. Limantour como el promotor principal de un «suceso extraordinario», el del descubrimiento de S. Revueltas como un compositor excepcional, ignorado hasta entonces (Ivi: 10). Si bien es muy probable como insiste el maestro R. Kolb, que el motivo vedado de esa difusión por parte de J. Limantour fuese auto-promoverse, lo cierto es que *La noche de los mayas*, generalmente se atribuye a Silvestre Revueltas y pocas veces se tiene la oportunidad de enterarse de los pormenores de la historia. ¿Quién sabe quién ha compuesto *La Marsellesa* y que fue esta la única composición del músico?

### **3. G. Ginastera: *Popol Vu, la creación del mundo maya, op. 44***

Alberto Ginastera (1916-1983), compositor argentino de origen catalán e italiano, suele dividir su producción musical en tres periodos (Morgan 1999: 340-342). Nos referimos a ellos para pasar inmediatamente al epílogo que cierra su vida y que está dedicado al *Popol Vuh*.

Su primer periodo (“nacionalismo objetivo”) incluye una producción basada en la recuperación de la música folclórica argentina, por ejemplo, *Panambí* o *Estancia*. El segundo («nacionalismo subjetivo») profundiza en la recuperación de elementos étnicos de su cultura combinados ahora con la incursión en el dodecafonismo. Se interesa por las nuevas tendencias musicales, pero su obra sigue impregnada de los rasgos del folclor que dan un toque inconfundible a su producción, sobre todo bajo la influencia de Béla Bartók. Luego de haber perdido su trabajo al luchar contra la política pseudo cultural del dictador Juan Domingo Perón, con la ayuda de la Beca Guggenheim, se instala en Nueva York. Uno de los momentos más importantes de su estancia en los Estados Unidos, durante esta etapa, fue el haber podido estudiar con Aron Copland.

El tercer periodo de su carrera, finalmente, se corresponde con la última parte de su vida. Su obra toma un contacto más profundo con las nuevas corrientes musicales predominantes después de la segunda guerra mundial: la composición aleatoria y microtonal, el serialismo y la

investigación de los efectos de la música en el espacio, principalmente impulsada por Pierre Boulez y Luigi Nono; también, por un acercamiento más flexible a la técnica dodecafónica y una disminución de la importancia que hasta el momento había dado a los toques nacionales en sus obras.

Dada su admiración por la voz humana, en este último periodo, su producción se concentra fundamentalmente en la ópera: *Don Rodrigo* (1963-64), con libreto de Alejandro Casona; *Bomarzo* (1967), con libreto de Manuel Mujica Láinez y *Beatrix Cenci* (1971), a partir de textos de Stendhal y Artaud. Las tres relacionadas con motivos europeos, acompañados de un tratamiento, como lo indica R. Morgan, «inusualmente explícito, de la sexualidad y la violencia». Un estilo que, efectivamente, nos recuerda al expresionismo de Alban Berg, en *Wozzeck* y *Lulú*.

Hasta aquí, sin embargo, falta a su obra el epílogo que nos entregará con el *Popol Vuh*. Autoexiliado en Suiza, sufre quizá una especie de desarraigo o de nostalgia que lo hace profundizar en las fuentes perenes del mito a través del símbolo musical. Después de la ruptura con su primera esposa y el reencuentro con la violonchelista Aurora Nátola, decide retomar en 1983 el encargo del *Popol Vuh* que le hiciera, desde 1975, Eugen Ormandy para la Filarmónica de Filadelfia. Esta será la obra en la que se concentrará en los últimos años de su vida pues, quizá, como comenta su hija Georgina Ginastera: «Necesitaba volver al principio, por eso el *Popol Vuh*». El mismo A. Ginastera escribe: «Tengo la mente llena de ideas para escribir nuevas obras. Algunas como el *Popol Vuh* –que me ronda desde la niñez» (Scalisi 2012: 38).

El *Popol Vu op. 44*, en contraste con el resto de su trabajo en el último periodo, no se centra en el canto y la voz humana, propios de sus propuestas operísticas, sino en la poderosa instrumentación de la orquesta. No es una pieza especialmente aclamada, dada su complejidad y las propias exigencias de nuestro músico. El relato literario del *Popol Vuh*, por lo demás, ya había sido utilizado en la excepcional *Cantata para la América Mágica op. 27*, de 1960. En la segunda fase creativa de su obra, esta composición marcaba ya una transición en su lenguaje y una apertura hacia nuevas corrientes, especialmente el microtonalismo al que combinaba ya entonces con el folclore argentino, y el diálogo con la sabia tradición de las culturas precolombinas.

Mercedes de Toro, entonces su esposa, había trabajado en la selección de los textos y la adaptación del libreto. En esta obra, de textura

exquisitamente sutil, compuesta en seis partes divididas por un “Interludio fantástico”, se devela no sólo la inmersión en el conocimiento de la literatura prehispánica, sino una profunda comprensión de su lenguaje sagrado. Una estrofa del primer movimiento “Preludio y Canto a la Aurora” dice:

¡Oh tú, Tzacol, Bitol  
Míranos, escúchanos!  
¡No nos dejes, no nos desampares,  
Corazón del cielo, corazón de la tierra!

Igualmente, en el último movimiento “Canto de la Profecía”, escuchamos:

En el katún que está por venir  
todo cambiará;  
derrotados serán los hombres que cantan  
en el once Ahau  
¡Callará la sonaja, callará el atabal!

La obra lleva el canto-recitación a una tonalidad por completo extraña, ajena a los oídos del profano. Altamente compleja, alterna momentos de lirismo intimista (“Nocturno” y “Canto de Amor”), proclives al desgarrar visionario, con interludios de una densidad conseguida mediante pequeñas partes melódicas y un uso de timbraciones suntuosas y sorpresivo de pianos y de cuerdas, así como de percusiones que no suelen formar parte de una orquesta sinfónica tradicional: timbales, tambores, gongs, bongoes, guiros, maracas, celesta.

Al igual que la música de Silvestre Revueltas, la *Cantata* nos transmite la grandeza y destrucción de un mundo que sucumbe bajo el dominio de los intereses civilizatorios, en particular expresados en el “Canto de Agonía y Desolación” del quinto movimiento.

La palabra poético-musical de la *Cantata* nos remite a una tradición precolombina que, pese a la Conquista, subsiste a través de sus libros sagrados, y la persistencia aún en la actualidad de una cosmovisión en la que de manera misteriosa se resguarda la sabiduría del hombre religioso maya y el sentido recóndito de la vida humana.



Desde el primero al último movimiento, a través del canto y la poesía, percibimos el sentido épico-lírico, epopéyico y trágico, que a través del tiempo y del espacio, recorre el devenir de la América precolombina, pero también de las grandes culturas antiguas, recogido aquí como si se tratara del latido eterno e invencible de la existencia humana que toma forma a través del sonido articulado como cantata mágica o conjuración chamánica.

A través de la música y la voz, Ginastera alcanza un lenguaje simbólico excepcional que expresa el desamparo, el dolor, la valentía y la agonía de una cultura, al mismo tiempo que, sin duda, también el amor y la esperanza. En relación con la *Cantata*, el *Popol Vuh op. 44*, será considerada no la mayor obra operística sino orquestal del compositor, como si algo hubiese quedado entonces pendiente y fuera necesario volver una vez más al mito maya de creación y destrucción.

A. Ginastera comenzó la obra en 1975 pero la interrumpió. Volvió a recuperarla hasta 1982, muy cerca de la muerte. La partitura está proyectada en ocho partes, pero sólo siete están terminadas, de la última sólo se cuenta con los bocetos.

Leonard Slatkin, director de la Sinfónica de Saint Louis, decidió sin embargo que el conjunto estaba pleno y así ofreció la versión en 1989.

Los títulos de las partes describen musicalmente algunos de los episodios centrales relacionados con la cosmovisión de los antiguos habitantes del Quiché, en Guatemala:

1. La noche de los tiempos
2. El nacimiento de la tierra
3. El despertar de la naturaleza
4. El grito de la creación
5. La gran lluvia
6. La ceremonia mágica del maíz
7. El sol, la luna y las estrellas
8. El amanecer de la humanidad

Se evoca aquí lo más elemental y, por lo tanto, lo más primigenio del mundo prehispánico en toda la fuerza de su devenir apoteótico, propio también de *La creación* de Joseph Hyden, *El Oro del Rhin* de R. Wagner, la *Consagración de la Primavera* de Í. Stravinski, o *Kosmogonía* de Kristof Pendereky.

A. Ginastera habla el lenguaje universal de la música en tono prehispánico para recordarnos a todos que, sobre el fangoso fundamento del tiempo histórico, el tiempo musical sigue siendo capaz como el tiempo del mito de abrirnos a la eternidad del retorno de la naturaleza y sus ciclos de muerte y renacimiento.

#### 4. Sobre *Uaxuctun* de Giacinto Scelsi

La preocupación central de la música de G. Scelsi (1906-1988) es el *sonido*. Músico y poeta, en general poco o mal conocido, suele ser ocasión de rechazo o de fascinación, al igual que su obra. Sin embargo, todos los estudiosos se ven obligados a reconocer su lugar decisivo en la historia de la música del Siglo XX y de lo que será quizá, *la música del Tercer milenio* (Texier).

Estudió el dodecafonismo en Viena y en Génova el sistema de composición de A. Scriabine, quien influye en su obra de manera especial, en particular su idea del arte como síntesis religiosa y nacimiento de un nuevo mundo. Aunque lo suyo es la música, a lo largo de su vida se interesa por la pintura, la filosofía oriental, el inconsciente, el yoga y la doctrina Zen.

G. Scelsi había compuesto alrededor de treinta piezas cuando vive una crisis interior y personal, aunada al terror social y político desatado por las persecuciones e intolerancia del fascismo y el desencadenamiento de la segunda guerra mundial. Es hospitalizado. Pasa horas en el teclado abandonado de un sanatorio tocando infinitamente la nota Do que le trae la cura.

Inmerso y concentrado en una profunda escucha del *sonido*, se transporta, no sólo a sus recuerdos personales más tempranos, la destrucción total del castillo medieval donde pasó su infancia a causa de un incendio, sino a las fases más arcaicas de la humanidad, cuando el hombre intuyó, la revelación mística de la unidad del cosmos que se hace perceptible a través del ritmo de la materia sonora.

Superada la gravedad de la crisis y terminada la guerra, a principios de los cincuenta se instala en Roma y comienza a componer de nueva cuenta en un lenguaje renovado, completamente insólito, que desarrolla en más de un centenar de trabajos en los siguientes treinta años de su vida y entre los cuales está *Uaxuctun*.

Un párrafo del musicólogo Harry Halbreich, estudioso de su obra, permite hacernos una idea de su empeño en la investigación del sonido. Dice:

Desde Debussy, cuanto más tarde, sabemos que esta vía nos pone en contacto con la música de las culturas no europeas, las cuales siempre han estado centradas en el *sonido*. Ningún compositor ha marcado el paso de la concepción de la nota –que hasta ahora domina la música occidental– a la del sonido en un sentido tan radical como Scelsi. Para él, cada nota es un sonido, es decir, no un simple punto sino una esfera dotada de profundidad y volumen. Ésta debe ser objeto de desintegración en sus partes constitutivas. Un sonido es una organización viviente, bendecida con una vida orgánica infinitamente sutil y compleja. Un organismo vivo y sobre todo lleno de movimiento. Como Scelsi gustaba decir: *El sonido es el primer movimiento de la inmovilidad... ¡El sonido es el principio de la creación!*

Antes de la creación, dice el *Popol Vuh*: «Solamente había inmovilidad y silencio»:

Ésta es la relación de cómo todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio... No había nada junto, que hiciera ruido, ni cosa alguna que se moviera, ni se agitara, ni hiciera ruido en el cielo. (Popol Vuh 2012: 23)

Y continúa:

Entonces llegó la palabra. Tepeu y Gucumatz hablaron entre sí en la oscuridad, en la noche y consultando entre sí y meditando se pusieron de acuerdo y juntaron sus palabras y su pensamiento y dispusieron la creación.

## 5. *Uaxuctum*

### **Destrucción-Expiación**

Junto con *Quattro Pezzi para orquesta (cada una sobre una sola nota)* y *Anahit (Poema lírico dedicado a Venus)*, *Uaxuctum (para coro mixto y orquesta)* es un trabajo de madurez terminado en 1966.

*Uaxuctum* es una obra dramática y descriptiva, o bien como dice E. Trías, una «ópera-adoratorio». El compositor agrega un subtítulo que alude al destino trágico de la mayoría de las ciudades prehispánicas, en particular, del Clásico mesoamericano: “Leyenda de una ciudad maya, destruida por ellos mismos por motivos religiosos”. ¿Guarda esta composición alguna relación con el conjunto de su obra? ¿Es resultado de algún propósito hasta ahora no alcanzado? ¿Qué extraño puente establece entre la destrucción de la ciudad y los “motivos religiosos” de los mayas?

Sin duda, *Uaxuctun* es uno de sus trabajos más complejos y multiformes. Quizá, también, es uno de los más pensados y exuberantes. Encontramos aquí muchos elementos que no están en otras obras. Por ejemplo, es de destacar que se hayan eliminado los violines. ¿Sabía algo Scelsi con relación a los instrumentos musicales prehispánicos?

Como en el caso de la no utilización de la rueda en la agricultura, la música prehispánica tampoco utiliza instrumentos de cuerda. En este *tour de force épica*, como E. Trías llama también a *Uaxuctun*, Scelsi parece sustituir a los violines por las voces. Decisión que nos da una pista para entender, al menos, un motivo del porqué las culturas precolombinas no consideraban a las cuerdas en la instrumentación musical. Los movimientos sonoros de la voz humana constituyen una reunión concentrada y muy fiel de los elementos característicos de un ser. Por eso la manifestación más clara del ritmo, es decir, de la ley interior de cada individuo, reside en su *voz*. En *Uaxuctun*, las voces del coro alcanzan un nivel técnico altamente complejo y difícil: trinos, trémolos y oscilaciones microtonales de todo tipo, sonidos nasales, ruidos de respiración y de aspiración, guturales mudas o, a veces, extremadamente altas. La disposición espacial de los integrantes de la orquesta, tanto la de ellos como con relación a la orquesta, es también un elemento para tener en cuenta.

Los instrumentos están también ricamente representados. Instrumentos de viento, metales, trompas, trompetas, trombones, percusiones, una enorme tuba vacía de doscientos litros –brutalmente frotada a través de sus surcos laterales durante la ejecución–, una hoja de aluminio de dos metros de alto, un vibráfono, un sistro, seis contrabajos y la intervención muy clara de las ondas Martenot.

La obra está dividida en cinco movimientos. Cinco es un número sagrado en la mitología maya, alude a los cuatro rumbos y el centro de la geografía sagrada. El cinco es también el Quinto Sol del fin del mundo

entre los aztecas, que anuncia el retorno del héroe civilizador Quetzalcóatl y la venida de un nuevo orden más humanizado.

El contraste más fuerte de la obra, como decimos, se da *entre* las voces y el complejo de instrumentos, especialmente de percusión, que no logran acompañarse. Hay una suerte de hendidura *dia-bálica*, quiebre o resquicio, que aúna y separa. Una tensión o quizá mejor un «entre-vacío» que a G. Scelsi le interesa captar, sus discontinuidades, fisuras y deslizamientos; el *entre-vacío* tan propio del taoísmo o de la dualidad, (canto-instrumentos musicales) tan propia del pensamiento mesoamericano.

En el primer movimiento, en medio del silencio, irrumpe la voz entonando una especie de vocales; balbuceos con acentos fuertemente pronunciados que exigen la distorsión de los labios y una cierta disposición de la boca y de los dientes. E. Trías lo interpreta como un intento real de *nacimiento del Verbo* que aspira a organizarse de manera armónica sin poder lograrlo. Pero, más bien, para nosotros, se trata de la aparición hierofánica de los ritmos de la hendidura del sonido que están antes del verbo, antes de la palabra, antes del concepto.

Todo comienza con el sonido de la Tierra, que es prácticamente un silencio, un viento que viene de lejos, un goteo repentino. Las voces intervenidas por los micrófonos entran en tensión con los instrumentos de percusión más agresivos apenas mitigados por las resonancias espirituales que evocan las ondas Martenot. En el Segundo movimiento, parece escucharse el predominio vocal salvaje junto al espoleado del complejo percusionista. Voces asociadas a espasmos y gritos que expresan el terror previo al sacrificio. En el Tercero, el corazón de la obra es una auténtica destrucción, una explosión de la ciudad destruida por motivos religiosos. Las percusiones que suelen servir de mediación entre el sonido y el ruido anuncian el cataclismo que lleva al derrumbamiento final de los muros de la ciudad. Es necesaria la catarsis, la erradicación, el aniquilamiento, los ensayos fallidos de armonía que terminan en un drástico acto sacrificial.

Sólo en el Cuarto movimiento, coro y voces alcanzan el perfecto acorde de la ofrenda sublimada en poema musical, el milagro del anhelo realizado. La instrumentación se armoniza con el interjuego de las voces generando, al fin, un cosmos anhelado y sublime.

Como si se tratara de trazar un camino que lleva finalmente al centro de la ciudad, en el 5º y último movimiento, el compositor completa una

obra abierta al Tiempo infinito. A la manera de un epílogo, volvemos a escuchar registros muy bajos, o matriciales, que evocan el inicio de esta obra. Un *inicio* que E. Trías compara con el de la *Tetralogía* de Wagner, el Ragnorök que narra el *fin* de un mundo divino. Este 5º. movimiento evoca el momento de la creación, así como un deslizamiento suave o acompasado de sonidos en los que la orquesta alcanza al fin un clímax intensivo, antes de volver a fundirse con solista y coros en el misterio del silencio final que sin embargo continúa vibrando imperceptible. Asistimos a una teo-dramatización del sonido liberado de toda retórica musical. De repente, esta composición tan material, tan cercana a la pura sonoridad física y matricial ha dado lugar a un fresco épico-sonoro a través del cual percibimos el ritmo universal de creación-destrucción en empatía con la cosmovisión del México antiguo —y en general de toda cosmovisión—. El sonido, en su irrenunciable dimensión simbólica, proveniente de lo arquetípico (Jung), puede ahora escucharse en toda su ambigüedad: generador y destructor, insoportable y esperanzador: «Leyenda de una ciudad maya, destruida por ellos mismos por motivos religiosos».

La obra entera expresa el incesante proceso de intercambio entre las pulsiones subjetivas (voz) y las intimaciones de los instrumentos (Naturaleza y sociedad) que no alcanzan a tomar otra forma que, a través de la música, unidad de opuestos dinámica y profundamente intensiva, ritmo o trayecto creador del sonido. Misterio que el hombre de todas las épocas trata de alcanzar y en cuyos intervalos, abismos de sentido, G. Scelsi ha querido detenerse. Como en los misterios de Eleusis, nadie puede revelar el vuelco afectivo de lo ahí experimentado a través del sonido símbolo del lenguaje musical.

Este trabajo de una excepcional dificultad sobre todo en lo relativo al coro, ha sido una de las obras más ejecutadas de Scelsi. Fue premiado un 12 de octubre, día del descubrimiento de América, de 1987, en Colonia, interpretada por el coro de la Radio de esa misma ciudad alemana y su Orquesta Sinfónica conducida por Hans Zender.

## 6. Conclusión

A la llegada de los españoles a Tenochtitlan, centro del poder político de la América precolombina, la población se calculaba en 20 mil habitantes, para el siglo XVII, la población se había reducido en un 99 %. Sin

duda, la conquista de América en el siglo XVI es uno de los etnocidios más grandes de la historia. Los indígenas, sin embargo, lograron resguardar su memoria a través de sus libros sagrados, uno de los cuales fue el *Popol Vuh*. Este mito, que narra una historia de creación-destrucción-creación, es recreado en la música del siglo XX a través de tres compositores de latitudes y culturas distintas, sin que tengamos incluso claro su vínculo directo con la cultura maya. Aquí, la recreación del mito a través del arte musical es la prueba de que el mito sigue siendo el fondo profundo del pasado del que abreva el hombre para orientarse tanto en la vida espiritual como histórica.

Un mito que no responde a sus circunstancias desaparece, no sucede así con el *Popol Vuh*. Más allá de las diferencias y los paralelismos que recorren a nuestros compositores, los tres están atravesados por la segunda guerra mundial y el predominio político de las ideologías totalitarias, tanto fascistas como de izquierda, el estalinismo, el populismo, el nacionalismo y sus efectos amenazantes sobre la vida social, e incluso también en nuestros días, del mismo planeta.

La recepción del *Popol Vuh* en la música, a través de los tres compositores estudiados, llama nuestra atención sobre la preservación y la recreación del mito en medio de la crisis espiritual de Occidente. En medio la unilateralidad y la homogenización crecientes de los comportamientos humanos, a través de los propios recursos, innovaciones y exploración del lenguaje musical, el mito sigue conectando al hombre con las fuerzas creativas de la naturaleza y el cosmos, consideradas sagradas en las sociedades tradicionales. Por esta misma vía, el mito continúa también abriéndonos al misterio de la Otredad, más allá del avance desmedido de las nuevas técnicas de anulación de la memoria, la saturación de la música comercial, la dispersión de la atención y la velocidad de la vida, rasgos tan propios de la actual sociedad de rendimiento (Byung-Chul Han) programada para la competencia y la autoexplotación.

## Bibliografía

CONTRERAS, EDUARDO (2012). *Silvestre Revueltas. Baile, duelo y son*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- CONTRERAS, EDUARDO (2000). *Silvestre Revueltas en Escena y en Pantalla. La música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- DURAND, GILBERT (1968). *L'imagination symbolique*, Paris: Presses Universitaires de France.
- HALBREICH, HARRY (1990). Giacinto Scelsi, Texto presentación del CD *Giacinto Scelsi: Quattro pezzi, Anahit, Uaxactun*. Paris: Accord.
- KOLB, ROBERTO (2014). La noche de los mayas: crónica de una performance de otredad exótica. *Revista Transcultural de Música*: 18: 1-28. En: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5923704>. Consultado el 25 de junio de 2017.
- LAVANIEGOS, MANUEL (2015). La consagración de la primavera de Ígor Stravinsky: resonancias de una obra maestra. En: Solares, Blanca (ed.). *Imaginarios musicales. Mito y Música*. Ciudad de México: Ítaca-UNAM, vol. 1: 118-154.
- MORGAN, ROBERT P. (1999). *La música del siglo XX, Una historia del estilo musical en la Europa y en la América modernas*. Madrid: Akal (1994).
- Popol Vuh, las antiguas historias del Quiché* (2012). Trad. del Quiché: Adrián Recinos México: Fondo de Cultura Económica (1947).
- SCALISI, CECILIA (2012). *De padre a hija. Cartas de Alberto Ginastera a su hija Georgina*. Buenos Aires: Sudamericana/Penguin American House.
- TRÍAS, EUGENIO (2010). Giacinto Scelsi. Renacimiento del verbo. En *La imaginación sonora. Argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 513-558.
- TEXTIER, MARC (1998). La Musique du III<sup>e</sup> millénaire, portrait de Giacinto Scelsi. En: <http://brahms.ircam.fr/documents/document/5105/> Consultado 26 de junio 2017.
- URTUBEY, SUÁREZ (1963). "La Cantata para América Mágica" de Alberto Ginastera. *Revista Musical Chilena*, año XVI, 84: 19-36.



## Discografía

GINASTERA, ALBERTO (1989). *Cantata para América Mágica* (Partitura inacabada), Los Angeles Percussion Ensemble, dirigida por Henri Temianka. Puede escucharse en:

[https://www.youtube.com/watch?v=HloAAg3\\_7Mc](https://www.youtube.com/watch?v=HloAAg3_7Mc) Consultada en 25 de junio de 2017.

GINASTERA, ALBERTO (2010). *Popol Vuh*, National Orchestra of Wales, bajo la dirección de Gisele Ben-Dor, EUA: Naxos.

REVUELTAS, SILVESTRE (1939). *La noche de los mayas*. Suite en dos movimientos por Paul Hindemith (1946). Puede escucharse en <https://www.youtube.com/watch?v=c-nnAB4bjIE> Consultada en 28 de junio de 2017.

REVUELTAS, SILVESTRE. *La Noche De Los Mayas en Rito*, Simón Bolívar Youth Orchestra of Venezuela, dirección Gustavo Dudamel, Alemania: Deutsche Grammophon Classics.

SCELSI, GIACINTO (1990), *Quatro pezzi, Anahit, Uaxuctun*, Orchestre et Choeur de la Radiotélévision Polonaise de Cracovie, direction Jürg Wytenbach, France-Pologne: Accord.



# Samuel Feijóo y el mito popular

*Stefano Tedeschi, Sapienza Università di Roma*

**Resumen:** *En el artículo se presenta la relación existente entre el trabajo del escritor cubano Samuel Feijóo como recopilador, antólogo y escritor y los mitos de origen popular cubanos y más en general caribeños. Resulta evidente, a través del análisis de los textos, que para Feijóo el mito popular no es solamente la herencia de un pasado que hay que preservar, sino un proceso continuo y dinámico, que se realiza sobre todo en las clases y los grupos marginados. La tarea que él se propone es entonces la de recoger y reescribir estos mitos, para que puedan servir de inspiración para la cultura contemporánea, y en este sentido cobra especial relevancia la relación que él mismo establece entre el mito en su forma oral y escrita, y el trabajo de los artistas visuales que se reúne bajo su dirección en Santa Clara y en la Universidad de las Villas en los años sesenta.*

**Abstract:** *The paper presents the relationship between the work of the Cuban writer Samuel Feijóo as editor, anthologist and writer and the popular myths of Cuban people, and more generally Caribbean people. It is evident, through the analysis of the texts, that according to Feijóo the popular myth is not only the inheritance of a past that must be preserved, but a continuous and dynamic process, which is carried out above all in marginalized classes and groups. His task was then to collect and rewrite these myths, so that they can serve as inspiration for contemporary culture, and in this sense is particularly relevant the relationship that he establishes between the myth in its oral and written*

*form and the work of the visual artists that he meets under his direction in Santa Clara and the University of Las Villas in the Sixties.*

Entre los escritores y artistas cubanos y caribeños Samuel Feijóo ocupa una posición bastante singular. Fue un personaje polifacético: narrador, poeta, artista gráfico, estudioso del folclor cubano, fundador de revistas, animador de centros de estudios todavía activos en la vida cultural de la isla. Toda esta obra nació a partir de una formación esencialmente autodidacta en los años cuarenta del siglo XX, y se concretó en formas múltiples: novelas, cuentos, poemas, ensayos, obras de arte gráfica, revistas culturales y una serie de libros sobre la mitología y el folclor cubanos, realizados gracias a una labor de recopilador llevada a cabo a lo largo de toda su vida.

Si esta característica de polígrafo lo asemeja con otros importantes artistas latinoamericanos, muy peculiar fue la preocupación de Feijóo hacia una unificación de todos sus intereses bajo un denominador común, representado por su interés en la cultura popular.

De hecho su poesía (*Camarada celeste*, 1944; *Poeta en el paisaje*, 1949; *La alcancía del artesano*, 1964, entre otros), su obra narrativa (*Juan Quin Quin en Pueblo Mocho*, 1964; *Cuentacuentos*, 1975), ensayística (*El negro en la literatura folklórica cubana*, 1980; *Del piropo al dicharacho*, 1981) y hasta su obra como pintor presenta varios modos de aproximación a las relaciones entre el arte popular y la cultura cubana. Sus recopilaciones de cuentos, mitos y leyendas representaron, en este sentido, el hilo rojo de toda su vida, como demuestra su *Mitología cubana* (1980), nacida de todo el trabajo hecho anteriormente, atestiguado en los libros *Mitos y Leyendas de las Villas* (1965), *Refranes, adivinanzas, dicharachos, trabalenguas, cuartetas y décimas antiguas de los campesinos cubanos* (1962).

Sin embargo, su obra no ha sido analizada de manera global por la crítica, tanto que Virginio López Lemus, en una entrevista en ocasión del centenario del nacimiento de Feijóo declaró:

Creo, sin embargo, muy insuficientes el número de valoraciones sobre una obra tan vasta. Además de que el mismo Feijóo y su obra no son objetos esenciales de estudios en los planes docentes cubanos, cuando en verdad lo ameritan mucho. [...] Algunos lo creyeron solo un compilador folclorista, porque no se dieron cuenta de que incluso esa ferviente labor

compilatoria pertenecía a un entramado poético, conceptual, muy bien elaborado por el poeta. Pero su obra es oro, si no lo hallamos, será por nuestro poco don explorativo o por negaciones interesadas por diferentes posturas estéticas. Esto último no resulta para nada hermoso o justo. (López Lemus 2014: s.n.)

En efecto su obra merecería sin duda acercamientos desde varios puntos de vista: en esta contribución me limitaré a reflexionar sobre la relación estrecha que él establece entre la idea del mito popular encarnado en las narraciones orales, los dichos, los cantos recogidos en sus libros y la obra del artista gráfico, tanto en primera persona como desde su trabajo como animador de numerosos talleres artísticos, entre los cuales destaca el de *Los dibujantes de la Villa*.

### **Feijóo y el mito popular en la cultura cubana**

La cultura cubana del siglo XX conoce una vasta tradición de escritores, antropólogos, lingüistas, investigadores y cuentistas quienes se dedicaron a recopilar cuentos de todo tipo: mitos, fábulas, teogonías, cosmogonías. La obra de estos investigadores ha dejado un inmenso legado a las generaciones siguientes: entre los nombres más destacados habrá que recordar por lo menos los de Fernando Ortiz, Lydia Cabrera, Dora Alonso, Herminio Portell Vilá, Ramón Guirao, Agustín Guerra, Rómulo Lachatañeré, Miguel Barnet y entre ellos una atención especial merecen los que recogieron la tradición folklórica cubana de raíz africana, como recuerda Michèle Guicharnaud-Tollis en su artículo.

Feijóo reconoce la importancia de esta tradición, y algunos de sus libros nacen justamente de la recuperación de textos de difícil localización y muy a menudo de circulación reducida, como por ejemplo *Mitos y leyendas en Las Villas* (1965), libro dividido en nueve partes, que en realidad es una antología de textos publicados durante todo el siglo XX, entre los cuales destacan *Mitos y Leyendas de Cienfuegos* de Florentino Morales (1919) y *Cuentos de aparecidos* de José Seoane (1963), a los que añade, en la última parte, los "Mitos y Leyendas en la provincia de La Villas", recopilados por el mismo Feijóo en 1961. Su profunda relación con toda esta tradición se revela en las páginas del "Prólogo" de *Mitología cubana*:

Por grande suerte para todos, nuestro país ha contado con hombres de alta preocupación por sus tesoros populares, y, callados, sin el menor elogio a veces, ignorados, en sus pequeños pueblos, han realizado la labor importante y necesaria, colectando leyendas, mitos, sucedidos, gra-cejos, la tipología, el florecimiento del pueblo cubano, a través de todas sus épocas. No sabemos cómo agradecer ese legado amoroso y pacien-zudo a estos hombres extraordinarios de suma sensatez dedicados a sus labores hondas. (Feijóo 1986: 11)

Su labor de recopilador se sitúa dentro de esta escuela de intelectua-les cubanos, y aclara cual fue su corpus en el Prólogo del libro *Sabiduría Guajira* de 1965:

[...] algunos topes altos de lo nuestro pueblo campesino ha madurado en su sabiduría natural, profunda, ya en formas y estilos del lenguaje, ya en imágenes graciosas, ya en picardías alegres, ya en vida ganada, incorporada. Refranes, adivinanzas, cuartetos, modismos, cuentos, fábulas, mitos, ocurrencias y guazangas, demuestran fácilmente esa in-corporación natural, gananciosa, en este libro. (Feijóo 1965: 6)

Será después, en el “Prólogo general” de *Mitología cubana* donde Fei-jóo explicará su método, que le sirve para el material de este libro y para todas sus otras obras:

Así nos ha ocurrido con la búsqueda de leyendas, mitos, cuentos etc. Lo importante del trabajo consiste en que las formas viejas de la expresión, en un folklore tan vivo, tan activo, como el cubano, no se pierdan para nuestra cultura, en que las formas actuales se fijen adecuadamente, puramente, de modo que el incesante cambio del estilo tenga sus certeras referencias. Así el dicho sabio del pueblo permanece consejero fiel, y se ofrece vigoroso para sus amadores. Repetimos que por años hemos co-sechado entre los campesinos cubanos, recorriendo paciente y alegre-mente, bateyes, valles, costa y montaña, sus múltiples expresiones, refra-nes, dicharachos, leyendas, mitos, cuentería (Feijóo 1986: 9).

Continuando esta tradición nacional, sin embargo, Feijóo no muestra un interés específico para un estudio teórico sobre las estructuras o la historia genética de los mitos: se define como un «folklorista», aunque

considere que este trabajo tenga un papel fundamental en la comprensión profunda de la cultura cubana:

Tarea dura y alegre la del folklorista verdadero, poseedor de una cultura universal, de ojo avizor, apto, para que no le den el famoso gato por la famosa liebre, conocedor de las raíces folklóricas universales, que sabe separar la hábil impostura de la verdad, el grano ajeno del propio, la mala mezclanza, la floja pieza, el injerto de entero absurdo.

Un folklorista no se improvisa: necesita largos años, el largo tiempo de una formación cultural amplia, llena, cernida, una, añosa convivencia natural con el pueblo -llano, loma, costa, valle, caserío, villorrio, aldea, ciudad. A esto ha de añadir una sensibilidad ábil de verdadero artista, un escrúpulo profundo que salve la verdad creadora popular, que impida los errores de una apreciación banal, de valoración mediocre. Su ojo sabio ha de ser fiel, perspicaz, crítico imparcialísimo. Su paciencia será tan infinita como sus búsquedas y cuidadosos análisis. Además, debe saber afrontar la mojigatería, la incomprensión, los posibles celos profesionales, y las soledades. (Ibidem)

Lo que siempre Feijóo irá investigando serán entonces las relaciones entre la creación, la difusión y la pervivencia de los mitos y su origen popular, ya que para él el nacimiento del mito está anclado sin duda alguna en el pueblo, como repite en la misma introducción:

Surgiendo de la imaginación popular, de sus anhelos y sueños tantas veces, y aun de la superstición y el miedo, los mitos revelan una de las mayores fuerzas de la creación folklórica mundial. Fuentes son los mitos poderosamente originales y simbólicos. Aun bajo los miedos supersticiosos las dotes creadoras son estimuladas por los sentidos alarmados. Cuando el mito es bello, es arte. [...] Por lo demás, leyendas, mitos, fantasías, son los valiosísimos documentos orales del pueblo, que indican y precisan los variados estratos culturales a los especialistas generales. El folklore, a más de su fuerza creativa, es también claro aviso de las distintas formaciones y deformaciones de las culturas populares. (Ibidem)

Esta mezcla de trabajo recopilador, sabiduría del folklorista y pasión para la creación popular puede parecer hoy el hábito de un genial *amateur* autodidacta y sin embargo su posición le permite ampliar de ma-

nera significativa el corpus de la mitología cubana, como se puede apreciar en el índice de *Mitología Cubana*, su libro más significativo, una recopilación que ha sido reimpressa numerosísimas veces. El índice está construido entre una serie histórico-cronológica –con un primer capítulo dedicado a la “Mitología india cubana” y el segundo a los “Mitos primigenios variados” – y una declinación sucesiva que se concentra en otras clases de subdivisiones. Se encuentran así narraciones procedentes de una “Mitología cubana mayor”, de una “Mitología afrocubana”, para terminar con dos capítulos sobre “Mitología cubana del misterio y el horror” y uno donde se reagrupan “Mitos cubanos” sin más distinción.

En este sentido no hay que buscar en Feijóo una clara definición del origen de los mitos, y aun menos una idea que podríamos llamar *científica* sobre ellos: para él los mitos se sitúan en un campo del conocimiento junto a las leyendas, a los cuentos populares, a una sabiduría que se puede vislumbrar en otras manifestaciones artísticas.

Sin embargo esta consideración no depende de una escasa atención para las teorías y las labores académicas, que él demuestra de conocer ampliamente, sino de las condiciones históricas en las que inicia y lleva adelante su obra de folclorista y en las que escribe y publica sus libros. En su trabajo de tenaz recopilador que viaja por toda la geografía isleña, Feijóo se da cuenta que el mundo rural del cual nacen aquellos mitos, leyendas y cuentos se está transformando rápidamente bajo la presión de una modernización imparable. Conservar la memoria de estas creaciones populares se volverá entonces para él en un deber ético y moral: si las cosmogonías ancestrales no pertenecen ya al universo mental del hombre contemporáneo, pueden sin embargo servir para comprender mejor las raíces de las culturas americanas, como claramente escribe en la introducción a su *Mitología americana*:

Para nosotros, el mito, por su natural relación con las mentales fuerzas primigenias, es el libro de la sangre inicial, el libro que elaboraron la imaginación y el arte primero, poderoso, virgen, entre enormes sombras. Cierto es que nos quedan las ruinas mesopotámicas, aztecas, mayas, incas, tantas, con sus provechosas, tan iluminadoras enseñanzas, sus jeroglíficos y escrituras cuneiformes, esculturas, templos; artesanías prodigiosas, pero antes, mucho antes, ya la literatura oral, entre su tesoro de apólogos, sucesos históricos, leyendas, epopeyas, canciones, farmacopeas acarrea los mitos, esa graciosa errancia de la imaginación, tantas



veces absorta, en su arte único [...] Los expertos narradores -tal vez los mismos mitómanos- cultivaban sus memorias con el diario ejercicio; seguramente que perfeccionaban los mitos al repetirlos, como harían los posteriores narradores, si eran legítimos artistas transmisores. Memorias de prodigio debieron conocerse en aquella época. Merced a ellas se ha enriquecido la historia cultural de los pueblos, repetimos. (Feijóo 2010: 17-18)

De esta manera gran parte del material que Feijóo publica en sus libros define un mapa de temas, personajes, motivos que no han desaparecido totalmente de la cultura cubana.

La misma variedad que se aprecia en los temas y motivos de los libros se observa en las formas de las narraciones antologadas. Es posible en efecto encontrar relatos largos recogidos a la manera de los etnólogos, cuentos que recuerdan los *Cuentos negros* de Lydia Cabrera, narraciones en formas casi poéticas, y cuentos muy breves -casi antecedentes de lo que hoy llamamos 'minicuentos'-.

Estos relatos que ocupan a lo máximo una página, presentan cada uno su fuente oral primitiva (nombre, apellido, lugar), tratan argumentos de toda clase, y se seleccionan siguiendo un criterio exclusivamente geográfico, desvinculándolos de una procedencia de tipo étnico, como en cambio aparecen en otras recopilaciones. Bastará recordar solo un ejemplo para apreciar la calidad de estas narraciones, donde se habla de cómo los hombres aprendieron a preparar el café:

#### LAS AVES ENSEÑARON AL HOMBRE A HACER EL CAFÉ

(Annubis Galardy recogió en Oriente un mito referido a las aves que enseñaron al hombre a preparar la bebida del café)

#### TOSTAO, PILAO, COLAO

Una vez el hombre, tras agotar su jornada diaria, se fue a pasear por los montes acompañado de su «jolongo de tiempo». Caminaquetecamina, caminaquetecamina, llegó a lo más espeso.

De pronto, a la luz de la tarde, se fijó en un extraño arbusto cuyas ramas cargaban fruticas coloradas y redondas. El hombre quedó sorprendido. Nunca, de la montaña al llano; del copito de la palma a su cueva, había encontrado nada semejante. Decidió probar una frutica para descubrir a qué sabía. Mordió: apenas tenía dulce y era muy pega-

josa. Aquello no se podía comer. Pero razonó que si había brotado de la tierra tenía alguna utilidad al hombre. Dejó pasar varios días y varias lunas. Y volvió al centro del monte. Pensó y pensó para qué serviría aquella fruta. Entonces los espíritus del monte dijeron: «Hay que ayudar al hombre». Y enviaron un mensaje con el guineo, del plumaje blanqui-negro, que susurró: TOS-TAO, TOS-TAO, TOS-TAO, por entre las breñas del monte. El hombre sonrió y recogió su primera cosecha de granos para llevarla a su cueva. Allí llamó en su auxilio al fuego y pronto el primitivo color de la fruta madura se volvió negro. Pero de nuevo el hombre quedó sin saber qué hacer.

Atentos, los espíritus le ordenaron al guareao que cantara. Y éste lo hizo así: PI-LAO, PI-LAO, PI-LAO. Con un trozo de madera el hombre hizo polvo a los granos. Dejó pasar un rato.

Y como viera acercarse al guanajo, lo llamó para preguntarle: — ¿Guanajo, qué hago con este fruto que el guineo me dijo que lo tostara, y el guanajo me mandó que lo hiciera polvo y ahora no sé qué hacer? El guanajo tartamudeó:

—CO-LAO, CO-LAO, CO-LAO...

El guanajo siguió su rumbo, indiferente. El hombre discurrió que si el animal había sido puesto en la tierra para acompañarlo, había que seguir su consejo. Puso a hervir agua, le echó el polvo de los granos, y pronto se esparció por el monte el aroma de la primera colada... Pero como aún el hombre esperaba, por si había algo que hacer, el chivo que había estado observándolo, le lanzó un grito: —¡BEE-BE, BEE-BE!

Y así fue como el hombre llegó a beber su primera jícara de café. (Feijóo 1986: 386; mayúsculas en el original)

En estas partes de sus libros —sin duda las más originales y duraderas— Feijóo quiere demostrar como el mito popular se siga creando en vivo, que no pertenece solo al pasado, sino a la forma de ser típica del pueblo cubano. La labor de conservación de la memoria colectiva sirve así para que este proceso creativo no se interrumpa, sino que más bien encuentre otros medios para difundirse y propagarse.

### **Palabra e imagen en la obra de Feijóo**

El papel de la imagen fue siempre central la obra el escritor cubano: entre sus actividades no fue secundaria la de dibujante y pintor, y la fun-

dación de la revista *Signos* puede ser considerada como un hito no solo para la cultura cubana, sino para todo el continente, observando como en sus páginas lo escrito y lo visual se entrelazan de manera continua, proponiendo formas de creación totalmente encajadas en el estilo de los años sesenta, relacionadas con el nacimiento y el desarrollo de la escuela de jóvenes gráficos y dibujantes cubanos que revolucionarán el arte caribeño de la época. No hay que olvidar además que cuando Feijóo publicará su autobiografía con el título de *El sensible zarapico*, cuya primera versión aparece como número 27 de la revista *Signos* en 1981, armará la narración de su vida a través de un entramado de páginas escritas, dibujos, fotos, recortes de periódicos, un verdadero y fascinante *almanaque* de ascendencia cortázariana. Su interés hacia el arte figurativo lo llevó además a promocionar un grupo de jóvenes artistas de Las Villas, con los cuales creó una verdadera escuela, y muchas de las ilustraciones de la Revista y de sus libros viene justamente de esta experiencia colectiva, como ha contado Navarro Yepis en un artículo dedicado al tema (2004).

Si por ejemplo se analiza la edición de 1965 de *Mitos y Leyendas de La Villas*, se observa la presencia de numerosas ilustraciones, cuyos autores son justamente los integrantes del grupo de *Los dibujantes de Las Villas*: ocho ilustraciones son de Horacio Leyva (37,56, 99, 128, 141, 143, 192, 215), siete de Ángel Hernández (40, 42, 51, 60, 64, 168, 198), cinco de Duarte (110, 113, 116, 152, 178), ocho de Isabel Castellanos (73,76,85,164,174,176,194) y una de Lourdes Fernández (66). Muchas de estas ilustraciones habían sido publicadas en 1963 en una *plaque* de difusión limitada dedicada a este grupo de dibujantes, que colaboraron también en otras publicaciones de Feijóo que se conserva hoy en la Biblioteca Angelo Monteverdi de la Universidad La Sapienza, en el Fondo Dario Puccini, junto con el número único de la revista *Bailarín Fantoche. Revista de Cultura Guajira Espabilaita*, que se compone de una grande hoja plegada en forma de cuaderno, que contiene dibujos con textos, mientras la *plaque Los dibujantes de las Villas* es una colección de dibujos, algunos de los cuales se reproducen al final de este texto. Ambas publicaciones fueron editadas en cantidad muy reducida, y tuvieron por esta razón una difusión limitada fuera de la isla.

Es justamente el uso de las imágenes que revela otro aspecto relevante del trabajo del escritor cubano sobre el mito: las ilustraciones de sus libros no cumplen solo una función estética de acompañamiento del texto, sino que dialogan con éste, y contribuyen a formar una trama

compleja entre texto e imagen que para Feijóo constituye la esencia del mito cubano como se está dando en el presente.

De hecho, ninguna de ellas funciona como una ilustración puntual del texto correspondiente: no existe una relación directa, y sin embargo el conjunto de seres fantásticos y maravillosos presentados en las ilustraciones pertenece al mundo de aquellas narraciones, y permite al lector entrar en ello a través de diferentes puertas, la escrita y/o la visual.

Feijóo en efecto no dispone de un patrimonio de imágenes mitológicas procedentes de los habitantes originarios de la Isla y tampoco de un patrimonio figurativo originado del mundo afrocubano: sus mitos viven exclusivamente en las palabras de la tradición oral, que él traslada a la página escrita. No hay estatuas o pinturas que representen los mitos cosmogónicos tainos y menos aún imágenes sobre las narraciones individuales como la que se ha citado anteriormente. Sin embargo, el folclorista advierte que entre el mito y las imágenes existe una relación muy estrecha, que Károly Kerény había definido de esta manera en un texto crucial para los estudios del mito en siglo XX:

La mitología está centrada en las imágenes, en un sentido peculiar. Esta característica vale también para la poesía; entre las dos existe sin embargo una diferencia importante. No nos podemos representar ninguna poesía -que hubiera podido ser transmitida también en imágenes- sin palabras [...]. La mitología griega, en cambio, nos ha sido transmitida también en imágenes de este tipo, con la simple añadidura de los nombres mitológicos por los autores de las pinturas de los vasos. [...] La mitología puede desplegarse también en las imágenes. Se ha observado, más bien, que en el vasto patrimonio de la pintura de los vasos griegos muy pocas son las ilustraciones que se pueden suponer rigurosamente relacionadas con los textos y que se refieran a éste: es muy difícil que una pintura sirva solo como ilustración de una narración ya conocida: casi todas las pinturas evidencian en cambio un alejarse de los textos, una reelaboración de aquella materia. (Kerény 1991: 56. Traducción mía)

Feijóo se propone así reconstruir el proceso creativo originario de la relación entre mito e imagen, que André Leroi-Gourhan expresa en su libro fundamental titulado justamente *El gesto y la palabra*:

Cuatro mil años de escritura linear nos han llevado a separar arte y escritura y es necesario un verdadero esfuerzo de abstracción y todas las investigaciones etnográficas de los últimos cincuenta años para reconstruir en nosotros una actitud figurativa que fue y todavía es común a todos los pueblos que quedaron aislados de la fonetización y sobre todo del linearismo gráfico. [...] Al nivel en que nos colocamos, la relación que une el lenguaje a la expresión gráfica es coordinativo y no subordinativo. La imagen posee así una libertad dimensional que siempre faltará a la escritura; puede lanzar el proceso verbal que llega a la narración de un mito, no está legada a este, y su contexto desaparece con su narrador. [...] Entonces, si el arte está íntimamente relacionada con la religión, esto depende del hecho que la expresión gráfica restituye al lenguaje la dimensión de lo que no se puede expresar, la posibilidad de multiplicar las dimensiones del evento en símbolos visivos accesibles de inmediato. (Leroi-Gourhan, 1977: 228; 233. Traducción mía)

Esta estrecha relación entre mito e imagen se vuelve a producir en el conjunto de la obra de Feijóo, no solo como recopilación etnográfica y construcción de un archivo, sino como propuesta cultural que se revela sorprendentemente moderna y novedosa: la idea que una nueva cultura pueda nacer del cruce entre la narración oral, la obra de los dibujantes y la labor del folclorista deja una herencia que posiblemente tenga mucho que decir todavía a los hombres del siglo XXI.

## Bibliografía

- FEIJÓO, SAMUEL (1986). *Mitología cubana*. La Habana, Letras Cubanas.
- FEIJÓO, SAMUEL (1965). *Sabiduría Guajira*. Santa Clara: Universidad Central de las Villas.
- FEIJÓO, SAMUEL (2010). *Mitología americana*. Madrid: Siruela, (1983).
- GUICHARNAUD-TOLLIS, MICHÈLE (2001). Los Cuentos negros de Cuba de Lydia Cabrera: desde la tradición hasta la criollización. En: *Caravelle*, pp. 549-558.

- KERÉNY, KARÓLY (1991). *Il rapporto con il divino*, Torino: Einaudi. En Michele Cometa, *La scrittura delle immagini*. Milano: Cortina, 2012, pp.267-268.
- LEROI-GOURHAN, ANDRE (1977). *Il gesto e la parola*. Torino: Einaudi. (*Le geste et la parole: la mémoire et les rythmes*, 1965)
- LÓPEZ LEMUS, VIRGILIO (2014), Cien años con Samuel Feijóo. En <https://verbiclara.wordpress.com/2014/04/01/cien-anos-con-samuel-feijoo/> (18/09/2018)
- NAVARRO YEPIS, MÓNICA (2014). Samuel Feijóo y los pintores y dibujantes populares de Las Villas: la academia del instinto. En: *Islas* 175 (2014): pp. 66-74.

# La Semana Santa Cora: apropiación y representación míticas de la Creación

*Rafael Torres Sánchez, Universidad de Guadalajara*

**Resumen:** *Desde hace cientos de años, en los territorios que una vez pertenecieron al Gran Nayar, sede del pueblo cora, última de las culturas originarias de México en ser sometidas por los españoles, se representa el mito de la creación divina y humana. Se trata de un sincretismo, en el recto sentido de la palabra, que combina rasgos de mitos prehispánicos con la pasión de Cristo, reapropiada por los coras, habitantes de aquella región del occidente mexicano hasta hace pocos años casi inaccesible (sólo se podía llegar a algunos poblados en avioneta o a bordo de vetustos aviones de hélice) y en los tiempos que corren al alcance de vehículos motorizados merced a una moderna carretera que conecta a Tepic, capital del estado de Nayarit, con Jesús María, en la parte más alta de la Sierra Madre Occidental.*

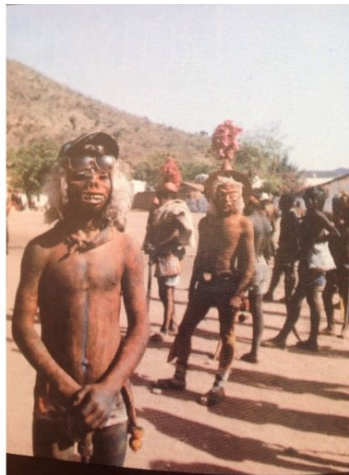
**Abstract:** *For hundreds of years in the territories that once belonged to the Great Nayar, headquarters of the people cora, last of the original cultures of Mexico in being submitted by the Spanish, represent the myth of the divine and human creation. It is a question of syncretism, in the rectum felt of the word, that combines features of pre-Hispanic myths with the passion of crucifix, re-adapted by the coras, inhabitants of that region of the Mexican west until a few years ago almost inaccessibly (only it was possible to come to some settlements in light aircraft or on board of very old planes of propeller) and in the times that traverse within reach of motorized vehicles mercy to a modern road that con-*

*nects to Tepic, the capital of Nayarit's state, with Jesús María, in the highest part of the Saw Western Mother.*

*Para don Aurelio Kánare Estrada, en la memoria*

Este ensayo versa sobre la representación de la Semana Santa Cora, una obra de teatro colectiva en la que intervienen los habitantes de Jesús María, uno de los poblados más importantes de la región donde los *borrados* le dan no una sino siete veces muerte a Cristo, encarnado no en un adulto sino en un niño (transfiguración del *jícuri* o peyote, la planta divina que consumen los capitanes de la Judea, como se denomina a la tropa de demonios y bufones que persiguen al redentor para crucificarlo después no de la última cena sino de una comida que termina con un *potlach* de alimentos arrojados por los comensales a los vecinos y con todos ellos rodando hilarantemente por el suelo).

Lo esencial carnavalesco, decía el poeta Antonio Machado, no consiste en ponerse la máscara sino en quitarse la cara. Eso es, precisamente, lo que hacen los coras durante la Semana Santa: no pintarse sino *borrarse* para correr por las calles de Jesús María en un carnaval inexplicable a primera vista, festividad religiosa, dramática y deportiva que, lejos de rendirse a la modernidad, la encara y la somete siete días de cada año. Esta representación ha inspirado algunas crónicas y aparece en una novela, además de pertenecer al amplio territorio de la cultura popular nayarita.



**Fig. 1.** Borrados. Foto de Fabrizio León.



**«Bienvenidos, hermanos deportistas: Jesús María los saluda»**

Estas palabras, escritas en una manta a la entrada del pueblo, recibían hace veintiséis años al visitante en la cabecera municipal del Gran Nayar, Jesús María, hasta donde llegaba luego de unas doce, catorce horas de arduo trayecto bordeando abruptos desfiladeros, centrando el vehículo en la línea invisible de pasos estrechos y extremadamente sinuosos, zurciendo las arrugas de un camino de tierra sembrado de imprevisiones líticas y espinosas, cuando no hacía el viaje a bordo de uno de los vetustos *guajolajets* que remontaban el vuelo desde Tepic para aterrizar, un poco más de una hora después, en la pista terregosa de Jesús María, luego de breve escala en *Huaynamota City* –cursivas del humor cora, o coreano, como dicen ellos–, un poblado wirárika. La vecindad de huicholes, mexicaneros y mestizos con los coras es antigua, igual que sus fiestas y sus penurias. Tampoco resulta extraño encontrar en la zona algunos tepehuanos que han decidido acortar las distancias.

Los coras fueron el último de los pueblos originarios de México en ser incorporado al imperio español hacia 1722. Digo incorporado y no conquistado. Debo agregar: de *motu proprio*, en virtud de haber sido ellos mismos, los coras, quienes decidieron apersonarse en la entonces capital de Nueva España e inclinar la vara ante el virrey en turno.

Aquel acto simbólico ponía fin –en términos siempre relativos– a un largo y complejo forcejeo entre los conquistadores y unos hombres remisos, trepados como cabras y como gatos monteses dispersos en un vasto territorio al que albardas, culebrinas y arcabuces no habían podido vencer tras numerosos intentos espaciados, como todo en la sierra del Gran Nayar: seres humanos, animales, siglos. Importan menos los nombres del capitán que preguntó a sus fuerzas uno de aquellos días que precedieron tal acto simbólico que por qué no podían derrotar a unos indios escuálidos y mal provistos, y el del soldado que no encontró mejor forma –no la había– de darle a entender a su superior lo inexpugnable del terreno invicto que arrugar un pergamino con ambas manos, arrojándolo a sus pies y diciendo «por eso».

Según algunos, fue sobre un tablón de madera donde paró la respuesta elocuente del soldado, y es lo más probable, dadas las jerarquías, los usos y las costumbres militares. A mí me gusta imaginar aquel trozo de fibra estrujado en el suelo, considerando que, en cualquier caso, y esto es lo que verdaderamente importa o debería importar, entre la pri-

mera incursión española a tan inexpugnable territorio y la respuesta de aquel soldado de línea a su exigente capitán transcurrieron no menos de doscientos años. Una nada, comparándola con los dieciocho que volaron entre mi primera visita a Jesús María, en 1992, y la que espero no haya sido la última sino la más reciente, en 2010.

### **Palabras clave: apropiación, deporte, representación**

De la manta de 1992 dirigida explícitamente a los participantes en La Judea al arco de piedra de 2010 sin destinatarios específicos pasaron entonces dos o tres suspiros y sobrevinieron, entre tanto, algunas transformaciones en el sentido de la bienvenida, así como en el del ceremonial de la semana santa. La primera de las transformaciones que atañe a la bienvenida la acabo de referir a medias, porque es necesario agregar que bajo el arco de piedra se desliza en la actualidad una carretera asfaltada, mientras que en 1992 lo hacía un camino de tierra reseca y pedregosa, como suelen ser los senderos en aquella parte de la Sierra Madre Occidental. La segunda transformación consiste en que la bienvenida de Jesús María grabada en el arco de piedra suprimió el deporte. De tal suerte, parecería que el anuncio abarca más que la manta, incluyendo no sólo a los atletas sino a quien llegue al pueblo cuando lo haga, independientemente de la semana santa. Pero uno se pregunta qué visitantes irán hasta allá como no sea para presenciar la borrada anual, excluyendo el trájín mercantil en virtud de que abastecedores de mercancías, prestadores de los escasos servicios que hay en la zona y mestizos tras-humantes de diversos y variados oficios no son propiamente huéspedes de ocasión, y mucho menos turistas.



**Fig. 2.** El arco y la carretera. Foto de Rafael Torres Sánchez.

En cuanto a *la borrada*, como se llama la ceremonia cora de la Pasión de Cristo, sigue siendo una carrera endiablada, la representación de un rito que los coras se apropiaron desde el siglo XVIII, adaptándolo a sus mitos de origen para desconcierto y acicate de antropólogos y cronistas, historiadores, etnomusicólogos, poetas y novelistas, quienes más, quienes menos. Si en 1992 no abundaban los estudios dedicados a semejante montaje, ahora, sin que desborden los estantes de las librerías ni abunden en *links*, se cuenta con trabajos respetables que les han llevado a sus autores años de estudio y arduas sesiones en las que a la comparación le sucede un poco como al deporte en el arco de piedra, siendo que seguramente ayudaría a expandir las interpretaciones de lo que gira con la fuerza del remolino cada año, desde el domingo de ramos, cuando el sacerdote católico destacado en Jesús María empaca sus bártulos y se va en la primera avioneta que salga rumbo a Tepic, hasta el sábado de gloria, cuando los borrados recuperan su condición humana al bañarse por segunda vez en Sumávika, que regresa asimismo a su estatus de río, dejando atrás el de serpiente hasta el próximo año, y arrastrando los sables y las máscaras rotas que no son vendidas por algunos pesos a los turistas, quienes sólo entonces, al final de la fiesta, pueden tomar fotos y bañarse si lo desean en esas aguas bienhechoras y traicioneras. Sucede que, durante la semana santa, el ritual veta el baño en el río, cortar frutas de los árboles, tomar de la mano a la pareja, si se tiene y, en primer lugar, obtener fotos de la *borrada*, o reproducirla por cualquier otro medio. Hay que advertir aquí que los teléfonos móviles no han escapado al uso por parte de los coras. En 2010 ellos mismos se tomaban fotos y videos al terminar la *borrada*, el viernes santo por la tarde. Ignoro si los difunden en las redes cibernéticas, aunque lo dudo: las fotos y los pocos videos que pueden hallarse en aquéllas parecen menos auténticas que *performances*. Es cierto que la *borrada* ha sido reproducida fragmentariamente en fotografías desde hace tiempo; inclusive existen por ahí un par de documentales genuinos, realizados con la autorización del Consejo de Ancianos; pero de eso a que se admita su reproducción de manera indiscriminada hay todavía mucho trecho.

Llegados a este punto, es necesario observar que la representación cora de la semana santa comparte con otras culturas del mundo en distintos lugares y tiempos numerosos rasgos, como los tabúes mencionados, el combate que se lleva a cabo el viernes de dolores, las piedras

como encarnaciones de sus ancestros, el hueco practicado en la tierra, la copulación con ella y la simulación del acto entre los propios borrados, la corte de bufones, el travestismo, la invisibilidad mediante el empleo de dibujos corporales, la creencia en brujas voladoras, las máscaras de animales y bestias del neolítico, así como el combate cósmico y religioso, entre otros. Elementos comunes de la representación cora y otras culturas los encontrará el lector, por ejemplo, en los autos sacramentales de la época virreinal vistos por Octavio Paz en su estudio sobre Sor Juana Inés de la Cruz. Y lo mismo cabe observar de otros rasgos que aparecen en la obra de numerosos antropólogos y estudiosos de las culturas prímigenias, como Marcel Mauss, E. E. Evans-Pritchard, Claude Lévi-Strauss y Margaret A. Murray, siempre entre otros.



**Fig. 3.** El bufón del 92: Carlos Salinas de Gortari. Foto de Rafael Torres Sánchez.

Sumo dos más, entonces, a la lista de palabras clave relacionadas con la semana santa cora: remolino y velocidad. Tal vez por no considerarlo importante –aunado al hecho de practicarlo escasamente– los estudiosos de la cultura cora han excluido el deporte de sus sesudas consideraciones, acercándose con ello más al arco de piedra reciente que a la antigua manta de bienvenida a Jesús María y el importante y significativo componente de la fiesta, rito, ceremonia religiosa y pagana y representación histriónica que expresaba. Considero innecesario enfatizar el hecho de que aquella manta de 1992 y, presumiblemente, de años anterior-

res, era confeccionada por los propios coras, si no con sus manos, sí supervisándola tan estrechamente que se aseguraban de que el deporte fuera mencionado en ella de manera explícita. La supresión del término en el arco de piedra pareciera implicar, entre otras cosas –por aquello de que el que busca encuentra– una importante transformación de la *borrada*, que aproxima el arco a los estudiosos del «fenómeno», como suelen decir, a costa de alejarlos de sus principales protagonistas, los coras, quienes, al apropiarse del ritual de la pasión de Cristo y combinarla con su propio mito de la creación del mundo, montan una representación dramática masiva *corriendo* por las calles del pueblo de Jesús María, de Santa Teresa y de otros poblados serranos en los que no está o no estaba permitida la presencia de fuereños durante la *borrada* anual. En este sentido destaca La Mesa del Nayar, donde se exhiben durante la pasión de Cristo una lanza, un casco y una albarda del tiempo de las incursiones españolas, objetos que reposan el resto del año en la Casa Fuerte de La Mesa.

La manta y el arco de piedra, entonces, podrían dar pie a un estudio de las mediaciones. Para estas notas, servirán a un propósito menos ambicioso: permitirme exponer ante ustedes algo que los *académicos* ya conocen en grados diversos y que intentaré resumir para quienes no han tenido noticias de la *borrada* cora, o han oído de ella fragmentos, una retacería deshilada, inconexa, confusa en el mejor de los casos, cuando no inexplicable en el peor de ellos. En 1992, por ejemplo, tuve la oportunidad de presenciar las penurias de cierta especialista en color que no lograba entender algo esencial de la *borrada* por más que hubiera ido a desentrañarla y a pesar del esfuerzo con el que un iniciado intentó aclarárselo: los coras no se pintan de blanco y negro ni de colores; de hecho, los coras no se pintan en absoluto sino que se *borran* en aquel camerino infernal, la roca *Shuisetana*, a la orilla del río, donde los vio Fernando Benítez un día de los años sesenta del siglo pasado, como antes de él lo habían hecho Carl Lumholtz y Konrad Preuss. *Borrarse*, entonces, es otra palabra clave, en virtud de que lo esencial carnavalesco no consiste en ponerse la máscara sino en quitarse la cara, como decía Juan de Mairena. Eso, precisamente, es lo que consuman los protagonistas de *La Judea*, el ejército endiablado que persigue a Cristo para infligirle no una, como en el modelo original, sino seis muertes al terminar la última comida – en lugar de cena–, dando pie de tal modo a la creación del mundo, caótica y violenta, como los remolinos que desatan actores y espectadores

de la obra; una última comida, para colmo de apropiaciones y adaptaciones religiosas, dramáticas, deportivas, vengativas y ajustadoras de cuentas, según el caso, que se celebra no antes sino después de una de las muertes que se le infligen a Cristo durante la *borrada*, una representación multitudinaria, reiterémoslo, mediante la cual los coras recrean la pasión de Cristo y el origen del mundo. Digo multitudinaria y no colectiva en virtud de que en ella intervienen todo el pueblo y aun los visitantes, quienes, en un momento y sin que se percaten bien a bien de lo que sucede, son incorporados a la obra, como en algún cuento fantástico del gran maestro del realismo, Honoré de Balzac, o como en otro cuento realista y no menos fantástico de uno de sus descendientes literarios, Julio Cortázar. A diferencia de colectiva, término más asociado a direcciones editoriales, coordinaciones de protestas o búsquedas desdichadas que a sainetes, multitudinaria parece una palabra capaz de levantar polvareda y de transmitir movimiento. Y eso es lo que sucede durante la semana santa cora: una actividad frenética y por momentos vertiginosa que levanta polvo y lleva y trae a *judíos* y mirones a través de las calles pedregosas de Jesús María, ritmados por el tamborcito y la flauta de carrizo que el espectador seguirá escuchando en sueños cuando todo haya terminado con los bufones cerrando la obra y los barrios de San Miguel, San Bartolo, San Antonio y Rosario regresen al silencio. Este pelotón bufonesco, como cada uno de los que integran el ejército diabólico de La Judea bajo el mando de los capitanes, como el propio Cristo que es un niño y los bastas que encarnan el desdoblamiento de los centuriones con todo y lanzas, como la última comida que termina en una suerte de *potlach* en el que los comensales se tiran los alimentos a la cabeza para, acto seguido, arrojarse ellos mismos al suelo y rodar gesticulando con un histrionismo propio de las películas mudas de los hermanos Marx, así como también la petición de tabaco del miércoles, poco antes de que los *judíos* entren al río que los morderá transformándolos en demonios, sin descontar tampoco el baile de la tortuga del martes a la luz de la luna llena desde hace algunos años sometida a la competencia de los arbotantes que nada saben de festividades sincréticas, como las máscaras blancas esa noche y a partir del miércoles en blanco y negro y coloridas –según la jerarquía– cuando los danzantes ya borrados suban al pueblo para darle caza al niño Cristo y crucificarlo seis veces en lugar de la única del modelo nuevamente original, todo esto, digo, ha sido interpretado de diversas maneras pero sin desdeñar la esencia de la sig-

nificación de la semana santa cora: un ritual de fertilidad, el renacimiento del maíz, la muerte de Cristo, la resurrección de la planta sagrada para lo cual se fuma corriendo y se habla al revés y, por último, se asiste a la creación del mundo.

He aquí otra palabra clave, acompañada de una preposición: *revés*. En su inversión de valores carnalesca, La Judea arrebatada a los santos de la iglesia que, por unos días, deja de pertenecerle al clero católico, lo mismo que el ayuntamiento y la cárcel del pueblo, para pasearlos en andas, llevarlos al río, desvestirlos, bañarlos y seguirlos paseando en andas *a la carrera*, por unas horas que resumen unos siglos que sintetizan algunos milenios de los que dan cuenta las máscaras fabricadas por los coras en sus casas con cuero, madera, tela y otros materiales, bestiario fabuloso que regresa del neolítico a la tierra por la boca del agujero practicado en el centro de la plaza donde los borrados danzan después de correr, por si hiciera falta seguirse moviendo el jueves y el viernes, cuando los demonios de La Judea combaten entre sí aniquilándose y permitiendo que del caos surja nuevamente la vida en una mazorca sagrada que regará la lluvia cuando se desprenda del humo que despiden el tabaco recolectado el miércoles, así como de las motas del algodón ritual.



Fig. 4. Borrado. Foto de Fabrizio León.

### Tercera llamada

Se ha señalado con sobrada razón en diversos ámbitos: el verdadero actor no representa sino que se transforma. Y se transforma, podríamos añadir reivindicando el arte dramático, para encarnar en un sentido más acabado aquello que, como confirma la semana santa de que hablamos, se le prescribe. Una vez perdida la condición humana a cambio de la cual Sumávika les transmite la condición demoníaca, los maratonistas infernales de Tillaro están listos para la mítica reencarnación multitudinaria y sincrética que germina, por así decirlo, mediante el baile de la tortuga, *moaritzé moajvará*, el martes por la noche, cuando las tortugas se acoplan, se cogen, se pisan la cola.

En resumidas cuentas: la apropiación y representación míticas de la creación en la cultura cora del Gran Nayar, México, consiste en una multitudinaria obra de teatro que muestra el sincretismo entre el ritual católico del prendimiento y muerte de Cristo y los mitos coras del origen del mundo y de su propia cultura. En esta obra intervienen propios y extraños, *judíos* y espectadores, quienes son arrastrados de diversas maneras por una fiesta que dura siete días, desde el domingo de ramos hasta el sábado de gloria, siguiendo la denominación de origen cristiana del rito, y que consta de una simbología difícil de desentrañar y, por si fuera poco, cambiante, como sucede en toda tradición viva.

Durante los días que dura la fiesta, los coras entran en posesión del templo católico de Jesús María con todo y santos e instrumentos del culto, así como de las oficinas del ayuntamiento y de la cárcel de la cabecera municipal del Gran Nayar. Durante esos días, el tiempo normal se suspende para dar paso al tiempo mítico y todo gira alrededor de la interpretación que los coras llevan a cabo del rito cristiano y de sus mitos de origen. Histriones y atletas consumados, los coras realizan la ceremonia que es fiesta que es rito que es representación dramática y cómica *corriendo*. Tal vez esto se deba al lento proceso de catequización que, en aquella parte de la Sierra Madre Occidental, nunca se ha consumado del todo; al hecho de que los coras, al oír a los sacerdotes hablar de que al enterarse de la resurrección de Cristo, María Magdalena *corrió* a decírselo a algunos de los apóstoles, y al conservar ellos una práctica de recolectores y cazadores que se desplazan por las veredas serranas a paso veloz, hayan adaptado el ceremonial cristiano a su propio ritmo. Por eso en 1992 se dirigían a sus hermanos deportistas que venían a la borrada de Jesús María desde varios pueblos y rancherías vecinos, algu-





encargado de la bomba de agua de Jesús María que, parapetado en su casa sin enjarrar, se negó irrevocablemente a salir para ver de cerca la *borrada*. Sucede que meses antes uno de sus auxiliares, en lugar de haber enviado el agua a Jesús María, la había desviado a otro pueblo. Además del apodo que los coras le clavaron enseguida, a Lucio Fallas le había advertido un cora que trabajaba como repartidor de gas y que ese año era uno de los capitanes de la *Judea*: «nos vemos en la *borrada*». Y eso que Lucio Fallas ni siquiera iba a correr.

## Bibliografía

- BALZAC, HONORÉ DE, (1957). Melmoth, reconciliado. En: *La comedia humana*, México: Colección Málaga (*Melmoth réconcilié*, 1835)
- BENÍTEZ, FERNANDO (1968). *Los indios de México*, México: ERA.
- CORTÁZAR, JULIO (2013). Instrucciones para John Howell. En: *Cuentos completos*, México: Alfaguara, Vol. I.
- DURÁN, MANUEL - GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO (1976), *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid: Gredos.
- EVANS-PRITCHARD, EDWARD EVAN (1975), *La mujer en las sociedades primitivas*, Barcelona: Península (*The position of women in primitive societies*, 1965).
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE (2006). *Tristes Trópicos*. Barcelona: Paidós (*Tristes Tropiques*, 1955).
- LUMHOLTZ, KARL (1903). *El México desconocido: cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental, en la tierra caliente de Tepic y Jalisco, y entre los tarascos de Michoacán*, New York: Charles Scribner's Sons.
- MACHADO, ANTONIO (1973). *Poesías completas*, Madrid: Espasa-Calpe.
- MAGRIÑÁ, LAURA (2000). *Organización política de los coras antes y después de su reducción en 1722*. Ensayo de especialización en antropología política, México: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).
- MALINOWSKI, BRONISLAW (1972). *Los argonautas del Pacífico Occidental*. Barcelona: Península (*Argonauts of the Western Pacific*, 1922).
- MAUSS, MARCEL (1974). *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos (*Sociologie et anthropologie*, 1950).

- MURRAY, MARGARET A. (2006). *El dios de los brujos*, México. México: Fondo de Cultura Económica.
- PAZ, OCTAVIO (2001). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Tomo 5 de: *Obras completas*, México: Fondo de Cultura Económica.
- PAZ, OCTAVIO (2006). *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*. Tomo 10 de: *Obras completas*, México: Fondo de Cultura Económica.
- PAZ, OCTAVIO (2012). *Cuauhtémoc, joven abuelo*, En. Tomo 8 de: *Obras completas*, México: Fondo de Cultura Económica.
- PAZ, OCTAVIO (2012). *Comunicación y encuentro de civilizaciones: la Conquista de México. (Conversación con Tzveran Todorov e Ignacio Bernal)*, En: Tomo 8 de: *Obras completas*, México: Fondo de Cultura Económica.
- PREUSS, KONRAD (1932). *Gramatik der Cora-Sprache*, New York, Columbia.

COMITATO EDITORIALE  
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

*Coordinatore*

GIUSEPPE CICCARONE

*Membri*

BEATRICE ALFONZETTI  
GAETANO AZZARITI  
ANDREA BAIOCCHI  
MAURIZIO DEL MONTE  
GIUSEPPE FAMILIARI  
VITTORIO LINGIARDI

COMITATO SCIENTIFICO  
SERIE STUDI LATINOAMERICANI

*Responsabile*

STEFANO TEDESCHI (Roma, Sapienza)

*Membri*

CHIARA BOLOGNESE (Roma, Sapienza)  
SONIA NETTO SALOMAO (Roma, Sapienza)  
ALESSANDRA CIATTINI (Roma, Sapienza)  
SERGIO BOTTA (Roma, Sapienza)  
LUCIANO VASAPOLLO (Roma, Sapienza)

COMITATO SCIENTIFICO  
MACROAREA E

*Coordinatrice*

BEATRICE ALFONZETTI

*Membri*

VICENÇ BELTRAN  
MASSIMO BIANCHI  
ALBIO CESARE CASSIO  
EMMA CONDELLO  
FRANCO D'INTINO  
GIAN LUCA GREGORI  
ANTONIO IACOBINI  
SABINE KOESTERS  
EUGENIO LA ROCCA  
ALESSANDRO LUPO  
LUIGI MARINELLI  
MATILDE MASTRANGELO  
ARIANNA PUNZI  
EMIDIO SPINELLI  
STEFANO VELOTTI  
CLAUDIO ZAMBIANCHI

Il Comitato editoriale assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori, anch'essi anonimi. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: [www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)

COLLANA STUDI E RICERCHE

Per informazioni sui precedenti volumi in collana, consultare il sito:  
[www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)

80. «Pendono interrotte le opere»  
Antichi monumenti incompiuti nel mondo greco  
*Massimiliano Papini*
81. La disabilità tra riabilitazione e abilitazione sociale  
Il caso dei Gudat Akal a Mekelle e Wukro  
*Virginia De Silva*
82. I Consoli del Mare di Firenze nel Quattrocento  
*Eleonora Plebani*
83. Le categorie flessive nella didattica del tedesco  
Un confronto tra grammatiche Deutsch als Fremdsprache internazionali  
e per italofofoni  
*Claudio Di Meola e Daniela Puato*
84. Il corpo degli altri  
*a cura di Anna Belozorovitch, Tommaso Gennaro, Barbara Ronchetti,  
Francesca Zaccone*
85. El largo viaje de los mitos  
Mitos clásicos y mitos prehispánicos en las literaturas latinoamericanas  
*edición de Stefano Tedeschi*





**E**l encuentro entre los mitos clásicos de origen grecolatino y las culturas de la que hoy llamamos Latinoamérica es un tema para una biblioteca entera. Los posibles enfoques son virtualmente infinitos, y la selección de ensayos presentados aquí lo demuestran. Una característica singular de este encuentro es su capacidad de estimular estudios de parte de investigadores de ambas orillas del Atlántico, una capacidad que se vuelve a realizar en las 31 contribuciones de este libro, a cargo de autores procedentes de 12 países diferentes, que además ofrecen referencias cruzadas que el lector puede detectar siguiendo el orden de las secciones, o buscando en los ensayos resonancias inéditas.

Se sabe de sobra que en las nuevas tierras «apenas conocidas» desembarcaron, junto a los exploradores, personajes invisibles que habían viajado clandestinamente en las memorias culturales y en los primeros libros que llegaron allí. Eran los seres mitológicos que acompañaron a Colón y a sus seguidores desde el primer viaje de 1492: sirenas, endriagos, amazonas, acéfalos, patagones y otras figuras fantásticas que habían excitado la imaginación europea desde tiempos remotos, y que encontraron allí nuevos espacios para reproducirse.

**Stefano Tedeschi** es profesor titular de Literatura hispanoamericana en Sapienza Università di Roma.

ISBN 978-88-9377-134-4



9 788893 771344

