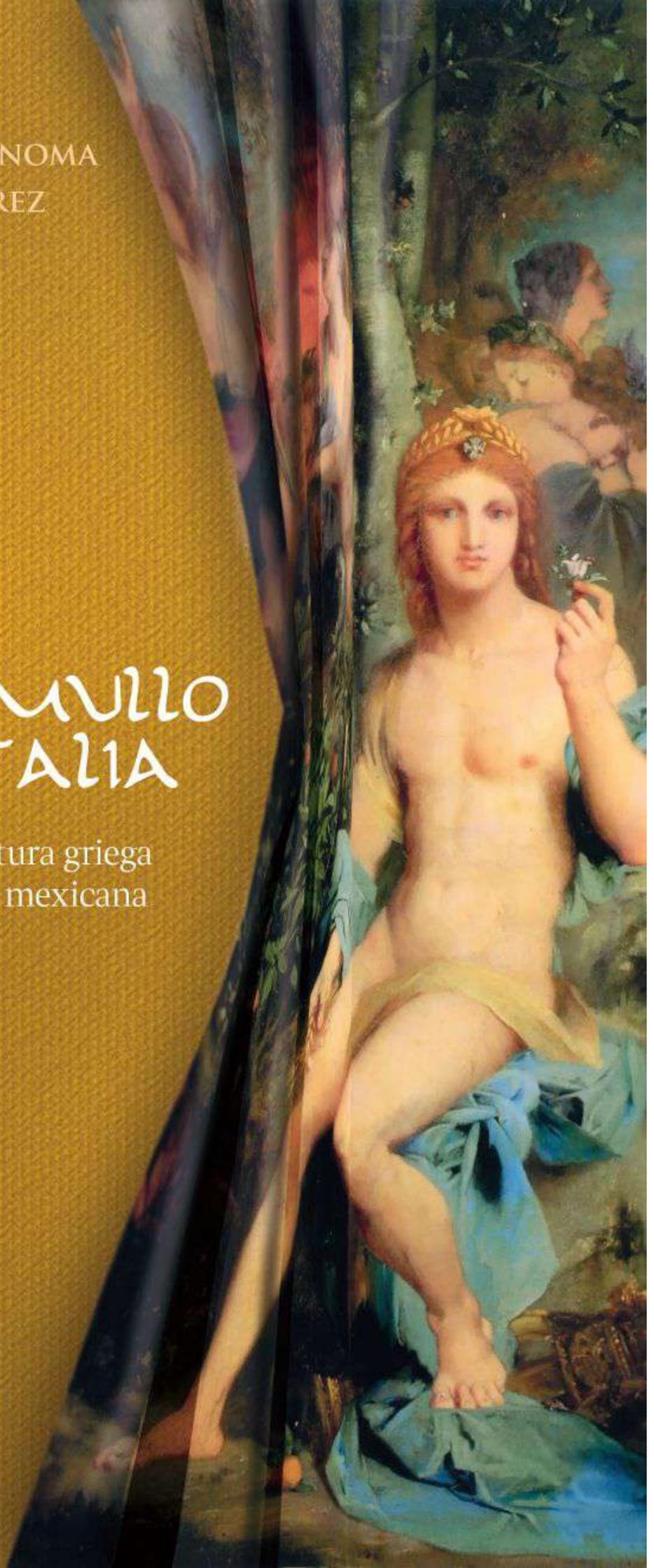


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE CIUDAD JUÁREZ

EL MURMULLO DE CASTALIA

Mitología y cultura griega
en la literatura mexicana

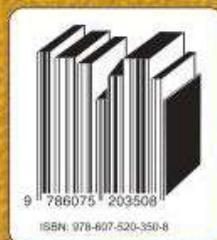
Ricardo Vigueras
(Coordinador)



La riqueza cultural de Grecia y Roma ha acompañado durante siglos la creación poética y la ensoñación con esa herencia cultural de proporciones tan colosales que quienes la desconocen viven, sin saberlo, en una trágica orfandad. Es por ello que deseamos invocar de nuevo a Castalia y las musas para recibir esta contribución desde la academia a la pervivencia de la cultura clásica en la literatura mexicana contemporánea. En este volumen de El murmullo de Castalia, que quisiera ser el primero de una serie que desde la UACJ rinda culto al legado de Grecia y Roma, siete académicos muestran los vínculos de la cultura clásica con la literatura mexicana contemporánea para revelar un vínculo entre tradición y modernidad.



UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA DE
CIUDAD JUÁREZ



Ricardo Vigueras
(Coordinador)

EL MURMULLO DE CASTALIA

EL MURMULLO
DE CASTALIA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

Juan Ignacio Camargo Nassar

Rector

Daniel Constandse Cortez

Secretario General

Alonso Morales Muñoz

Director del Instituto de Ciencias Sociales y Administración

Jesús Meza Vega

Director General de Comunicación Universitaria

EL MURMULLO DE CASTALIA

*Mitología y cultura griega
en la literatura mexicana*

RICARDO VIGUERAS
(COORDINADOR)



UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA DE
CIUDAD JUÁREZ

D.R. ©: Ricardo Viguera (por coordinación)

© 2019 Universidad Autónoma de Ciudad Juárez,
Plutarco Elías Calles #1210, Fovissste Chamizal
C.P. 32310. Ciudad Juárez, Chihuahua, México.
Tel : +52 (656) 688 2100 al 09



El murmullo de Castalia: mitología y cultura griega en la literatura mexicana / Coordinador Ricardo Viguera. Primera edición. Ciudad Juárez, Chihuahua: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2019.

154 páginas; cm.

ISBN: 978-607-520-350-8

Contenido: Introducción. Regreso al oráculo de Delfos / Ricardo Viguera.-- Carlos Montemayor y la décima musa griega: la traducción como creación literaria / Ricardo Viguera.-- Mal de piedra, de Carlos Montemayor: la travesía del minero por el Hades / Fernanda R. Avendaño.-- Aspectos mitológicos en dos cuentistas juarenses: Rosario Sanmiguel y Elpidia García Delgado / Antonio Rubio Reyes.-- El ocaso de un mito espacial: el declive del oráculo delfico y el Monterrey decadente de Hugo Valdés en The Monterrey News / Diana Varela.-- La inspiración trágica en Amparo Dávila / Esmeralda Vaquera Herrera.-- El mito de Teseo y el Minotauro en 'Hombre con minotauro en el pecho', de Enrique Serna / Rafael Alejandro Leyva Rodríguez.-- Hacia la significación del vidente desde la tradición clásica: Oppiano Licario, Ixca Cienfuegos y Buenaventura / Graciela Solórzano Castillo.

1. Literatura mexicana – Influencia - Literatura clásica.
2. Literatura mexicana – Influencia - Literatura griega.

LC – PQ7120.19 E55 2019

Apoiada con recursos del PFCE 2019

La edición, diseño y producción editorial de este documento estuvo a cargo de la Dirección General de Comunicación Universitaria, a través de la Subdirección de Editorial y Publicaciones.

Coordinación editorial: Mayola Renova
Diseño de cubierta: Karla M. Rascón González
Diagramación: Nuria Saburit
Cuidado de la edición: Anastasia Rodríguez

Primera edición, 2019
Impreso en México / Printed in Mexico
elibros.uacj.mx

Contenido

Introducción
Regreso al oráculo de Delfos 7

*Carlos Montemayor y la décima musa griega:
la traducción como creación literaria* 17

RICARDO VIGUERAS

*Mal de piedra, de Carlos Montemayor:
la travesía del minero por el Hades* 41

FERNANDA R. AVENDAÑO

*Aspectos mitológicos en dos cuentistas juarenses:
Rosario Sanmiguel y Elpidia García Delgado* 65

ANTONIO RUBIO REYES

*El ocaso de un mito espacial: el declive del
oráculo délfico y el Monterrey decadente
de Hugo Valdés en The Monterrey News* 81

DIANA VARELA

La inspiración trágica en Amparo Dávila 107

ESMERALDA VAQUERA HERRERA

*El mito de Teseo y el Minotauro en “Hombre
con minotauro en el pecho”, de Enrique Serna* 119

RAFAEL ALEJANDRO LEYVA RODRÍGUEZ

*Hacia la significación del vidente desde la tradición clásica:
Oppiano Licario, Ixca Cienfuegos y Buenaventura* 135

GRACIELA SOLÓRZANO CASTILLO

Regreso al oráculo de Delfos

RICARDO VIGUERAS

*Mihi Flavus Apollo
pocula Castalia plena ministret aqua.*

OVIDIO, *Amores* I, 15, 35.

En el camino que asciende al oráculo de Delfos, a mil metros de altura, en la ladera meridional del monte Parnaso, tanto ayer como hoy, algunos viajeros se detienen sin premura a contemplar los vestigios de la mítica fuente Castalia. Aquellas aguas de las que rapsodas y profetas recibieron su inspiración, hoy no murmuran más. Y en el margen derecho del camino en cuesta que conduce al recinto sagrado, y antes de llegar a la entrada de la ciudadela de las pitias, allá donde el dios Apolo sometió a la serpiente Pitón, podemos detenernos un momento y contemplar el emplazamiento real de una fuente prodigiosa devenida en símbolo de la creación literaria.

Todo literato debería, al menos una vez en la vida, visitar el oráculo de Delfos y detenerse unos instantes frente a la fuente Castalia para rendir un homenaje silencioso al epicentro de la creación poética, ese insignificante rincón del mundo evoca-

do millones de veces por quienes, con mejor o peor fortuna, ejercen el oficio escritural y ansían que al menos una caricia de las musas favorezca el destino de sus empeños literarios. La ciudad de Delfos, altiva todavía y majestuosa en su ruina llena de gloria, sigue siendo el enclave primordial donde los sueños duermen hasta ser convocados al devenir diurno de la vida. Cuando uno llega a Delfos, después de haber visitado los restos petrificados de Micenas, reino del rey de reyes Agamenón, no se puede dejar de contener por instantes el aliento mientras se encomienda a una soberanía espiritual, llámese Dios o madre Gea, que habita todavía aquellas regiones sagradas de embrujo. Los dulces, mansos contornos de las colinas visibles desde el reino de Clitemestra, hermosos en su modulación arrulladora, poco tienen que ver con las vistas plétóricas de una belleza radiante y furiosa que sólo pueden avistarse desde la cumbre del Parnaso, donde habita todavía el dios de la profecía que antes de obtener respuestas del mundo nos aconseja conocernos a nosotros mismos. Asciendes hasta la cumbre de la clarividencia por la Vía Sacra como encandilado por un hechizo, tirado por una fuerza que sabes que te manipula, y remontas aquel mismo camino que, también sabes bien, hollaron siglos atrás los pies de reyes y de semidioses, como Edipo, Odiseo, Hércules y tantos otros. Asciendes el camino sagrado, el mismo estrecho sendero que aquellos héroes siguieron para inquirir al dios, y al llegar a la cumbre, al cobijo de las resplandecientes rocas Fedríades, avistas sobrecogido la marejada de millares, quizá millones de olivos que, como en un incendio de intenso verdor, descienden por las faldas del Parnaso en busca del mar, empujados por el frenesí de un dios vesánico. Y entonces, como por ensalmo, sin más explicaciones que sólo servirían para emborronar millares de páginas llenas de entelequias y vague-

dades inútiles, comprendes la diferencia que existe y debe existir entre un monarca y una divinidad.

Muchos visitan en espíritu esos mismos contornos como si se tratase sólo de geografías mentales, sin saber que esos reinos de la imaginación existen en la vida real: el monte Parnaso, la ciudad sagrada de Delfos, la fuente Castalia y el golfo de Corinto contra el que se estrellan los millones de olivos sagrados de Delfos, no pertenecen solamente al reino de las convenciones literarias y lugares comunes del imaginario universal, sino que se ostentan todavía bajo el cielo perturbador de Grecia, aguardando a aquellos que, tanto hoy como hace milenios, tengan una pregunta que hacerle al dios de la sabiduría y la clarividencia. En tiempos antiguos era forzoso para todos aquellos viajeros que llegaban a Delfos purificarse primero entre las aguas de la fuente Castalia antes de subir por la Vía Sacra hasta el templo del dios y remojar con las aguas sagradas sus cabellos: “Qui rore puro Castaliae lavit/crines solutos”, como expresó Eurípides en *Fenicias* y alguien tradujo a la lengua del Lacio. Más tarde, en el mundo romano, se volvió creencia común que los poetas que bebían del agua que manaba la fuente Castalia recibirían la inspiración poética. Desde entonces, Castalia es un destino obligado de todos los poetas del mundo, pero pocos tienen conciencia de ello. Quizá por lo mismo ya no existen verdaderos poetas.



La riqueza cultural de Castalia, su murmullo constante, ha acompañado durante siglos la creación poética y la ensoñación con el mundo de Grecia y Roma, con ese legado cultural de proporciones tan colosales que quienes lo desconocen viven, sin saberlo, en una trágica orfandad. Es por ello que de-

seamos invocar de nuevo a Castalia y las musas para recibir, en esta ocasión, esta humilde contribución desde la academia a la pervivencia de la cultura clásica en la literatura mexicana contemporánea.

La presencia de la cultura de Grecia y Roma en la literatura y las artes del mundo occidental ha sido sostenida y constante. También en las de México. Sin embargo, puede parecer que este conocimiento arcaico, ese que brota juntamente con las aguas de Castalia, en la ladera del Parnaso, puede estar ausente de la literatura contemporánea, actual, la de aquí y ahora. Se trata de una falsa creencia, de una engañosa percepción. La literatura mexicana contemporánea rebosa ejemplos que remiten a lecturas e influencias culturales de Grecia y Roma. El presente libro pretende ser una pequeña muestra de ello. No se trata de un fenómeno aislado dentro de la producción que la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez ha dedicado, y dedica, a los estudios clásicos grecolatinos. Este volumen nació con la intención de reforzar esa tradición vinculada desde hace muchos años a la obra de Federico Ferro Gay, pero también de sus continuadores actuales. En este caso, al abordar aspectos concretos de la cultura grecolatina en la literatura mexicana contemporánea.

El presente libro forma parte de las labores de investigación relacionadas con el proyecto Tradición Clásica Grecolatina en la Literatura, registrado como número 38 en la Coordinación General de Investigación y Posgrado, vinculado al Cuerpo Académico 30 Estudios Literarios y Lingüísticos; pretende ser el primero de una larga y fructífera serie donde estudiantes de posgrado y profesores aborden temáticas de la cultura de Grecia y Roma en la literatura. Es una obra que nace con afán divulgador donde se integre desde ahora mismo a los futuros profesionistas del estudio de la literatura, pronto

maestros y doctores que formarán nuevos cuadros humanos en los próximos años.

Los mismos autores nos proporcionan las claves de sus abordajes teóricos a esta literatura nuestra, tan próxima en nuestras librerías y bibliotecas. El primer artículo del libro tiene por título “La décima musa griega y Carlos Montemayor: la traducción como creación literaria”. En el mismo, el profesor Ricardo Viguera entrega a la imprenta una conferencia inspirada en un curso impartido por Carlos Montemayor, en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez en el año 2000, sobre la égloga IV de Virgilio y cómo la metodología del gran escritor de Parral podía ser utilizada para el robustecimiento de la creación literaria a través de la traducción. En el escrito, Viguera hace un ejercicio parecido tomando como ejemplo la traducción de la poesía de Safo, que el mismo Carlos Montemayor publicó años ha. Al comparar la versión original del poema en griego con la traducción de Montemayor y otras traducciones desde 1834, Viguera incide de nuevo en la idea de que la traducción de textos poéticos griegos o latinos constituye un magnífico ejercicio para desarrollar la creatividad en lengua española de los escritores al tener que medirse con los grandes maestros de la tradición clásica.

Carlos Montemayor fue uno de los grandes autores de la literatura chihuahuense, por ello mismo no resulta extraño que en todo libro sobre literatura mexicana realizado en Chihuahua abunden los estudios sobre este poeta y narrador, tempranamente desaparecido. Precisamente por ello, en “*Mal de piedra*, de Carlos Montemayor: la travesía del minero por el Hades”, la autora Fernanda R. Avendaño analiza *Mal de piedra* como un penetrante testimonio, no sólo de la enfermedad y muerte del minero, o una afirmación rigurosa sobre la fraternidad y paternidad chihuahuense, sino que, como estudioso

y exponente de la cultura clásica, el autor convierte a Parral en un microcosmos del Hades, o inframundo griego, que permite la identificación de algunos elementos mitológicos en la obra narrativa de Montemayor. En *Mal de piedra*, el sueño y la realidad quedan indefinidos y permiten la desconexión con el tiempo, por lo que presente y pasado se mezclan en el texto.

En “Aspectos mitológicos en dos cuentistas juarenses: Rosario Sanmiguel y Elpidia García Delgado”, su autor, Antonio Rubio Reyes, retoma la idea del Hades para analizar la reformulación de algunos habitantes del reino de Perséfone, o profundamente implicados con ideas de trascendencia del alma, que se plantean en la obra de dos autoras emblemáticas de la literatura de Ciudad Juárez. El autor analiza cómo Sanmiguel y García Delgado abordan la mitología griega a partir de dos posturas tan diferentes como válidas: la elisión y el renombramiento. Mientras la primera oculta la referencia mítica, la segunda nombra directamente. Del repertorio de castigos ejemplares que los griegos enumeraron para imaginar el infierno, el de Sísifo es quizás el mejor recordado, y el autor lo analiza en “Callejón Sucre” de Rosario Sanmiguel, así como a las monstruosas Sirenas de la *Odisea* de Homero en “El reflejo de la luna”, de la misma autora; en cuanto a la obra de Elpidia García, nuestro autor se centra en un análisis de la ceguera del abismo infernal en el cuento “Érebo” y la recreación irónica que hace de las Parcas en el cuento “Yabadabadú”.

Al igual que el análisis del Hades como territorio infernal, en este caso Diana Varela propone una audaz comparación entre Delfos y Monterrey en su artículo “El ocaso de un mito espacial: el declive del oráculo delfico y el Monterrey decadente de Hugo Valdés en *The Monterrey News*”. La autora emprende un recuento histórico y quizá filosófico del declive del oráculo de Delfos, debido a que este espacio se conformó

como el “ombbligo del mundo” por considerarse una de las vías de contacto con dicha entidad superior, la cual confirmaba la providencia constante de los dioses y uno de sus más grandes regalos: el razonamiento. Así, más que recobrar un episodio de la memoria histórica del hombre, aquí se busca rescatar un pasado glorioso un poco más lejano al oráculo de Delfos, pero que tras su decadencia dio fin, metafóricamente, a un proceso de razonamiento histórico y existencial. Por último, vincula la caída de este espacio representativo del esplendor griego con el ocurrido en Monterrey tras Alfonso Reyes y sus coetáneos, observado en la ciudad decadente de *The Monterrey News*, de Hugo Valdés Manríquez. Aquí, ambos descensos exhiben la deshumanización del hombre y con ello la pérdida de su fe religiosa, sucedidos tras su intervención en asuntos competentes, supuestamente, sólo a los dioses y a su ambición insaciable de poder.

Esmeralda Vaquera Herrera analiza en “La inspiración trágica en Amparo Dávila” a esta escritora mexicana nacida en Pinos, Zacatecas, reconocida por su trabajo literario de cuento relacionado con Poe, Kafka y Julio Cortázar. La aparición de seres sobrenaturales, contenidos oníricos y desenlaces con características siniestras ha llevado a la crítica a ubicar a la autora dentro del género fantástico. Debido a que los terrenos que maneja Dávila tienen que ver con la locura y la muerte, no es de extrañar la facilidad con que pueden entablarse los diálogos con el psicoanálisis, teoría que se ha dedicado al estudio de estos rubros y, en general, de las cuestiones humanas. El análisis de Esmeralda Vaquera compara el cuento “Griselda” de Amparo Dávila con la interpretación psicoanalítica de *Edipo Rey* de Sófocles, que en un principio fue postulada por Freud a lo largo de sus textos y vendría a dar a luz conceptos cruciales del psicoanálisis como lo es el complejo de Edipo.

En “El mito de Teseo y el Minotauro en ‘*Hombre con minotauro en el pecho*’, de Enrique Serna”, Rafael Alejandro Leyva aborda un cuento del libro *Amores de segunda mano*, del narrador mexicano Enrique Serna, caracterizado por la ironía y el humor negro. Destaca sobre todo “Hombre con minotauro en el pecho”, pues significa la construcción de uno de los más complejos personajes del libro cimentado a base de una serie de significantes de carácter simbólico y mitológico. A pesar de la referencia que el título del texto muestra, el narrador no realiza una reproducción literal del mito de Teseo y el Minotauro, sino que traslada su relato al plano de lo simbólico, subrayando el proceso por el cual se reinterpreta en circunstancias diferentes.

Por último, en “Hacia la significación del vidente desde la tradición clásica: Oppiano Licario, Ixca Cienfuegos y Buenaventura”, su autora, Graciela Solórzano Castillo, tiene como objetivo mostrar la relación y las variaciones entre el vidente de la tradición clásica en la mitología grecolatina con tres personajes de la literatura latinoamericana: Ixca Cienfuegos (*La región más transparente*, de Carlos Fuentes), Oppiano Licario (*Paradiso*, de José Lezama Lima) y Buenaventura (*José Trigo*, de Fernando del Paso). “El destino” como forma de explicar el mundo y descodificarlo permite el surgimiento de una mitología en la que sus protagonistas (dioses, héroes y hombres) son atraídos hacia el porvenir por una premeditación ineludible. Y sin embargo, este destino no puede ser descifrado por todos, no es un guion que se acepta con anticipación y se conoce, sino que hay ciertos vehículos que permiten a los humanos conocer su futuro y su pasado. Estos vehículos, ya sea espacio o persona, se relacionan con lo divino. Del mismo modo, en la literatura moderna aparece un tipo de personaje que evoca a este otro, que dialoga con él y se transforma para

satisfacer las necesidades del tiempo en que surge. En esta investigación se busca mostrar este diálogo entre el vidente grecolatino y el vidente latinoamericano del siglo xx.

En este retorno al oráculo de Delfos encontramos nuevos sorbos provechosos del manantial anciano de Castalia, profundas y latentes intuiciones sobre nuestro futuro encriptadas en un pasado esplendoroso y abrumador.

*Carlos Montemayor y la décima musa griega: la traducción como creación literaria*¹

RICARDO VIGUERAS

Ya he contado en otra parte cómo Carlos Montemayor (1947-2010) llegó en agosto de 2000 a la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez para impartir un curioso curso, creo que muy innovador, sobre la IV égloga de Virgilio. Lo hizo invitado por la doctora Ysla Campbell, entonces coordinadora de la Licenciatura en Literatura Hispanomexicana. Como ustedes saben, Carlos Montemayor fue un intelectual con múltiples intereses: poeta, novelista, hombre de izquierdas muy implicado en causas sociales, también destacó como impulsor de las lenguas indígenas (promovió, por ejemplo, la creación contemporánea en lengua maya) y coordinó el *Diccionario del náhuatl en el español de México* (UNAM, 2007). Además, destacó dentro de la

¹ Redacté este texto por invitación del Instituto Chihuahuense de la Cultura para ser leído como conferencia durante las Jornadas Carlos Montemayor, que se celebraron en Parral en 2014. Por desgracia, motivos profesionales me impidieron asistir a aquellas Jornadas, por lo que este texto es del todo desconocido y se publica por primera vez. Con excepción de la presencia de notas y bibliografía, he deseado mantener en todo momento su primitivo carácter de comunicación oral.

filología como primer traductor de los fragmentos completos de Safo y como buen conocedor de los clásicos griegos y latinos. Una muestra de su interés por la literatura latina fue precisamente su libro *Historia de un poema. La IV égloga de Virgilio* (Premiá Editora, 1984), cuyo contenido nos compartió dentro de la licenciatura en la UACJ. Se trata de un libro hoy casi imposible de conseguir, que necesitaría una nueva edición, y que ya entonces sólo podía encontrarse en librerías de lance, donde yo lo había comprado años antes. La famosa égloga IV es un poema de apenas 63 versos, pero de trascendencia cultural enorme, pues durante siglos el cristianismo lo entendió como una profecía “pagana” del nacimiento de Jesucristo. Durante una comida en la que tuve el gusto de conversar con Montemayor de literatura clásica y otras aficiones comunes, levantamos las bases en que transcurriría una entrevista que la profesora Campbell y yo le hicimos días más tarde y se publicaría en el número 58/59 de la revista *Entorno* (primavera de 2003) con el título “Elogio de la constancia”. En aquella entrevista, Carlos Montemayor desgranaba no sólo las claves de su propia obra y de sus intereses intelectuales, sino también enfatizaba sobre el principio de la constancia como generador de una obra uniforme, fluida, en permanente diálogo con el tiempo de la vida de su autor. Cito a Montemayor: “El arte es disciplina, es voluntad, y detrás de esa voluntad hay una sola explicación: en ese arte nos va la vida”.²

El curso que nos impartió versaba sobre la historia de aquel poema, pero no sólo sobre su contenido, sino también de su pervivencia en la literatura de siglos posteriores. Abordó un análisis de su gramática y de su sintaxis, hasta llegar a ex-

² Ysla Campbell y Ricardo Viguera, “Elogio de la constancia”, en *Entorno* 58-59, primavera-verano. Ciudad Juárez, UACJ, 2003, p. 25.

plicar por qué Virgilio decía aquello que decía, y cómo lo decía. Éste resultó, creo, el aspecto más relevante de aquel curso, ya que, como es fácilmente imaginable, casi ninguno de los asistentes se hallaba preparado para traducir, o entender sin cicerone, aquella égloga de Virgilio en latín. Quedaba para Montemayor, y aquí vino la solidez de su propuesta y el triunfo de su experimento, ir desgranando cada palabra, su significado y función. Así, Montemayor inició, como es natural, por el principio de la égloga: *Sicelides Musae, paulo maiora canamus*. Aquí Montemayor se veía obligado a explicar que *Sicelides Musae* era un vocativo, que consistía en una invocación dirigida a las “sicéldes musas” o, en lenguaje más cotidiano, a las musas de Sicilia, que *paulo* es un adverbio que quiere decir “un poco”, que *maiora* es un adjetivo neutro en plural que significa “cosas mayores”, y que *canamus*, del verbo *canere*, significa cantar, es una forma verbal en presente de subjuntivo y se traduce como “cantemos”. Y entonces procedía a explicar que el sujeto de *canamus* estaba implícito, pues se refiere a nosotros, que *maiora* tenía la función de complemento directo, y que el adverbio, en este caso, era un complemento circunstancial de modo. Así, poco a poco y con lenguaje elemental, sabiendo que debía hacer entender al divino Virgilio a un público más bien desconocedor de la cultura y la lengua latinas, fue llegando hasta el final durante una productiva semana donde demostró que es posible hacer comprender la riqueza de los textos latinos a un público académico no necesariamente conocedor de este brillante periodo de las letras universales. Pero además, el curso de Montemayor tuvo una vertiente práctica, y otra de creación literaria: además de comparar el texto original con sus diversas traducciones a lo largo de la historia (por ejemplo, aquélla de fray Luis de León), encargaba como tarea que cada asistente trajera al día siguiente una traducción propia,

literaria, de los versos explicados durante la sesión. Así, su curso sobre la IV égloga de Virgilio se convirtió también en un curso de traducción creativa de textos latinos que, siguiendo la metodología de Carlos Montemayor, podría ser fácilmente extrapolable a otros autores (Catulo, Propercio, Tibulo, Marcial, etcétera) y otros contextos académicos donde los alumnos pudieran comprender de manera cabal, no sólo la versión original del texto, sino también su transmisión literaria a lo largo de los siglos, y por último, hacer viable en función de esa comprensión del texto original y de su transmisión, que el alumno pudiera perder el miedo a llevar a cabo su propia traducción.

Aquel curso de Montemayor abrió una vía que debería ser explorada, no sólo en la divulgación de los textos latinos, sino en la difusión de estos cursos para desarrollar las capacidades literarias de los alumnos. No en vano, el mismo Montemayor llegó a reconocer, en la entrevista antes mencionada, que la traducción había sido el eje central de su formación como autor: “Hacia los 20 o 22 años yo decidí ser escritor y empecé una formación muy consciente y muy específica en varias lenguas y particularmente en la poesía clásica. [...] La traducción fue para mí una enseñanza muy útil”.³

La traducción como escuela de formación de escritores, como taller literario, es casi tan antigua como la misma literatura. Ahora que vamos a dedicar un rato a hablar de Safo, y más en concreto de la Safo de Montemayor, no viene de más recordar que el famoso poema o fragmento 2 de nuestra autora fue traducido por Catulo de Verona, el elegíaco latino, en el siglo I antes de nuestra era, y que puede encontrarse en todas las ediciones y traducciones de su obra. No fue la primera

³ Campbell/Vigueras, *op. cit.*, p. 23.

vez que alguien reescribía a Safo, y posiblemente ni la misma Safo fue original del todo en sus poesías, pues en sus fragmentos encontramos ecos de Homero. En la traducción que Jorge Luis Borges hizo de las *Hojas de hierba* de Walt Whitman hay casi tanto de Borges como de Whitman, pues nuestro genial autor argentino no sólo traduce, sino que también reescribe. No deja de ser una traducción, por supuesto, y como tal es ampliamente reconocida, pero la enorme personalidad del argentino no puede dejar de apreciarse, en determinados giros que reconocemos bien, en los versos de hierba que Borges traslada a nuestro idioma. El resultado es una obra singular que, por derecho propio, pertenece tanto a la poesía norteamericana como a la del propio Borges. Otros ejemplos resultan, sin embargo, mucho más extremos. Todos sabemos que, cuando traducía, el poeta español León Felipe, exiliado y afincado en México, más que traducir se apropiaba del material original y lo reescribía, hasta el punto de hacer paráfrasis más que traducciones. Paráfrasis es su traducción de la obra shakespeareana *Otelo*, la cual, debido a las numerosas apropiaciones y recreaciones que llevó a cabo el temperamental poeta zamorano, fue publicada con el título de *El pañuelo encantado*, pero no bajo el de *Otelo*. En realidad, estas dos posiciones extremas son tan antiguas como la historia de la literatura. A veces se produce una complicidad tan grande entre el poema original y el nuevo poeta como traductor que éste no puede dejar de sustraerse al influjo del primero, y antes de intentar proporcionar una versión académica nos entrega un nuevo producto de poesía (o, más bien, antes de entregarnos un producto de traducción nos entrega un poema). Sucede aquí que el traductor de Safo, de Homero o de Propercio, rivaliza con sus modelos originales. No rivaliza en un sentido de propiedad o combate, sino que el poeta, al traducir a Propercio, *se trans-*

forma en Propertio. Lo estudia con tal profundidad, lo vierte con tal pasión, que el poeta traductor se convierte en el poeta traducido. Podríamos señalar el caso, por ejemplo, de las hermosas versiones que del citado Propertio escribió Ezra Pound para su libro *Personae* (traducido, por cierto, por otro destacado chihuahuense: Guillermo Rousset Banda).⁴

Montemayor nos parece un hombre de perfil renacentista: tan proclive a las artes como a las ciencias, como él mismo reconoció. Su primera vocación fue la ciencia, el derecho y la historia, y sólo tardíamente la literatura, y ésta como una especie de vocación de madurez, de síntesis de vida y ciencia:

No fui estudiante de bachillerato de ciencias, fui de humanidades y economía, pero con una gran pasión para las matemáticas, geometría analítica, cálculo y la ciencia experimental, particularmente el desarrollo de la física cuántica y la física nuclear. Para mí era un mundo muy atrayente porque me parecía un ejercicio intelectual muy creativo; tan creativo como la música, o literatura, o la danza.⁵

El descubrimiento posterior de la literatura, y en concreto de la enorme pujanza de los clásicos griegos y latinos, se produciría bien avanzados sus estudios de Derecho:

Mis estudios iniciales fueron en derecho y después pasé a estudiar una maestría en letras clásicas y después un doctorado en estudios orientales (de Medio Oriente) pero, cuando yo descubrí mi vocación literaria, yo tenía ya muy avanzados mis estudios

.....
⁴ Ezra Pound, *Personae* (trad. de Guillermo Rousset Banda). México, Domés, 1981.

⁵ Campbell/Vigueras, *op. cit.*, p. 23.

de derecho y no me fue difícil decidir que mi vida futura debía irse ordenando en función de esa vocación literaria. Hacia los 20 o 22 años yo decidí ser escritor y empecé una formación muy consciente y muy específica en varias lenguas y particularmente en la poesía clásica. Mi trabajo como traductor fue prácticamente una especie de camino autodidacta para aprender metros, para sentir cadencias, manejar imágenes, discursos, conceptos, porque los modelos que yo tenía a la mano estaban ya logrados y fijos, yo podía regresar a esos modelos innumerables veces hasta que yo sintiera que en la lengua española lograba yo cierta ductilidad o cierta cadencia que reflejara de cerca o de lejos esa luz que yo admiraba en la poesía de Safo, de Alceo, de Homero, de Virgilio, de Catulo, de manera que la traducción fue para mí una enseñanza muy útil.⁶

La trayectoria literaria de Carlos Montemayor puede dividirse, cuanto menos, en creación literaria en verso y prosa, ensayo político y literario y traducciones de autores clásicos. Su maestro Federico Ferro Gay admiraba sobre todo su trayectoria como traductor de clásicos, aunque debe ser dicho que dentro de este campo su obra fue menos nutrida, alcanzando tres títulos: su ya mencionado ensayo *Historia de un poema*, su traducción de los fragmentos completos de Safo (Trillas, 1986, 1988, 1998)⁷ y la traducción de una antología de la poesía goliardesca editada en 1987 (*La poesía de los goliardos. Carmina Burana*, SEP).⁸ La calidad de sus incursiones en el mundo clásico nos deja la honda pena de que no se prodiga más en tal

.....
⁶ Campbell/Vigueras, *op. cit.*, p. 23.

⁷ Safo, *Poemas* (Introducción, traducción directa y notas de Carlos Montemayor). México, Trillas, 1998 (2ª reimp.).

⁸ *La poesía de los goliardos. Carmina Burana* (Prólogo, selección, traducción y notas de Carlos Montemayor). México, SEP, 1987 [Cien del mundo, 87].

actividad, ya que Montemayor, como ese hombre de letras y de ciencia que fue, se introdujo en el estudio de los clásicos para conocer de primera mano la ciencia de la escritura, y en la búsqueda de esa ciencia hizo de la traducción de textos su particular microscopio con que estudiar la complejidad de un universo diminuto e irreproducible, pero sí parangonable. Porque las traducciones de Montemayor no se volvían paráfrasis, como ya hemos visto que fueron las de León Felipe o Ezra Pound, como tampoco fueron traducciones académicas, profusas en introducción y notas, pero gélidas y correctas en el trabajo de lengua, como aquéllas a las que nos tiene acostumbrados la Editorial Gredos con su magnífica colección Biblioteca Clásica (la cual, por cierto, Carlos Montemayor admiraba mucho). Las traducciones de Montemayor, como aquélla de Virgilio, se apoyaban en un aparato bibliográfico importante, pero trascendían la helada soledad de las estepas académicas para intentar transmitir la voz original de la lengua del autor. Montemayor intentaba emular, si no alcanzar, la voz original *intentando ser* la voz original. El viejo adagio *Traduttore, traditore* no resultaba ajeno a la labor traductora de Montemayor, pero al menos en Montemayor existía la búsqueda de un balance que, por lo general, es casi imposible entre las propiedades del texto a traducir y la traducción misma.

Para comentar este último aspecto nos centraremos en el libro *Poemas* de Safo. Se trata, sin lugar a dudas, del más claro éxito de Montemayor como traductor de autores grecolatinos. Publicado por primera vez en 1986, gozó enseguida de una nueva edición dos años más tarde y una reedición en 1998. Se trata, aparentemente, de la primera traducción de los fragmentos completos de Safo en nuestro idioma, ya que antes se había presentado la obra sáfica en selección de fragmentos, aunque existía una edición bilingüe de la obra completa en

catalán. Cabe decir que en esto tuvo Carlos Montemayor el don de la oportunidad y se adelantó a otras traducciones modernas de la “obra completa” de Safo, que desde entonces han proliferado en nuestro idioma a medida que han avanzado también la perspectiva de los estudios de género y la reivindicación de Safo desde varias ópticas del feminismo, las cuales han querido ver en Safo, principalmente, a una lesbiana.

Todos hemos escuchado alguna vez el término “lesbiana”, así como hemos escuchado la expresión “amores sáficos” para referirnos a las relaciones eróticas entre mujeres. Ambas tienen su origen en la personalidad de Safo de Lesbos, subyugante y misteriosa. Respecto a los amores sáficos de la misma Safo, existe más confusión que consenso, y a ello contribuye sin duda un buen número de novelas y películas de distinto pelaje y condición, desde las fábulas románticas que ensalzan a la Safo suicida hasta las fantasías eróticas y pornográficas. Platón la llamaba “la décima musa” (con perdón de Sor Juana Inés de la Cruz, a quien Platón no pudo conocer) por la elevadísima calidad de su poesía, pero también parece cierto que la obra completa de Safo, que se repartía a lo largo de nueve libros (cuyos fragmentos recopila y traduce Montemayor), ardió en los sucesivos incendios de la Biblioteca de Alejandría. No sé si saben, por cierto, que todos los libros alimentaron el fuego de los baños públicos de Alejandría durante casi un año.⁹ Como quiera que sea, la fama que hasta nosotros ha llegado de Safo resulta más erótica que otra cosa, hasta el punto de que el término lesbiana no hace feliz a muchas personas, entre ellas, por supuesto, a los mismos lesbianos de hoy día. Recientemente (2008) un tribunal ateniense rechazó la demanda de tres lesbianos porque consideraban que el término

⁹ Enrique Serna, *Genealogía de la soberbia intelectual*. México, Taurus, 2013, p. 86.

“lesbiana” resultaba denigrante contra las mujeres y, por extensión, contra los hombres de la isla de Lesbos. La demanda fue desestimada por ridícula y los demandantes obligados a pagar los costos del juicio. Desde hace décadas, por cierto, la isla de Lesbos es lugar de encuentro de lesbianas de todo el mundo, en concreto la aldea de Eressos, donde nació la célebre poeta.

Safo, nacida en el siglo VII a.C., fue una mujer de cuna noble que dedicó su vida a la educación de jovencitas. Su escuela, La Casa de las Servidoras de las Musas, destacaba como una especie de gineceo adonde acudían nobles señoritas casaderas de la Hélade para ser instruidas en música, danza, oratoria y otros saberes imprescindibles para la época. Las relaciones entre Safo y algunas de esas doncellitas iban mucho más allá de lo que hoy podríamos entender como “educación constructivista especializada en competencias”. Quienes no ven en Safo, la fundadora literaria de la tradición literaria sáfica en sentido estricto, argumentan muchas razones para defender su punto de vista: 1) Que las relaciones entre Safo y sus alumnas eran sólo platónicas; 2) Que como la obra de Safo nos ha llegado de forma tan fragmentaria, muchas veces no sabemos quién habla a quién; 3) Que en realidad lo único que pasaba en la poesía de Safo es que ella reproducía entre mujeres lo que era el mundo de la *paideia* o educación para varones, que también presidía un profundo homoerotismo. Si esta última teoría es cierta (así lo cree la estudiosa feminista Eva Cantarella),¹⁰ el delito de Safo no fue su safismo, sino ser una mujer que supo trasladar al mundo femenino los rasgos característicos de la poesía efébrica.

¹⁰ Eva Cantarella, *La calamidad ambigua*. Madrid, Ediciones Clásicas, 1996 (2ª ed.).

Pero dejemos ya este tema, y pasemos a la traducción que Carlos Montemayor llevó a cabo de la primera, ya que no única, décima musa. Para esta traducción, Montemayor usó las principales ediciones científicas internacionales, aquellas que continúan portando la antorcha del humanismo en estos tiempos de oscurantismo: principalmente, la de Theodore Reinach para *Les Belles Lettres*, pero también la de Edmonds para la colección Loeb de Harvard, la de Diehl para Leipzig y la de Lobel y Page para Oxford. Colecciones las cuatro que los clasicistas reconocen como faros de Alejandría, y de las cuales parten todas las naves que surcan los mares de la traducción de griegos y latinos. Citaré también una quinta fuente consultada: la italiana de Ungolini y Setti, publicada en Florencia en 1959. Además, Montemayor también consultó numerosas traducciones, antologías, estudios críticos y otros análisis de la obra de Safo para sus notas.¹¹ Montemayor, con gran tino, hizo una labor de colación partiendo de la edición de Reinach: cotejó lecturas e interpretó variantes, optando siempre por las que le parecían más apropiadas; además, añadió fragmentos que no halló en la edición de Reinach y sí en otras. Añadió fragmentos que fueron apareciendo después de que la edición de Reinach había sido editada.

Aquí debo hacer una aclaración, por si alguien no lo ha advertido hasta ahora. Aquello que llamamos “obra completa” de Safo, o “poemas completos” no es más que una entelequia, una convención. En realidad deberíamos hablar de “fragmentos completos”, pues salvo dos célebres poemas piadosamente tratados por la tradición, todo lo demás son fragmentos en mayor o menor estado de conservación. Por ser ilustrativo pondré el siguiente ejemplo: cualquiera que haya viajado a

.....
¹¹ Safo, *Poemas* (ed. de Carlos Montemayor), pp. 24-25.

Roma y visitado los Foros Imperiales puede comparar las ruinas del templo de Saturno (o del templo de las Vestales) con su reconstrucción idealizada. Las ruinas son la poesía que de Safo hemos heredado, mientras que la idealización del edificio completo sólo podemos imaginarla. No sólo conservamos incompleta la obra de Safo, sino que no se mantiene en estado fijo, pues siempre pueden aparecer nuevos poemas. Recientemente (enero de 2014) saltó a la palestra internacional la gran noticia de que dos nuevos poemas habían sido recuperados: un coleccionista anónimo de Londres cedió a Dirk Obbink, profesor de la Universidad de Oxford, unos papiros del siglo III de nuestra era con fragmentos no conocidos donde Safo habla de su hermano Caraxos, y en otros hace una invocación a Afrodita.¹² En total, una veintena de versos completos cuyo estudio y traducción llegó a finales de 2014 a través de una revista científica. Todo esto quiere decir que, si bien la mayor parte de la obra de Safo está perdida, no se descarta que vayan apareciendo nuevos fragmentos, e incluso, por qué no, algún libro completo, por más improbable que ello resulte. Lo más dudoso no es esto último, sino que tan hermoso acontecimiento suceda durante el tiempo que a todos nosotros nos queda de vida.

El libro de Montemayor tiene una estructura uniforme, inteligente y racional: introducción, bibliografía sumaria, nota sobre la presente traducción, los fragmentos propiamente dichos divididos en IX libros, los fragmentos de ubica-

¹² Charlotte Higgins, "Sappho: two previously unknown poems indubitably hers, says scholar", en <https://www.theguardian.com/world/2014/jan/29/sappho-ancient-greek-poet-unknown-works-discovered>; la primera traducción al inglés, debida a Tim Wirtmash, apareció en "Read Sappho's 'new' poem", en línea: <http://www.theguardian.com/books/2014/jan/30/read-sappho-new-unknown-poem-papyrus-classical>

ción incierta, los fragmentos no recopilados en la edición de Reinach y un valiosísimo apéndice de notas y comentarios. La presentación de cada poema o fragmento es en edición bilingüe y todo el libro viene trufado de bonitas ilustraciones tomadas de dos fuentes principales clásicas, por lo que esta obra no sólo viene a ser una estupenda aportación a la filología en México, sino también un bello libro objeto. Por último haré una apostilla que quizá sorprenda a muchos: tras un rastreo por las redes y los canales principales de descargas en internet (fundamentalmente, *shares*, eMule y Torrent) he descubierto que la edición de Montemayor es, a fecha de hoy, la más divulgada y compartida en las redes de internet.

Vayamos ahora a algo que Montemayor hubiera apreciado: un pequeño estudio comparativo de la traducción del ilustre hijo de Parral con otras, así como un cotejo con el original. El mismo Montemayor explica las características principales de su traducción en el volumen que nos ocupa:

Opté por traducir en verso libre, primero, por ser la expresión más sencilla de mi época y de mi obra personal; segundo, porque la dulzura del dialecto eólico es irrecuperable para cualquier otra lengua, incluso para el griego moderno; tercero, porque la métrica de nuestro idioma supone el mismo valor silábico y el griego no; cuarto, porque fueron poemas para ser cantados, y sus acentos, como es sabido, no coinciden con el ritmo real de la duración silábica ni, mucho menos, con nuestros metros; quinto, porque lo fragmentario de las líneas nos hace incierto el metro en muchos casos; sexto, porque permanecen siempre, en toda su obra, tres principales valores: la sonoridad, la sencillez de expresión y la claridad de sentido.¹³

¹³ Safo, *Poemas* (ed. de Carlos Montemayor), p. 25.

Vamos a elegir como poema a comentar el 63 (en otras ediciones es el 42, como en Rodríguez Adrados),¹⁴ el cual aparece en la página 68 (en griego) y 69 (en español) de la traducción de Carlos Montemayor. Lo elijo porque se trata de un poema corto en el estado en que lo conservamos, apenas cuatro versos contundentes. Por esta razón podremos comparar la traducción de Montemayor con otras en castellano. El tema es una especie de maldición que Safo dirige contra cierta dama, muy posiblemente una mujer caracterizada, principalmente, por la ignorancia. En las notas, Montemayor evoca¹⁵ este poema que es consignado en el Florilegio de Juan Estobeo IV, 12, y los dos primeros versos ya están consignados por Plutarco en sus *Praecepta coniugalis*, donde este autor los explica como versos dirigidos contra una mujer adinerada, pero inculta. Este último punto destaca con interés, puesto que la escuela que dirigía Safo no era una institución pública, sino una escuela privada para damas de buena posición social.

El poema en griego es éste que yo transcribo al abecedario latino. Según la versión que se elija, son distintas las variantes del mismo texto en griego, por lo que usaré la misma versión de Montemayor.

... katzánoisa dè keiseai oudé tini mnamnosúna séthen
 esset´ oudé pot´ eis ústeron. Ou gàr pedéheis bródon
 tòn ek Pierías, all´ afánes ken Aida dómoi
 foitáseis ped´ amaúron nekúon ekpepotaména.

¹⁴ Francisco Rodríguez Adrados, *Lírica griega arcaica*. Madrid, Gredos, 2001 [Biblioteca Básica Gredos, 102].

¹⁵ Safo, *Poemas* (ed. de Carlos Montemayor), p. 148.

... muerta, en cambio, yacerás, y no para alguien memoria de ti
habrá ni alguna vez en el futuro, pues no formas parte de las
rosas
de Pieria, sino que invisible incluso en la morada de Hades
vagarás entre oscuros muertos flotando.

En el fragmento original, cuyo sentido es fácilmente comprensible por la universalidad del sentimiento del odio, que todos hemos experimentado, hay dos nombres que deben ser explicados: con las flores de Pieria se refiere a cierta región de la Macedonia griega vinculada con el dios Apolo y con las musas, de donde tales flores representarían los dones poéticos; la morada de Hades es el infierno griego, pues Hades reinaba en él como autoridad primordial.

Comenzaremos con la traducción de Montemayor, pues se trata del autor que nos congrega aquí y ahora. Dice así:

Después de que mueras, yacerás sin que nadie te recuerde
o por ti se duela, pues no gozaste las rosas de
Pieria. Ignorada también en la casa del Hades,
flotarás errabunda entre los oscuros muertos...

En general, se trata de una traducción ajustada al sentido general del poema, que se concede pocas libertades más allá de expresar en un castellano poético y pulcro las características del original griego, el cual, como todo poema, no puede ser traducido con afán de literalidad por la misma función poética del lenguaje, donde forma y fondo se amalgaman de tal manera que es indispensable volver a evocar aquel conocido adagio de *traduttore, traditore*. Sin embargo, hay que reconocer a Montemayor su literalidad no exacerbada, y su no seguimiento de los tiempos verbales y de la sintaxis original, que es muy

sencilla. En realidad la mayor libertad que el poeta de Parral se concede es, en el último verso, convertir el futuro del verbo en un adjetivo magníficamente elegido: “errabunda”. El resto de la traducción se mueve sobre muy pocas licencias, más allá de jugar con la riqueza polisémica del original y optar por sinónimos en nuestra lengua: “o por ti se duela” es cosecha del propio traductor, y diferencias de matiz entre “invisible” o “ignorada” son opciones del traductor, gradaciones distintas del sentido del vocablo griego *afánes*, cuya alfa inicial niega la cualidad de *fanés*, claro o conocido, de la misma manera que lo hace en español la *a* de anormal o apátrida.

Como sabemos, la traducción de textos literarios es literatura en sí misma, pues raro sería encontrar dos traducciones iguales. Sería como intentar encontrar dos personas idénticas. El nivel de complejidad de una traducción remite siempre al nivel de complejidad de razonamiento del traductor, cuya cadena de pensamientos queda condicionada por la experiencia vital acumulada por él mismo, su mayor o menor conocimiento de la lengua original y su plasticidad a la hora de conceder palabras, matices y giros nuevos en la lengua de llegada. Como sabemos, la traducción obliga a ser lo más fiel posible al texto original o lengua de partida intentando forzar lo menos posible las reglas de la lengua de llegada. De esta manera, una traducción literal quizá sea fidelísima desde la función comunicativa de la lengua, pero infiel a la función poética y expresiva de la misma, tan importante o más que la función comunicativa, como sucede con algunos poemas (como en Lezama, César Vallejo y muchos más) donde por encima de todo brilla la función plástica, eufónica, sugerente y sensible de la lengua.

Hay otro factor a tener en cuenta: si bien los autores clásicos no envejecen, sus traducciones sí lo hacen, pues cada una de ellas refleja de manera sutil el espíritu cultural de su época,

y es posible que una traducción no resulte válida décadas o siglos después de realizada. A manera de ejemplo, presento aquí una traducción decimonónica que merece comentario. La hallamos en el libro *Anacreonte, Safo y Tirteo traducidos del griego en prosa y verso*. La traducción se la debemos a José del Castillo y Ayensa.¹⁶ La traducción en prosa del poema dice así:

Yacerás muerta, y de ti no habrá memoria nunca jamás: porque no participas de las rosas del Pierio. Oscurecida empero vagarás furiosa por las mansiones del Averno. Nadie te mirará volar de los muertos como un metéoro (*sic*).

A simple vista apreciamos que la traducción de Del Castillo y Ayensa empieza ciñéndose con literalidad a Safo, a continuación cambia el género de Pieria por el masculino Pierio, muta “casa o morada” de Hades por el Averno, añade el adjetivo “furiosa”, que no se encuentra en el texto original, pero ya en el verso 4 cambia el punto de vista del ejecutor de la acción, y la fantasma deja de ser ejecutora de la acción (“vagarás entre oscuros muertos flotando”) para convertirse en receptora de la misma: “nadie te mirará volar de los muertos”. Remata con una imagen sorprendente por su aparente modernidad y violencia al asegurar que volará “como un metéoro”, vocablo que no se encuentra en el texto sáfico. Además de lo desacostumbrado que resulta ver el vocablo acentuado en la segunda vocal *e* (lo cual no es incorrecto, pues se trataba de la forma acostumbrada en el siglo XIX y hoy caída en desuso), nos choca porque meteoro es una palabra muy común hoy en día para referirnos a la meteorología, ciencia que trata de la

¹⁶ *Anacreonte, Safo y Tirteo traducidos del griego en prosa y verso* (trad. de José del Castillo y Ayensa). Madrid, Imprenta Real, 1832.

atmósfera, vocablo muy popularizado desde que llegaron las televisiones y se popularizó el famoso “hombre del tiempo” y que ahora, en algunas localidades, se identifica también con chicas jóvenes que lucen palmito mientras nos informan de si mañana caerán rayos y centellas o saldrá el sol. Un meteoro es, en sentido estricto, un “fenómeno atmosférico, que puede ser aéreo, como los vientos, acuoso, como la lluvia o la nieve, luminoso, como el arco iris, el parhelio o la paraselene, y eléctrico, como el rayo y el fuego de Santelmo” (*Diccionario de la Lengua Española*). La palabra meteoro procede del griego *metéōra* “fenómenos celestes”, nominativo plural de *metéōros* (“que está en el aire”), ha derivado en vocablos muy populares relacionados con la ciencia-ficción como meteorito o adjetivos tan recurrentes en el habla cotidiana como meteórico, “que se aplica a lo que se produce o se realiza a gran rapidez” (María Moliner, s. v.). Lo cierto es que Del Castillo y Ayensa no podía saber todas estas cosas por ser hombre de su tiempo. Don José tradujo muy bien, aunque de forma muy cultista e imaginativa, el participio *ekpepotaména* “vagarás flotando” (Vigueras)/ “flotarás errabunda” (Montemayor) en decir “como un meteoro”, pues *meteoros* en griego clásico significaba “levantado del suelo, que está en el aire” y otras acepciones de lo suspenso o flotante.

En la traducción de Juan Ferraté (1968),¹⁷ el poema se lee así, convertidos los cuatro versos originales en siete:

Cuando mueras, descansarás: ni un solo
recuerdo guardarán de ti futuras
generaciones, pues no tienes parte

¹⁷ Juan Ferraté, *Líricos griegos arcaicos*. Barcelona, Sirmio. Quaderns Crema, 1996 (1ª reim.).

en las rosas de Pieria. E ignorada
hasta en la casa del Hades, solamente
con sombras invisibles tratarás
cuando de aquí hayas al fin volado.

El poeta añade matices interesantes que no se hallan en el texto original, por ejemplo agrega que ella, una vez muerta, descansará, que no es exactamente lo mismo que yacer, pero se desprende de ello. La traducción sigue, con distintas palabras o matices, el sentido general hasta llegar al final, donde los oscuros muertos en traducción de Vigueras y Montemayor, o “simplemente muertos”, como en don José del Castillo y Ayenza, se transforman en “sombras invisibles” y agrega un matiz nuevo e interesante al traducir *ekpepotamén* como el participio de perfecto que es en griego clásico (volando, o habiendo volado) y devolverle la expresión de estado ya consumado en “cuando de aquí hayas volado”, cambiando el sentido del verso final un poco, pues ya no será ella la que vuele mientras vaga (Vigueras) o flota errabunda (Montemayor) ni volará como meteoro (Del Castillo y Ayenza), sino que ya voló de este mundo mortal para llegar a aquel de muertos. Ambas traducciones del participio son posibles, y enriquecen el valor simbólico del poema.

Respecto a este último verso, tan importante, pues sobre él se deposita toda la carga dramática del fragmento conservado, tenemos también otra traducción interesante, la de Helena Rodríguez Somolinos (1994),¹⁸ que en líneas generales sigue la versión original y las traducciones anteriores:

.....
¹⁸ Bernabé Pajares, Helena Rodríguez Somolinos, *Poetisas griegas*. Madrid, Ediciones Clásicas, 1994. Rodríguez Somolinos traduce a Safo, Pajares al resto de las poetas.

Muerta yacerás y ya nunca memoria de ti quedará
 en el mañana, pues no participas de las rosas
 de Pieria. Anónima también en la morada de Hades
 errarás espantada entre borrosos espíritus.

Como vemos, lo que se añade en el verso final es un interesante giro patético, cuando los traductores aseguran: “Errarás espantada entre borrosos espíritus”. Ese matiz de terror patético introducido por “espantada” no se encuentra en la versión original, pero contribuye al dramatismo de la imagen primaria.

Por último, y para cerrar este ejercicio comparativo, quiero presentar la traducción de Rodríguez Adrados (1980), importante filólogo español y experto en lírica griega arcaica, cuya traducción en prosa no puede ser ignorada:

42 (V.55) Una vez muerta, yacerás en la tierra y no habrá recuerdo tuyo ni añoranza ya más: no tienes parte de las rosas de Pieria, sino que ignorada también en la mansión de Hades errarás revoloteando entre las sombras de los muertos.

Rodríguez Adrados explicita de *keiseai* en el verso 1 “yacerás en la tierra” (como, por otra parte, resulta lógico pensar, aunque podría ser en lecho marino), y de nuevo introduce el valor dramático en el verso final, pues minimiza al personaje interpelado al expresar que no errará de cualquier manera, flotando (Vigueras), errabunda (Montemayor), volando como un meteoro (Del Castillo y Ayensa) o habiendo volado ya, pero de la vida (Ferraté), o espantada entre borrosos espíritus (Bernabé Pajares/Rodríguez Somolinos), sino simplemente revoloteando, como una avechucha cualquiera, entre las sombras que son los muertos.

Y así podríamos seguir por un buen rato. Conozco al menos dos traducciones más de los poemas de Safo, una de Carlos García Gual en *Poesía lírica griega arcaica* (Alianza Editorial)¹⁹ y otra de Rubén Bonifaz Nuño que no he podido consultar en el momento de escribir estas líneas. Hay otras más en internet. Pero como suele ser dicho: para muestra, un botón. Aquí contamos con cinco botones nada menos, desde 1832 hasta 1994. Siguen apareciendo traducciones nuevas, y el listado en otros idiomas es incontable.

Como vemos, las diferencias más grandes entre unas versiones y otras parten de la diferenciación entre prosa y verso; a veces hay más fantasía en la traducción, en ocasiones menos; no falta quien se ciñe con menos literalidad a la versión original en algunos (metéoro, etcétera). En general, podemos establecer que la tradición literaria de la traducción en nuestro idioma ya no intenta reescribir el poema original para crear una paráfrasis (lo cual sigue resultando común en la cultura anglosajona), sino que los traductores intentan impulsar su creatividad dentro de los estrechos márgenes que el texto original ofrezca, por lo general sin deshacer sus costuras ni reventar los marcos formales de expresión y contenido. No es descabellado ver una traducción, como la de Ferraté, que en siete versos traduce cuatro, pero sería excesivo ver una traducción de dieciséis versos a partir de cuatro sáficos originales, pues nos hallaríamos, en definitiva, no ante una traducción, sino ante una paráfrasis.

Volviendo a Carlos Montemayor, su misión en aquel curso no consistió en enseñarnos a traducir, sino en proponernos un ejercicio de traducción como taller o campo de batalla para

¹⁹ Carlos García Gual, *Poesía lírica griega arcaica*. Madrid, Alianza Editorial, 1986.

lograr la creación literaria. Si aquel legendario curso terminó con tantas versiones de la égloga como alumnos asistentes acudimos durante aquella semana, esta conferencia no podría intentar terminar de otra forma: es turno de que ustedes escriban ahora su propia versión del fragmento sáfico. Gracias por su atención.

REFERENCIAS

- Campbell, Ysla y Ricardo Viguera, “Elogio de la constancia”, en *Entorno 58-59*, primavera-verano . Ciudad Juárez, UACJ, 2003.
- Cantarella, Eva, *La calamidad ambigua*. Madrid, Ediciones Clásicas, 1996 (2ª ed.).
- Castillo y Ayensa, José del, *Anacreonte, Safo y Tirteo traducidos del griego en prosa y verso* (trad. de José del Castillo y Ayensa). Madrid, Imprenta Real, 1832.
- Ferraté, Juan, *Líricos griegos arcaicos*. Barcelona, Sirmio. Quaderns Crema, 1996 (1ª reimpr.).
- García Gual, Carlos, *Poesía lírica griega arcaica*. Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- Higgins, Charlotte, “Sappho: two previously unknown poems indubitably hers, says scholar”, en <https://www.theguardian.com/world/2014/jan/29/sappho-ancient-greek-poet-unknown-works-discovered>
- Montemayor, Carlos, *La poesía de los goliardos. Carmina Burana*. Prólogo, selección, traducción y notas de Carlos Montemayor. México, SEP, 1987 [Ciel del mundo, 87].
- , *Safo, Poemas* (introducción, traducción directa y notas de Carlos Montemayor). México, Trillas, 1998 (2ª reimpr.).

Pajares, Bernabé y Helena Rodríguez Somolinos, *Poetisas griegas*. Madrid, Ediciones Clásicas, 1994.

Pound, Ezra, *Personae* (trad. de Guillermo Rousset Banda). México, Domés, 1981.

Rodríguez Adrados, Francisco, *Lírica griega arcaica*. Madrid, Gredos, 2001 [Biblioteca Básica Gredos, 102].

Serna, Enrique, *Genealogía de la soberbia intelectual*. México, Taurus, 2013.

Wirtmash, Tim, “Read Sappho’s ‘new’ poem”, en <http://www.theguardian.com/books/2014/jan/30/read-sappho-new-unknown-poem-papyrus-classical>

Mal de piedra, de Carlos Montemayor: *la travesía del minero por el Hades*

FERNANDA R. AVENDAÑO

Publicada por primera vez en 1980 por la editorial Premia, *Mal de piedra* de Carlos Montemayor se convierte en un testimonio no sólo de la enfermedad y la muerte del minero, o una afirmación rigurosa sobre la fraternidad y paternidad chihuahuense, sino que, como estudioso y exponente de la cultura clásica, el autor convierte a Parral en un microcosmos del Hades que, a pesar de su geografía, poco permite la identificación de algunos elementos mitológicos dentro de la obra narrativa de Montemayor. En *Mal de piedra* el sueño y la realidad quedan indefinidos y permiten la desconexión con el tiempo por lo que presente y pasado se mezclan en el texto intercalado. Pese a que el paso del tiempo es evidente no hay diferencia en la forma en que viven los mineros de Montemayor en un espacio azotado por la carencia, el hambre, la enfermedad, la pobreza y la explotación pero aferrados al ritual y el rezo.

Estos hombres de la mina cruzarán por el río Aqueronte para llegar al Averno, y acompañados de Caronte, confiarán en que el ritual católico, con sus féretros y santos óleos que remiten a los rituales helénicos, les permitan la pasada. Por eso la

preocupación de Refugio, el protagonista, en conseguir la paga que le deben, pues el dinero lo condena, así como la espera por el barquero. Igualmente, la entrada al inframundo sentencia a los mineros de Parral, y así en *Mal de Piedra* como en el Hades se encuentran Minos, Ticio, Ulises y Sísifo que, junto a la enfermedad de las minas, la asfixia y el humo, los enmarcan a todos en el umbral del dolor. Por eso Refugio sólo puede narrar la travesía de los mineros cercanos a él por el viaje a la muerte, pues ellos lo han dejado atrás para que los cuide y entierre con todos los ceremoniales, por eso recuerda a los únicos héroes que pudieron salir del reino del Hades sin tener que dejar su humanidad y mortalidad, porque para Refugio, los “otros” hombres que rodean su vida, abuelo, padre y hermano, han buscado protegerlo dejándolo fuera de la mina y evitar que caiga con las dolencias de la enfermedad. Y así Hades, el dios invisible, es el mismo mal que la silicosis pues todos los mineros le temen y saben que, tarde o temprano, se enfrentarán y perderán.

SOBRE LA OBRA Y EL AUTOR

Si alguien tuvo la capacidad de retratar la vida en Parral, ése fue Carlos Montemayor. Nacido en 1947 en la bautizada “capital del mundo”, tuvo siempre presentes los paisajes y las costumbres de la ciudad chihuahuense, el mismo autor sabía que el reconocimiento a su trabajo narrativo partió de abordar los personajes, paisajes y elementos que se tenían olvidados o eran menospreciados por otros escritores, en entrevista con Lourdes Quezada dijo:

empecé a ser más o menos conocido por lo que yo contaba sobre Chihuahua, sobre Parral, sobre mineros, sobre tarahumaras,

sobre aserraderos, sobre los pueblos fantasmas de Talamantes y Villa Escobedo; y al profesor Carmona Nenclares le gustaba mucho escucharme y me insistía en que yo escribiera lo que contaba. Pero yo no hice caso, evidentemente no me interesaba; pero me di cuenta de que me gustaba hablar mucho de Chihuahua, pero no pensé jamás en escribir.¹

Queda claro que el entorno en el que nació y creció fue la cumbre máxima de su inspiración como escritor. Helen Anderson se da cuenta de esto y ve la relación entre la obra narrativa de Carlos Montemayor y el estado de Chihuahua (sobre todo, su natal ciudad) como elementos intrínsecos que comulgan en el numen de exploración histórica y geográfica, por ello nota en la obra:

la individualidad de la vida de ese sitio y no otro repercute en gran parte de su obra: el paisaje de contornos físicos y afilados y ásperos, los calores y las sequías, las imágenes y los olores, los recuerdos tiernos y las luchas amargas, las vidas humanas atadas a las oscuras profundidades de las minas de plata y de cobre que, generación tras generación, sacan la sangre de abuelos, padres e hijos.²

No es de extrañar que estos elementos del espacio se arraigaran en la obra de Montemayor, pues para él eran una vuelta hacia la tierra y la memoria, pues no consideraba a Parral con las dimensiones que percibía en las grandes ciudades. El mismo Montemayor aclara que el trabajo del escritor parte de la

.....
¹ Lourdes Quezada, "Carlos Montemayor", en *Escritores de Chihuahua*, s. f., s. e., s. l., p. 64.

² Helen Anderson, "A propósito del mundo narrativo de Carlos Montemayor", en *La tormenta y otras historias*, México, UNAM, 1999, p. 17.

experiencia, la melancolía y el recuerdo, es decir, una creencia bien conocida en el mundo de la literatura que se resume en que “no se puede escribir de lo que no se conoce”. Por ello Montemayor expresó “todos los escritores estamos condicionados por nuestro medio y condicionados de muchas maneras. Estamos condicionados familiarmente y socialmente, y por supuesto, estamos condicionados por nuestro paisaje [...] todos nos enfrentamos ante lo regional”,³ en ese sentido es imposible separar al escritor del contexto, como lo es separar el contexto de la novela.

Por supuesto, aparte de la relación entre *Mal de piedra* y la vida de los mineros en Parral, hay en la novela un trasfondo mitológico que no es ajeno a Montemayor, pues fue un intelectual versado en la cultura clásica, y estudioso del latín, del griego, del hebreo, de las literaturas clásicas y las filosofías antiguas; reconocido también por su trabajo sobre autores como Virgilio, Séneca, los bucólicos griegos, Píndaro y Safo.⁴ Helen Anderson ya veía la geografía del Hades en *Mal de piedra*, pero sin reconocerlo como el espacio mitológico. Aun así, en el prólogo a *La tormenta y otras historias* dice de la novela que “es, a la vez, el mundo específico de Chihuahua y emblema de las luchas universales y míticas del hombre contra el tiempo, el olvido, el destino que no ha escogido contra la muerte”. Es el motivo de la muerte que tanto preocupa al hombre lo que pondera en la obra del autor y hace ver el Parral y los caminos de la mina como elementos de muerte. Para Alfonso González esta novela también se perfila en el rango de la denuncia social.

³ Lourdes Quezada, “Carlos Montemayor”, en *Escritores de Chihuahua*, s. f., s. e., s. l., p. 65.

⁴ H. Anderson, *op. cit.*, pp. 7-8.

Mal de piedra es una novela de protesta social. Parece que [...] la sociedad y la naturaleza conspiran para hacerle la vida intolerable al minero. Dios y las enseñanzas de la Iglesia se perciben como una presencia egoísta, amenazante e indiferente. El mensaje que se desprende es que si Dios es tan poderoso como dice la Biblia, entonces es malo por permitir tal sufrimiento. Si no es Todopoderoso, entonces está al mismo nivel que los mineros y es impotente.⁵

Nota entonces que, dentro de la amenaza y la violencia a las masculinidades por la sociedad y la geografía, también hay un poderoso discurso religioso que afecta a los personajes. Sin adelantar en la estructura que confiere la narración, debe tenerse en cuenta que el personaje central narra la novela desde la memoria de los funerales del abuelo y el hermano, que pareciera forman una sola línea temporal de la muerte, a esto se le agregan los discursos ceremoniales como los santos óleos que en conjunto son una muestra irónica e irrisoria de los sacramentos de la extremaunción donde “el hombre pide perdón a Dios por haberse atrevido a querer vivir, a soñar, a amar, por haber preferido los olores de esta vida y de este mundo a los olores de Dios”.⁶

Profundizando en la estructura del texto, el lector se encuentra con un relato intercalado que gira en torno a dos cronologías y, como ya se mencionó con anterioridad, los rezos funerarios que emulan a los del ritual católico. Hay en la novela diez capítulos titulados “Mi abuelo”, que tienen lugar en julio de 1931, que narran la muerte y los funerales del anciano

.....
⁵ Alfonso González, “Carlos Montemayor: La novela poética y el compromiso social”, en *Voces de la posmodernidad. Seis narradores mexicanos contemporáneos*. México, UNAM, 1998, pp. 83-84.

⁶ H. Anderson, *op. cit.*, p. 39.

Refugio, esta narración se ve interrumpida (o complementada) por la cronología “Mi hermano” que a lo largo de nueve capítulos narra la enfermedad, deceso y sepelio de Antonio en mayo de 1955. Estas cronologías también ahondan en la relación con el padre que está vivo en un momento, pero muerto en la segunda cronología, mostrando así el entrecruzamiento de los temas. Aparte de estos episodios, hay otros seis titulados “Los santos óleos” y se suman “Ofertorio y kyrie”, “Rosario”, “Bendición del sepulcro” y un último capítulo intitulado. Éstos, aparte de hacer parodia del rezo, si se piensa en ellos como varias voces que se unen para el culto y las plegarias, recuerdan un poco al coro y al corifeo del teatro clásico griego, que en su albor era el encargado de hacer reflexiones con tintes religiosos y éticos para el público; algo parecido sucede con el capítulo sin título, pues tiene una cadencia y ritmo parecidos a los anteriores pero no igual, así como una narración en tercera persona puede parecerse al éxodo heleno en tanto la aparición de un recurso moralista.

Estas diferentes lecturas de la obra han incitado el trabajo comparativo a la mitología grecolatina del Hades pues parten de las mismas perspectivas e interrogantes humanas sobre la muerte, la soledad y dios. Montemayor y los clásicos retrataron el espacio que no permite evolucionar, flagela y profundiza en las debilidades de quienes lo habitan, el dios a quien debe temerse, y las palabras como consuelo para una vida de penas y sentencias; estas descripciones y enlaces con los grecolatinos han motivado varias comparaciones temáticas que se desarrollan a lo largo de este ensayo y que se enlistan a continuación: “Dracmas, óbolos, deudas y funerales”, “El Hades, la mina y los penantes”, “Hades el dios y la enfermedad” y “Los héroes que logran volver del Hades y Refugio”.

DRACMAS, ÓBOLOS, DEUDAS Y FUNERALES

El dinero, o más bien la falta de éste, es una preocupación constante para los personajes de la obra de Carlos Montemayor. Este eslabón en su carácter simbólico separa las condiciones sociales e incluso segrega los elementos no económicos, aunque en teoría lo económico debería ser incompatible con lo religioso, lo moral o lo estético. En *Mal de piedra* éstos contrarios se unen para mostrar la precariedad y la fragilidad de lo humano, por ejemplo, Refugio ve en el pago que se le debe la oportunidad de salir de un Parral minero, pero esa preocupación sumada al hambre, le impiden estar viviendo el luto, es decir, lo económico reduce al hombre a un ente completamente racional y de esa forma se desconecta de su naturaleza que debería centrarse en el desasosiego que el entierro de su hermano podría ocasionar. Ceremonia y adeudo no pueden ocupar el mismo lugar en sus pensamientos:

Me duelen los ojos. Hay mucha luz, Antonio, mucho calor. Necesito dinero, necesito cobrar. Deben pagarme pronto. Mi cuñado me mira. Las mujeres siguen rezando. Es molesto que tantas cosas me impidan pensar en ti, hermano, como yo quisiera.⁷

Si Antonio o el abuelo Refugio se trataran de difuntos pudientes, el arreglo del cuerpo o los preparativos funerarios correrían a cargo de un experto, pero ya que la práctica del ritual está vinculada a las creencias religiosas propias del catolicismo de Chihuahua, la familia y los amigos deben hacerse

.....
⁷ Carlos Montemayor, "Mal de piedra", en *Obras reunidas: novelas 2*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 8.

cargo; un elemento en común con la tradición grecolatina que apunta Vaquerizo Gil de la siguiente forma:

el cortejo que conducía al finado a la necrópolis, colocado sobre unas simples angarillas, un féretro o un lecho abierto, a brazo o sobre un carro de parada, solía celebrarse de noche, con objeto de evitar a los magistrados y sacerdotes la vista del cadáver y evitar así su contaminación; modalidad que se mantendría sólo para los indigentes, los proscritos, y los entierros infantiles -en particular de los hijos de magistrados, pasando el resto a desarrollarse de día. Portaban el *feretro* familiares cercanos del fallecido, algunos de sus amigos más íntimos o esclavos manumitidos por aquél con ocasión de su muerte, todos ellos hombres, enfundados en vestidos negros que recibían el nombre de *lugubria*.⁸

En ambos ritos, los hombres cargan la caja con el cuerpo mientras el cortejo llora o atraviesa por el luto. En el funeral del abuelo, cuando la conciencia de Refugio es aun la de un niño, es capaz de identificar el proceso funerario al describir el entorno:

Apartan los cirios y los sacan al corral, para tirarlos allí. Mi padre se acerca a la caja y cierra la tapa. Entonces entre todos la levantan. Mi hermana Lourdes llora otra vez, pero ahora sí grita, porque van a enterrar ya a mi abuelo Refugio. Apoyan la caja en los hombros con cuidado, para asegurarse de que va bien, y salen

.....
⁸ Desiderio Vaquerizo Gil, "La muerte en la Hispania Romana: ideología y prácticas", en *Enfermedad, muerte y cultura en las sociedades del pasado: importancia de la contextualización en los estudios paleopatológicos: actas del VIII Congreso Nacional de Paleopatología - I Encuentro hispano-luso de Paleopatología*. Vol. 1, 2007, p. 141.

del cuarto con los sombreros en las manos, moviéndose la caja despacio, balanceándose, como si estuviera viva y respirara, se diera cuenta de que la cargan y quisiera despertar.⁹

Por supuesto hay diferencias relevantes dentro del ritual. Mientras en la antigüedad, como bien apunta Vaquerizo Gil, el cuerpo no se mostraba para no contaminarlo, en Montemayor cerrar la caja responde a las facilidades de transporte, y el color negro es un elemento que a pesar del tiempo no ha cambiado pues “Julia está ya vestida de negro. También mi mamá”.¹⁰

Aparte de los estrictos rituales funerarios hay una carga simbólica que se cuele en la novela desde la tradición. En la mitología griega cuando el remanente de la persona muerta llegaba al inframundo era llevado por el barquero Caronte, quien cobraba por pasaje un óbolo para atravesar el río Aqueronte. Por ello, los ritos funerarios incluían colocar al difunto “una corona sobre la cabeza del fallecido -en particular, si se consideraba que había llevado una vida virtuosa- y se le introducía una moneda en la boca para, supuestamente, pagar su viaje en la barca”,¹¹ y así no tuviera que esperar cien años para ser transportado sin cobrar. Y aunque Caronte era conocido por ser cruel pues “pensaba que no había diferencia entre los reyes y príncipes de las ciudades y el resto de la muchedumbre, puesto que veía a todos desnudos y sin ningún orden y despojados de todos los bienes”,¹² queda claro que desde la antigüedad el pago es necesario en el rito funerario; y ya sea

⁹ C. Montemayor, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ D. Vaquerizo Gil, *op. cit.*, p. 141.

¹² Natale Conti, *Mitología*. Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones, 2006, p. 171.

simbólicamente o de forma vivencial, el dinero otorga categorías o diferencias sociales en la pompa mortuoria.

Explica Natale Conti que el miedo a Caronte era tanto que en ocasiones se aumentaba su pago por los generales atenienses que no querían igualarse con “la muchedumbre”;¹³ así también en la novela, Montemayor apunta que el dinero es algo esencial para continuar con el ritual de velación y entierro, por ello dentro de la lógica de Refugio hay una continua inquietud de no poder ser el sostén de la familia y tener que pedir prestado, de ahí que no pueda conseguir un féretro para el cadáver de su hermano:

Necesito cobrar; el dinero retrasado es doble deuda. Veo en las paredes los anaqueles de féretros. Siento la boca seca. Debo encontrar a Gregorio, o a alguno de los otros. Veré en el “Cuatro Rosas”. En los billares, sí, buscaré también allí. Al lado del escritorio están varias bases para cirios, de cilindros rojos. Me estoy avergonzando, lo siento en la cara. Como si Antonio fuera otro, no mi hermano, no el que murió esta mañana, sino otra cosa. El color cambia -me dice-. La de adulto es negra. Los de niños son siempre blancos...¹⁴

Sólo al salir de la funeraria logra dejar de pensar en el dinero y puede por fin sentir el dolor de la pérdida: “No sé por qué comienza la tristeza. Siento el calor, la sed, el humo y las voces”,¹⁵ pero no pasa mucho tiempo para que la falta de dinero invalide el sentimiento y vuelva la preocupación que evoluciona y deja de ser un referente del pago para el féretro

.....
¹³ *Idem.*

¹⁴ C. Montemayor, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵ *Idem.*

y se vuelve un elemento de supervivencia para no enfrentarse a Caronte.

Curiosamente, Refugio en una forma de sueño onírico ya tuvo un encuentro con un barquero digno de Parral, pues es la muerte del abuelo lo que ocasiona el primer acercamiento con la ultratumba. Así, en el sueño de niño vigilado por su hermana que le dice “falta mucho para que amanezca. Sigue dormido, anda”,¹⁶ están presentes los elementos que se identifican con el viaje en la barca de Caronte. Es imposible distinguir si el niño ha despertado de su sueño, o en la vigilia está viviendo el entierro, pero logra ver cómo “el hombre que conduce levanta la cabeza y mira las nubes blancas que en el cielo avanzan igual que nosotros”.¹⁷ Están también los elementos del agua, la oscuridad y los muertos que se relacionan con el mito grecolatino y que están íntimamente relacionados no sólo con el barquero sino también con la muerte:

La tierra es un poco oscura; el cielo también lo está, como sucio. Me gusta correr ahora, volverme a mirar la carreta detenida en medio del camino, lejos, con el hombre mirándome y sonriendo. En la tierra hay muchos cadáveres; están esparcidos en el cerro, boca abajo. Corro brincando sobre ellos o evitándolos. Alguien me sujeta de un brazo. Es el hombre de la carreta; me detiene con una mano y con la otra me ofrece un pan. Como y vuelvo a correr. Me doy cuenta de que los cadáveres no pesan, parecen vacíos. Empiezo a voltearlos pero en ninguno veo rostro; tienen una mancha oscura, como agitándose, o serena, huecos. Empiezo a sentir un olor fresco, muy limpio.¹⁸

.....
¹⁶ C. Montemayor, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Idem.*

Para Refugio lo sobrenatural se convirtió en algo omnipresente cuando su conciencia dice “no quiero que mi abuelo muera otra vez. Salgo de ahí y corro mucho tiempo, grito, grito con toda mi fuerza, llorando”,¹⁹ y al igual que sucedía en el mundo antiguo donde cada acontecimiento extraño era visto como un presagio que servía de advertencia o motivo, al final es la superstición lo que logra la aceptación de la muerte en Refugio. Al final, las prácticas funerarias y su relación con las creencias religiosas configuran la carga psicológica, sociológica y simbólica que son propias para la naturaleza humana y se vuelven importantes para la colectividad.

EL HADES, LA MINA Y LOS PENANTES

El Hades con su arquitectura y geografía se percibía en el imaginario cultural grecolatino como un mundo oscuro, invisible, frío y seco que tenía su dominio en el subsuelo, era visto como un espacio del que no se podía retornar, y que se oponía al mundo de la luz propio de la vida. Es difícil precisar la forma en la que se conforma, ya que hay varias aportaciones populares, filosóficas y religiosas que estuvieron en continua evolución a lo largo del tiempo y que tratan de describirlo. De este modo, existen múltiples concepciones que conformaron el significado del Hades en el imaginario cultural y religioso griego, pero en su mayoría coinciden en asociarle todo lo que podía encontrarse bajo tierra, es decir, las cosechas y los minerales; de ahí que la mina y lo que se obtiene de ella, sea propiedad del inframundo: ésta es la primicia de la que parte *Mal de piedra*, pues el trabajo en la mina lleva a los hombres a la muerte.

.....
¹⁹ *Ibid.*, p. 12.

En primera instancia, las minas de Parral están alejadas de Dios, no necesariamente por ser subterráneas, así en “Los santos óleos 2”, lo que podrían ser las plañideras, rezan:

Por esta santa unción y su piadosísima misericordia te perdone el Señor todo lo que has pecado con tu oído, el nombre de las cosas con que entraste en la vida y te apartaste de Él, y el ruido caliente de la noche, y las minas que llenaron de polvo tus oídos cuando a lo lejos, al fondo de ti, esperaste la detonación de las cargas de dinamita, el golpe de la pica y el taladro como otro cuerpo u otra saliva, ruido caliente que no era de Dios pero te cubrió para que cesaras de oír, tú que no oíste a Dios, que a pesar de Dios naciste y viviste y pecaste con tener la vida.²⁰

Por supuesto, la mina se identifica con la noche, con lo que “no era de Dios” y con el pecado, y así mientras la sátira del rezo se alza como un reclamo, en la *Odisea* se encuentran interrogantes parecidas cuando Tiresias se enfrenta a Odiseo que ha bajado al Hades y le dice: “¡Laertíada, del linaje de Zeus! ¡Odiseo, fecundo en ardides! ¿Por qué, oh infeliz, has dejado la luz del sol y vienes a ver a los muertos y esta región desapacible?”.²¹ Ambos espacios son lo que está debajo y lejano a la vida, incitan a ser abandonados como parte del sentido común, por ello Tiresias le profetiza a su amigo que al buscar la vuelta a casa un Dios se lo hará difícil,²² así como en Montemayor hay una afrenta a Dios por no evitar la mina. De igual forma ambos personajes pasarán por muchísimas penas antes de encontrar la patria o el consuelo. Mientras el

.....
²⁰ *Ibid.*, p. 26.

²¹ Homero XI, 92-95, en *Obras completas II: Odisea* (trad. Luis Segalá y Estrella). Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1927.

²² Homero, *op. cit.*, XI, 101.

hijo de Laertes se enfrenta a “soportar fatigas [...], la pérdida de la nave y la de amigos”,²³ son los personajes de Montemayor los que desafiarán a las penas de haber descendido, así lo rezan también quienes se lamentan: “preferiste sentir que la embriaguez te inundara el escaso aliento cuando de tu nariz brotó la sangre con el sabor de metal, como si otra mina dentro de ti quisiera salir a la superficie, a la limpieza o el perdón”.²⁴

Respecto a lo que representa el inframundo, más que la simbología de la oscuridad y la pena, es un espacio identificable. En Parral se ve “la mina como un golpe de tierra endurecida y seca que lastima, que hiere, que parece amar pero que gasta la respiración y socava el cuerpo”,²⁵ lo mismo sucede en la *Odisea* donde la tierra vuelve a ser el referente del Hades pues es el rey de Ítaca quien describe: “Después de haber rogado con votos y súplicas al pueblo de los difuntos, tomé las reses, las degollé encima del hoyo, corrió la negra sangre y al instante se congregaron saliendo del Erebo, las almas de los fallecidos”,²⁶ así va a representarse una tricotomía del inframundo, que para existir necesita tierra, dolor y sangre. Este dolor y desgaste del cuerpo es lo que también describe Ovidio, pues “Soporta ir allí, su sede celeste dejada/ -tanto a sus odios y a su ira daba-, la Saturnia Juno;/ adonde una vez que entró y por su sagrado cuerpo oprimido/ gimió el umbral, sus tres caras Cérbero sacó/ y tres ladridos a la vez dio”.²⁷ Así como en la tierra, mismos odios e ira están en los personajes, pues desde la perspectiva de la voz narrativa:

.....
²³ *Ibid.*, XI, 108-109.

²⁴ C. Montemayor, *op. cit.*, p. 34.

²⁵ *Idem.*

²⁶ Homero, *op. cit.*, XI, 30-32.

²⁷ Ovidio, *Metamorfosis* IV, 447-451.

El abuelo Refugio se hizo noche entre los árboles y la madera seca, se hizo noche como la sed, como la asfixia de una mina que le barrenó su alma y la escondió en un derrumbe de días, de sentimientos, de un metal que comenzó dentro de él, a endurecerse, hasta hacerle cargar una piedra en sus pulmones, con la asfixia de muchas vidas, de muchos momentos, abandonado en la tierra, pero no en la tierra libre, sino en la intimidad de ella, donde todos los hombres se siembran.²⁸

De vuelta a lo terrenal, el hoyo hecho en la tierra por Odiseo y la entrada a la mina escenifican la fosa o caverna por la que hay que descender y a la que debe ofrecerse sangre, para mudarse al subsuelo, al final, el canto de la Odisea revela que para la mayoría en la sociedad griega una de las sendas hacia la muerte o al Hades tenía la entrada en las entrañas de la tierra, misma idea que comulga con la percepción de Ovidio que describe cómo Featon penetra en el Tártaro por grietas que salieron cuando el suelo salta en pedazos, ahí ve que “atterra, con su esposa, al infernal rey;/ y el mar se contrae, y es un llano de seca arena/ lo que poco antes ponto era, y, los que alta cubría la superficie,/ sobresalen esos montes y las esparcidas Cícladas ellos acrecen”.²⁹

La aceptación de las libaciones en Homero sumado a las dolencias del cuerpo, también describen el mal de piedra que sufren todos los mineros en Parral y que inevitablemente traerán la vejez, la consunción y la muerte propias del inframundo, como sucede con Antonio de quien Refugio dice:

Otra prisa me apareció, la prisa de que no hubieran pasado los

²⁸ C. Montemayor, *op. cit.*, p. 75.

²⁹ Ovidio, *op. cit.*, II, 269-264.

días, de que estuviéramos antes de esto, antes del calor, de las tormentas, de la sangre que te manchaba y te dejaba con los ojos tristes, como de mujer o de animal, y que me hacían hablar, hablar mucho, de tonterías, o de recuerdos que ya no son míos. Es la prisa, hermano, la prisa de ser hermano, la prisa de tener que conocernos aquí, en esta vida, de tener que aferrarnos a ella, de tener que dejarla.³⁰

Por ello, la imagen de la sangre es un elemento recurrente en el relato de Refugio, pues su imaginario y la descripción que hace de los otros hombres y de sí mismo mantienen una relación y se convierten en una constante, por eso el plasma aparece varias veces y no es de sorprender que entre los hombres de la familia deban cuidarse y limpiarse:

Sólo atendía cuando al abuelo le venía la hemorragia y se le llenaba de sangre la barba y la ropa. Mi abuelo echaba madres cuando lo limpiaban o cuando no terminaba de salir la sangre, y mi padre le decía que sí, pero sin decirlo en verdad, sino para que el abuelo no hablara solo.³¹

Está claro que la sangre derramada por y para la muerte no sólo significa la maldición o el tributo, en Montemayor los hijos se encargarán de cuidar al padre mientras es consumido por el desgaste del cuerpo, y por más que se intente no derramar la sangre que gotea, ésta va a terminar siendo parte del infértil suelo de Parral, la carga simbólica queda clara y la estirpe de estos hombres se muestra maldita y sin más descendencia.

La propia desolación de la agonía y de la misma muerte es

.....
³⁰ C. Montemayor, *op. cit.*, p. 18.

³¹ *Ibid.*, p. 30.

también un tema literario en la arquitectura del Hades, pero es imposible que el inframundo exista o se perciba sin sus habitantes, por esto mismo Ovidio los identifica como entes vagabundos: “así todas las almas el lugar acoge este, y no para pueblo/ alguno exiguo es, o que una multitud ingresa, siente./ Vagan exangües, sin cuerpo y sin huesos, las sombras,/ y una parte el foro frecuentan, parte los techos del más bajo tirano, una parte algunas artes, imitaciones de su antigua vida/ ejercen, a otra parte una condena coerce”,³² asimismo, describe Homero estos personajes, “las almas privadas de la vida, desposadas, mancebos, ancianos con mil pesadumbres, tiernas jóvenes idas allá con la pena primera; muchos hombres heridos por lanzas de bronce, guerreros que dejaron su vida en la lid con sus armas sangrantes. Se acercaban en gran multitud, cada cual por un lado con clamor horroroso”.³³

Ninguno de los poetas deja entonces espacio a la duda de que la muerte es una continuación natural de la vida, algo inapelable, que además trae compensa y nivela las diferencias que se crearon en vida. Son los habitantes del inframundo quienes descubren la falta de lo corpóreo y la belleza que se ve perdida después de la muerte, y que son los elementos que se convierten en una conmoción del inconsolable dolor. Es el mismo dolor que se percibe y para el que se reza su desaparición lo que en Montemayor se muestra en “Ofertorio y kyrie”, donde se suplica al mismo Dios que se ha ofendido “Porque enferma no nos vino la vida de nosotros, sino desde nuestros padres, y al nacer somos mineros que amamanta la pobreza amorosamente y al regazo del hambre llevamos nuestros hijos”.³⁴

.....
³² Ovidio, *op. cit.*, IV, 439-446.

³³ Homero, *op. cit.*, XI, 35-85.

³⁴ C. Montemayor, *op. cit.*, p. 56.

HADES EL DIOS Y LA ENFERMEDAD

La muerte puede ser también algo deseado porque es la forma de alcanzar la eternidad, por desesperación o hartazgo de la vida o por ser el consuelo de una enfermedad que destruye el cuerpo. Todas estas disyuntivas tienen abundante presencia en la literatura, pero particularmente el *Mal de piedra* refiere a la enfermedad denominada impropriamente como silicosis, y que es una enfermedad que se da en los mineros por la inhalación prolongada de polvo de carbón y de sílice;³⁵ en la obra de Montemayor, el padecimiento degenerativo es también omnipresente, aparte de que es un mal que involucra a todos los hombres de la novela (con excepción de la voz narrativa, Refugio), es también el tema principal de los rezos y los comentarios de los personajes, pese a esto, hay una inclinación a no mencionarla o evitar hablar de ella. Pareciera irónico que siendo uno de los temas principales, se evite o encubra, pero sólo la mención del “mal de piedra” genera en los hombres los más profundos miedos y desesperaciones: “Yo quería salir de la casa, dejar a Antonio aquí, inútil, enfermo como antes estuvieron mi abuelo y mi padre, un minero inservible, viejo. Pero me acostumbré a estar con él, es cierto, aunque arrepintiéndome de estar aquí, de perderme a su lado, de tener que sujetarme a él”.³⁶

Así como la enfermedad del minero no se nombra (tal vez el lector no sabría que refiere a la silicosis si no fuera por el título de la novela), en la antigüedad el miedo a la muerte y

.....
³⁵ C. Martínez González, “Neumoconiosis”. *Revista de Patología Respiratoria*, vol. 8, núm. 1, enero-marzo 2005, pp. 43-44.

³⁶ C. Montemayor, *op. cit.*, p. 1.

con ello a Hades tampoco era un tema de conversación pues se consideraba señal de mal agüero. Razón por la que al rey del Tártaro se le atribuían títulos como Plutón (el rico), Polidegmon o Polyxeinos (el hospitalario) y Eubouleus (sabio en el consejo). Como dios era temido por los vivos y por supuesto nadie quería presentarse ante él. A medida que la mentalidad griega fue evolucionando también los hizo su concepción del más allá. Hades es por lo tanto comparable no sólo al mal de piedra, sino también al silencio mortuorio que vemos en los personajes de Montemayor, “Sigue callado, sin contestar. Mira a mi madre, que está sentada con las señoras. Mi papá se acostumbró a hablar poco desde la enfermedad de mi abuelo; todas las tardes se sentaba junto a él y casi no hablaban”,³⁷ así la afición para evitar pensar en la muerte hace que padre y abuelo de Refugio no hablen entre ellos, como lo harán más tarde los hijos (Refugio y Antonio). El mal va a ser quien separe a las personas, los enfermos que se encuentran en el tránsito al inframundo y quienes se quedan a cuidarlos y ya conocen la afición y los padecimientos que llegan con ésta, tendrán que quedarse como testigos silenciosos y resentidos: “Tuvimos que cambiar, sí. Cuando vino a la casa, ya enfermo, sabíamos que venía a morirse, no lo dijimos, pero lo sabíamos ya. Y entonces vimos que estábamos separados desde hacía tiempo. Porque no se muere la persona y ya, no”.³⁸

Toma sentido que abuelo, padre y hermano de Refugio en una especie de acuerdo implícito decidieran evitar que éste trabaje en alguna mina. Aparte de velar por su vida, ya que es el hombre más joven de la familia (y tal vez el último), mantienen un interés oculto en que alguien mantenga la salud para

³⁷ *Ibid.*, p. 28.

³⁸ *Ibid.*, p. 40.

que los cuide y así asegurarse de tener al menos un entierro digno, y poder pasar al Hades, así se lo confiesa su hermano: “Para que entiendas -me dijo-. No sé cómo decirlo... la muerte es algo tuyo, que no es de cualquiera, es tuyo. Porque no solo muere la persona y ya, sino que tú también tienes que hacerlo, le tienes que ayudar a hacerlo bien”.³⁹ Por eso las plañideras no rezan por cualquier cosa, sus plegarias van dirigidas a dios, ellas le piden y exigen “Líbralo de una mala muerte, ya que tuvo mala la vida, y de las penas del infierno y de todo mal, que ya muchos conoció e hizo”.⁴⁰

LOS HÉROES QUE LOGRAN VOLVER DEL HADES Y REFUGIO

Se sabe que el héroe empieza su hazaña con el viaje, con ello transita de lo cotidiano a una vida de aventuras y pruebas, al final sólo un número limitado de personas logra salir sin castigo del inframundo, algunos como Odiseo y Orfeo reciben ayuda de los que ya están dentro o conocen las rutas. En Montemayor esta figura es Refugio, quien sin quererlo ha sido alejado por su familia del trabajo de minero, que como se ha mencionado es una acción que no es del todo gratuita o desinteresada, pues hay una intención para que él sea quien los entierre y tenga salud para cuidar de los otros cuando se acerquen a la muerte. Así, debe buscar en las ciudades y pueblos trabajo en abarrotos, fábricas o conduciendo camiones para ganarse la vida, lo que él considera es otro tipo de muerte.

Entre las pruebas de los héroes y lo que deben superar,

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ *Ibid.*, p.56.

está involucrado el descenso al infierno y visitar a los muertos, Orfeo, por ejemplo, baja al inframundo por el amor de su esposa Eurídice. El poeta latino narra cómo Orfeo es feliz con su esposa, pero al morir ella “a la Estige osó descender por la puerta del Ténaro” para buscarla. Como en todo mito hay una transgresión y Orfeo, a quien se le ha pedido no voltear a ver si está con él Eurídice, desobedece, es testigo de su segunda muerte y el hombre termina teniendo una vida errante sin su esposa.⁴¹ En Montemayor también hay un deslizamiento para visitar a los difuntos:

Comienzo a bajar del cerro. Entro en el corral. Manuel está al fondo, en la puerta de su casa. Entro en la mía y veo a muchas señoras sentadas y a muchos hombres de pie, fumando, hablando en voz baja. Veo entre las flores la caja negra, grande, donde está metido mi abuelo Refugio.⁴²

El héroe transita del mundo cotidiano, el de todos los días, hacia un mundo sobrenatural lleno de contratiempos, allí se enfrentará a pruebas, tendrá aliados y adversarios, y por supuesto, sufrirá una evolución interior que lo ayudará a conocer mejor a quienes ha dejado atrás; en la *Iliada*, la muerte de Héctor quien ha tenido una vida heroica se describe de la siguiente forma:

A él, aun muerto que justamente así dijera, el término envolvióle de la muerte, y, su alma, volando de sus miembros, se fue al Hades su muerte lamentando, pues su juventud y hombría había abandonado tras de sí. A él, aun muerto, el divino Aquiles

⁴¹ Ovidio, *op. cit.*, X, 1-85.

⁴² C. Montemayor, *op. cit.*, p. 36.

así le dirigía la palabra: muerto quédate ahí, que yo el destino de mi muerte habré de recibir cuando dispongan darle cumplimiento Zeus y los demás eternos dioses.⁴³

Teniendo en cuenta que el ideal heroico al que se aspiraba estaba en constante búsqueda de la gloria en la vida, y en la muerte la conciencia de un alma que descendería al infierno para pasar la eternidad, Refugio es el héroe helénico de Parral, pues ha visto descender las almas de su familia, a éstas enfrentarse al Hades, y pasar por los rituales funerarios necesarios para entrar al Hades. Refugio está rodeado constantemente de la muerte, vive entre los penantes, los funerales y las enfermedades por eso es el único consciente y el único que logra ver cómo “una muerte remueve todas las anteriores muertes, no dolorosamente, sino que las remueve nada más, como para acomodarse, como si las removiera mientras la nueva se acomoda entre las otras para disponerse a permanecer ahí hasta que uno muera también y todos quedemos otra vez reunidos”.⁴⁴

En conclusión queda claro que los clásicos y su concepción del infierno partían de dos valores; en primer lugar, la visión del espacio como un lugar terrible y vasto, oscuro y de castigo para las almas en pena y, en segundo lugar, un paraíso para los que habían llevado una vida virtuosa. Estas concepciones evolucionaron y se permearon en el inconsciente colectivo a través del tiempo, eso, sumado al interés de Carlos Montemayor por la mitología y cultura clásica crean una arquitectura del Hades y logran construir su simbología con

⁴³ Homero, *Iliada* XXII, 361-367, en *Obras completas I: Iliada* (trad. Luis Segalá y Estalella). Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1927.

⁴⁴ C. Montemayor, *op. cit.*, 40.

maestría.

REFERENCIAS

- Anderson, Helen. “A propósito del mundo narrativo de Carlos Montemayor”, en *La tormenta y otras historias*. México, UNAM, 1999.
- Conti, Natale. *Mitología*. Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones, 2006.
- González, “Carlos Montemayor: La novela poética y el compromiso social”, en *Voces de la posmodernidad. Seis narradores mexicanos contemporáneos*. México, UNAM, 1998, pp. 67-86.
- Homero. *Obras completas I: Ilíada* (trad. Luis Segalá y Estalella). Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1927.
- Homero. *Obras completas II: Odisea* (trad. Luis Segalá y Estalella). Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1927.
- Martínez González, C. “Neumoconiosis”. *Revista de Patología Respiratoria*, vol. 8, núm. 1, enero-marzo 2005, pp. 43-44.
- Montemayor, Carlos. “Mal de piedra”, en *Obras reunidas: novelas 2*. México, FCE, 2010.
- Ovidio. *Metamorfosis* (trad. Ana Pérez Vega). Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- Quezada, Lourdes. “Carlos Montemayor”, en *Escritores de Chihuahua*.
- Vaquerizo Gil, Desiderio. “La muerte en la Hispania Romana: ideología y prácticas”, en *Enfermedad, muerte y cultura en las sociedades del pasado: importancia de la contextualización en los estudios paleopatológicos: actas del VIII Congreso Nacional de Paleopatología - I Encuentro hispano-luso de Paleopatología*, vol. 1, 2007, pp. 135-158

*Apectos mitológicos en dos cuentistas
juarenses: Rosario Sanmiguel y
Elpidia García Delgado*

ANTONIO RUBIO REYES

INTRODUCCIÓN

Se tiene la idea -Borges en un momento de sinceridad lo afirmó en su cuento “El inmortal”- de que la cultura griega ya todo lo escribió y pensó; que los seres humanos con el paso del tiempo no han hecho más que repetir lo ya escrito y pensado. Escribir y pensar hoy en día será trabajo de Sísifo: un castigo feliz. La literatura juarense, como toda la literatura, no resulta una excepción. En este trabajo pretendo analizar cuatro cuentos de las escritoras Rosario Sanmiguel y Elpidia García Delgado: “Callejón Sucre” y “El reflejo de la luna”, de Sanmiguel, publicados en *Callejón Sucre y otros relatos* (1994); “Érebo” y “Yabadabadú”, de García Delgado, en *Ellos saben si soy o no soy* (2014).

Sanmiguel y García Delgado, desde mi punto de vista, abordan la mitología griega a partir de dos posturas diferentes, más válidas: la elisión y el renombramiento. O sea, la primera oculta la referencia mítica mientras que García la nombra directamente (desde el título, incluso). El conflicto

con el primer punto es que parte de una interpretación personal que puede debatirse. Uno de los propósitos de este ensayo entonces será comprobar la existencia de las referencias a la mitología.

Asimismo, busco la función estética e imaginativa que la representación de los mitos expone en estos cuentos: su importancia metafórica y poética. Para ello, compararé las obras contemporáneas con las referencias mitológicas clásicas en las que se basa, y encontrar en qué pueden guardar relación, qué significado guardan aún o cómo son deconstruidos o versionados. Contemplar, en fin, su pervivencia en dichas obras.

ESTA PIEDRA QUE RUEDA POR LA NOCHE
INTERMINABLE: SÍSIFO Y “CALLEJÓN SUCRE”
DE ROSARIO SANMIGUEL

Del repertorio de castigos ejemplares que los griegos enumeraron para imaginar el infierno, el de Sísifo es quizás el mejor recordado. Tal vez se deba a que, en comparación a los demás padecimientos eternos, el de Sísifo lo encuentro en balance, en un estado casi neutro, una oscura resignación (al grado de que podríamos considerarlo no del todo un castigo, como señalara Camus). No asume un sufrimiento físico vinculado al dolor de ser consumido (Prometeo). Tampoco está al límite de la desesperación (Tántalo e Ixión).¹ En realidad, su condena es la de asumir una rutina de trabajo. Y debido a ello, se adapta

¹ Los dioses encadenan a Prometeo donde un águila se alimenta de su hígado. Tántalo, por otra parte, es castigado a estar sediento en un lago con el agua hasta la barbilla que se reduce cada vez que intenta beber de ella; sobre él, un árbol con deliciosas frutas inalcanzables para él. Finalmente, en el Hades, Zeus amarra a Ixión a una rueda en llamas que da vueltas sin un fin.

a todas las épocas. Por su modernidad -en realidad, está más allá del concepto de “modernidad”-, Sísifo representa el hastío de los hombres.

¿En qué consiste pues su castigo y condena? Homero en la *Odisea*, cuando Ulises desciende a los infiernos y observa:

Advertí luego a Sísifo, presa de recias torturas. Iba a fuerza de brazos moviendo un peñón monstruoso y, apoyándose en manos y pies, empujaba su carga hasta el pico de un monte; mas luego, llegado ya a punto de dejarla en la cumbre, la echaba hacia atrás su gran peso; dando vueltas la impúdica piedra, llegaba hasta el llano y él tornaba a empujarla con todas sus fuerzas (Homero, *Odisea*, XI, 593-599).

Esta fascinación por el mito también la comparte Apolodoro en *Biblioteca* I, 3, donde leemos que “Sísifo, en el Hades, fue condenado a voltear con manos y cabeza una piedra queriendo elevarla, pero ésta, aunque impulsada por él, retrocede”. Higino, en *Fábulas*, LX, 3 también indica: “Ahora se dice que él, por su impiedad, hace rodar en los Infiernos monte arriba una roca empujándole con sus hombros. Cuando ha logrado llevarla hasta la cumbre, de nuevo cae rodando hacia abajo tras él”. Lo he mencionado con anterioridad, la condena de Sísifo es de los pocos ejemplos en los que el individuo debe realizar una labor, un ejercicio predispuesto por la figura de la repetición, en este caso eterna. No hay en sí demasiada diferencia entre este hombre y aquel que todos los días se levanta por las mañanas para viajar a un trabajo. Incluso podría llegar al extremo y describir que los días de todos nosotros son igual al recorrido de Sísifo. Cargamos la roca, metáfora del peso que cargamos en la espalda, quizá lo que más amamos o despreciamos, hasta la cumbre, será el tiempo que no avanza, los

días de la rutina, nuestro hastío. Y siempre contemplaremos a la piedra rodar.

Para Albert Camus en “El mito de Sísifo”, ensayo que concluye su legendario libro homónimo, “no hay castigo más terrible que el trabajo inútil y sin esperanza”.² Denomina a Sísifo “el trabajador inútil de los infiernos”.³ La hipótesis de Camus está en si el descenso se hace ciertos días con dolor, puede también hacerse con gozo. La idea de la repetición frente al trabajo inútil resulta un paliativo para el hombre absurdo que representa el condenado: “La felicidad y lo absurdo son dos hijos de la misma tierra. Son inseparables”.⁴ Asimismo, será la separación del destino del hombre frente al capricho de sus ídolos. Ciertamente que los dioses castigan a Sísifo a un trabajo interminable e inútil, pero Sísifo se rebela y encuentra su felicidad no en la roca que cae, sino en la visita a la cumbre: “La lucha por llegar a las cumbres basta para llenar un corazón de hombre. Hay que imaginarse a Sísifo feliz”.⁵

El perfil existencial ciertamente absurdo que analiza Albert Camus en aquella figura mitológica es la que recupera Rosario Sanmiguel para el cuento principal de su cuentario *Callejón Sucre y otros relatos*. En el caso del relato que da título a la obra, el oficio del protagonista es velar por la mujer enferma, Lucía. Él es la roca. Debe cargar consigo mismo: la ausencia del sueño, el deseo por escapar, la angustia de recorrer la ciudad y regresar involuntariamente al lugar del principio. No importa el recorrido que realice, siempre regresará a su particular vacío: la espera en el hospital.

² Albert Camus, “El mito de Sísifo”, en *El mito de Sísifo*. Madrid, España, Alianza, 2012, p. 151.

³ *Idem*.

⁴ *Ibid.*, p. 155.

⁵ *Ibid.*, p. 156.

Por ello, la frase de apertura abarca el tiempo presente del cuento, pero también el pasado que no conocimos y el futuro por venir: “La noche no progresa”.⁶ Y más adelante, reforzará la idea pasada al escribir: “Parece que las horas se atascan entre estas paredes limpias y umbrías”.⁷ Por otra parte, las acciones del narrador son estáticas y de una lentitud asfixiante. Intenta leer, mas fracasa. Enciende un cigarrillo y otro. El tiempo está compacto: “supongo que me toma de cinco a diez minutos consumir cada uno”.⁸ Camina hacia la puerta y observa una calle: está vacía. Las cosas suceden “como si no quisiera[n] alterar su paz”.⁹ En la construcción espacial, hay un sofá donde una mujer reposa. Al final del relato, luego de afirmar que Lucía también pasó la noche en vela (la conversación o silencio que ocurrió durante esta visita queda elidida) y salir de la habitación, encuentra el sofá, ahora sin nadie: “Entonces me tiendo a esperar que transcurra otra noche”.¹⁰ En conclusión, velar la noche es la condena eterna de este personaje sin nombre.

Sin embargo, el narrador encuentra la “felicidad” como consecuencia de la contemplación. De ahí que se detenga no en las acciones de los personajes, sino en la descripción de una ciudad y sus artificios, su composición espacial:

Recorremos la avenida Juárez colmada de bullicio, de vendedores de cigarrillos en las esquinas, de automóviles afuera de las discotecas, de trasnochadores. A ambos lados de la calle los

⁶ Rosario Sanmiguel, “Callejón Sucre”, en *Callejón Sucre y otros relatos*. Tijuana, México, El Colegio de la Frontera, 2004, p. 9.

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Ibid.*, p.12.

anuncios luminosos se disputan la atención de los que deambulan en busca de un lugar donde consumir el tiempo. Yo me bajo en el Callejón Sucre, frente a la puerta del *Monalisa*.¹¹

Naturalmente, el recorrido encuentra su clímax en el *cruce*, luego de describir con cierta angustia a las figuras con las que de cierta manera se hermana el protagonista: figuras del bullicio, vendedores de cigarrillos, trasnochadores, además de anuncios luminosos y autos abandonados. Todas representaciones de su vacío, que intentan colmar con el recuerdo de la noche. Ahí el peso de la roca que sostienen en los hombros. Una roca que sostiene a otra. La felicidad inasible en la memoria que se intensifica cuando el narrador contempla a una mujer oriental bailar y recuerda a Lucía: “La veo danzar. Veo sus finos pies, sus tobillos esbeltos; pero también viene a mi memoria la enorme sutura que ahora le marca el vientre. Recuerdo las sondas, sueros y drenes que invaden su cuerpo”.¹² Aquí el oficio de Sísifo: su recuerdo-piedra tiene dos caras, una amable y feliz, otra violentada e invasora.

El regreso se torna más oscuro, al grado de que el narrador afirma la sensación de haber caído en la trampa de “la calle más sombría de la ciudad”.¹³ Y enseguida agrega: “Las casas se tornan más oscuras. Detrás de las ventanas adivino los cuerpos cautivos del sueño [...] Los árboles se juntan en una larga sombra, epidermis de la noche”.¹⁴ La misma ciudad se encarga de exponerle su rostro afectado por la perversidad que representa el regreso de Sísifo. Las casas exponen sus tinieblas, dentro las personas sueñan como él no puede soñar y

.....
¹¹ *Ibid.*, p. 10.

¹² *Ibid.*, p. 11.

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 12.

los árboles se abrazan para conformar la piel donde el tiempo no avanza. La roca ya descende de la cima. En el sofá de la sala de espera se conjura otra noche sin progreso.

EL CANTO SOBRE LA PIEL:
SIRENAS Y “EL REFLEJO DE LA LUNA”
DE ROSARIO SANMIGUEL

Dotadas por las virtudes de la poesía y el canto, bendecidas entonces por Apolo, las Sirenas eran terribles porque anunciaban con su dulzura lo tentador que resulta la perdición en la barriga del océano. Con sus voces despertaban el deseo de los marineros, así como su locura y naturalmente la pérdida: perderse a sí, además de la patria, la amada esposa y los hijos. En la *Odisea*, este conflicto es esencial: nuestro héroe desea regresar a Ítaca, con Penélope y Telémaco. La primera intervención de las Sirenas en Homero será pues por medio de una advertencia. Circe, mágica y perversa como aquéllas, indica a Ulises el peligro de encontrarse con las hechiceras del mar:

Lo primero que encuentres en ruta será a las Sirenas, que a los hombres hechizan venidos allá. Quien incauto se les llega y escucha su voz, nunca más de regreso el país de sus padres verá ni a la esposa querida ni a los tiernos hijuelos que en torno le alegren el alma. Con su aguda canción las Sirenas lo atraen y le dejan para siempre en sus prados (Homero, *Odisea*, XII, 40-45).

Empero todo el tema de las Sirenas y el deseo despiertan en él la tentación de lo imposible: ser el primer griego en escucharlas y “librarla para contarla”. Ulises desea escucharlas cantar. Curioso, mas precavido, exige que se le amarre. No

importa cuánto implore, su tripulación debe impedir que su deseo culmine en los brazos de las cantantes. Sus hombres son sordos ante su ingenio (159-164). El canto de las sirenas es el siguiente:

Llega acá, de los dánaos honor, gloriosísimo Ulises de tu marcha refrena el ardor para oír nuestro canto, porque nadie en su negro bajel pasa aquí sin que atienda a esta voz que en dulzores de miel de los labios nos fluye. Quien la escucha contento se va conociendo mil cosas: los trabajos sabemos que allá por la Tróade y sus campos de los dioses impuso el poder a troyanos y argivos y aun aquello que ocurre doquier en la tierra fecunda (Homero, *Odisea*, XII 184-191).

Ellas tienen el saber de los dioses, pero también el de la tierra. Su tentación, además de la belleza que hay en su canto, radica sobre el conocimiento absoluto de las cosas divinas y terrenales. Ulises ruega para libertarse. Sus fieles hombres no lo desatan: “Tal decían exhalando dulcísima voz y en mi pecho yo anhelaba escucharlas. Frunciendo mis cejas mandaba a mis hombres soltar mi atadura” (Homero, *Odisea*, XII 192-193).

En “El reflejo de la luna”, cuento con el que cierra el libro *Callejón Sucre y otros relatos*, interviene este elemento mítico que simboliza la tentación y el deseo frente a lo imposible. En la segunda parte del relato “Cotton Field”, se describe la niñez de Nicole, la protagonista, en los campos de algodón con su abuela. Dentro de esta pequeña comunidad viven dos mujeres, las gemelas Krepfel, quienes lamentan “haber perdido al único hombre que las amó a las dos por igual” (95). Éste era un viajero turco, Atila Hassam y después de conocerlas y obnubilarse “con el mar de pecas que estimulaba su imaginación” (96)

empieza a frecuentar la casa de las gemelas hasta el siguiente momento, que es cuando se introduce lo mítico descrito con anterioridad: “Después de muchas noches de diversión, el fisioculturista se bajó el bikini para mostrarles abiertamente, en la parte lateral de cada uno de sus glúteos, sus tatuajes: una nereida y una sirena. Según él, representaban a cada una de las hermanas” (96).

Después, hay un sueño, un deseo y una certeza en el corazón de las Sirenas, quienes en este mar de algodón habían olvidado las virtudes de la música y la poesía. Hassam es el Ulises que las escucha cantar finalmente: “Esa noche, las gemelas vivieron con el turco el episodio de amor que jamás habían imaginado y que las acompañaría por el resto de sus días” (97). Sin embargo, el viajero debe retornar a su destino incierto y se despide para siempre de las gemelas, una nereida y una sirena que encuentran el silencio en una cadena de la que pende una medialuna de plata.

LA CEGUERA DEL ABISMO:
“ÉREBO” DE ELPIDIA GARCÍA

Tradicionalmente, “Érebo” ha pasado a significar un espacio comparable al infierno cristiano. Así lo definirá Pierre Grimal en su *Diccionario de la mitología griega y romana*: “El nombre de las Tinieblas Infernales”.¹⁵ En un sentido etimológico, lo “infernial” aquí simboliza lo subterráneo. Grimal poetiza y agrega la imagen de las tinieblas, intensificando su “oscuridad”, su carácter malvado.

.....
¹⁵ Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana* (trad. Francisco Payarols). Barcelona, España, Paidós, 1989, p. 165.

La connotación negativa que interpretó el cristianismo sobre Érebo, no obstante, puede rastrearse en Hesíodo, quien al inicio de su *Teogonía* explica en breve el nacimiento de esta entidad espacial: “Del Caos surgieron Érebo y la negra Noche” (Hesíodo, *Teogonía*, 124 e Higino, *Fábulas*, 1). Para Hesíodo, Érebo representa la idea del vacío y la oscuridad perpetua bajo el suelo, en relación con la noche, una oscuridad superior, sobre la tierra. Incluso también parecido a una forma del castigo de los dioses cuando más adelante escribe: “Al violento Menetio, Zeus de amplia mirada le hundió en el Érebo, alcanzándole con el ardiente rayo por su insolencia” (Hesíodo, *Teogonía*, 515). Y más adelante, “sumergidos en el Érebo bajo la tierra” (*Teogonía*, 669), en referencia a los Titanes.

En el caso de “Érebo”, un relato corto de Elpidia García, se cuenta la historia de Mauro, un trabajador de cincuenta años que poco a poco pierde la vista. Aquí el narrador intenta describir el tema de la fatalidad humana: “La ceguera le llegó muy tarde. Si cuando menos hubiera nacido así, estaría ya hecho a la idea. Sus otros sentidos compensarían la falta de visión y, sin nunca haber visto luz del día, ¿cómo habría podido echarla de menos”.¹⁶ La idea expuesta en la segunda oración remite de alguna manera a la condición absurda de Segismundo en *La vida es sueño*, donde lo fatal recae en uno de los planteamientos de Séneca (que recuerda a Sófocles): el delito mayor del hombre es haber nacido sin pedirlo. Igual a Segismundo, Mauro en su camino hacia la ceguera será frecuentemente comparado con una bestia. Es decir, pierde poco a poco su condición humana para implorar la del murciélago, la hormiga, la araña y el topo. Todo esto sea con el fin de evitar

¹⁶ Elpidia García Delgado, *Ellos saben si soy o no soy*. México, Ficticia Editorial, 2014, p. 33.

el Érebo que, como he expuesto, simboliza la oscuridad eterna y también el infierno.

La pérdida de visión se resiente, sobre todo en la espacialidad. El recorrido que hace Mauro es el mismo en apariencia. Pero su infierno empieza cuando las cosas familiares se tornan borrosas. La pérdida de la cotidianidad es un castigo también:

El camino a la fábrica desde la casa donde vive ahora es nuevo para él. Ya no es capaz de leer los nombres de las calles, ni los anuncios de los comercios del barrio. Se vuelve loco tratando de reconocer las esquinas, de leer el destino en los letreros de los autobuses.¹⁷

El infierno está en las paradojas. Mauro, abandonado por su esposa, contemplando su ser en un lento transcurrir hacia la oscuridad bestial del hombre, necesita dinero para poder pagarse una operación que le mejoraría la vista. Con el poco salario que recibe no logra juntar el dinero, por lo que debe matarse aún más en la maquila. Debido a su ceguera, su participación en el almacén se reduce. Finalmente, los despiden, excusando motivos de salud (la de él y la de sus compañeros) para así evitar un accidente. Se desvanece entre sus manos también la oportunidad de sanar su ceguera. Como un topo (ya que pierde su humanidad), habitará el Érebo con un destino más bien incierto.

.....
¹⁷ *Ibid.*, p.34.

LAS TIJERAS FURIOSAS DE LA DIOSA:
LAS PARCAS Y “YABADABADÚ”
DE ELPIDIA GARCÍA

Para Grimal, las Parcas eran “la personificación del destino del hombre”.¹⁸ Por ello son justas. En su justicia recaía lo terrible y también el terror que despertaban. No obstante, para Hesíodo, las también nombradas Moiras son de hecho las guardadoras de lo justo e injusto, y se encargan de castigar a los hombres que fastidian los designios divinos. Hijas de la noche, que como expuse es la Oscuridad-Vacío superior, Hesíodo describe así su nacimiento y razón de ser:

[Parió] a Cloto, a Láquesis y a Átropo que conceden a los mortales, cuando nacen, la posesión del bien y del mal y persiguen los delitos de hombres y dioses. Nunca cejan las diosas en su terrible cólera antes de aplicar un amargo castigo a quien comete delitos (Hesíodo, *Teogonía*, 218-222).

Después indicará que Zeus le otorgó a las Moiras la mayor distinción: conceder a los hombres mortales ser felices o desgraciados (Hesíodo, *Teogonía*, 905).

Hesíodo retoma la figura de las Moiras en la obra *Escudo*. Aunque se ha cuestionado la autenticidad de ésta, aquí me interesa puesto que en ella particularmente describe a Átropo: “la más pequeña, Átropo, no era en modo alguno una diosa grande, si bien era más importante que las otras y la más vieja” (Hesíodo, *Escudo*, 259-260).

Átropo es quien corta el hilo sagrado. De ahí que en la tradición clásica se le represente con furia, pero también con

.....
¹⁸ P. Grimal, *op. cit.*, s. v. Parcas.

cierta sabiduría: la fuerza de su corte; lo sabio de la decisión. Es por ello que Elpidia García en “Yabadabadú” metaforiza esta figura mítica en una trabajadora de fábrica: “Como diligente discípula de Átropos –la Moira inexorable–, el trabajo de Ana es cortar hilos. Mientras que Átropos corta los de la vida; Ana, los de las colchas de la fábrica donde trabaja”.¹⁹ Si bien en algún momento la voz narrativa engloba a todas las cortadoras bajo la figura de la “Moira inexorable”, Ana encarna el papel de Átropo debido a su desempeño. Es justa, precisa y efectiva. En su trabajo, la mejor: “Años de práctica la han convertido en experta cortadora y nadie la supera en destreza al usar las pequeñas tijeras”.²⁰

Después de la construcción mítica del personaje, se introduce el conflicto del relato. Un franchute al que le dicen Yabadabadú por su parecido andar al de Pedro Picapiedra comienza a seducir a Ana. Al principio, ella se muestra indiferente, pero al final se ilusiona con el Yabadabadú, para al final terminar desengañada. Después de la decepción, inicia un cambio, una transformación. Las Parcas, su esencia, regirán el destino de este hombre “malvado” y vacío. Las tijeras regresan a la mano de Ana y yace en su esencia la fiereza de Átropos, mas también la paciencia de Láquesis: “Como si Láquesis –la otra Parca que mide la hebra de la vida– hubiera echado ya la suerte, [Ana] investigó la fecha y hora de su nueva cita y se dirigió al Holiday Inn. Llevaba en la mano sus tijeras plateadas para cortar hilos”.²¹ El cuento termina con el sonido de las tijeras acercándose a la habitación. Jamás se revela si Ana entra y cumple el asesinato. Se sabe, sin embargo, que Átropos es infalible siempre.

.....
¹⁹ Elpidia García, “Yabadabadú”, en *op. cit.*, p. 79.

²⁰ *Idem.*

²¹ *Ibid.*, p. 83.

CONCLUSIONES

Un último apunte para concluir. Quisiera señalar que en la literatura juarense Rosario Sanmiguel y Elpidia García Delgado no son los únicos ejemplos donde podemos contemplar la pervivencia de la cultura clásica. Analizarlos a todos es un tema para una investigación mayor que no pretendo hacer. Sin embargo, puedo anotar algunos ejemplos. Ricardo Viguerras en su obra *A vuelta de rueda tras la muerte* reinterpreta, en “El laurel del sol”, el mito del ascenso y la caída de Ícaro, simbolizado en una mujer fatal, en cuyo nombre además se hace un paralelismo con la historia de Apolo y Dafne. La primera novela chicana, *Las aventuras de don Chipote o cuando los pericos mamen* de Daniel Venegas, es una magnífica traducción de la odisea de Ulises aplicada, en este caso, a la migración del bracero en busca de trabajo en Estados Unidos durante los años veinte. Agustín García en “Limen” de su poemario *Breve animación* imagina ser pasajero en el barco que conduce a las almas a su destino.

Igual a la piedra que Sísifo carga en su espalda y que finalmente rodará hacia el vacío, la literatura del mundo regresa siempre sobre sus propios temas. Así en el caso de esta literatura propiamente de fronteras donde, como he tratado de exponer en este breve ensayo, la mitológica grecolatina persiste.

REFERENCIAS

- Apolodoro, *Biblioteca* (trad. Margarita Rodríguez de Sepúlveda). Madrid, España, Gredos, 1985.
- Camus, Albert, “El mito de Sísifo”, en *El mito de Sísifo* (trad. Esther Benítez). Madrid, España, Alianza, 2012, pp. 149-156.
- García Delgado, Elpidia, *Ellos saben si soy o no soy*. México, Ficticia Editorial, 2014.
- Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana* (trad. Francisco Payarols). Barcelona, España, Paidós, 1989.
- Hesíodo, *Obras y fragmentos* (trad. Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez). Madrid, España, Gredos, 1978, pp. 169-194.
- Higinio, *Fábulas* (trad. Javier del Hoyo y José Miguel García Ruiz). Madrid, España, Gredos, 2009.
- Homero, *Odisea* (trad. José Manuel Pabón). Madrid, España, Gredos, 1993.
- Sanmiguel, Rosario, *Callejón Sucre y otros relatos*. Tijuana, México, El Colegio de la Frontera, 2004.

*El ocaso de un mito espacial: el declive
del oráculo délfico y el Monterrey
decadente de Hugo Valdés en
The Monterrey News*

DIANA VARELA

Un territorio mítico es aquel espacio real o ficticio que perdura en el imaginario colectivo debido a que aparece o se sustenta en un episodio cumbre o momento memorable que viene a llenar espacios vacíos, así como distintos abismos que ha dejado la historia. Así, en un territorio mítico convergen lo real y lo fantástico para cuestionar verdades irrefutables y admitir lo que se negó o permaneció en los márgenes. También, en él se manifiesta una ausencia de memoria en tanto que dicho territorio se vuelve un espacio de construcción y reconstrucción en el que el hombre encuentra y deposita, a veces sólo de forma simbólica, los elementos necesarios para sobrevivir y poder explicar su existencia y las relaciones que efectúa con sus semejantes. De esta manera, hay territorios que entran en el campo de lo mítico a consecuencia de la historia, tal es el caso de Troya y la guerra que la hizo célebre que, no obstante, aún permanece en un ámbito ficticio. Asimismo, también los hay imaginarios que se tornan míticos por referir y albergar personajes e historias que trascienden el tiempo y

de cierta forma se pierden en él, tanto en la fábula misma, en la lectura y en la propia historia, por ejemplo: Comala, Macondo, La Mancha, el París de Cortázar, entre otros. En el caso de La Mancha, don Quijote consigue fundir distintos tiempos en un solo espacio, así como transformar personajes e historias con sólo imaginarlo. De este modo, sabiéndose ficticio o por lo menos leído sale a cambiar el mundo porque reconoce que existen más elementos fantásticos en la realidad de los que los demás creen que hay.

Por otro lado, desde el siglo VII a. C. Delfos obtiene gran renombre no sólo porque se piensa como el “ombligo del mundo”, sino también porque es uno de los centros religiosos más importantes, pues en él se da un cuerpo a lo inexistente y voz a los que supuestamente gobiernan el mundo, los dioses. Así, tras su decadencia recibe el nombre de territorio mítico porque rememora tiempos gloriosos y sucesos inexplicables, capaces de revelar las principales interrogantes de la existencia humana. Por otro lado, Monterrey se concibe como tierra mítica desde que pasa de ser un lugar de gran auge económico y desarrollo industrial a un espacio sometido a la violencia donde sus habitantes comienzan a adquirir, simbólicamente, figuras inhumanas y atemporales.

Finalmente, aquí la memoria cumple un papel en sumo relevante debido a que se desempeña como residuo explicativo de la presunta comunicación que llegó a ocurrir entre el hombre y los dioses, concediéndole a los espacios que fueron el puente comunicativo el nombre de territorio mítico. De esta manera, la finalidad de este trabajo es realizar un recuento histórico y quizá filosófico del declive del oráculo de Delfos, debido a que este espacio se conformó como el “ombligo del mundo” al ser una de las vías de contacto con dicha entidad superior, la cual confirmaba la procedencia divina del ser al

poseer el resguardo constante de los dioses y uno de sus más grandes regalos: el razonamiento. Así, más que recobrar un episodio de la memoria histórica del hombre, aquí se busca rescatar un pasado glorioso un poco más lejano al oráculo de Delfos, pero que tras su decadencia dio fin, metafóricamente, a un proceso de razonamiento histórico y existencial. Por último, asociaré la caída de este espacio representativo del esplendor griego con el ocurrido en el Monterrey post de Alfonso Reyes y sus coetáneos, observado en el Monterrey decadente de *The Monterrey News* (Hugo Valdés Manríquez). Aquí, ambos descensos exhiben la deshumanización del hombre y con ello la pérdida de su fe religiosa, sucedidos tras su intervención en asuntos competentes, supuestamente, sólo a los dioses y a su ambición insaciable de poder. Para ello dividiré este trabajo en tres secciones:

1. Desaparición física del oráculo de Delfos.
2. Decadencia simbólica del oráculo de Delfos a partir de algunos de los postulados de Platón en su *Critias*, de Plutarco en sus *Diálogos píticos* y de Nietzsche en su libro *Historia del espíritu griego*.
3. Relación física y simbólica entre Delfos y el Monterrey de Hugo Valdés en *The Monterrey News*.

DESAPARICIÓN FÍSICA DEL ORÁCULO DE DELFOS

Con el periodo helenístico se dio pie a la lenta desaparición de lo que fue el “ombligo del mundo” (donde se supone comenzó la creación del universo) y su principal doctrina religiosa en

la antigua Grecia, de modo que tras la muerte de Alejandro Magno los diversos conflictos políticos dentro de la misma nación y fuera de ella condujeron al fin del oráculo de Delfos y a la tradición clásica griega en general:

Las conquistas de Alejandro cambiaron para siempre el mundo que los griegos conocían. De ciudadanos de polis minúsculas situadas en los márgenes del imperio persa, los helenos pasaron a convertirse en socios de la dominación de un vasto territorio que se extendía desde el Mediterráneo a los confines de la India.¹

Así, la metrópoli griega deja atrás los preceptos de la Atenas clásica para albergar otras clases de pensamiento afines a las nuevas preocupaciones de la nación, donde hasta la vejez y lo deforme llegaron a constituirse como nuevos preceptos estéticos, y los decretos formulados por Alejandro terminaron por deformarse.² De esta manera, y de acuerdo con los autores citados antes, en el año 280 a. C. la lucha por el imperio de Alejandro Magno se debatía por tres reinos de ascendencia macedónica: la de los Ptolomeos (Egipto, Palestina, Libia y Chipre), los Seléucidas (Oriente Próximo y Medio: Anatolia central, Levante, Mesopotamia, Persia, Pamir, la actual Turkmenistán, entre otros) y los Antígónidas (Macedonia y el norte de Grecia), los cuales “buscaban” la verdadera independencia (restauración de la democracia) de las *polis* griegas.

Posteriormente, y tras la guerra que comenzaría Demetrio, hijo de Antígono, después de la paz conferida por la tregua entre Casandro, Ptolomeo y Antígono en el año 311 a. C.

¹ Sarah Pomeroy, Stanley Burnstein *et al.*, *La antigua Grecia. Historia política, social y cultural* (trad. Teófilo de Lozoya). Barcelona, Crítica, 2010, p. 453.

² Por ejemplo, el regreso de los desterrados a Grecia, los cuales exigían sus antiguos bienes.

las fuerzas de Seleuco y Lisímaco derrotarían para siempre a Demetrio (286 a. C.) y conducirían a Grecia a una serie de muertes, que culminarían con el fallecimiento de ambos gobernantes y la entrada de los gálatas (pueblo celta) desde Macedonia hasta Delfos. Sin embargo, las posteriores victorias obtenidas sobre los gálatas definirían “las últimas piezas del nuevo sistema político que con tanta lentitud y tantos sufrimientos surgió del naufragio del imperio de Alejandro”,³ y que Menandro tanto se esforzó por plasmar en sus distintas obras, las cuales retrataban a una Grecia decadente debido a que sus ciudadanos estaban cansados de la guerra y de los distintos disturbios políticos que ahí acontecían. Finalmente, la intervención romana en Grecia desde el año 146 a. C. socavaría la resistencia de los pueblos helenos y con ello su cultura y religión, por ejemplo el culto al oráculo délfico.

Sin embargo, no son propiamente los diversos conflictos armados los que inauguraron la caída del oráculo de Delfos que, aunque explican su destrucción física, no determinaron el declive de su devoción, la pérdida total de su culto y el abandono a su templo. Sino que fueron los cambios sociales, y sobre todo de pensamiento, que surgieron con los decretos promulgados por Alejandro Magno y su posterior muerte, los que fragmentaron a la nación helénica y su forma de ver al mundo, pues las nuevas *polis* (fusión de la sociedad democrática y monárquica) se vieron sometidas a una gubernatura tiránica que demandaba una lucha de existencias:

El acceso a la burguesía al poder se vio impulsado por la progresiva transformación de la economía natural en economía dineraria, de la propiedad territorial en capital móvil, y por el

.....
³ *Ibid.*, p.469.

intenso desarrollo del comercio marítimo con los demás pueblos de las costas mediterráneas. La nueva situación económica en la que entran los griegos queda caracterizada por el refrán: “el dinero hace al hombre”.⁴

De esta manera, después de la muerte de Alejandro Magno los procesos que llevaron al declive del oráculo de Delfos se definieron por una serie de contradicciones y paradojas, que se podían explicar por los conflictos armados ocurridos entre las diversas divisiones políticas del país y la fragmentación del estado, pero que dependían en su totalidad del cambio en el tipo de economía de la nación. Aunque los enfrentamientos armados y políticos, así como los diversos cambios sociales (transformación de la economía y el surgimiento de nuevas escuelas de pensamiento) incentivaron la frecuencia de la visita al oráculo délfico para asegurar su bienestar en la vida terrenal (debido a que los helenos necesitaron ser purificados por los daños ocurridos durante la guerra), fueron estos mismos acontecimientos los que condujeron al abandono paulatino del culto délfico y a la religión helénica en general, como también a la creación de una tendencia al goce de la vida y al placer individual del hombre. Por este motivo, dentro de las necesidades del mundo griego, la religión se convierte entonces en el último de los métodos de salvación terrenal del hombre, ya que, tras la desintegración del estado y la incertidumbre de pertenencia del territorio, la religión y sus múltiples dioses ya no satisfacían las necesidades inmediatas de sus comunidades, sino las de la vida después de la muerte.

⁴ Wilhelm Nestle, *Historia del espíritu griego* (trad. Manuel Sacristán). Barcelona, Ariel, 2010, p. 43.

Así, para Wilhelm Nestle la inseguridad terrenal provocada por la guerra promovió la fe por una vida más allá de la muerte como compensación del sufrimiento de la vida bélica. De esta manera, por ejemplo, el auge de los misterios órficos y su devoción al dios Dioniso y Orfeo dividieron, en algunos casos, la fe de los seguidores que asistían a Delfos, pues aun cuando los misterios conservaban creencias del culto a Apolo no todos podían acceder a ellas. Recordemos que aunque el oráculo de Delfos era devoto a Apolo, durante el invierno Dioniso tomaba posesión del santuario debido a que Apolo se marchaba al paraíso septentrional. Es por ello que el culto órfico instaba a una nueva forma de pensar, donde la constitución del hombre (cuerpo-alma) exigía la purificación de su alma. Sin embargo, los misterios órficos poseían la creencia de que los hombres habían nacido de los vestigios de los Titanes, quienes habían asesinado y devorado a Dioniso, de esta forma el hombre era mortal por su ascendencia titánica, pero también divino por su relación con el dios báquico, por lo que estaba destinado a purificarse eternamente para pagar por el delito cometido por su pasado mortal, evitando derramar sangre humana y animal para acceder a su lado divino. En otras palabras, los misterios órficos incentivaron a los griegos a frecuentar el templo délfico, mas en una época de guerra permanente qué clase de purificación podían recibir sus seguidores.

Asimismo, a pesar de la presencia del pueblo romano en Grecia, éste no buscó desaparecer en su totalidad la religión griega, sino por el contrario el pueblo romano buscó una renovación religiosa, la cual consistía en la restauración de templos y cultos religiosos abandonados; no obstante, para Nestle “aquella restauración religiosa no tuvo éxito porque no podía tenerlo, sus propios organizadores carecían del espí-

ritu de la antigua fe”.⁵ Es decir, los nuevos procesos sociales a los que se sumergió Grecia condujeron a la fragmentación del gran estado que había creado Alejandro Magno, en el que su principal consecuencia fue una religiosidad polifacética y de pensamiento divergente que se adecuaba a las necesidades inmediatas de sus habitantes. Pero tras las irrupciones romanas, en el caso del culto delfico, se pierde la devoción a los antiguos dioses y se crea una tergiversación del culto, pues surgen profetas o profetisas que buscaban desplazar dicho oráculo. Surge, por lo tanto, una exigencia de gozar la vida, o por el contrario purificarse para disfrutar de ella después de la muerte, misma que se volvió imposible tras la destrucción física del oráculo.

DECADENCIA SIMBÓLICA DEL ORÁCULO DE DELFOS

Aquí, el declive del oráculo de Delfos se debe sobre todo a la pérdida de la fe religiosa, pero no por aspectos materiales (moneda) o físicos (destrucción de la guerra) como en el apartado anterior, sino por motivos quizá meramente filosóficos que atañen al abandono del hombre por los dioses al olvidar éste su lado divino, pues según Platón “un castigo justo es ordenar al desordenado”.⁶

Para Platón en su *Critias*,⁷ los dioses se distribuyeron entre sí las regiones de toda la tierra, de modo que después de po-

⁵ *Ibid.*, p. 358.

⁶ Platón, *Diálogos*, VI, 106-121, 106 b.

⁷ El tema del *Critias* es la guerra entre la Atenas primordial y un imperio occidental, Atlántida, situado más allá de las columnas de Heracles. Platón, *Diálogos*, VI, 106-121 (trad., intr. y ns. Ángeles Durán y Francisco Lisi). Madrid, Gredos, 1992, p. 265 [Biblioteca Clásica Gredos, 160].

blarlas comenzaron a dirigir a los hombres de la manera más correcta, pues “actuaban sobre el alma por medio de la convicción como si fuera un timón, según su propia intención, y así conducían y gobernaban todo ser mortal”.⁸ De modo que la repartición de Grecia (entre ellos, la Atlántida) quedó en manos de Hefesto y Atenea por descender del mismo padre, que por su gran amor a los hombres asentaron en esta región a seres virtuosos e inteligentes que poseían “el orden constitucional en su raciocinio”.⁹ A través de este mito, Platón hace referencia a un elemento que hay que considerar como el regalo más grande de los dioses para el hombre, es decir, el razonamiento y, con ello, la conciencia. Estas capacidades se establecen como entidades perfectas en sí mismas al proveerle al hombre la facultad de razonar sobre su existencia, conocer su pasado y evolucionar como seres humanos, debido a que a través de estas entidades los individuos podían configurar el orden universal y hasta las acciones llevadas a cabo por los propios dioses. De esta manera, en su *Critias*, Platón lleva a cabo un recorrido por algunos de los postulados plasmados en su *República* para la creación de un Estado, más que perfecto, eficiente, donde las piezas que estructuran su sistema cívico se basan en la igualdad de posesiones, en el que lo más importante es el bienestar del hombre. Tal bienestar proviene de lo que Platón llamó virtud, misma que conduce al bien y a la justicia, que fusionado con los valores del Estado posibilitan al individuo social acceder a la verdad del mundo y a la verdadera naturaleza y alma de su ser.

No obstante, posteriormente la preocupación por su bienestar, o mejor dicho por su supervivencia, lo conducen a una

⁸ Platón, *op. cit.*, 109 c.

⁹ *Ibid.*, 109 d.

pérdida metafórica de la memoria, en la que no existe la historia debido a que los individuos han llegado a comprender el significado de la insuficiencia y el deseo de poseer aún más, lo cual motiva la individualidad y la fragmentación social y del Estado. Por lo tanto, es sólo a través del ocio que el hombre regresa a reflexionar sobre sus orígenes y la verdad sobre su naturaleza, degenerando así el concepto y la conciencia sobre la virtud.

Así, la pérdida de la memoria en un espacio que le provee al hombre de todo lo necesario para sobrevivir no se convierte entonces en un suceso realmente significativo debido a que el mundo se ostenta como espacio perfecto por el hecho de haber sido creado por los dioses. De esta manera, al poseer aún el hombre su lado divino no se vuelve indispensable un medio de contacto entre hombres y dioses, como lo será el oráculo de Delfos, pues el ser por esencia es divino y, por lo tanto, su sola presencia en la tierra es suficiente para demostrar que los dioses permanecen con él.

No se equivocaban, embriagados por la vida licenciosa, ni perdían el dominio de sí a causa de la riqueza, sino que, sobrios, reconocían con claridad que todas estas cosas crecen de la amistad única a la virtud común, pero que con la persecución y la honra de los bienes exteriores, éstos decaen y se destruye la virtud con ellos. Sobre la base de tal razonamiento y mientras permanecía la naturaleza divina, prosperaron todos sus bienes, que describimos antes. Mas cuando se agotó en ellos la parte divina porque se había mezclado muchas veces con muchos mortales y predominó el carácter humano, ya no pudieron soportar las circunstancias que los rodeaban y se pervirtieron.¹⁰

.....
¹⁰ *Ibid.*, 121 b.

De esta manera, la Atlántida de Platón se convierte en uno de los primeros espacios destruidos por los dioses tras la corrupción y perversión a la que se sometieron los hombres, a pesar de poseer todos los bienes necesarios para su bienestar. Así que la Atlántida es sumergida en el fondo del mar como ejemplo de purificación y destrucción de una estirpe que, aunque sagrada y proveniente directamente de los dioses, fue dañada por la mano del hombre y su intervención en asuntos más que divinos pertenecientes a dichos seres supremos, así como a causa de la transformación que realizaron a un mundo en esencia perfecto. En otras palabras, Platón alude, en este diálogo, a una estirpe gloriosa capaz de fabricar y construir una ciudad comparable al mismo Olimpo, donde sus habitantes fueron seres en sumo virtuosos, quizá demasiado, que confundieron sus habilidades de razonamiento a tal grado que llegaron a creer que no había otro punto más allá de la perfección de su persona y las cosas fabricadas por ellos. Por lo tanto, fueron castigados a perderse y fundirse en la historia, en la memoria.

El mito platónico de la Atlántida alude entonces a la extinción de seres que perdieron la capacidad de razonar y, por lo tanto, de adquirir nuevo conocimiento. Por lo que el verdadero conocimiento recae en el hombre y en su capacidad de diferenciar lo real de lo aparente, en tanto que se supone que todas las cosas están interconectadas y por consiguiente el fallo de una de ellas repercute en otra. De esta manera, cabría suponer que los planteamientos aparentes responden sólo a la percepción y no a la verdad de los conceptos y conocimientos universales que, a pesar de ser inmutables, son capaces de interpretar y explicar todos los elementos que componen el mundo. Finalmente, se podría decir que la enunciación que realiza Platón en su *Critias* sobre las piezas que integran al

estado ideal sólo son comparables a las capacidades del alma humana, pues posee la verdad sobre la existencia del hombre y del auténtico saber; es decir, que el alma (lado divino del hombre) como entidad inmortal lo conoce todo por su presencia permanente en la tierra, por lo que cuando se cree conocer algo es porque el alma rememora ese algo.

Cuentan, Terencio Prisco, que unas águilas o unos cisnes, dirigiéndose desde los extremos de la tierra hacia el medio, se encontraron en Pyto junto al llamado ombligo, luego, pasado el tiempo, Epiménides de Festo, tratando de probar la leyenda ante el dios y habiendo recibido un oráculo oscuro y ambiguo, dijo:

*No hubo en verdad un ombligo en medio de la tierra ni del mar; y si alguno hay, es claro para los dioses pero oscuro para los mortales.*¹¹

Para Plutarco,¹² el oráculo de Delfos dejó de funcionar por disposición de los dioses, de modo que las profecías enunciadas por las pitonisas ya no sólo eran oscuras para los hombres, sino que comenzaron a manifestarse como predicciones de mujeres corruptas por su naturaleza humana. Así, en la “desaparición de los oráculos (diálogos píticos)”, Plutarco identifica algunas causas que motivaron la desaparición física y simbólica del oráculo délfico, donde los dioses abandonaron a los hombres dotándolos de la memoria (parte del alma) como contenedor de recuerdos de una vida gloriosa y un pasado divino. De esta manera, la memoria

¹¹ Plutarco, *Obras morales y de costumbres*, VI, 409-438, 409 f.

¹² Plutarco, procedente de la hoy desaparecida Queronea, en la actual Grecia, donde fue iniciado en los misterios del dios Apolo para posteriormente ser sacerdote del Oráculo de Delfos. Historiador, biógrafo y ensayista griego que vivió entre 46 y el 120 d. C.

retiene las cosas que ya no existen, anticipa muchas que todavía no han sido; pues éstas le conciernen más y es acorde con ellas; pues se proyecta y adelanta hacia los hechos futuros, y de (los) pasados y que han llegado a su fin se halla apartada si no es para recordarlos.¹³

1. Denigración de la mántica: la mantica como acción divina o comunicación directa con los dioses sólo puede ser para unos cuantos, aquellos que ofrecen sacrificio a los dioses y se hallan puros para saber su destino. Sin embargo, ante el auge del oráculo délfico este espacio llega a poseer tan gran renombre y fama que la mántica profetizada en él es desprestigiada a tal punto que cualquier persona puede conocer los preceptos divinos, y más que ello interpretarlos. Asimismo, ante el crecimiento de las ciudades griegas se vuelve necesario utilizar más profetisas para la demanda del oráculo, lo que transforma a este espacio de lugar íntimo y sagrado, en público y profano en todas sus formas (intervención del hombre).
2. Mortalidad de las cosas: “La divinidad concede muchos bienes a los hombres pero ninguno inmortal; de manera que mueren también las obras de los dioses pero no los dioses”.¹⁴ Al igual que los hombres fueron la creación “perfecta” de los dioses, también lo fueron las cosas creadas para él; sin embargo, a pesar de que ambos poseen un pasado divino no les es propio, de modo que ambos están destinados a desaparecer.

¹³ Plutarco, *op. cit.*, 432 b.

¹⁴ *Ibid.*, 414 d.

3. Mezcla de los asuntos divinos y humanos: para Plutarco, el oráculo no era comprensible para los hombres por lo que resulta irreal imaginar que los dioses tomaban una voz humana para manifestarse y darse a entender, pues habría entonces una intervención mortal en asuntos sagrados.
4. Desaparición de los démones: “Pues que al retirarse y abandonar los démones los oráculos éstos se hallan ociosos y mudos como instrumentos de artistas”.¹⁵ Para Plutarco, los démones son los guardianes sagrados de los seres mortales, mitad dioses y mitad mortales, espíritus que se posesionan de la Pitia para enviar los mensajes sagrados de los dioses. Así, Plutarco se cuestiona el valor de los démones debido a que el alma por ser divina posee la habilidad de adivinación por excelencia, mas olvidada por el hombre a consecuencia de su lado mortal. De esta manera, la mortalidad de los démones los condujo a buscar aquello que los llevaría a su muerte (naturaleza humana), por lo que la memoria y los estímulos de la tierra (gases, agua, etcétera) se convierten en la principal fuente de regresión al primer pasado del hombre, donde era capaz de conocer su futuro.
5. Alteración del cuerpo: siguiendo el postulado anterior, la Pitia está subordinada a los cambios en su cuerpo y a los del ambiente que estimulan su adivinación, de modo que sus vaticinios estaban sujetos a variaciones y, por lo tanto, a fallos humanos.

.....
¹⁵ *Ibid.*, 431 b.

En conclusión, para Plutarco la desaparición de los oráculos se debió a la intervención humana en los mensajes sagrados expresados por la Pitia, de modo que en ocasiones la Pitia llegó a corromperse y perder su pureza y, por lo tanto, su espiritualidad y conexión divina. Paradójicamente el auge délfico desprestigió el valor del oráculo, así como su veracidad, ya que pasó de ser una manifestación sagrada a un simple espectáculo ritual. Entonces, la mortalidad de los hombres, el tiempo y el olvido de la parte divina en el ser (*démones*) dieron fin al oráculo, a sus profetas y a la fe erigida hacia los dioses, pues, por ejemplo, los *démones* como metáfora de lo divino se vuelve cuestionable al considerar que el alma como ente perfecto y eterno es capaz de predecir el futuro conociendo y comprendiendo el pasado, pues evoluciona y deja atrás su mortalidad. Por lo tanto, “¿por qué razón hacemos sacrificios y oramos con motivo de los oráculos si la capacidad mántica la llevan las almas en sí mismas y es una combinación de aire o de viento lo que la pone en movimiento?”.¹⁶

En síntesis, la destrucción del oráculo de Delfos se debió a la intromisión romana en Grecia, de modo que el ideal y poderío helénico se viene abajo con un naciente fervor al espíritu religioso exhortado por el cristianismo. No obstante, para Nietzsche en *El culto griego a los dioses* (1999),¹⁷ al igual que para Plutarco, la religión griega y, por ende, el culto délfico desapareció desde antes de dicha invasión por la falta de fe y la inclusión de una serie de actos fársicos en los rituales religiosos.

De acuerdo con Nietzsche, el deterioro de la fe ocurrió tras la asimilación del hombre por su aparente esplendor y capacidad

.....
¹⁶ *Ibid.*, 435 b.

¹⁷ Friedrich Nietzsche, *El culto griego a los dioses* (ed. Diego Sánchez Meca). Madrid, Alderabán, 1999, 300 pp.

para actuar y disponer de la naturaleza a su gusto. De modo que su dominio sobre la naturaleza le permitió concebirse como Dios, y por lo tanto actuar arbitrariamente sobre las cosas a su alrededor, lo que le otorgó cierta libertad en el mundo. Ante tal facultad de arbitraje, el oráculo y la adivinación se proyectan como entidades dirigidas y construidas por su propia mano, de modo que, aunque su destino sigue predispuesto por los dioses, en ellos está su interpretación, aceptación y transmisión, por lo que cabría suponer que son ellos los que erigen su propio destino: “El pensamiento de los hombres que creen en la magia y en los milagros tiende a imponer una ley a la naturaleza, y el culto religioso es el medio inventado para ese fin”.¹⁸

Finalmente, la pérdida de la fe, aunado a la invasión romana y a la legalización de la religión cristiana por el Edicto de Milán¹⁹ en el año 313, posibilitaron la completa destrucción del oráculo de Delfos, de modo que el traslado de la estatua del dios Apolo al circo de Constantinopla marcó definitivamente el fin del culto delfico, la perpetración, destrucción y adoración de su templo, así como de la cultura helénica en general:

El tiempo del declive sólo comienza cuando los Focios, apoyados por los helenos, se apoderaron del oráculo y la antigua misión delfica fue, en lo sucesivo, imposible de cumplir, pues la Pitia se convirtió en un órgano de un partido y la pretendida ofensa de los derechos de Delfos llegó a ser el resorte principal de la política macedonia.²⁰

¹⁸ *Ibid.*, p. 60.

¹⁹ El edicto, firmado por Constantino I y Licinio, establecía la libertad de religión en el Imperio romano, de modo que a partir de ese momento cesaban las persecuciones dirigidas por las autoridades contra ciertos grupos religiosos, entre ellos los cristianos.

²⁰ Nietzsche, *op. cit.*, p. 216.

RELACIÓN FÍSICA Y SIMBÓLICA ENTRE
DEL FOS Y EL MONTERREY DE HUGO VALDÉS
EN *THE MONTERREY NEWS*²¹

Durante la presidencia de Benito Juárez en 1858, Monterrey se posiciona como una de las sedes económicas más importantes del país, a tal punto que se buscaba su anexión con Coahuila, negada antes por Ignacio Comonfort. Desde entonces, Monterrey se construye como un estado majestuoso que alberga a hombres e instituciones en apariencia ilustres, pero que se mantienen sometidos a los designios de la naturaleza y, por lo tanto, a la de los dioses, pues, de acuerdo con Valdés en *The Monterrey News*, años después de los primeros asentamientos españoles en Nuevo León un diluvio destruye y se lleva consigo todo Monterrey, entre ellos a sus fundadores Diego de Montemayor y a su hijo Diego el Mozo. De esta manera, en el capítulo “Nuestra Señora de Monterrey” (1596-1723), Valdés reconstruye el mito del diluvio (comparable a la destrucción de la Atlántida) como símbolo universal de la purificación y renacimiento de hombres nuevos para metaforizar el desplazamiento de la propiedad de la tierra, que va de tales fundadores a hombres ajenos al territorio, que convierten al estado en un espacio de compra y venta susceptible a la completa intromisión de la mano del hombre. No obstante, Valdés rompe con el propósito del diluvio debido a que tras él no renacen nuevos hombres, sino por el contrario sólo el espacio se llena de vida (símbolo de los dioses) y la maldad de la estirpe neoleonense se pierde con sus fundadores. Por lo tanto, el espacio

.....
²¹ *The Monterrey News* se divide en dieciséis capítulos en los que los apartados pares relatan el pasado histórico de Monterrey y los impares a su sociedad en los años ochenta. Así, en los paréntesis se aclara a qué capítulo pertenecen las referencias no textuales.

y sus habitantes están predestinados a pagar perpetuamente por ello, ya que al olvidar el pecado de sangre cometido por Montemayor (asesinato de su esposa Juana Porcallo), sólo hombres corruptos y susceptibles al poder y a la versatilidad del destino se arraigan a la tierra:

Y Payno, quien como yo pensaba que la vida en Monterrey sería quieta y tranquila sin los indios bárbaros, era quien designaba el Cerro de la Silla como el protector de la ciudad, el confidente de los astros. Pero ¿no era yo quien en verdad protegía a Monterrey y quien oía a los mercaderes y a mis propios capitanes, esos satélites que giraban en torno a un sol, es decir, en torno a mí mismo? Además, el nuestro era un país desuniforme apenas asentado en sus suelos olorosos a pólvora, y la lógica del padre de familia se volvía patrioterica y muy torpe.²²

El Cerro de la Silla, o el protector de la ciudad, se proyecta entonces como vínculo principal con los dioses donde el espacio se asemeja a Delfos debido a que en él convergen destinos ahora supeditados al poderío y poco razonamiento humano. Así, la industrialización de la ciudad destruye poco a poco la presencia de los dioses, de modo que el hombre pierde su memoria por completo cuando desaparecen las entidades físicas que le rememoran a dichos entes (por ejemplo, la fuente de Neptuno en el capítulo de “Las bodas de Mercurio y Minerva”). Entonces, la infraestructura de la urbe se personifica como principal símbolo del antropocentrismo e individualismo en el que se sumerge el hombre moderno tras el conocimiento de su capacidad para crear entornos capaces de representarlo y entenderlo.

²² Hugo Valdés, *The Monterrey News*. México, Grijalbo, 1990, p. 167.

A partir de lo anterior, tanto Delfos como Monterrey se vuelven espacios fronterizos en los que convergen distintos tiempos, así como lo mortal y lo inmortal para abrir paso a un espacio de intercambio mercantil y cultural en el que existe un restablecimiento del orden social (ladrones como gobernantes), donde la verdad sólo es observable a través de los seres marginales confinados a la noche, al destierro y a la muerte: “Esa visión del centro solar no me hizo reparar en que yo también había sido un sol, un núcleo de intereses regionales y de capitanes guerreros que, como los hombres cercanos a Juárez, se habían hartado de tanta luz”.²³ Así, sólo por medio de un autoexilio los hombres se abandonan a una multitud y con ello a la conciencia de nuevas verdades o a una reinterpretación de ellas. Entonces, siguiendo con el fragmento anterior, el esplendor del mundo helénico y nuevoleonés comienza con la fragmentación de sus habitantes tras la desintegración del territorio conquistado por Alejandro Magno, la lucha perdida en Monterrey contra el ejército norteamericano y el cambio en sus necesidades inmediatas, supeditadas en su mayoría a las exigencias de la guerra y a una lucha incesante de intereses. Finalmente, la decadencia de Delfos sucede cuando el hombre pierde la fe y se considera el centro de todas las cosas, como también lo será Monterrey a partir de su industrialización.

Toda esa reunión de inquietudes íntimas que se removieron a veces para entrar de nuevo al silencio que nos cierra la boca, y entonces lo único es entender que no hay nada que decir porque no hay palabras ni acciones que nos justifiquen el intento, que no haya nada detrás sino optimismos fugaces de los que llegaron para venderse a un precio razonable, que no

.....
²³ *Ibid.*, p.181.

hay confianza en el que está al lado, en nadie, en este cielo que soporta la maldición de un calor que ensombrece las voces y los rumores del valle.²⁴

Con la segunda inundación de 1898 (“El baile”), Valdés crea un patrón basado en los ciclos; por ejemplo, de la vida y la muerte, de modo que en tal diluvio los muertos son devueltos por la tierra para regresar a los orígenes de la misma, a los héroes fundadores de la tierra. Así, los muertos regresan para reencarnar en una serie de grandes figuras históricas comparables a los titanes, por lo que estarán consignados a repetir su mismo destino, es decir, a morir y a fracasar continuamente por el supuesto asesinato cometido contra Dioniso y/o el desplazamiento de Diego Montemayor de su tierra; tal es el caso de Bernardo Reyes y los obreros, en las protestas de 1936 (“La fragua de los capitanes”). De esta manera, las lluvias, el retorno a la vida, la reencarnación y la monotonía del día a día evocan la destrucción de una estirpe carente de memoria, incapaz de escuchar los susurros de la naturaleza o las voces de los dioses. A partir de ello, aquí la muerte adquiere el mismo sentido que el autoexilio y la marginalidad (reinterpretación de la verdad), pues los hombres que regresan de ella tienen la capacidad de cambiar el futuro, pero también el pasado, ya que lo conocen, al igual que a sus fantasmas y vestigios. Entonces, estos seres se mueven en los márgenes, en un tercer territorio (la noche) dispuesto para las sombras que han permanecido en el pasado (vinculados a los dioses) y que en un presente aparecen para desencadenar la locura y conducir a la muerte a los que se niegan a ella (capítulo Monte-Gay).

²⁴ *Ibid.*, p. 138.

A partir de lo anterior, se podría decir que el texto de Valdés se estructura por medio de una relación antitética textual y temática donde la deformación de la realidad y la decadencia de los preceptos sociales responden, de cierta forma, a la descripción de Delfos y a los postulados plutarquianos que condujeron a su fin. Es decir, para empezar, en los dieciséis capítulos que componen el libro se contraponen pasado y presente (el tiempo de los dioses y el de los hombres), de modo que conviven arbitrariamente los vivos y los muertos e indistintas fechas que evidencian un transcurrir confuso y efímero del tiempo, pero sobre todo de un espacio ininteligible donde la noche es tan fugaz que se vuelve monstruosa, comparable a la muerte, “pues como dicen que Monterrey se muere a las diez de la noche, yo me retiro”.²⁵ Entonces, en la noche habita el silencio, pero también el eco de voces perdidas y olvidadas por el día. En otras palabras, en la ciudad de noche residen las uniones, por lo que los habitantes que se sumergen en ella temen por su vida debido a que ahí se encuentran consigo mismos (su conciencia) y con un espacio deshabitado que personifica a los dioses. Finalmente, en la noche aparecen los mensajes enviados por los dioses, disfrazados de sombras y cuerpos en apariencia inocentes (*démones*) perdidos en la irreflexión.

En el Monterrey de Hugo Valdés, la noche se convierte en la personificación del oráculo de Delfos, de modo que la denigración de la mántica recae en la violencia suscitada por la noche; su mortalidad en lo efímero de la vida humana; la mezcla de los asuntos divinos y humanos en la mundanidad de la noche y lo divino de la misma (verdad del hombre); la desaparición de los *démones* en su breve aparición como som-

.....
²⁵ *Ibid.*, p.206.

bras o seres confinados a los márgenes; y, finalmente, el desarrollo del cuerpo y mente humana se transcribe en la construcción de máquinas y una ciudad supeditada a lo cíclico y a la repetición perpetua de un mismo tiempo.

Están obligados a reír en complicidad con el hombre que abraza a la prostituta o con el transexual travestido de mujer en esta urbe orgullosa. Hay que voltear con disimulo durante el vómito del otro en la madrugada, y encender el cigarro del otro en el borde de la barra de cantina olorosa a cerveza y humedad. La ciudad ha cerrado sus puertas, sus caminos, como un escenario para la tauromaquia de todas las noches. Se ha cerrado como un rueda.²⁶

Carles Carreras i Verdaguer en su libro *La ciudad en la literatura* menciona cómo la creación de la ciudad nace como anteposición de lo rural y de las pocas ventajas que este espacio ofrecía a sus habitantes. Sin embargo, el emergente auge tecnológico de la ciudad, de la mano de todos los relatos bíblicos, le concede el nombre de ciudad del pecado e inevitablemente de ciudad de Dios (donde Jerusalén encarna a ambas ciudades), debido a que en ella se pronuncia el hijo de Dios, pero en sus templos se proclama la vida mercantil y, por ende, la vida mundana sujeta al proceder de la mano humana, “se ha desarrollado esa dualidad moral ligada a la idea de ciudad que, a pesar de su evidente contradicción, puede convivir en la mentalidad de un solo autor”.²⁷ De la misma forma, tanto Delfos como Monterrey simbolizan ambas urbes, de modo que el desprestigio

.....
²⁶ *Ibid.*, p. 30.

²⁷ Carles Carreras i Verdaguer, *La ciudad en la literatura. Un análisis geográfico de la literatura urbana*. San Salvador, Milenio, 2013, p. 44.

de la mántica y el trabajo se deben a la comercialización e intercambio de bienes como máxima del poder del hombre, por lo que su decadencia ocurre tras la apropiación del espacio, su modificación y la tergiversación de los mensajes pronunciados por los dioses, donde la noche en Monterrey exhibe un pasado mítico que personifica a los dioses y a sus designios.

Adentro, traspasada la puerta, la noche cobraba tanta autonomía, que el sitio no existía más que para ella, llenando las cuatro paredes grandes que se levantaban y cerraban así el espacio de ruidos, de bailes de cumbias y mujeres que era el Manolo's. La voz del solista, que no sobresalía al frente por la composición escultórica del grupo musical, cantaba música de cabaret: era una voz limpia y fuerte que sonaba a cosa rara en los territorios de un norte acostumbrado a voces roncadas, una voz que debía oírse, más bien, en otros lugares y en otro tiempo. En una de las paredes del fondo, asombroso, rudimentario, pintado por un dibujante de carteles y rótulos que acaso hubiera guardado la estampa renacentista arrancada de un almanaque de cromos, un mural naif, de colores claros, le daba centro a una Venus brotando del mar.

En conclusión, Monterrey y Delfos son entidades semejantes en tanto que se transforman en territorios míticos debido a que sus espacios son puentes de comunicación con los dioses y que hasta en ciertos momentos son capaces de encarnarlos. Delfos cae tras el auge del cristianismo y la conquista del Imperio romano, pero su fe religiosa se pierde desde antes con la denigración de la mántica y la irrupción humana en la interpretación de los oráculos. En otras palabras, Delfos deja de existir cuando las preocupaciones del hombre ya no son más sobre su futuro, sino sobre su actuación en el mundo para

transformar al otro y con ello su posición en el mundo; es decir, si el hombre es capaz de crear a otro ser semejante a él no se necesita más que a sí mismo para existir. Por su parte, en Monterrey la noche, como fuerza sometida al trance perpetuo de los designios divinos, susurra un pasado histórico olvidado por el hombre al asumir que las cosas existen sólo gracias a él. En esta novela, su capacidad para crear y destruir entornos le permite vivir sin memoria interpretando las “señales divinas” como simples impulsos ajenos a él, debido a que pertenecen a seres marginales (sombras) que se encuentran en medio de la nada, entre la vida y la muerte, y entre la locura y el raciocinio. Finalmente, el esplendor griego y nuevoleonés se pierde con la inclusión humana en la modificación de un espacio idóneo a su persona para modelar una forma de ver el mundo, de modo que los hombres modernos se ven sometidos a vivir un mismo tiempo continuamente al perder u olvidar por disposición propia un pasado mítico anteriormente divino.

REFERENCIAS

- Carreras i Verdaguer, Carles, *La ciudad en la literatura. Un análisis geográfico de la literatura urbana*. San Salvador, Milenio, 2013, p. 44.
- Nestle, Wilhelm, *Historia del espíritu griego* (trad. Manuel Sacristán). Barcelona, Ariel, 2010.
- Nietzsche, Friedrich, *El culto griego a los dioses* (ed. Diego Sánchez Meca). Madrid, Alderabán, 1999.
- Platón, *Diálogos*, VI, 156-296 (trad., intr. y ns. Ángeles Durán y Francisco Lisi). Madrid, Gredos, 1992 [Biblioteca Clásica Gredos, 160].

- Plutarco, *Obras morales y de costumbres*, VI, 343-435 (trad., intr. y ns. Francisca Pordomingo Pardo y José Antonio Fernández Delgado). Madrid, Gredos, 1995 [Biblioteca Clásica Gredos, 213].
- Pomeroy, Sarah, Stanley Burnstein *et al.*, *La antigua Grecia. Historia política, social y cultural* (trad. Teófilo de Lozoya). Barcelona, Crítica, 2011.
- Valdés, Hugo, *The Monterrey News*. Ciudad de México, Grijalbo, 1990.

La inspiración trágica en Amparo Dávila

ESMERALDA VAQUERA HERRERA

Amparo Dávila, escritora mexicana nacida en Pinos, Zacatecas es reconocida por su trabajo literario de cuento el cual ha sido fuertemente relacionado con Poe, Kafka, Bioy Casares y Julio Cortázar. Su narrativa ha sido catalogada, a falta de mejor lugar, dentro del género fantástico puesto que sus temáticas se encuentran rondando entre la frontera de la realidad exterior y la interior. Esta dualidad del mundo la concibe Dávila como fundamental para entender sus escritos, pues se ve altamente reflejada en los acontecimientos que tienen lugar en su ficción. Así, la realidad es dividida en dos partes; una lógica, cotidiana y fácilmente palpable; la otra oculta, misteriosa, profunda en la que no hay lógica o sentido común.¹

La aparición de seres sobrenaturales, contenidos oníricos y desenlaces con características siniestras ha llevado a la crítica a afirmar la posición de la autora dentro de este género. Sin embargo, en múltiples entrevistas ella misma ha decla-

¹ Victoria Irene González Pérez, "Entrevista a la escritora Amparo Dávila". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, XVI (41), abril-junio, 2009, p. 13.

rado que sus escritos tratan de las incógnitas del hombre y de las temáticas que mejor conoce: el amor, la locura y la muerte. Pues, sobre todo la muerte, ha sido un visitante frecuente a lo largo de su vida debido al fallecimiento de familiares cercanos; la contemplación de múltiples caravanas fúnebres en su pueblo natal; y las enfermedades constantes que la acechaban desde su niñez.

Galardonada con el premio Xavier Villaurrutia, y otros tantos reconocimientos y homenajes, en la actualidad Amparo Dávila es reconocida como una de las autoras mexicanas de mayor talento narrativo junto con Guadalupe Dueñas, Rosario Castellanos e Inés Arredondo.²

Debido a que los terrenos que maneja Dávila tienen que ver con la locura y la muerte no es de extrañarse la facilidad con la que pueden entablarse los diálogos con el psicoanálisis, teoría que se ha dedicado al estudio de estos rubros, y en general, al de las cuestiones humanas.

El presente trabajo lleva a cabo una comparación del cuento “Griselda” de Amparo Dávila con la interpretación psicoanalítica de *Edipo Rey* de Sófocles, que en un principio fue postulada por Freud a lo largo de sus textos y vendría a dar a luz conceptos cruciales del psicoanálisis como lo es el complejo de Edipo. Pues se tiene la hipótesis que, debido a las afirmaciones de la autora respecto a la dualidad de la realidad, sus textos funcionan de manera similar a las fábulas griegas donde lo que se dice pone en relieve cuestiones profundas que tienen que ver con la realidad humana, lo que hay de bueno, malo, incierto, doloroso e ilógico en ella.

² Aurora M. Ocampo, *Diccionario de escritores mexicanos siglo xx*. México, UNAM, tomo II, 1992, p.10.

DE EDIPO REY Y “GRISELDA”

Entre el texto de Sófocles y de Dávila existen dos formas en las que encuentro una similitud. La primera radica en que ambos personajes comenten una automutilación al decidir sacarse los ojos, ambos son personajes trágicos que están bajo el influjo de una situación más allá de su control que les ha producido un enorme pesar. La segunda tiene que ver con los motivos que llevan a ambos a cometer dicho acto, aunque pareciera que existe una gran diferencia, el psicoanálisis y su interpretación del Edipo y los conceptos de angustia de castración nos permiten vislumbrar el parecido de estas dos tramas.

El relato “Griselda” forma parte del cuentario *Árboles petrificados*, ganador del premio Villaurrutia en 1977. Este cuento es narrado desde la perspectiva de una joven de nombre Martha, quien un día entra a una finca que parece abandonada tratando de distraerse de los cuidados que da a su deprimida madre y así distraerse un poco de su monótona vida. Una vez dentro, llega a un jardín en cuyo centro se encuentra un estanque de lirios y se percata de la presencia de una anciana con gafas oscuras sentada en una silla. La anciana resulta ser la dueña del lugar y al contrario de lo que piensa Martha, la mujer le pide de manera amable que se quede a conversar con ella un rato. Por cortesía, Martha decide quedarse con Griselda (la anciana), pues es lo menos que puede hacer por haber entrado a su propiedad sin autorización. Mirándola de cerca le calcula una edad aproximada de cincuenta años, con un cabello gris donde aún se alcanzan a ver mechones negros. A lo largo de la plática el tema central parece ser la pérdida de sus seres queridos y Griselda muy movida por ello relata cómo falleció su marido en ese lugar cuando se disponía en ir a caballo a la Ciudad de México. Martha, tratando de seguirle el hilo, le cuenta cómo

en su juventud temprana perdió a su novio de toda la vida, y recientemente a su padre. Griselda parece no prestar mucha atención a las palabras de Martha y se adentra tanto en su relato con la necesidad imperante de contarlo. Cuenta que al enterarse de la muerte de su esposo sintió una gran desesperación y sabiendo la gran admiración que éste guardaba a sus ojos de hermoso color verde-azul, Griselda toma la decisión de sacárselos y tirarlos al estanque de lirios para que nadie más los admire. La anciana deja caer unas lágrimas al contar esta historia; se quita las gafas para limpiarse el rostro y solloza ante el recuerdo de tan terrible acontecimiento. Martha no sabe qué hacer, se está haciendo tarde y su madre la espera en casa, decide despedirse de Griselda, la cual al levantar el rostro con mueca de dolor muestra las dos enormes cuencas oscuras y vacías de sus ojos. Martha huye despavorida del lugar, sintiendo cómo los ojos de Griselda la miran desde el estanque y toda esa maleza y hierba del jardín la acecha para no dejarla salir.

A lo largo de todo el relato parece haber una constante aparición del tema de la pérdida y del dolor insoportable de ésta. Martha habla de la muerte de un novio de la juventud y de la de su padre, la cual ha trastornado gravemente a su madre. Griselda también habla de cómo el fallecimiento de su esposo la ha dañado a tal grado de mutilarse, demostrando así el grado de desesperanza y dolor vividos por la pérdida: “Sí es duro y muy difícil resignarse a esas pérdidas, yo lo sé. [...] Se termina todo para siempre, no queda nada ni nadie. Yo también perdí a mi marido”.³ La angustia de castración (concepto derivado y representado en la tragedia de *Edipo Rey*) tiene una

³ Amparo Dávila, “Griselda”, en *Amparo Dávila. Cuentos reunidos*. México, FCE, p.200 [Letras Mexicanas].

gran relevancia en estos dos escenarios tan separados temporalmente y pueden ayudar a desenredar la estrecha relación entre ambos personajes.

Edipo Rey de Sófocles es una de las tragedias más conocidas de la literatura clásica. En ella vemos a Edipo, quien víctima del destino, mata a su padre y se convierte en esposo de su madre. Ante el descubrimiento de los actos que ha cometido decide mutilarse los ojos. La tragedia ha sido objeto de múltiples interpretaciones y lecturas. La teoría psicoanalítica se apoya ampliamente en esta tragedia para desarrollar algunos de sus conceptos fundamentales, como el complejo de Edipo, que tiene lugar en la etapa fálica del proceso de desarrollo psíquico. En esta parte del desarrollo nos referimos a los deseos amorosos y hostiles que el infante tiene hacia sus padres. En la forma positiva se representa tal y como en *Edipo Rey*. Se tiene una rivalidad con el padre del mismo sexo y se desea al del sexo opuesto. Por otro lado, la forma negativa implica el amor hacia el padre del mismo sexo y hostilidad hacia el padre del sexo opuesto.⁴ La resolución a la cual llegue el infante del complejo dictará la elección de objeto de amor y la identidad sexual. La huella principal que deja este proceso es que el niño renuncie al objeto de amor incestuoso a cambio de poder tener acceso a los otros objetos. Por lo tanto, una vez que el sujeto acepta esta renuncia va en busca de otro objeto de su amor.

Para poder comprender con mayor claridad los procesos que quiero describir y hacer una interpretación del cuento “Griselda” se debe llevar a cabo un apartado donde se expliquen en detalle los procesos de los que hablo.

.....
⁴ Jean Laplanche; J-E Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis* (ed. Daniel Lagache). Argentina, Paidós, 2004, p. 61 [Paidós Lexicón].

DEL COMPLEJO DE CASTRACIÓN

El complejo de castración nace a partir del Edipo. Aquí la palabra no se refiere a la definición común de mutilación de los órganos sexuales, sino que describe un proceso complejo e inconsciente donde el niño se da cuenta de la división de los sexos y los límites del cuerpo, incorporando así la prohibición a partir de renunciar a los deseos sexuales que tiene hacia su madre. La castración no es un proceso de una sola aparición a lo largo de la vida, sino que se va reviviendo y ajustando a las distintas situaciones de la adultez.⁵

En el camino del varón nos encontramos con cinco etapas fundamentales. En primera instancia, el niño tiene la suposición de que todos poseen pene y no existe diferenciación entre los sexos. La angustia entra en él al encontrarse con alguien que no lo posee, de ahí surge la amenaza. En la segunda etapa el miedo se intensifica mediante los regaños de los padres hacia el niño al tocarse sus órganos sexuales y cuando se ve obligado a renunciar a sus fantasmas incestuosos. El tercer tiempo se da cuando tiene la posibilidad de ver el órgano sexual femenino y, más allá de ello, ver que otro tan semejante a él no posee aquel miembro tan fundamental para su constitución narcisista. Aquí el varón, para manejar su angustia frente a esta revelación, imagina que a la niña no le ha crecido el pene todavía y continúa en la suposición de que las mujeres adultas, como su madre, poseen pene. Es en el cuarto tiempo cuando se da cuenta de que ni su madre ni ninguna disponen del falo, así que comienza la angustia de castración. Cabe mencionar que el miedo a la castración

.....
⁵ Juan David Nasio, *Enseñanza de 7 conceptos cruciales del psicoanálisis*. Barcelona, Gedisa, 2007, p. 15 [Serie Freudiana].

es un sentimiento inconsciente y no debe confundirse con las manifestaciones comunes de la angustia. La última etapa consiste en la aceptación del niño de la renuncia a la madre y la aceptación de la ley del padre, dando así por terminado el complejo de Edipo.⁶

Por otra parte, la niña pasa por un proceso más complicado con tan sólo algunas similitudes con el varón. En primera instancia, ella piensa también que todo mundo tiene pene y que su clítoris es un falo pequeño equiparable al del niño (aquí se da por sentado que en ambos sexos el punto de partida es el falo). En un segundo momento, la niña se percata –por medio de la confrontación visual de los órganos sexuales masculinos– de que el clítoris es demasiado pequeño para ser un pene, por lo que formula la teoría de que fue castrada. En el tercer apartado, cuando se da cuenta de que la madre tampoco tiene pene surgen sentimientos hostiles hacia ella, puesto que no le ha proporcionado de los atributos fálicos y es aquí cuando hay un quiebre entre la relación madre e hija y ésta se vuelve hacia su padre, poseedor del falo.⁷

En el caso de la niña tenemos tres posibles resoluciones del complejo que definirán su feminidad: la negación de la envidia del pene, el deseo de ser dotada de pene y la búsqueda de sustitutos del pene. En la primera salida, la niña niega la diferenciación anatómica y se aleja de la sexualidad. En la segunda, la niña se obstina en creer que algún día ella poseerá un pene como el de un varón y se verá a sí misma bajo la fantasía de ser un hombre. Aquí la elección de objeto podría tornarse en homosexual. En la tercera salida se acepta la castración, por lo tanto, existen tres cambios importantes en la actitud de

⁶ *Ibid.*, pp. 15-20.

⁷ *Ibid.*, pp. 22-23.

la niña frente al pene: el objeto de amor se cambia de la madre hacia el padre; la vagina se convierte en zona erógena además del clítoris y el pene se sustituye por poseerlo en la relación sexual o por medio de la maternidad.⁸

Así, se puede dar una idea de lo complicado que puede tornarse el complejo de castración desde la posición femenina, como lo explica Nasio: “En definitiva, la femineidad es un constante devenir entramado por una multiplicidad de intercambios, todo ellos destinados a encontrar el mejor equivalente para el pene”.⁹ Cabe aclarar que cuando nos referimos al pene como eje central del complejo de castración no es precisamente el órgano anatómico, sino a una representación de él, como se explica a continuación:

Dicho de otra manera, la experiencia de la castración es tan crucial en la constitución de la sexualidad humana que el objeto central imaginario en derredor del cual se organiza la castración -falo imaginario- va a marcar con su impronta todas las demás experiencias erógenas sea cual fuere la zona del cuerpo concernida. El destete, por ejemplo, o el control del esfínter anal, van a reproducir el mismo esquema que el de la experiencia de la castración. Desde esta perspectiva, también los objetos perdidos [...] toman el valor del falo imaginario.¹⁰

En esta concepción podemos suponer que aquello a lo que se renuncia en el complejo de castración puede representar las pérdidas futuras. Por ejemplo, la muerte de una pareja puede remitir a esta pérdida primaria. Los fallos en la correcta asi-

⁸ *Ibid.*, pp. 25-26.

⁹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰ *Ibid.*, p. 48.

milación de este proceso pueden desencadenar sucesos como los presentados en *Edipo Rey*. Así, la mutilación del propio cuerpo puede ser un sustituto del deslinde que debería darse solamente en lo psíquico que, por el fallo, se da en el plano de la realidad. Dicho de otra manera, Edipo se arranca los ojos en un intento por llevar a cabo el proceso de castración que sólo se debería dar en lo simbólico. De esta manera, ahora sí podemos disponernos a esclarecer las similitudes entre *Edipo Rey* y “Griselda”.

LA CASTRACIÓN EN “GRISELDA”

DE AMPARO DÁVILA

Como ya se ha dicho anteriormente, el complejo de castración en la posición femenina es sumamente complejo. La aceptación de la castración desde la mujer da lugar a que ésta busque poseer el falo a través de la maternidad o la relación sexual. Así, volviendo la mirada a “Griselda” podemos encontrar varios fragmentos que nos indican la magnitud de su pérdida y no solamente la de ella, pues también Martha refiere haber perdido a su padre y a su novio de la juventud.

Martha sufre de ver a su madre hundida en la depresión y dice que ella también extraña a su padre, pero ha podido salir adelante gracias a su novio y sus planes a futuro. Griselda parece aprovechar toda esta plática para expresar su dolor, pues cuando Martha menciona la muerte de su padre, Griselda relata sus sentimientos y la situación en que perdió a su esposo:

Sí, es duro y muy difícil resignarse a esas pérdidas, yo lo sé. [...] Se termina todo para siempre, no queda nada ni nadie. Yo también perdí a mi marido. [...] También él murió cuando yo menos lo

hubiera creído. Era aún bastante joven, y nos queríamos de una manera tan...¹¹

Griselda recurre al silencio en la última oración, parece no encontrar las palabras para expresar la relación amorosa que tenía con su marido. Aquello que ha perdido es tan profundo que el lenguaje no alcanza a simbolizarlo. También demuestra la fragmentación que le ha provocado este suceso: “Cuando se es viejo, uno vive ya sólo de sus recuerdos, los persigue queriendo recuperarlos, como si fueran los pedazos de un objeto roto que se quisiera reconstruir”.¹² Este objeto roto perdido para siempre que anhela recuperar hace alusión a la pérdida primaria del complejo de castración. La muerte de su esposo viene a revivir esta renuncia y ante la imposibilidad de asimilarla simbólicamente existe un silencio; en esta situación lo que no se puede llevar al plano de lo simbólico se presenta en lo imaginario.

Luego prosigue en su narración mostrándole a Martha un medallón con las fotografías de ella y su esposo. Martha halaga la belleza de los ojos de Griselda y ésta menciona que a su esposo también le fascinaban. Así, podemos encontrar que Griselda hace una relación de significados entre su esposo y sus ojos. Por ello, cuando decide sacarse los ojos no parece tan descabellado, pues existe una especie de metonimia esposo-ojos. Entonces, la muerte del marido debe ser asimilada simbólicamente; en el espacio mental debe haber un desprendimiento. Como éste no puede lograrse, arrancarse los ojos es una metáfora de desprender al marido muerto de sí misma y digerir su muerte. Aquí nos encontramos con un

¹¹ Amparo Dávila, *op cit.*, p. 200.

¹² *Ibid.*, p. 201.

ejemplo de la castración, entendiéndola como el referente de toda pérdida.

De este modo, podemos decir que el cuento “Griselda” es una expresión del dolor de la castración desde una posición femenina, así como Edipo lo es desde la masculina. Edipo se saca los ojos en un intento de asimilar también la prohibición, pues ha transgredido la ley del incesto. De esta manera, podemos encontrarnos con dos personajes trágicos que, a pesar de estar separados por un largo trecho en el tiempo, comparten hitos de la condición humana.

LA INSPIRACIÓN TRÁGICA

Amparo Dávila parece retomar los preceptos patéticos y trágicos vislumbrados en las antiguas tragedias griegas para desarrollar su narrativa. Así como se explicó anteriormente con el cuento “Griselda” y la tragedia de *Edipo Rey*, la narrativa daviliana está plagada de personajes que en su historia experimentan un cambio de fortuna y van en picada hacia su destrucción o castigo. El suicidio, la locura o el encarcelamiento son sólo algunas de las resoluciones más comunes que podemos encontrar en los cuentos de Dávila. La *hybris* que estos personajes comentan no es precisamente contra los dioses, sino contra las leyes naturales o interiores que ellos mismos se han impuesto y les han causado su aniquilamiento.

Tanto en la escritura de Dávila como en las obras trágicas clásicas los personajes principales nos sirven de espejos donde podemos proyectar el sufrimiento, el dolor y la locura que caracteriza a lo humano. A la vez trata de temas complejos que se plantea la humanidad ayudándose de elementos fantásticos no como sucesos, que están fuera de la realidad,

sino a la manera de la mitología. Elementos que simbolizan y recrean la realidad que se vive a diario en la mente de una manera inconsciente. Así, Dávila a través de sus cuentos nos deja una especie de catarsis o liberación de esas aflicciones que devienen de ser sujetos inmersos en un orden cultural y simbólico. Nos muestra el quebranto de personajes que no logran adaptarse al orden tan rígido que se han o se les ha impuesto. Explora y juega con la locura, la insatisfacción, el miedo, la pérdida y la desolación. Nos recuerda que la vida no es simple, que existen en nosotros cosas monstruosas y terro-ríficas que si no aceptamos o tratamos nos pueden destruir.

REFERENCIAS

- Dávila, Amparo, *Cuentos reunidos*; México, FCE, 2009.
- González Pérez, Victoria Irene, "Entrevista a la escritora Amparo Dávila". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, XVI(41), abril-junio, 2009, pp. 9-15.
- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 2004.
- Nasio, Juan David, *Enseñanza de 7 conceptos cruciales del psicoanálisis*,. Barcelona, Gedisa, 2007 [Serie Freudiana].
- Ocampo, Aurora M., *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo xx*. México, UNAM, tomo 2, 1992.
- Sófocles, *Edipo Rey* (ed. José Vara Donado). Letras Universales, 1992.

*El mito de Teseo y el Minotauro
en “Hombre con minotauro en
el pecho”, de Enrique Serna*

RAFAEL ALEJANDRO LEYVA RODRÍGUEZ

En 1994 aparece la primera edición de *Amores de segunda mano*, del narrador mexicano Enrique Serna. Con un estilo sobrio, el autor presenta una serie de cuentos donde los ingredientes principales son la ironía y el humor negro. Serna construye un mundo de personajes absurdos e incomprensidos que progresivamente se convierten en víctimas de su propio destino. Resultan memorables algunos relatos como “El alimento del artista”, “Borges y el ultraísmo” y “La noche ajena”, pero destaca sobre todo “Hombre con minotauro en el pecho”, pues significa la construcción de uno de los más complejos personajes del libro, cimentado a base de una serie de significantes de carácter simbólico y mitológico.

En un primer acercamiento, el lector puede enterarse de los referentes que el relato alberga; pero a pesar de la referencia que el título del texto muestra, el narrador no realiza una reproducción literal del mito de Teseo y el Minotauro, sino que traslada su relato al plano de lo simbólico, es decir, existe un proceso por el cual se reinterpreta en espacio y circunstan-

cias diferentes. No contamos en la narración con la presencia de un Teseo como tal, ni de un laberinto, ni de un Minotauro como ocurre en la leyenda; no obstante, es factible realizar una lectura a través de la cual sea posible dilucidar el valor de estos conceptos que conciernen tanto al cuento como al mito.

Así pues, este estudio versa sobre el mencionado proceso que Serna emplea para reinterpretar en un contexto diferente el mito en cuestión; por lo cual, serán aprovechadas algunas fuentes primarias donde diversos autores tratan el mito. Esto permitirá, a su vez, observar qué elementos rescata el cuentista mexicano de cada lectura. También se aprovecharán fuentes secundarias que tocan el mito de Teseo, es el caso de libros como el *Diccionario de mitología griega y romana* (1965), de Pierre Grimal, y *Mitología clásica* (1982), de Antonio Ruiz de Elvira.

Es importante no descuidar el concepto de “mito” y la postura que el narrador toma respecto a éste, por lo cual, y a modo de marco teórico, se repasará lo propuesto por Gilbert Durand en *Mitos y sociedades* (1996), así como los puntos analizados por el propio Ruiz de Elvira en su ya mencionado libro. Un diccionario de utilidad para esclarecer los elementos simbólicos de la narración es el *Diccionario de símbolos* (1992), de Juan Eduardo Cirlot, así como el *Diccionario de los símbolos*, de Jean Chevalier, pues en su *corpus* se pueden localizar definiciones de figuras tales como el laberinto o el minotauro.

MITÓGRAFOS SOBRE EL MITO DE TESEO Y EL MINOTAURO

Si algo se aprende tras realizar la lectura de diversos mitos es que cada uno puede tener más de una versión, pongo como ejemplo el de Electra, que es tratado por los tres trágicos grie-

gos de manera distinta. Otro ejemplo es la muerte de Áyax, pues mientras Sófocles habla de un suicidio donde el héroe se arroja sobre la espada de Héctor, otra versión dice que muere tras ser herido por Paris. Así pues, un mito tan famoso como el de Teseo y el Minotauro ha sido tratado por una cantidad considerable de autores; antes de iniciar con el análisis del cuento de Serna, es necesario señalar algunas versiones para poder observar qué elementos rescata el cuentista y cómo son éstos trasladados a su relato.

Sin llevar un orden cronológico, una de las versiones se remonta a los primeros siglos de nuestra era. La *Biblioteca*, de Apolodoro, a quien se le ha atribuido el libro y del cual no existen las noticias suficientes, es un compendio de los relatos de la mitología clásica desde la Teogonía hasta la muerte de Odiseo; en su contenido, al final del tercer libro y al comienzo del “Epítome”, se puede ubicar lo que atañe a la mitología de Teseo, según su autor. Apolodoro relata que cuando Teseo llega a Creta designado como tributo al Minotauro, o bien, según variantes del mito, voluntariamente, Ariadna decide colaborar en su empresa de ingresar en el laberinto, así que proporciona su famoso hilo para que el regreso le fuera simple, de este modo el héroe entra y consigue matar al llamado Asterión. En palabras del autor:

Cuando llegó a Creta, Ariadna, hija de Minos, enamorada de él, prometió ayudarle a condición de que la llevara a Atenas y la tomase por esposa. Una vez que Teseo lo hubo jurado, Ariadna pidió a Dédalo que le indicara la salida del laberinto; y por su consejo dio un hilo a Teseo al entrar. Éste ató el hilo a la puerta y entró soltándolo tras de sí; encontró al Minotauro al final del laberinto y lo mató a puñetazos; luego, recogiendo el hilo, salió.¹

¹ Apolodoro, *Biblioteca*, Epítome, 8-10.

Otra versión, aunque breve, se puede leer en las *Fábulas* de Higino, autor que, como en el caso de Apolodoro, es poco conocido por los investigadores al ser escasa la información de su vida, y de igual manera se considera al autor de *Fábulas* como un supuesto. En la fábula XXXVIII, denominada “Los trabajos de Teseo”, Higino enlista las hazañas principales del héroe, al final del listado puede leerse únicamente “Mató al Minotauro en la ciudad de Cnosos”. Pero para el autor esta hazaña es más relevante que cualquiera de las otras aventuras de Teseo, por lo que posteriormente dedica la fábula XLII a relatarla; la reproduzco ahora:

Cuando Teseo llegó a Creta, Ariadna, hija de Minos, se enamoró de él hasta el punto de traicionar a su hermano y salvar al extranjero. Ella, en efecto, mostró a Teseo cómo salir del laberinto. Una vez que Teseo entró allí y mató al Minotauro, logró salir al exterior devanando un ovillo de acuerdo con el consejo de Ariadna; y se la llevó para casarse con ella, conforme a la palabra que le había dado.²

En ambos autores, Ariadna entrega el hilo a Teseo tras la promesa nupcial de éste; sin embargo, su destino es tratado de distintos modos, en Apolodoro es raptada en Naxos por Dioniso y llevada a Lemnos, y en Higino por Líber, aunque en la misma isla, también llamada de Día. Otra versión, más común al parecer, según se puede leer en las notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda, para la edición de Gredos de la *Biblioteca*, de Apolodoro, indica que Ariadna es abandonada por Teseo en Naxos mientras ésta dormía; las razones también son diversas según los autores que se consulten.

² Higino, *Fábulas* XLII.

En la *Biblioteca histórica*, de Diodoro, se puede leer de manera más detallada sobre las hazañas de Teseo, desde sus orígenes hasta su muerte; no obstante, el historiador se enfoca, al igual que Higino, en los trabajos desarrollados por nuestro personaje, dando también especial énfasis al relato acaecido en el laberinto. Diodoro también ahonda en otros temas como los motivos que dieron paso a los sacrificios de siete muchachas y muchachos cada nueve años para el Minotauro.

Quizá los autores que mejor enfatizan en las figuras de Teseo y el Minotauro son Plutarco y Ovidio. Por una parte, el autor de las *Vidas paralelas*, al comparar a Teseo con Rómulo escribe una amplia biografía del héroe, abarcando desde su nacimiento, su infancia, sus viajes, hasta las hazañas ya mencionadas con anterioridad y posteriormente su muerte. Sobre cómo fue elegido Teseo para entrar al laberinto, Plutarco dice lo siguiente:

Helánico dice que no enviaba la ciudad a los elegidos y elegidas por sorteo, sino que presentándose el propio Minos los escogía; y eligió a Teseo antes que a todos de acuerdo con las condiciones establecidas. Se había determinado que los atenienses proporcionarían la nave; que, subiendo a bordo, navegarían con él los muchachos sin llevar encima ninguna «arma de guerra», y que, al morir el Minotauro, acabaría el castigo.³

Así, ofreciéndose previamente como voluntario, Teseo se convierte en una esperanza para su padre, Egeo, por lo cual se ordena cambiar las banderas negras de la nave por blancas, elemento que varía en otros mitógrafos y que después será el causante del suicidio de Egeo, al ser olvidado el cambio tras la

.....
³ Plutarco, *Vidas paralelas* I, 3-4.

alegría causada por la victoria. Por otra parte, Ovidio, en sus *Metamorfosis*, narra cómo Teseo es reconocido por Egeo al darse cuenta de que lleva su insignia familiar, es decir, su espada, y evita que sea envenenado por Medea. Acto seguido, Ovidio recita un himno, llamado así por José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca, en el que se cuentan los trabajos de Teseo y el beneficio que ha tenido para los pobladores.

Puede notarse que estos autores presentan variaciones mínimas conforme al argumento tradicional de la lucha entre Teseo y el Minotauro; sin embargo, es destacable que éste sea el único pasaje en que se coincide, pues existen variaciones del mito previas a dicho acontecimiento y ocurridas posteriormente.

Una vez que se ha visto el mito de cerca es posible decir que el relato de Serna rescata al menos tres aspectos principales de la leyenda ya conocida, éstos son Teseo, el Minotauro y el laberinto, pero ¿hasta qué punto se conserva el mito y hasta qué nivel son modificados estos elementos? Ya había planteado Gilbert Durand que el mito es una constante a la que siempre se regresa, que en la vastedad de la historia literaria hubo remitologizadores como Thomas Mann, Emile Zola o Richard Wagner que volvieron sobre los temas pasados y establecieron el mito como base estructural de toda obra dramática o narrativa; así, Serna se vale del mito en cuestión para señalar con mano dura su entorno, para criticar un mundo del arte dominado por el esnobismo y la corrupción y asimismo integrar el discurso de las libertades del cuerpo de manera similar a la de Thomas Mann, al incluir su propio discurso a través de un mito bastante conocido, dice Durand sobre Mann:

Es a fines de ese siglo cuando aparecen también los grandes remitologizadores. Uno de ellos, Thomas Mann, el célebre nove-

lista alemán que va a erigir contra el mito nazi de un Rosemberg el mito de José en la tetralogía de *José y sus hermanos*, vio bien con conocimiento de causa que, en este domino recuperado del mito, Richard Wagner y Emile Zola marchaban al mismo paso.⁴

En términos de Durand, Serna remitologiza, toma el mito y lo restaura con la finalidad de cimentar la estructura de su relato y de dar forma y profundidad a sus personajes.

De modo que, tomando en cuenta las palabras de Durand, el primer elemento a observar en “Hombre con minotauro en el pecho” es su narrador en primera persona. En el cuento, la voz protagonista se ve afectada física y emocionalmente a causa de un tatuaje plasmado en su pecho por la mano de Picasso, quien al querer evitar que los padres de nuestro personaje lucrasen con su firma, marca al entonces infante protagonista con un minotauro que se convertirá en el elemento fatídico de su destino. Es aquí donde comienza la labor reinterpretativa, o mejor, remitologizadora, que el autor emplea.

TESEO

En *Vidas paralelas*, de Plutarco, podemos leer algunas de las hazañas que muestran a Teseo como un héroe de magnitudes épicas, por ejemplo, su viaje de Trecén a Atenas, en el cual Etra le pide navegar hasta la mencionada ciudad al revelarle la verdad sobre su origen, y éste, negándose, decide ir a pie a pesar de los peligros que supone el camino. Queda también evidenciada la admiración del joven hacia la figura de Heracles con quien además comparte algunos rasgos, dice Plutarco que:

.....

⁴ Gilbert Durand, *Mitos y sociedades*. Buenos Aires, Biblos, 2003, p. 26.

Al parecer, le quemaba en secreto la fama de la virtud de Heracles. Casi siempre estaba hablando de aquél y era el más entusiasta oyente de quienes contaban de él cómo era; pero, en especial, de quienes le habían visto y habían tenido la suerte de asistir a sus hechos y palabras.⁵

Es a lo largo de este viaje que se desarrollan los famosos trabajos de Teseo, donde a la manera del héroe de su admiración, debe vencer ciertos obstáculos para poder culminar con su viaje; así, su primer encuentro es en la región de Epidauro, con Perifetes, llamado también Corinetes, a quien mata por impedirle el paso. Según Plutarco, Teseo se apodera de la maza de éste y hace de ella su arma señalando el parecido con Heracles al hacer éste de la piel de león su distintivo.⁶ Aunque Plutarco desarrolla ampliamente los trabajos de Teseo, Higino los sintetiza en sus *Fábulas*. Otra de esas tareas relevantes fue vencer al toro de Maratón, el cual según el fabulista es llevado desde Creta por Heracles.⁷

En “Hombre con minotauro en el pecho” se pueden identificar algunos rasgos que relacionan al narrador del relato con el Teseo del que nos hablan los clásicos. Al comienzo del texto, Serna narra cómo Picasso marca al protagonista con un Minotauro, acto seguido, la vida de éste sufrirá un *descensus ad inferos* donde se verá en situaciones que atentan contra su libertad y calidad humana. Y a partir de esta anécdota, vemos cómo el protagonista se enfrenta a una suerte de “trabajos” que deberá superar a lo largo de la narración para disponer de sí mismo, como se verá al final del relato. De manera semejan-

⁵ Plutarco, *Vidas paralelas* I, 8-9.

⁶ Plutarco, *Vidas paralelas* I, 8-2.

⁷ Higino, *Fábulas* XXXVII.

te a la de Teseo cuando inicia su viaje a Atenas, el protagonista de Serna inicia su andar por la vida como una importante obra de arte viviente, luego será puesto por sus propios padres en manos de la señora Reeves, una mujer obesa, norteamericana y de clase alta, que organiza cenas y demás eventos sociales para exhibir el tatuaje del protagonista. Comienzan aquí esos conflictos que asemejarán la historia de la voz narrativa con los trabajos que realiza Teseo, una vez libre de la señora Reeves, el protagonista se entera, no sin resentimiento, de que ha sido vendido a un museo en Nueva York. Es necesario señalar ahora la importancia del origen de ambos personajes: Teseo debe iniciar su viaje, según lo que Plutarco narra, al conocer su verdadero origen:

Pues bien, durante el tiempo anterior, Etra mantenía oculto el verdadero origen de Teseo, y existía el rumor, corrido por Piteo, de que era hijo de Poseidón. Pues a Poseidón principalmente veneran los treceños; y éste es su dios patrono, al que ofrecen las primicias de los frutos, y un trípode tienen como símbolo de su moneda [...] entonces Etra lo condujo hasta la roca y, tras revelar le la verdad sobre su origen, le ordenó sacar de debajo los símbolos de su padre y navegar hacia Atenas.⁸

Así como Teseo comienza su marcha a partir de la revelación de su origen, el protagonista de “Hombre con minotauro en el pecho” comienza la suya no desde su origen en el mundo, pero sí desde su origen como pieza de arte. Su narración se desarrolla a partir de este punto, cuando es tatuado por Picasso, y en este aspecto se mantiene hasta llegar a su frustrante desenlace, donde nos enteramos que narra desde prisión.

.....

⁸ Plutarco, *Vidas paralelas* I, 2-3.

Aunque el protagonista del cuento no es un modelo a semejanza del Teseo mitológico, sí retoma algunos aspectos de éste como se ha indicado. Luego de ser exhibido en una vitrina del museo norteamericano tiene lugar un escape donde conocerá a Franklin Ramírez, un puertorriqueño que terminará traicionándolo tras ofrecerse una recompensa por él, aunque luego se lo tome preso y el protagonista haya sido devuelto a su sitio. Lo siguiente fue ser robado por un grupo dedicado a denigrar importantes obras de arte hasta ser recuperado por el gobierno francés. ¿No son acaso todas estas anécdotas similares a las desarrolladas por el héroe mítico? Así, como los autores clásicos que hemos visto antes, Apolodoro, Higino, Plutarco, Serna da la mayor importancia a la leyenda de Teseo y el Minotauro y termina por enfrentar al protagonista con su tatuaje. Vemos aquí que la comparación entre estos personajes habla de una reinterpretación más que evidente, pero recordemos lo que Durand dice al hablar del uso de la mitocrítica sobre lo verbal y lo epítético en los nombres:

La mitocrítica nos permite por esto hundir nuestra mirada en la mirada del texto hasta las últimas confrontaciones con la gesta de los héroes inmemorables y de los dioses. [...] El parentesco de todo texto literario -oral o escrito- con el mito me parece pues evidente, y legítima toda tentativa de mitocrítica.⁹

De este modo vemos de comienzo que la relación que Serna establece entre el mito y su relato, que es clara la referencia del título, resulta tener un parentesco mucho mayor del que pudiera suponerse.

.....
⁹ Gilbert Durand, *Mitos y sociedades*. Buenos Aires, Biblos, 2003, p. 161.

EL MINOTAURO

A pesar de lo ya visto en el cuento de Serna me atreveré a decir que no es su protagonista la figura dominante del relato, sino el tatuaje que lleva en el pecho. El Minotauro es más que nada una imagen que según autores como Juan Eduardo Cirlot representa la tiranía y el sacrificio, dice en su *Diccionario de símbolos*, que:

Todos los mitos y leyendas que aluden a tributos, monstruos y héroes victoriosos, exponen a la vez una situación cósmica (la idea gnóstica del mal demiurgo y de la redención), social (el Estado dominado por un tirano, una plaga, un estamento enemigo) y psicológica colectiva o individual (predominio de la parte monstruosa del hombre, tributo y sacrificio de lo mejor: ideas, sentimientos, emociones). El minotauro expresa casi el escalón final en la gama de relaciones entre la parte espiritual y la animal humana. El dominio neto de la primera sobre la segunda está simbolizado por el caballero, el prevalecimiento de la segunda, por el centauro con cuerpo de caballo y de toro.¹⁰

En el cuento podemos observar al Minotauro adaptarse más a la idea de lo simbólico que como una reinterpretación del personaje, a diferencia de lo que ocurre con su protagonista. Vemos, por ejemplo, que la figura de Picasso funge como el “mal demiurgo”, la entidad divina que crea sobre el pecho del narrador: “Picasso le había concedido la firma que tanto anhelaba, pero impresa en la piel del niño, para impedirle comerciar con ella”.¹¹ Asimismo, el narrador de la historia busca

.....
¹⁰ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1992, p. 305.

¹¹ Enrique Serna, “Hombre con minotauro en el pecho”, en *Amores de segunda mano*. México, Seix Barral, 2016, p. 47.

ser redimido, liberado del destino que inconscientemente le fue impuesto por el pintor: “¡Exijo libertad para disponer de mi cuerpo!”¹². Si seguimos con la definición de Cirlot, el relato toma un matiz de carácter social donde veremos al protagonista siendo dominado por la figura del Minotauro, quizá no sea ésta una representación directa del Estado, pero es en definitiva la manera de Serna para criticar a los círculos artísticos actuales; el hombre simboliza el mundo de la obra de arte que debería bien conservarse, mientras que el Minotauro es todo aquello que lo denigra, existe entonces una confrontación entre ambas figuras, el Minotauro se transforma en una imagen de enemistad que aun siendo erradicada se transmuta en una suerte de némesis para el narrador del relato. La situación psicológica correspondería a lo individual, a esa lucha interna que el protagonista afronta y en la que en ocasiones vemos cómo pareciera ser manipulado por el Minotauro, es decir, la parte más monstruosa rige sobre el narrador como si éste se tornara en el monstruo al estar encerrado en su laberinto, siendo exhibido desde una vitrina: “Cubría mi vitrina de vaho, hacía huelgas de pecho tapado, enseñaba el miembro a las jovencitas de *high school*, y me burlaba de sus maestros de Historia del Arte, interrumpiendo sus lecciones con alaridos procaces”.¹³ El hombre también representa el sacrificio, por una parte porque es elegido por Picasso como tributo al Minotauro, por otra, porque debe desprenderse de sus ideas, de los sentimientos, por los seres queridos y de su futuro. Finalmente, vemos cómo existe un dominio de la parte espiritual y más humana sobre la parte terrible representada por el tatuaje, por un momento el protagonista puede sentir realiza-

¹² *Ibid.*, p. 69.

¹³ *Ibid.*, p. 58.

da esa búsqueda de libertad anhelada durante todo el relato pues decide dar fin a la creación del pintor: “Finalmente, sin reparar en irritaciones y quemaduras, asesinó con esmero la firma de Picasso. Había roto mis cadenas. Yo era yo.”¹⁴ Aunque al final su destino le guardara la condena por considerarlo destructor de obras de arte vistas como bienes de la nación, a la manera de Prometeo, encadenado luego de robar el fuego para la humanidad, y del mismo Teseo, quien debe experimentar la muerte de Egeo luego de frenar los sacrificios para el Minotauro, como si fuera necesario dar un castigo a los héroes que buscan un bien para los hombres.

Vemos, pues, que la representación del Minotauro funge como una figura de carácter simbólico. Serna aprovecha el valor mítico de los personajes para conseguir una reinterpretación moderna de la leyenda sin que sea necesario establecer al Minotauro como un personaje físico en la narración, también reconoce el valor hermenéutico de éstos con la finalidad de plantear una idea crítica sobre el mundo del arte contemporáneo.

Para finalizar, recordemos que en uno de los cuentos de *El Aleph*, de Jorge Luis Borges, “Los dos reyes y los dos laberintos”, se narra acerca de un laberinto ficcional. Su argumento es simple: el rey de Babilonia decide ingresar al rey de Arabia en un laberinto de gran complejidad para hacer burla de él, como respuesta, el rey de Arabia dice tener también uno y que un día le gustaría invitarlo; llegado el momento lo dirige al desierto y abandonándolo ahí, argumenta que ese es su laberinto. Como en el relato de Borges, el cuento de Serna no presenta un laberinto físico, sino un laberinto que simboliza la vida turbulenta del protagonista, su andar incierto a mer-

¹⁴ *Ibid.*, p. 68.

ced del monstruo que lleva plasmado en el pecho. El laberinto es, pues, un lugar que recurre a los caminos cruzados, es un espacio de incertidumbre donde el caminante se encuentra a sí mismo, en palabras de Jean Chevalier:

El laberinto es el palacio cretense de Minos donde está encerrado el Minotauro y de donde Teseo no puede salir más que con la ayuda del hilo de Ariadna. Esencialmente retenemos pues la complicación de su plano y la dificultad del recorrido.¹⁵

Serna hace de la vida del protagonista un camino difícil de recorrer, pero a diferencia de Teseo el narrador no consigue una salida victoriosa, sino que debe afrontar el encierro perpetuo de su laberinto. Vemos entonces que todos aquellos elementos mencionados reciben un trato diferente en cuanto a su acepción mítica, a la vez que responden a los postulados de Durand sobre el retorno de los mitos o a las definiciones de Chevalier o Cirlot, por lo tanto, es factible hablar de una reinterpretación del mito en este relato.

REFERENCIAS

Apolodoro, *Biblioteca*. Madrid, Gredos, 1985.

Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1986.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1992.

.....
¹⁵ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1986, p. 620.

- Diodoro, *Biblioteca histórica Libros IV-VIII*. Madrid, Gredos, 2004.
- Durand, Gilbert, *Mitos y sociedades*. Buenos Aires, Biblos, 2003.
- Higino, *Fábulas*. Madrid, Gredos, 2009.
- Ovidio, *Metamorfosis I-V*. Madrid, Gredos, 2008.
- Plutarco, *Vidas paralelas I*. Madrid, Gredos, 1985.
- Ruiz de Elvira, Antonio, *Mitología clásica*. Madrid, Gredos, 1982.
- Serna, Enrique, *Amores de segunda mano*. México, Seix Barral, 2016.

*Hacia la significación del vidente
desde la tradición clásica:
Oppiano Licario, Ixca Cienfuegos
y Buenaventura*

.....
GRACIELA SOLÓRZANO CASTILLO

El mito es una forma para tratar de comprender el mundo. Tiene un fundamento ontológico y epistemológico. Es una explicación de la realidad que responde a las preguntas que el hombre se realiza a sí mismo conforme a su existencia: ¿quién soy yo?, ¿cómo surgí?, ¿hacia dónde voy?, ¿qué hay más allá de mí? Es común que al mito se le mire despectivamente porque se le juzga de “primitivo” frente a la ciencia, sin comprender que aun ahora su relevancia en la humanidad es imprescindible.¹ Diversos, casi infinitos, son los asuntos que se tratan en la mitología de cualquier cultura. La influencia de la literatura grecorromana en la cultura occidental es innegable. Uno de los temas que se recoge en su mitología es el papel que cumple el vidente en su concepción de la existencia. El ejemplo quizá más conocido es Tiresias, este hombre-mujer-hombre que después de ofender a la divinidad y obtener su lástima adquiere una ceguera que se

.....
¹ Claude Lévi-Strauss, *Mito y significado*. México, Alianza, 2002, p. 25.

compensa con la luz divina que se le otorga para comprender el lenguaje de las aves.

Este trabajo tiene como objetivo mostrar la relación y las variaciones entre el vidente de la tradición clásica en la mitología grecolatina con tres personajes de la literatura latinoamericana: Ixca Cienfuegos (*La región más transparente*), Oppiano Licario (*Paradiso*) y Buenaventura (*José Trigo*). “El destino” como forma de explicar el mundo y descodificarlo permite el surgimiento de una mitología en la que sus protagonistas (dioses, héroes y hombres) son atraídos hacia el porvenir por una premeditación ineludible. Y sin embargo, este destino no puede ser descifrado por todos, no es un guion que se acepta con anticipación y se conoce, sino que hay ciertos vehículos que permiten a los humanos conocer su futuro y su pasado. Estos vehículos, ya sea espacio o persona, se relacionan con lo divino. Del mismo modo, en la literatura moderna aparece un tipo de personaje que evoca a este otro, que dialoga con él y se transforma para satisfacer las necesidades del tiempo en que surge. En esta investigación se busca mostrar este diálogo entre el vidente grecolatino y el vidente latinoamericano del siglo xx.

Moira Anne Müller, al hablar sobre el destino en la concepción grecolatina en su tesis *Moira: destino y libertad en el pensamiento antiguo*, destaca el papel que cumple esta forma de entender la realidad y sus variaciones en el periodo clásico griego. La *Moira* desde su significación más arcaica nos remite al destino mortal; es decir, los hombres desde el momento mismo de su nacimiento tienen marcado un final imprescindible que es el de la muerte. Hay una predestinación que sólo se puede eludir por acontecimientos muchas veces misericordiosos de los dioses (los cuales también cargan con su propio destino): la *tychē*. Son estos mismos acontecimientos los que otorgan esperanza al ser humano, que

aun frente al destino marcado por las *Moiras*, se mantiene sereno en busca de un camino que lo salve.²

Ahora bien, si recordamos, una de las características esenciales del mito griego es la de encarnizar conceptos: personificarlos. De este modo, el destino se ve materializado en las tres Parcas: Cloto, Láquesis y Átropo. Su aspecto físico se describe como seres vestidos de blanco que contrastan con el tiempo en que fueron engendrados: la noche. Hay una antítesis de luz y oscuridad en ellas; así como de vida y muerte, pues Cloto hila la vida, Láquesis la mide y Átropo, la más pequeña de las tres, pero la más terrible, la corta con sus tijeras. Nadie, ni siquiera Zeus, podía interferir en la decisión y el trabajo de las tres, pues habían nacido de la diosa Necesidad, a la cual no podían someter los otros dioses. Es decir, la “necesidad” como condición es algo que agobia también a los del Olimpo.³ Son estas tres Parcas las que los personajes de la mitología buscan evadir, convencer, atraer.

Por otro lado, el papel que cumple el vidente en la mitología grecolatina es el de puente. Un puente que conecta el lenguaje divino con el de los mortales. Es decir, el vidente puede predecir cualquier futuro a través de diversos medios, incluso el suyo mismo. La lista de esta clase de personajes es amplia en la mitología griega. También son diversas las formas en que consiguen dichos dones, generalmente relacionados con algún agradecimiento de los dioses o un castigo. Por ejemplo, se ha mencionado antes a Tiresias, quien adquirió el lenguaje de las aves por la misericordia de Zeus, quien viendo la injusticia cometida por Hera busca repo-

.....
² Moira Anne Müller, *Moira: destino y libertad en el pensamiento antiguo*. Tesis de doctorado. Barcelona, Universidad de Barcelona, Estética y Filosofía de la Cultura, 2015.

³ Homero, *Iliada* xxiv, 49.

nerla de algún modo.⁴ Por otro lado, tenemos a personajes como Casandra, hija de Príamo, que adquirió el beneficio de la videncia por el dios Apolo quien la amaba,⁵ y al mismo tiempo fue castigada por éste, pues nadie le creería sus profecías. También se debe recordar que Apolo era uno de los dioses estrechamente relacionados con el arte de la adivinación, pues era la deidad que dominaba el Oráculo de Delfos.⁶

La función que cumple el vidente en la mitología griega es esencial; el héroe del que se trata el suceso o el mito generalmente tendrá que acudir a su encuentro antes de tomar una decisión; así, podremos recordar a Odiseo que va en busca de Tiresias en el inframundo, con el fin de conseguir un consejo que será fundamental para cumplir su misión. También se recordará que fue por la palabra del vidente Calcante que Agamenón sacrificó a su hija Ifigenia por mandato de la diosa Ártemis. Y sin embargo, pese a ser el vehículo divino, es incapaz de poder prescindir de su destino. Por ejemplo, el mismo Calcante sabía que moriría cuando apareciera un mejor vidente con el que no podría competir: este fue Mopso, hijo de Apolo, el antes mencionado dios de la adivinación.⁷ No hubo forma de evitar lo que él mismo sabía; un caso similar es el de Casandra, quien pese a conocer su destino en manos de Clitemnestra nada pudo hacer al respecto.

De este modo, se infiere que el vidente es un núcleo central para el desarrollo de la narración: pues ciertas prevenciones crearán una red de acciones que desembocan en finales generalmente trágicos. Por ejemplo, aunque Calcante dio un remedio a un mal cuando sugirió el sacrificio de la hija del

⁴ Ovidio, *Metamorfosis*, III, 320.

⁵ Higino, *Fábulas*, 9.

⁶ Apolodoro, *Biblioteca* I, 4, 1.

⁷ Apolodoro, *Biblioteca*, Epítome VI, 2-4.

mayor de los Átridas, esto le acarreará la muerte más tarde a Agamenón pues con eso se desata la furia de Clitemnestra. Más casos similares hay a éste.

Si bien los personajes latinoamericanos con los que se busca comparar al vidente grecorromano tienen influencias de diversas culturas, prehispánicas las más, la relación que tienen con este actante griego clásico no es del todo arbitraria, pues la influencia de la cultura occidental es fundamental en la literatura latinoamericana; además, siendo estos personajes muy cercanos al mitológico (es decir, al trascender el tiempo y el espacio) comparten ciertas estructuras que dentro de su caos coinciden con la cultura clásica, más específicamente con el mito griego.

El primer personaje objeto de este estudio es Ixca Cienfuegos de la novela de Carlos Fuentes, *La región más transparente*. Es uno de esos personajes que obedecen a un doble núcleo virtual; es decir, son protagonistas que existen, pero dicha existencia se pone en juicio: ¿son reales? y ¿hasta qué puntos son reales? Ixca Cienfuegos aparece y desaparece ante los otros. Los aconseja y en determinados instantes se vuelve su conciencia; también, junto con su madre, se vuelve testigo de la ciudad, un guardián de ella. En más de una ocasión debido a su extravagancia es rehuido:

Es un sangrón, caro Príncipe. Como Dios: en todas partes, nadie lo puede ver. Entrada libre a los salones oficiales, a los de la *high-life*, a los de los magnates también. Que si es el cerebro mágico de algún banquero, que si es un gigoló o un simple marihuano, que si viene, que si va: en fin, una fachita más de este mundo inarmónico en que vivimos.⁸

.....

⁸ Carlos Fuentes, *La región más transparente*. México, FCE, 1996, p. 41.

Ahora bien, en los capítulos finales de *Paradiso*, escrita por José Lezama Lima, aparece Oppiano Licario, un anciano que representa una especie de conciencia universal; modelo de una virtud que trasciende la moral. Se convierte en un guía para el protagonista José Cemí. Se nos presenta con un aura de misterio y su muerte es el centro del final de la novela, un final que gesta tras de sí un inicio: “Era la misma voz, pero modulada en otro registro. Volvía a oír de nuevo: ritmo hesicástico, podemos empezar”.⁹ Este nuevo inicio se transfigura en una novela que Lezama Lima no concluyó, *Oppiano Licario*, pues el obstáculo de la muerte no se lo permitió. En esta novela aparece un Licario que ha trascendido la muerte a través de la *imago*, se transforma en conocimiento puro e instruye a dos de los personajes hacia su mismo destino, el antes mencionado José Cemí y su amigo Ricardo Fronesis.

El tercer personaje que se estudia se llama Buenaventura, de la novela *José Trigo*, escrita por Fernando del Paso. Buenaventura es una anciana a la cual los personajes recurren para obtener cualquier información que necesiten. El narrador, quien anda buscando junto con nosotros a José Trigo, desde el primer capítulo nos invita a visitar a la mujer con el fin de escuchar su palabra, que nos conducirá a las respuestas que estamos buscando. La anciana vive junto con su esposo “Todos los santos”. Fue testigo de la guerra cristera (un pasado que la sitia), pero además trasciende este solo acontecimiento, convirtiéndose en una “memoria viva”, una de las características de los personajes del novelista Fernando del Paso.

Un factor que define a los videntes grecolatinos es su lenguaje. Distinto al de los mortales, se muestran como un enigma frente al receptor. Es decir, si bien el profeta al momento

⁹ José Lezama Lima, *Paradiso*. México, Era, 1987, p. 490.

de adquirir su nuevo don se convierte en un traductor que permitirá crear un puente entre los designios divinos y las acciones terrenales, dicha traducción no desembocará muchas veces en un lenguaje denotativo, sino por el contrario es un sistema que si bien utiliza las palabras, éstas se presentan como un misterio; es decir, muchas veces eso implica un esfuerzo en el que solicita el oráculo; es por eso que el lema del Oráculo de Delfos sea “Conócete a ti mismo”.¹⁰ De este modo, lo que Tiresias le auguró a Penteo le parece un verdadero absurdo deshaciéndose del consejo.¹¹ Lo mismo ocurre con Cassandra. En la obra de Esquilo, *Agamenón*, los que escuchan el designio de la muerte del mayor de los Atridas contestan lo siguiente: “Todavía no lo he comprendido. Por ahora estoy aturdido con los enigmas de esos oscuros oráculos”.¹² María del Henar Velasco López, en su trabajo titulado “Metamorfosis y videncia en las tradiciones griegas e irlandesas” destaca que el vidente se relaciona en muchos sentidos con la metamorfosis (más tarde se abarcará el tema del desdoblamiento) y la poesía.¹³ La poesía es un lenguaje al que no le interesa la función referencial, por el contrario se sustenta en la desautomatización del receptor, en sorprenderlo y despertar en él otro tipo de comprensión.

En los tres personajes latinoamericanos, esto adquiere un nivel más elevado; pues dicha complejidad se verbaliza llevando a un punto culminante la función poética del lenguaje. Sustentado en un modelo cultural que se cimienta en la complejidad, es decir, el Barroco, los personajes pueden explotar

.....
¹⁰ Homero, *Iliada* I, 603-604.

¹¹ Eurípides, *Bacantes*, 345.

¹² Esquilo, *Agamenón*, 1110-1115.

¹³ María del Henar Velasco López, “Metamorfosis y videncia en las tradiciones griega e irlandesa”, *Minerva* 14, 2000, pp. 11-47.

esa “parte divina”. Se ha mencionado antes que los tres son puntos de consulta para los otros personajes de las novelas. En ellos se emprende la búsqueda como punto de partida para el desarrollo de una acción. En *La región más transparente* las decisiones que tomarán ciertos protagonistas como Rodrigo Pola, en *Paradiso* la búsqueda de la perfección de la *imago* de Fronesis y Cemí, y en *José Trigo* el encuentro de José Trigo que traerá consigo toda la verdad.

Ahora bien, Oppiano Licario convierte tanto sus acciones como sus palabras en un real enigma. José Lezama Lima en su ensayo “Curiosidad barroca” menciona que él mismo como creador tenía este afán de buscar el saber y compartirlo a otros a través de la lectura de su literatura. Una lectura que él afirmaba como un reto hacia su lector y sólo el que realmente tenía curiosidad por los misterios que se esconden tras los grafemas de esa escritura podía encontrar frutos útiles y placenteros en ella: la estimulación del máximo esfuerzo.¹⁴ Eloísa Lezama Lima dice lo siguiente respecto a la obra de su hermano: “Sin arrogancia, me atrevo a decir que el que haya leído *Paradiso* con ojos de lince habrá ampliado su horizonte cultural, habrá estremecido su sensibilidad poética y habrá desconcentrado su propia imaginación”.¹⁵ El mismo método utiliza Oppiano para con Cemí. Todo se lo transfigura: nunca le da indicaciones precisas. Esto representa un reto para el joven que de esta manera desarrollará su dominio para la recepción de la función poética del lenguaje. Con estos versos Licario inicia a su pupilo:

.....
¹⁴ José Lezama Lima, “Curiosidad barroca”, en *Ensayos latinoamericanos*. México, Diana, 1997, pp. 89-120.

¹⁵ Eloísa Lezama Lima, “Para leer *Paradiso*”, en *Paradiso*. Madrid, Cátedra, 1995, p. 15.

Lo que gravitaba en la pequeña capilla era eso precisamente, la ausencia de respuesta. Cemí extendió el papel y pudo leer:

JOSE CEMI

No lo llamo, porque él viene,
como dos astros cruzados
en sus leyes encaramados
la órbita elíptica tiene.
Yo estuve, pero él estará,
cuando yo sea el puro conocimiento,
la piedra traída en el viento,
en el egipcio paño de lino me envolverá.

La razón y la memoria al azar
verán a la paloma alcanzar
la fe en la sobrenaturaleza.

La araña y la imagen por el cuerpo,
no puede ser, no estoy muerto.
Vi morir a tu padre; ahora, Cemí, tropieza.¹⁶

Ésta es la principal predicción de Oppiano Licario en *Paradiso*. La sustitución del significante nos revela la complejidad de la misión de Cemí y sin embargo es una manifestación oscura que el joven sólo puede descifrar desde su propia individualidad. En la segunda novela de José Lezama Lima se cumple dicha profecía y aparecen más discípulos del anciano, y sus indicaciones son igual de condensadas: sustentadas en la sustitución de los signos y en su simbiosis.

.....
¹⁶ Lezama Lima, *Paradiso*, p. 489.

La novela de Carlos Fuentes nos presenta a través de su inicio un monólogo emitido por Ixca Cienfuegos. Sus palabras se transfiguran en un comunicado a un receptor que comparte su tiempo y espacio. Dicho monólogo explota las metáforas y transforma los sentidos. La acción se reduce frente al lirismo y a la interiorización del personaje: este comienzo simula rítmicamente a los grandes poemas mexicanos del siglo xx como *Muerte sin fin* o *Piedra de Sol*, a través de la prosa. Pero también tienen la misma carga poética y filosófica.

Esto es significativo porque desde el comienzo, si rescata-mos el papel de profeta de Ixca Cienfuegos, el personaje emitirá su primer oráculo. Nos prepara como lectores hacia un futuro que sólo se puede explicar desde el pasado haciendo uso del enmascaramiento de las palabras, le descifra el destino a una ciudad que tiene sus raíces hace muchos años:

Al nacer, muerto, quemaste tus naves para que otros fabricaran la epopeya con tu carroña; al morir, vivo, desterraste una palabra, la que nos hubiera ligado las lenguas en las semejanzas. Te detuviste en el último sol, después, la victoria azorada inundó tu cuerpo hueco, inmóvil, de materia, de títulos, de decorados.¹⁷

Es así que Ixca se relaciona con “la rareza” de la que huyen algunos personajes. Y hay quien se enfrenta a sus oráculos creando los suyos propios, como el profeta que venció a Calcante; de la misma forma Manuel Zancona, personaje de la novela, dice:

Más que nacer originales, llegamos a ser originales: el origen es una creación. México debe alcanzar su originalidad viendo

.....
¹⁷ Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 20.

hacia adelante; no la encontrará atrás. Cienfuegos piensa que regresar, dejarse caer hasta el fondo, nos asegurará ese encuentro, esa revelación de lo que somos. No; hay que crearnos un origen y una originalidad. Yo mismo no sé cuál es el origen de mi sangre.¹⁸

La novela de Fernando del Paso se caracteriza porque es un experimento lingüístico demasiado ambicioso; esto le acarreó bastantes críticas negativas. Es por dicha ambición que se encuentra una polifonía de voces en todos los sentidos. De este modo, no es extraño que las consultas a la madrecita Buenaventura traigan consigo una complejidad en el sentido del mensaje. Pero más allá de eso, la forma en que nos busca acercar a la verdad es interesante. Hay un ritual que se debe seguir tal cual. Primero se debe ingresar en un mundo de espejos y consultas a otros personajes. ¿Dónde encuentro a Buenaventura? ¿Quién es? ¿Cómo me puede ayudar? Una respuesta nos lleva a otro lado, a otra historia, hasta que damos con ella y ella nos conduce a José Trigo, que somos nosotros, nuestro pasado, nuestro futuro, nuestra condena. Buenaventura no nos revela, al principio, la verdad desde su voz, sino que quiere que los otros y nosotros la revelemos, es por eso que nos contesta: “No me carrereen, ya le contaré su historia, todo tiene su tiempo”.¹⁹

Otro de los elementos que caracteriza al vidente grecolatino es su experiencia vivencial, o mejor dicho, su conocimiento. Ya sea a través de la transformación o por un método de almacenamiento no específico, el profeta conoce lo que el ser humano ordinario no. Por ejemplo, Tiresias, desde su mismo destino estaba presupuesto a la videncia. Pues al encontrar a

¹⁸ *Ibid.*, p. 68.

¹⁹ Fernando del Paso, *José Trigo*. México, Siglo XXI editores, 1986, p. 44.

dos serpientes copulando, asesinó asustado a la hembra; esto hizo que se transformara en mujer. Vivió dedicándose a la prostitución durante su feminidad. Pero cuando se repitió el acontecimiento de las serpientes, terminó con la vida del macho, así volvió a su condición genuina. De este modo, gracias a su metamorfosis adquirió un conocimiento del que ni los dioses podían ser partícipes. Así, cuando Zeus y Hera le preguntan que si es el hombre o la mujer el que siente más placer en el acto sexual, él puede contestar; y lo hace respondiendo que es la mujer, y diez veces más.²⁰

Para María del Henar Velasco López hay algunas constantes que giran en torno al vidente griego, entre ellas la metamorfosis, la poesía y algo que vuelve más específico su estudio, que es el agua como vehículo para la profecía.²¹ Me parece que esto último limita la libertad que caracteriza a ciertos videntes, pues son pocos los ejemplos que surgen del agua o se relacionan con ella. Si bien la metamorfosis física tampoco está en todos ellos (como Calcante, Casandra o Melampo), se puede hablar de un desdoblamiento interior que les permite abarcar realidades y tiempos distintos de los que les corresponde a ellos. Ahora bien, la poesía es resultado de su “lenguaje divino”, pero este lenguaje no surge con el fin de ser estético sino revelador. No son poetas, son videntes. El poeta, como tal, sí busca la videncia; pero el vidente ¿está en busca de la poesía? No, la poesía es su medio.

Ixca Cienfuegos es un ser omnipresente. Aparece en todos los lugares y tiene todas las experiencias. Su acercamiento a los otros personajes es interesante, pues su dominio frente a ellos es evidente. Su método consiste en el cuestionamiento:

²⁰ Apolodoro, *Biblioteca*, III, 7.

²¹ María del Henar Velasco López, *op. cit.*, p. 11.

lanza preguntas a sus receptores. Preguntas para las cuales tiene respuestas. En él los tiempos, los espacios y las conciencias se aglutinan: es un personaje con hipersensibilidad. Los sentidos son los medios por donde adquiere este conocimiento y a través de la imagen lo transmite:

Has venido a dar conmigo, sin saberlo, a esta meseta de joyas fúnebres. Aquí vivimos, en las calles se cruzan nuestros olores, de sudor y páchuli, de ladrillo nuevo y gas subterráneo, nuestras carnes ociosas y tensas, jamás nuestras miradas. Jamás nos hemos hincado juntos, tú y yo, a recibir la misma hostia; desgarrados juntos, creados juntos, sólo morimos para nosotros, aislados. Aquí caímos. Qué le vamos a hacer. Aguantarnos, mano. A ver si algún día mis dedos tocan los tuyos.²²

De este modo, Ixca Cienfuegos no necesita la metamorfosis física para ser una conciencia múltiple. Es la memoria de la ciudad: de sus edificios, de sus tiempos, de su gente, de sus cielos, de su muerte. Es Gladys, Rodrigo, Manuel y todos los otros personajes.

Por otro lado, la madrecita Buenaventura también refleja este desdoblamiento. Sin embargo, esto se manifiesta con un elemento que es importante: su esposo, la otra parte de la dualidad. Buenaventura y Todos los Santos se consolidan como uno solo. El personaje masculino carga consigo una maldición que proviene del asesinato del amante de Buenaventura, quien se llamaba Santos, pues había nacido el día de todos los santos. De este modo, tendrá que llevar consigo el nombre del día. Así hay un desdoblamiento dentro del desdoblamiento. De la misma forma, Buenaventura se adueña de las otras per-

.....
²² Carlos Fuentes, *op. cit.*

sonalidades: “déjeme, déjeme contar a mí, como si yo fuera usted”.²³ Es así como este personaje de la novela de Del Paso logra obtener ese conocimiento que la caracterizará y le dará el papel de consejera.

El último personaje latinoamericano que se está estudiando es Oppiano Licario. Su fragmentación tampoco es física. No se transforma en nada. Sin embargo, es una memoria. Uno de los dones que lo caracterizan desde la infancia es su habilidad de poder emitir a través de la palabra acontecimientos del pasado, históricos, como si los hubiese vivido y de los cuales no sabía nada. De este modo, abarca y reconstruye vidas ajenas que se transforman en conocimiento, el conocimiento que le permitirá tomar un lugar como el que tiene: guía de los personajes que buscan llegar a un estado elevado del espíritu a través de la *imago* (José Eugenio Cemí, Alberto Olaya, José Cemí y Ricardo Fronesis). Por eso conoce las acciones ajenas y lo que conllevan, como cuando sabe que un muchacho le va a robar sus monedas antiguas y Cemí se las regresará:

Decía la tarjeta: «Oppiano Licario le agradece la devolución de las monedas. Era un hecho esperado por mí durante más de veinte años. Venga a visitarme, en Espada 615. Como la colección de monedas era antigua quiero celebrar su devolución con una botella extraída de las minas de Pompeya.»²⁴

Finalmente, una de las características más interesantes del vidente latinoamericano y que encuentra su reflejo en Tiresias es el elemento de la eternidad. Si se recuerda aquel episodio de Odiseo descendiendo al infierno para consultar a este

²³ Fernando del Paso, *op. cit.*, p. 66.

²⁴ Lezama Lima, *Paradiso*, p. 445.

vidente, nos daremos cuenta de que su don logra trascender la muerte. De la misma manera, los tres personajes latinoamericanos logran apresar el tiempo en uno solo que conjuga los tres. No hay presente, pasado o futuro: sólo la eternidad. La existencia. Ixca Cienfuegos es el guardián de la Ciudad de México y su voz resonará por los siglos de los siglos como nos lo dice el final de la novela:

y sobre el puente de Nonoalco se detiene Gladys García, veloz también dentro del polvo, y enciende el último cigarrillo de la noche y deja caer el cerillo sobre los techos de lámina y respira la madrugada de la ciudad, el vapor de trenes, la somnolencia de la carne, los tufos de gasolina y alcohol y la voz de Ixca Cienfuegos, que corre, con el tumulto silencioso de todos los recuerdos, entre el polvo de la ciudad, quisiera tocar los dedos de Gladys García y decirle, sólo decirle: Aquí nos tocó. Qué le vamos a hacer. En la región más transparente del aire.²⁵

Ahora bien, Buenaventura, como ella misma lo hace ver, es la historia, la memoria viva; la imagen es lo único que logra trascender el tiempo y el espacio. Buenaventura será parte de los campamentos de Nonoalco-Tlatelolco: siempre podremos ir a su casa a consultarle. El caso de Oppiano Licario es más radical, incluso; él murió físicamente y, como un Jesucristo, resucitó de la muerte para conseguir el legado de la inmortalidad, el cual busca transmitir como un guía espiritual a sus pupilos. Si recordamos el poema a Cemí antes citado, ahí mismo Oppiano anunciaba su perpetuidad transmutada en conocimiento.

Como conclusión se pueden advertir algunas similitudes entre el vidente griego y el vidente latinoamericano. Dichas

.....
²⁵ Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 470.

semejanzas emparentan un camino que se bifurca y conduce a otras áreas. Es decir, no se corresponden Tiresias e Ixca Cienfuegos ni Casandra y Buenaventura. En esencia tienen un papel similar y cumplen con un carácter, pero las diferencias son el reflejo del cambio de paradigmas entre la América Latina neobarroca y la Grecia clásica. Por ejemplo, la divinidad en la cultura griega es esencial y en la latinoamericana dicha característica sólo se encuentra en los personajes: ellos no dependen de lo divino, son lo divino. Sin embargo, entre ambos personajes siempre se encontrarán las siguientes constantes: el conocimiento, el desdoblamiento, el lenguaje poético y la eternidad. De este modo, se puede entender que la cultura griega tiene una influencia latente en las obras latinoamericanas, ya sea porque el mito tiene elementos universales, ya sea porque somos un continente de simbiosis.

REFERENCIAS

- Apolodoro, *Biblioteca* (intr. Javier Arce y trad. Margarita Rodríguez). Madrid, Gredos, 1985.
- Esquilo, “Agamenón”, en *Obras* (intr. Manuel Fernández y trad. Bernardo Perea). Madrid, Gredos, 1986.
- Eurípides, “Bacantes”, en *Tragedias III* (trad. Alfonso Martínez). Madrid, Gredos, 1998.
- Fuentes, Carlos, *La región más transparente*. México, FCE, 1996.
- Higinio, *Fábulas* (intr. y trad. Javier del Hoyo y José Miguel García). Madrid, Gredos, 2009.
- Homero, *Ilíada* (trad. Emilio Crespo). Madrid, Gredos, 1996.
- Lévi-Strauss, Claude, *Mito y significado*. México, Alianza, 2002.

- Lezama Lima, Eloísa. “Para leer *Paradiso*”, en *Paradiso*. Madrid, Cátedra, 1995, pp. 13-15.
- Lezama Lima, José, “Curiosidad barroca”, en *Ensayos latinoamericanos*. México, Diana, 1997, pp. 89-120.
- , *Paradiso*. México, Era, 1987.
- Müller, Moira Anne, *Moira: destino y libertad en el pensamiento antiguo*. Tesis de doctorado. Barcelona, Universidad de Barcelona, Estética y Filosofía de la Cultura, 2015.
- Ovidio, *Metamorfosis* (trad. Antonio Ruiz de Elvira). Barcelona, Bruguera, 1983.
- Paso, Fernando del, *José Trigo*. México, Siglo XXI editores, 1986.
- Velasco López, María del Henar, “Metamorfosis y videncia en las tradiciones griega e irlandesa”, en *Minerva* 14, 2000, pp. 11-47.



Esta obra se terminó de imprimir el 22 de noviembre de 2019 en los talleres de Grupo Lazer, ubicados en Pedro Rosales de León, colonia Villa Hermosa, Ciudad Juárez, Chihuahua, México.

Tiraje: 300 ejemplares

