

# MONSTRUOS Y GROTESCOS

Aproximaciones desde la literatura y la filosofía

Carmen Álvarez Lobato  
Coordinadora



MONSTRUOS Y GROTESCOS  
APROXIMACIONES DESDE LA LITERATURA Y LA FILOSOFÍA

Dr. en D. Jorge Olvera García

*Rector*

Dr. en E. Alfredo Barrera Baca

*Secretario de Docencia*

Dra. en Est. Lat. Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal

*Secretaria de Investigación y Estudios Avanzados*

M. en D. José Benjamín Bernal Suárez

*Secretario de Rectoría*

M. en E. P. y D. Ivett Tinoco García

*Secretaria de Difusión Cultural*

M. en C. I. Ricardo Joya Cepeda

*Secretario de Extensión y Vinculación*

M. en E. Javier González Martínez

*Secretario de Administración*

Dr. en C. P. Manuel Hernández Luna

*Secretario de Planeación y Desarrollo Institucional*

M. en A. E. D. Yolanda E. Ballesteros Senties

*Secretaria de Cooperación Internacional*

Dr. en D. Hiram Raúl Piña Libien

*Abogado General*

Lic. Juan Portilla Estrada

*Director General de Comunicación Universitaria*

M. en A. Ignacio Gutiérrez Padilla

*Contralor Universitario*

M. en H. Blanca Aurora Mondragón Espinoza

*Directora de Difusión y Promoción de la Investigación  
y los Estudios Avanzados*

# MONSTRUOS Y GROTESCOS

APROXIMACIONES DESDE LA LITERATURA  
Y LA FILOSOFÍA

CARMEN ÁLVAREZ LOBATO  
COORDINADORA

**SI EA**  
Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados

  
**UAEM** | Universidad Autónoma  
del Estado de México

**ALDVS**

D.R. © Primera edición, septiembre 2014

D.R. © 2014, UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO  
Instituto Literario 100 Ote.  
Toluca, Estado de México  
C.P. 50000, México  
[www.uaemex.mx](http://www.uaemex.mx)

D.R. © 2014, CASA ALDO MANUZIO, S. DE R.L. DE C.V.  
Tennessee 6, col. Nápoles  
C.P. 03810 México, D.F.  
Tels.: 5682 1911 y 5682 1573  
[www.editorialaldus.com](http://www.editorialaldus.com)  
[alduseditorial@gmail.com](mailto:alduseditorial@gmail.com)

Directora: Fernanda Sordo  
Director editorial: Gerardo González  
Gerente de ventas: Juan Manuel Hernández

La traducción de "Los monstruos prometedores. Evolución y teratología" se realizó con fines didácticos, sin afán de lucro.

ISBN: 978-607-7742-91-3

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de los editores.

Impreso y hecho en México / *Printed and made in Mexico*

## PREFACIO

*Monstruos y grotescos. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía* es un volumen colectivo que integra trabajos independientes de reconocidos académicos de distintos ámbitos universitarios y es el resultado de las reuniones del cuerpo académico “Literatura y pensamiento crítico” con sede en la Universidad Autónoma del Estado de México. El propósito común de este libro es abordar diferentes perspectivas en torno al estudio de lo monstruoso y de lo grotesco. Cada uno de los capítulos que integra este volumen amplía y aplica el conocimiento en torno a las manifestaciones teóricas y prácticas sobre lo monstruoso y lo grotesco o se extiende a temas afines como la locura, la metamorfosis o el devenir.

Los capítulos que aquí se presentan son un esfuerzo de escritura individual, pero no deben verse como productos aislados, puesto que se integran y entrelazan en un discurso más amplio al poner a dialogar cada propuesta con el resto de los capítulos del libro para ampliar o contrastar la discusión. El orden de este volumen, que se divide en tres apartados: “Monstruos”, “Grotescos” y “Transiciones y metamorfosis”, obedece a una secuencia temática, primero, cronológica después, sólo como una propuesta de presentación, que puede, sin embargo, ser transitado por los lectores de múltiples maneras. La intención fundamental es ofrecer un panorama novedoso y profundo sobre estas categorías hermanas, otorgando al volumen un valor más enriquecedor que la suma de sus partes independientes.

La primera parte, “Monstruos”, está constituida por una variedad de acercamientos interdisciplinarios que van de la filosofía, la antropología y la historiografía a la literatura, todos ocupados en destacar la presencia y descubrir el significado de lo monstruoso en la cultura occidental. Los capítulos de este apartado pueden funcionar también como una contextualización teórica que permitirá valorar más adecuadamente los análisis posteriores del volumen.

## PREFACIO

Abre el libro la traducción al español del artículo del filósofo francés Jean Gayon “Les monstres prometteurs: évolution et tératologie”, publicado en París en 2005; en éste, Gayon se ocupa de analizar las ideas del biólogo experimental Richard Goldschmidt en torno a la hipótesis saltacionista de la evolución, la cual perfila el concepto de “monstruo prometedor” como su representante. Gayon describe y contrasta los postulados de Goldschmidt con los evolucionistas, de lo cual infiere que el monstruo contemporáneo es resultado del artificio de los hombres y que al lado de la historia natural también debe rescatarse la parte física y creada. El autor arroja el controvertido argumento de que un monstruo, contra la opinión generalizada de muchos teóricos, no es un híbrido que anuncie la maldad o lo perverso, sino que puede tratarse de un prodigio o, incluso, del anuncio de una demiurgia humana.

Estrechamente relacionado con su antecesor, el capítulo de María Luisa Bacarlett, expone la figura del monstruo como detonante del conocimiento y referencia íntima de la corporalidad; para muestra escoge seres pertenecientes al medioevo además de las hipótesis de Platón, Nietzsche, Canguilhem y Deleuze, de este último adopta la noción de “cuerpo sin órganos” para explicar por qué no todos los monstruos pueden estimular el conocimiento. Bacarlett Pérez ofrece una visión profunda acerca de cómo en la monstruosidad del cuerpo yace una fuente de estudio, no desde sus partes o fragmentos, sino desde todas sus conexiones y posibilidades de adaptación.

Por su parte, José Luis Vera Cortés, en su capítulo “El sueño de la razón produce monstruos. Anomalía y evolución en el siglo XIX”, discute, desde un análisis antropológico con fuentes documentales, el uso que se dio en la sociedad mexicana decimonónica a tres fenómenos “monstruosos” y concluye con la defensa del vínculo entre la otredad y el conjunto de diferencias que caracterizan lo monstruoso.

En el trabajo de Juan Carlos Vásquez Pérez, dedicado a *El libro de los seres imaginarios*, de Jorge Luis Borges, se rescatan cuatro de los monstruos fundamentales de dicho texto: el dragón, el unicornio, el ave fénix y la ballena. A lo largo de su exposición el autor explica por qué denomina monstruos a dichos seres así como las funciones que el argentino les otorga. A manera de preámbulo Vásquez Pérez establece la diferencia entre un bestiario y un libro como el que analiza, pues las confusiones en torno al género podrían opacar la premisa que él señala: el papel del monstruo como pedagogo.

## PREFACIO

El siguiente capítulo, “El «tecató» como el monstruo posmoderno en dos narraciones puertorriqueñas contemporáneas”, de Felipe Oliver, presenta una visión actualizada e innovadora del monstruo desde dos obras puertorriqueñas; ahora no se trata de un ser con deformidades, sino de un individuo marginal perteneciente a uno de los sectores más bajos de la sociedad puertorriqueña, los denominados “tecatos”. Oliver presenta la transformación de estos individuos en monstruos como reacción ante la crisis que generó la modernidad, impactando especialmente en los escritores puertorriqueños que maneja: Josué Montijo y Francisco Font Acevedo. Al final, el monstruo contemporáneo, afirma el autor, ya no necesita de la ciencia ficción para justificar su poder literario, más bien se alimenta de la realidad inmediata.

En la segunda parte del volumen, “Grotescos”, el lector encuentra seis trabajos de crítica literaria, cinco dedicados a la literatura latinoamericana y uno dedicado a la austriaca. Los textos aquí contenidos se dedican a la literatura pues la categoría estética de lo grotesco, a diferencia de aquella de lo monstruoso, es de uso casi exclusivo de la plástica y de la literatura, aunque varios de estos trabajos son también un diálogo entre esta categoría estética y la concepción de lo monstruoso. Si bien los textos agrupados en esta sección incluyen mayormente lecturas sobre textos hispanoamericanos de autores consagrados como García Márquez, Girondo, Arenas o Leñero, también se han querido incluir aportaciones sobre autores menos trabajados desde esta perspectiva como el escritor puertorriqueño Rodríguez Juliá o el controversial Bolaño. También se incluye un análisis de la obra del autor austriaco Joseph Roth para subrayar que la categoría estética de lo grotesco puede definir el espíritu de la época moderna sin distinción de fronteras. Estos trabajos ofrecen un amplio panorama sobre las posibilidades y resultados que se pueden obtener utilizando la estética de lo grotesco como herramienta de análisis y dejan de manifiesto que existe una inquietud compartida en los autores modernos.

En el capítulo que da inicio a esta sección Carmen Álvarez Lobato hace un recorrido por las transformaciones que ha sufrido el significado de lo grotesco hasta llegar a las relaciones de esta estética con aquella de la vanguardia literaria latinoamericana. Así, desde el estudio de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de Oliverio Girondo, la autora analiza la búsqueda de la identidad a través de la mirada transgresora, el espacio urbano, los cambios constantes y los procesos de fragmentación-deformidad a que se expone el sujeto lírico, mismos que derivan

## PREFACIO

hacia la disolución y la ambivalencia: el hombre vanguardista ya no puede alcanzar su identidad porque está condenado a la disolución.

El siguiente capítulo, “Lo grotesco y lo monstruoso en ‘Der Leviathan’ de Joseph Roth”, elaborado por el académico austriaco Andreas Kurz, desea demostrar que Roth, mediante su reinterpretación del pasado histórico-bíblico, plantea la imposibilidad de volver al “paraíso” del cual el hombre ya ha sido expulsado. El autor rescata asimismo la figura del Leviatán como un símbolo monstruoso de la transición entre el pasado clásico y la modernidad; sin embargo, éste sucumbe precisamente por el choque cruento entre realidades imposibles de conciliar: el pasado no volverá jamás.

Por su parte, Francisco Xavier Solé Zapatero escribe sobre “Los funerales de la Mamá Grande”, de García Márquez, desde el enfoque mítico carnalesco. Para extraer lo mejor posible los aportes de los textos a trabajar se basa en tres planos, el representativo, el expresivo y el de configuración; todo ello con el propósito de acercar al lector hacia la estrategia narrativa mediante la cual García Márquez construye la “solución artística” relacionada con el contexto sociocultural e histórico de la transculturación colombiana de los siglos xvi al xx.

Elsa López Arriaga aborda en su escrito las relaciones monstruoso/grotesco a través de un fino análisis del personaje don Jesús, protagonista de *Los Albañiles* de Vicente Leñero. La propuesta de López Arriaga apunta hacia el examen de la corporalidad desde sus lindes y desproporciones, pues precisamente en el cuerpo animalizado reside el vínculo de unión entre el monstruo y sus elementos grotescos. Desde la visión de la autora, don Jesús encarna al monstruo grotesco por las múltiples transgresiones corporales que ejecuta además de estar construido de fragmentos: él es el ejemplo de la deformidad, el desdoblamiento y lo demoníaco. En el capítulo siguiente Gabriel Linares ofrece un caleidoscopio crítico sobre la obra de Reinaldo Arenas, Lezama Lima y otros textos sobre Fray Servando, protagonista de *El mundo alucinante*, novela del primero. A lo largo de su ensayo Linares expone el ensamble entre los textos literarios e históricos por medio de la visión de un mundo degradado y concluye que leer *El mundo alucinante* únicamente desde una perspectiva literaria sería traicionar a un texto que clama por criticar las convenciones de la historia y crear un personaje humano y mítico a la vez.

Posteriormente, Mayuli Morales Faedo ofrece un estudio sobre las imágenes carnalescas presentes en la novela *La noche oscura del niño Avilés*, del escritor puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá. A través de los aportes de Bajtin al

## PREFACIO

grotesco, que se relacionan directamente con la cultura popular y la trascendencia corporal, la autora construye una propuesta que apunta hacia la explicitación de la vida desde la óptica del carnaval por medio del cuerpo grotesco, del banquete desbordante y de la imagen de lo inferior material. Su teoría descansa sobre el contraste entre la utopía del reino negro y la parodia al mundo de los blancos. Finalmente, la conciliación en la novela se da cuando más allá del manejo grotesco del cuerpo se destaca en éste el carácter de “lo humano” como elemento desmitificador de la historia y referente carnavalesco por excelencia.

El último capítulo de la segunda parte es un análisis sobre el manejo estético de lo grotesco en “El Ojo Silva” de Roberto Bolaño; Laura Zúñiga Orta postula al protagonista del cuento de Bolaño como receptáculo del proceso grotesco: el mundo, la sociedad y hasta él mismo se ven inmersos en una degradación sin freno ante la cual el único sentido estético que prevalece es el de la perplejidad. Zúñiga Orta ve en el personaje Mauricio Silva la encarnación de un dios moderno que nada puede hacer ante la decadencia del mundo actual; no existen escapes ni esperanza, sólo el llanto y la aceptación de la violenta realidad.

La tercera y última parte del volumen, “Transiciones y metamorfosis”, se compone de diversos análisis donde no se estudia solamente una de las categorías analíticas anteriores, sino que se aboca a la disertación de los casos fronterizos donde se va de lo grotesco a lo monstruoso y viceversa en textos literarios de tradición hispánica. Aquí se localizan obras y autores totalmente canónicos (Elizondo o Borges, por ejemplo) así como ensayos que tienen entre sus objetivos la revalorización de obras antiguas (medievales españolas) o textos contemporáneos de autores mexicanos menos estudiados, como son Angelina Muñiz-Huberman o la recientemente fallecida Adela Fernández, entre otros.

Este apartado está compuesto por cinco trabajos enfocados a temas o construcciones discursivas o dedicados al estudio de personajes específicos. El primero de ellos inicia con un análisis de las edificaciones lingüístico-textuales de las que se vale Brunetto Latini para otorgar un carácter artístico a su *Bestiario*. Óscar González Molina, autor del capítulo, rescata el lado artístico y literario presente en los bestiarios medievales a la par de las formas lingüísticas que, en relación, crean un discurso literario desde el cual Latini describe a los seres maravillosos. La atención de González Molina recae particularmente en describir el empleo de la metáfora, la alegoría y el símil como elementos que dotan al *Bestiario* de belleza lingüística y sencillez intelectual.

## PREFACIO

El siguiente capítulo está centrado en “La casa de Asterión”, cuento de Borges que analiza Rosario Pérez Bernal con el propósito de exponer los mecanismos de extrañamiento y reelaboración de sentidos presentes en él. Con la ayuda de las teorías deleuzianas y de Guattari, el ensayo cobra fuerza a través del comentario intertextual y de la atrayente figura del minotauro. Tres son los laberintos en que Pérez Bernal desglosa su estudio sobre Asterión: el primero se refiere al aspecto corporal, el segundo a la morada del monstruo y el tercero al universo. La convergencia de estos entornos produce un ser en devenir perpetuo: ni animal, ni humano ni híbrido, sino una criatura anómala y universal.

Por su parte, Claudia Gutiérrez Piña en su capítulo intitulado “‘Ambystoma trigrinum’ de Salvador Elizondo: escritura en metamorfosis”, se ocupa de ofrecer una reflexión acerca de la escritura así como de la búsqueda e incorporación de modelos discursivos a través de las metamorfosis textuales que Salvador Elizondo describe en su cuento. La autora explica la analogía existente entre la vida y anatomía del ajolote con la forma que va cobrando el discurso; además profundiza en el paralelismo entre la ciudad de Axolotitlán y Tenochtitlán, pues el ajolote es también el punto de unión entre el pasado histórico-cultural con el presente. Gutiérrez Piña demuestra que en el laboratorio experimental de Elizondo la metáfora se multiplica a la par de las metamorfosis y, como el ajolote, sus transformaciones son interminables.

El penúltimo capítulo, de América Luna Martínez, aborda la narrativa de Adela Fernández mediante la disección de dos personajes femeninos presentes en su libro *Duermevelas*. Guiada por la crítica feminista, Luna Martínez postula el tema de la locura como detonante narrativo, y parte del objetivo de responder por qué enloquecen las mujeres. En los relatos objeto de estudio, la violencia y la pérdida del hombre amado son los agentes principales de la locura, de ahí que América Luna observe un destino trágico en ambas protagonistas y realice una punzante crítica: la carencia del hombre condena a las mujeres a la locura y a la pérdida de su identidad.

En el capítulo que cierra el libro, “Figuras de animales y construcción ficcional de personajes en tres novelas: Muñiz-Huberman, Volpi y Pitol”, Eduardo Enrique Parrilla Sotomayor se preocupa por explorar la imagen física de los personajes animalizados y su relación con las figuras empleadas por los narradores para transferir al lector significados moralizantes o ideológicos. Su propuesta es demostrar cómo el uso de figuras retóricas alusivas a animales está supeditado al

## PREFACIO

estilo y construcción ficcional de los narradores. A lo largo de su estudio comprueba dicha hipótesis además de revelar los aportes de las efigies animales al discurso novelístico.

*Monstruos y grotescos. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía* ofrece así una polifonía de voces que es de igual manera un diálogo, un aporte o un contrapunto a las investigaciones académicas literarias, filosóficas, antropológicas e historiográficas actuales, pero quiere ser también una guía de lectura para acercarse por vez primera a los textos o representaciones objeto de estudio.



MONSTRUOS



## LOS MONSTRUOS PROMETEDORES: EVOLUCIÓN Y TERATOLOGÍA<sup>1</sup>

Jean Gayon

Universidad París I, Panteón-Sorbona<sup>2</sup>

Sólo hablaremos aquí de los monstruos físicos, objeto de la ciencia que Isidore Geoffroy Saint-Hilaire propone llamar, en 1832, “teratología”.<sup>3</sup> En este contexto el término “monstruo” se remite a un campo fenomenal bien definido: el de las anomalías en el plano de organización de un animal. Ahora bien, aún dentro de este campo, el término se presta a usos insólitos. En 1933, el genetista Richard Goldschmidt (1878-1958) introdujo, en un artículo dedicado a la evolución, la expresión “monstruos esperanzadores” (*hopeful monsters*).<sup>4</sup> En 1940 retoma nuevamente esta noción en un libro intitulado *La base material de la evolución*.<sup>5</sup> En ambos textos, Goldschmidt propone una concepción no darwiniana y *saltacionista* de las especies. Para Goldschmidt, toda especie nueva emerge a partir de una modificación morfológica brutal efectuada en una sola generación, en uno o varios individuos. En ciertos casos la modificación es tan importante como para engendrar no solamente una especie nueva, sino un taxón de rango más elevado (por ejemplo, un género, una familia), diferenciándose ulteriormente en diversas especies. El mutante que tiene tal destino evolutivo, es calificado por Gold-

1. Este texto apareció originalmente en el libro *Qu'est-ce qu'un monstre?* (Puf, París, 2005). Esta traducción es realizada por María Luisa Bacarlett Pérez y Amalia María Lechuga de la Cruz.

2. Jean Gayon es filósofo especializado en temas biológicos y teoría de la evolución; actualmente es el director del Instituto de Historia y Filosofía de las Ciencias y las Técnicas dependiente de la Universidad París I, Panteón-Sorbona.

3. Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez les animaux ou traité de tératologie*, J.B. Baillière, París, 1832.

4. Richard B. Goldschmidt, “Some aspects of evolution”, en *Science*, 78 (1933), pp. 539-547.

5. Richard B. Goldschmidt, *The Material Basis of Evolution*, Yale University Press, New Haven-London, 1942.

schmidt como “monstruo prometedor”. Esta fórmula ha quedado grabada en la memoria de los biólogos contemporáneos, particularmente en los especialistas de la evolución, de la genética y de la embriología. A veces rechazado, a veces tomado como figura ejemplar, Goldschmidt es considerado como un pensador que habría anticipado la reconciliación, a fines del siglo xx, entre la genética y la evolución, de una parte, y la embriología, por otra. Es importante señalar que Goldschmidt no fue un “teratólogo”. Si él utiliza el término monstruo ha sido, posiblemente, en un sentido metafórico, mismo que nos proponemos analizar. Examinaremos, de inicio, tales ideas de Goldschmidt en su propio contexto científico; después situaremos la noción de monstruo prometedor en el contexto más amplio de la representación física del monstruo en la época contemporánea.

Richard Benedict Goldschmidt nació en 1878 en Francfort, Alemania. Se formó en embriología y morfología cerca de los mejores biólogos experimentales de la época (Bütschli, Gegenbaur, Hertwig). Después de redescubrir las leyes de Mendel en 1900, se integra a la nueva ciencia de la herencia. A finales de 1900 es reconocido como uno de los mejores genetistas del mundo. La primera cátedra de Genética en Alemania fue creada por él en Berlín en 1913 y publica en 1911 uno de los primeros manuales de Genética en alemán.<sup>6</sup> Entre 1907 y 1930 publica casi la mitad de tratados y obras introductorias sobre Genética en alemán.<sup>7</sup> En 1935, las leyes antisemitas lo señalan como “indeseable”. Se refugia en Estados Unidos, donde la Universidad de Berkeley lo contrata como profesor de Genética en 1936, cargo que conserva hasta su retiro. Muere en 1958.

Una de las mayores contribuciones de Goldschmidt estuvo enfocada a las bases genéticas de variabilidad geográfica intraespecífica.<sup>8</sup> Al respecto fue un mende-

6. Richard B. Goldschmidt, *Einführung in die Vererbungswissenschaft*, Wilhelm Engelmann, Leipzig, 1911.

7. Aparte del título precedente: R. B. Goldschmidt y C. Correns, *Vererbungslehre und Bestimmung des Geschlechts*, Engelmann, Leipzig, 1914; R. B. Goldschmidt, *Die Quantitative Grundlage von Vererbung und Artbildung*, J. Springer, Berlin, 1920; R. B. Goldschmidt, *Mechanismus und Physiologie der Geschlechtsbestimmung*, Gebrüder Bornträger, Berlin, 1920; Richard B. Goldschmidt, *Die Lehre von der Vererbung*, J. Fischer, Berlin, 1928. Para una lista de obras de Genética publicadas en inglés, francés y alemán antes de 1914, ver R. M. Burian y J. Gayon. “France in the era of mendelism (1900-1930)”, en *Comptes Rendus de l'Académie des Sciences*, serie III, “Sciences de la vie”, t. 323, núm. 12 (número especial 1900: redécouverte des lois de Mendel), pp. 1097-1106.

8. Trabajos realizados entre 1924 y 1934. Retomados en R. B. Goldschmidt, “Lymantria”, en *Bibliographia Genetica*, 11 (1934), pp. 1-180.

liano y darwiniano ortodoxo. Sus estudios se basaron en una mariposa de noche: *Limantria dispar*. Goldschmidt mostró que cierto número de caracteres de este insecto (la duración de la vida, el tamaño de la larva y diversos cambios morfológicos) eran adaptaciones al clima y variaban de manera continua en el área geográfica de la especie. Dichas variaciones resultaban de cambios en la frecuencia de ciertos genes. Este trabajo fue uno de los pioneros en el ámbito, hasta entonces nuevo, de la genética de las poblaciones naturales y durante mucho tiempo fue citado como un trabajo modelo en ese campo. El trabajo sobre la *Limantria dispar* tuvo particular importancia para los biólogos que edificaron entre 1930 y 1940 la *Síntesis moderna*, es decir, la versión moderna y genética del evolucionismo darwiniano. Remarcamos que esta investigación se limita a la variación intraespecífica. A esta escala, Goldschmidt admite y sostiene sin equívoco que las poblaciones evolucionan de manera gradual y que esta evolución se remite a un cambio en la composición genética de las poblaciones.

Goldschmidt, sin embargo, jamás admite la interpretación darwiniana de la especiación. Se rehúsa a ver en la formación de las especies una simple ampliación de diferencias entre variaciones y rechaza la fórmula de Darwin, según la cual las variedades son las “especies incipientes” (*incipient species*). Según él, la microevolución (la evolución intraespecífica) no conduce jamás a la formación de especies distintas. Las verdaderas especies están separadas por “huecos infranqueables”. Ellas no se forman por la acumulación de micromutaciones (por ejemplo, alteraciones puntuales de genes particulares), sino por “macromutaciones”, que Goldschmidt también denomina “mutaciones sistémicas”, es decir, reordenamientos masivos del material cromosómico.<sup>9</sup> Esta noción de mutación sistémica conduce finalmente a Goldschmidt a sostener que los genes, en tanto que unidades o átomos de la herencia bien localizados en los cromosomas, no serían más que una aproximación, ciertamente cómoda, pero al fin de cuentas una ficción teórica. De hecho Goldschmidt llega a negar la existencia misma de los genes.<sup>10</sup>

9. Goldschmidt, *The Material Basis of Evolution* (1940), p. 206.

10. Richard B. Goldschmidt, “Spontaneous Chromatin rearrangements and the theory of the gene”, en *Proceedings of the National Academy of Washington*, 23 (1937), pp. 621-623; *Physiological Genetics*, McGraw-Hill, New York, 1938. Resumen esta crítica al concepto de gen en *The Material Basis of Evolution*, *op. cit.*, pp. 201-210. En este último libro su toma de posición está desprovista de ambigüedad: “La clásica teoría atomística del gen no es indispensable tanto para la genética como para la evolución” (p. 209).

Estas concepciones han hecho de Goldschmidt un perfecto hereje. Célebre en el mundo entero como uno de los fundadores de la genética, por numerosos descubrimientos experimentales capitales,<sup>11</sup> se convirtió en el crítico más influyente del concepto de gen. Darwiniano de primera instancia en materia de evolución intraspecífica, sostuvo sin embargo que el origen de las especies no resulta jamás de una modificación gradual por selección natural. Así, mientras la síntesis moderna neodarwiniana triunfa y se vuelve el paradigma de trabajos profesionales sobre evolución, Goldschmidt se convierte en el emblema de una biología tipológica, pero también de los estancamientos a los que ella conduce en materia de evolución. Al final, se dejaron de consultar sus trabajos de genetista y naturalista, al igual que su fórmula “monstruo prometedor”, núcleo retórico del libro de 1940, cayó en desuso.<sup>12</sup>

La noción de “monstruo prometedor”, de la cual nos hace falta aclarar el sentido preciso, no se aplica más que a uno de los procesos que Goldschmidt reconoce en la “macroevolución”. Este proceso no es el único ni el más frecuente. De hecho, Goldschmidt asegura que en la mayoría de los casos, las especies nuevas sólo difieren moderadamente de las que se separan (aunque su emergencia exija romper un “abismo infranqueable” por el solo medio de una acumulación de mutaciones genéticas ordinarias). La fórmula de “monstruo prometedor” se aplica en casos raros, donde la formación de una especie nueva se traduce en un cambio morfológico mayor.

La noción de “monstruo prometedor” expresa la idea de que las mutaciones que determinan las monstruosidades podrían jugar un papel importante en la macroevolución.<sup>13</sup> Los genetistas conocen, en efecto, una infinidad de mutaciones que, en toda clase de grupos animales, producen alteraciones masivas de la forma. De hecho, una fracción significativa de las mutaciones sobre las cuales los mendelianos habían trabajado a principios del siglo xx, eran responsables de formas teratológicas. Una mutación única es suficiente para producirlas, afectando el proceso embrionario precoz.

En su libro de 1940, Goldschmidt proporciona numerosos ejemplos de “monstruosidades” debidas a una única mutación. Sus ejemplos favoritos se refie-

11. Trabajos sobre el determinismo genético del sexo, sobre las relaciones entre genes y desarrollo, sobre el fenómeno de la “fenocopia”, etcétera.

12. Goldschmidt, *The Material Basis of Evolution*, pp. 390-393.

13. *Ibid.*, p. 390.

ren a los mutantes homeóticos. Descubiertas en 1894 por William Bateson, antes del redescubrimiento de las leyes de Mendel, la homeosis consiste en que un órgano es remplazado por otro en un organismo compuesto de partes repetidas (por ejemplo: las vértebras de los pescados o de los mamíferos, los segmentos de los artrópodos o los pétalos de la flor son partes repetidas). Bateson describió algunos casos de insectos en los cuales un par de antenas se habían transformado en un par de patas, un par de patas en un par de alas, un ojo en una antena.<sup>14</sup> Las mutaciones homeóticas fueron rápidamente interpretadas como resultado de una alteración en la cronología del desarrollo de tales segmentos: tal apéndice (un ala, una pata) aparece en tal parte cuando debería formarse más tarde en otro segmento.

Goldschmidt se distinguió sobre este tema al mostrar que tales monstruosidades resultan de una mutación genética dada, que puede ser obtenida por un choque ambiental aplicado en un momento crítico del desarrollo. Además de los mutantes homeóticos, Goldschmidt se interesa en otras mutaciones con efecto morfológico mayor, como las que se traducen en una modificación importante de las proporciones en las partes de un organismo: acortamiento de los miembros, ojos telescópicos y otros fenómenos que frecuentemente se producen en grupos de animales diferentes.

La noción de monstruo prometedor se apoya sobre tales datos. Goldschmidt había constatado que las formas teratológicas ocasionadas en una especie dada (resultante ya sea de una mutación, o de una perturbación ambiental) evocaban la forma estándar de una especie emparentada. Por ejemplo, en una especie de mosca (*Termitoxenia*), el segundo par de alas es rudimentario y tiene una morfología comparable a los halterios de ciertos mutantes homeóticos de la *drosophila*.<sup>15</sup> Las semejanzas entre anomalías de una especie y la forma normal de otra sugieren que el estado normal de tal especie tiene su origen en una mutación teratógena que afectó a un ancestro. La expresión “monstruo prometedor” es el nombre de esta hipótesis. La inferencia que conduce a este planteamiento

14. W. Bateson, *Materials for the study of variation, treated with especial regard to discontinuity in the origin of species*, Macmillan, London, 1894.

15. Las *drosophilas* son dípteros. A diferencia de la mayoría de los otros insectos, los dípteros tienen solamente un par de alas. El segundo par de alas se transforma en una estructura llamada “halterio”. Se trata de un ala profundamente transformada que juega el rol de balanza y que confiere a los dípteros una excepcional ligereza en el vuelo. Ahora bien, suele suceder que las *drosophilas* presentan halterios anormales que tienen el aspecto de alas atrofiadas.

presenta, por otra parte, una debilidad bien señalada por Stephen Jay Gould: de la hipótesis verosímil según la cual la mecánica del desarrollo *podría* permitir la formación de especies nuevas en una sola etapa, Goldschmidt infiere que así *debe* ser. Goldschmidt jamás dio un argumento preciso a favor de esta inferencia que admite implícitamente.

Sea como sea, nosotros comprendemos mejor ahora lo que es el “monstruo prometedor”: es una forma teratológica hereditaria y viable que se reveló ventajosa en ciertas condiciones particulares del medio. El argumento hace intervenir la selección natural, pero no es un argumento darwiniano. Implica, en efecto, que una adaptación puede surgir bruscamente, en lugar de haber sido gradualmente esculpida por la selección de pequeñas modificaciones sucesivas.

El “monstruo prometedor” ha dado mucho de qué hablar a los evolucionistas, pues es el mejor ejemplo en el siglo xx de una concepción saltacionista de la evolución. Quisiéramos, sin embargo, comentar esta concepción desde el punto de vista más general de la representación de monstruo físico en la cultura contemporánea. Este ejemplo, que hemos situado en su propio contexto científico, constituye según nosotros un dato revelador de lo que la cultura moderna entiende de manera general por “monstruo”.

Más allá de su aparente plausibilidad científica, la imagen de “monstruo prometedor” no nos deja de asombrar si se le evalúa a la luz de otros discursos, pasados y presentes, sobre los monstruos. Los monstruos prometedores de Goldschmidt se perfilan sobre tres horizontes de significación característicos de la representación moderna de monstruo físico.

El primer horizonte de significación es la ciencia de los monstruos que se desarrolla en los siglos xix y xx bajo el nombre de “teratología”. De Etienne e Isidore Geoffroy Saint-Hilaire a la teratogénesis experimental (Dársete, Chabry, Wolf) y de ahí a la biología del desarrollo de hoy, la ciencia de los monstruos no ha cesado de crearse un mismo camino de pensamiento. La teratología no ha dejado de roer el concepto de monstruo confiriéndole una banalidad biológica.

Al tomar de inicio como punto central al hombre, o principalmente a él, la teratología ha clasificado las formas monstruosas en categorías bien definidas. Etienne Geoffroy Saint-Hilaire, a partir de formas de organización acabadas, las reagrupaba en taxones tan distintos entre ellos como lo son las especies, los géneros y las familias de organismos comúnmente construidas por los naturalistas. A partir de este primer paso, la teratología disuelve la vieja idea de juego o capricho

de la naturaleza: los monstruos devienen formas reguladas, cuyas propiedades constantes tienen valor de leyes naturales.

Esta misma teratología también nos ha llevado a separar la noción monstruo de la de organismo. Observamos, por ejemplo, una obra ilustrada de teratología, como muchas de las que existieron entre los siglos XIX y XX. Observemos las imágenes de monstruos humanos abortados, del género de los que se conservan en frascos en ciertos hospitales. Tal feto humano con los miembros inferiores soldados y abortados nos evoca, sin vacilar, la forma de una especie vecina. Se trata, como dice la leyenda, del “bebé sirena”. La forma nos asombra e inquieta, pero no dudamos de que se trata de una forma humana, una forma “todavía humana”. En un tarro adjunto la etiqueta menciona un “cíclope”. Esta vez sería muy difícil para un no-especialista reconocer una forma humana. Sólo el contexto, y la carga mitológica del término, nos hacen reconocer a “un ser humano”. Pero ¿qué diríamos de los monstruos “anidienos” tan bien descritos por Isidore Geoffroy Saint-Hilaire? ¿Son todavía monstruos estas bolsas redondas cuya disección revela esbozos de órganos, ligadas a la madre por un cordón umbilical? ¿Se trata de organismos humanos? ¿Se trata de organismos? Pero vayamos más allá ¿qué pensar de los “teratomas”, término que significa literalmente “tumor-monstruo” (tumor que evoca un monstruo)? Los teratomas son tumores benignos o malignos de tamaño extremadamente variable que pueden parasitar innumerables partes del cuerpo. Tenemos, por ejemplo, un pequeño grano de carne sobre el rabillo del ojo. Extirpado, podemos verlo bajo una lupa: hay rastros de cabello, uñas, pequeños huesos, grasa. ¿El teratoma es un monstruo? ¿Es un organismo?

Con estos ejemplos queremos simplemente sugerir que la ciencia contemporánea ha normalizado al monstruo. Ha disuelto la representación común. Algunas veces se trata de organismos viables, otras de organismos que no lo son, quizá también cosas orgánicas que no podemos llamar “organismos”. Los hay por todos lados en innumerables especies animales y vegetales. Son clasificados, se conoce su génesis, se les puede producir a voluntad, cada vez más encuentran un lugar en la ciencia general del desarrollo.

En tal espacio de conocimiento, la representación común del monstruo se disuelve. Tenemos ahí la primera condición de posibilidad del “monstruo prometedor” de Goldschmidt. Las formas teratológicas de las que él nos habla no nos espantan. Son formas normales en potencia. Ciertamente, la inmensa mayoría de ellas están condenadas a perecer, porque muy probablemente no puedan adaptarse a

las condiciones del medio en el cual no estaba previsto que surgieran. Pero lo que dice la metáfora de Goldschmidt es que en la escala de la historia de la vida, la balanza de la naturaleza es favorable a los monstruos: virtualmente toda especie y, sobre todo, toda especie nueva, podría tener su origen en un monstruo. Sea lo que sea, el valor científico de la hipótesis construida por Goldschmidt, la imagen que él utiliza, habla por sí misma: en tanto que (doble) metáfora “el monstruo prometedor” es una hipérbole de la trivialidad de monstruo en la cultura biológica moderna.

Más allá de este primer horizonte —científico— de significación, creemos discernir otro más inquietante. Los monstruos de los biólogos no son verdaderamente monstruos en el sentido que lo son para “todo el mundo”. Uno puede preguntarse legítimamente eso que *todo el mundo* tiene en mente, en la vida ordinaria, cuando forma el juicio: “es un monstruo”. Tratándose de los monstruos físicos, tal juicio se confunde prácticamente con una percepción inmediata. Un joven filósofo, Pierre Ancet, ha defendido recientemente una tesis sutil y profunda, *La perception contemporaine du monstre*,<sup>16</sup> en la que sostiene que el monstruo percibido es siempre un “monstruo humano”. “No hay ser más monstruoso que ese que se nos asemeja más, no hay monstruo más auténtico que el monstruo humano”.<sup>17</sup> Es por ello que es esencial que el monstruo de *todo el mundo* tenga un rostro. Como dice Levinas, citado por Ancet, “la cara es un paso hacia el otro”. ¿Qué es el monstruo de la experiencia ordinaria, sino aquél frente al cual el movimiento hacia la alteridad se rompe? El monstruo, dice todavía Ancet, es sin duda “la figura más inquietante de la alteridad”. Él es, así, objeto no de un miedo pero sí de una angustia inevitable. Esta es una cuestión importante. En el cuerpo percibido ¿no hay en efecto una deformación virtual de nuestro propio cuerpo que nosotros anticipamos? Los cuerpos monstruosos son de hecho el objeto de “angustias que no tienen nada de irracionales”.<sup>18</sup> Entre el monstruo y el cuerpo enfermo, viejo, torturado, mutilado, disuelto por el accidente, hay afinidades de una terrible evidencia. El monstruo percibido —en los álbumes fotográficos o en los frascos de laboratorio— es una metáfora visual de todos estos dramas.

16. P. Ancet, *La perception contemporaine du monstre*, tesis sostenida en la Universidad de Borgoña, 2002.

17. *Ibid.*, p. 281.

18. *Ibid.*, p. 11.

Eso nos revela un segundo aspecto no considerado del “monstruo prometedor”. Bajo la pluma del biólogo Goldschmidt, la palabra “monstruo” ciertamente no evoca los dramas íntimos de deformación, la horadación, el despedazamiento, la licuefacción y devoración que Pierre Ancet identifica en la idea más banal del monstruo físico humano. El monstruo de Goldschmidt, hemos dicho, es un monstruo naturalizado y normalizado. Pero en su enlace con el calificativo “prometedor”, “prometido a un bello porvenir”, al hacerlo un héroe de la evolución, ¿no traemos de nuevo a cuenta el sentido más antiguo de la palabra en nuestra lengua? “Monstruo” viene del latín *monstrum*, cuya variante es *monestrum*. Estos sustantivos son ellos mismos derivados del verbo *moneo* (enseñar, transmitir). En este viejo sentido, el monstruo es una lección que nos vienen de los dioses, un “monumento”, un prodigio. Ahí está, sin duda, uno de los resortes semánticos ocultos que ha vuelto la expresión “monstruo prometedor” tan familiar a nuestros oídos.

Último horizonte de significación: la demiurgia. Actualmente ya no creemos que los prodigios vengan del cielo. Goldschmidt, como nosotros, pensaba que las formas teratológicas son o el producto de un genotipo o el producto de un choque ambiental aplicado en un momento preciso de desarrollo. Ellas no surgían, pues, de la nada, sino de causas materiales determinadas. Ahora bien, el prestigio de Goldschmidt le venía en parte de sus talentos como biólogo experimental. Este pensador de maneras aristocráticas era en materia de ciencia, pero también de metafísica, un materialista declarado, como bien lo muestra el libro en el que más desarrolló la noción de “monstruo prometedor” (*La base material de la evolución*). Pero también, para él, la evolución a gran escala (la génesis de las especies) debía hacerse visible sobre la mesa del laboratorio. Los monstruos de Goldschmidt son monstruos reproducibles a voluntad. Detrás de los ojos metamorfoseados en patas de un insecto homeótico, alcanzamos a discernir el ojo de un sabio-demiurgo.

En la segunda mitad del siglo xx, la genética del desarrollo ha ampliado considerablemente este aspecto demiúrgico. Después de algunos años, el público se familiarizó con estas imágenes fabulosas de las *drosophilas* provistas de ojos sobre órganos tan insólitos como las patas o en el lugar donde deberían ir antenas.<sup>19</sup> La morfología microscópica no es, sin duda, un objeto familiar o profano. Pero el profano sufre una gran impresión cuando encuentra que las antenas han sido reemplazadas por pequeños ojos supernumerarios en medio de la cabeza, y más

19. W. Gehring, *La drosophile aux yeux rouges. Gènes et développement*, Odile Jacob, París, 1988.

todavía cuando sabemos que esos ojos tienen todo el equipamiento sanguíneo y nervioso que podría permitirles eventualmente funcionar. Que sean verdaderamente funcionales, no lo sabemos. En el laboratorio también se han producido pequeños ojos bien formados en las extremidades de las patas o sobre un ala... Tales trabajos no hablan solamente de un bricolaje, a diferencia de los ensayos y experimentos de las biotecnologías. Ellos prueban la existencia de genes que, individualmente, son capaces de desencadenar la formación de un ojo en tal o cual parte del cuerpo. Basta que esos genes, debidamente desplazados, se inserten en los sitios cromosómicos donde tendrían la función de activar, en un punto preciso del cuerpo, la batería de cerca de un millar de genes necesaria para construir un ojo. Este género de descubrimiento es fascinante, pero aquí también el imaginario encuentra su lugar. El biólogo suizo Walter Gehring, que ha realizado los trabajos más espectaculares sobre el tema, introdujo la expresión “genes maestros”, para designar los genes reguladores que intervienen en un nivel elevado de la mecánica del desarrollo, desencadenando la formación de un órgano dado. Estos “genes maestros”, cuya manipulación permite comprender mejor ciertas formas teratológicas que fascinaron a Goldschmidt, son axiológicamente más inquietantes que los “monstruos prometedores” del genetista alemán. Pero, en esta ocasión, el horizonte de significación de monstruo no implica solamente la idea de una historia natural y progresiva, sino evoca también la demiurgia humana. Los monstruos físicos de mañana serán poco a poco *nuestros* monstruos.

## TRES MONSTRUOS MEDIEVALES A LA LUZ DEL CUERPO SIN ÓRGANOS

María Luisa Bacarlett Pérez  
Universidad Autónoma del Estado de México

### *Introducción*

La intención del presente trabajo es repensar la figura del monstruo poniéndola en relación con dos categorías centrales tanto para la Epistemología como para la Filosofía contemporánea en general, nos referimos al *conocimiento* y al *cuerpo*. El segundo elemento es, quizá, el que resulta más familiar a la hora de pensar la monstruosidad, pues ella siempre representa una cierta modificación, desviación o anomalía de un cuerpo, de su morfología o de sus funciones. En este sentido, el monstruo siempre nos remite de una u otra forma a la corporalidad, frecuentemente nos empuja a replantearnos que un cuerpo puede ser otra cosa de aquello que se espera, puede desviarse del plan esperado o del programa establecido. Es quizá todo esto lo que nos permitiría entender qué tiene que ver lo monstruoso con el conocimiento, el primer término más arriba planteado. Pues bien, creemos que es precisamente debido a lo que puede darnos a pensar, por la vía de pensamiento que puede abrir, por la chispa que enciende hacia la reflexión y el cuestionamiento, que el monstruo es también un *affaire* del conocer. Una gama de filósofos, tanto antiguos como modernos y contemporáneos, no dudaron de ver en el *pathos*, en el horror, en lo monstruoso, la chispa que enciende la luz del conocimiento. Por lo anterior, la primera parte de este trabajo intentará ser una exposición apretada de tales posturas en pensadores como Platón, Nietzsche, Canguilhem y Deleuze, para después retomar los planteamientos de este último y llevarlos hacia los derroteros del cuerpo; es decir, si lo monstruoso está en la antesala del conocimiento, ¿qué tipo de conocimiento nos ofrece la figura del monstruo en relación al cuerpo?, ¿qué otras maneras de concebirlo y entenderlo? Para dar salida a tales cuestiones nos centraremos en el concepto deleuziano de *Cuerpo sin Órganos* (CsO) y trataremos con él de reflexionar en torno a la figura

del monstruo para verlo no meramente como una desviación o una mezcla de partes, sino como un verdadero experimento que nos permite concebir otros usos del cuerpo. Para llevar a cabo tal empresa nos centraremos, en el tercer apartado, en algunos monstruos medievales que nos permiten replantearnos la monstruosidad no sólo como aquello que nos da qué pensar, sino aquello que nos permite pensar de otra manera, concebir de otra forma al propio cuerpo.

### *Lo monstruoso y el conocimiento*

Del latín *monstrare*, el monstruo ha sido ligado tradicionalmente en Occidente con todo aquello que se desvía del verdadero plan de la naturaleza, con todo aquello que hace una excepción al orden, sea divino, sea natural. Sin embargo, tal figura nunca ha dejado de ser paradójica, ya que si por un lado refleja la caída y la irregularidad, por otro lado, es gracias a ella que el orden y la armonía resaltan más que nunca; es decir, tales excepciones al principio de continuidad no hacen más que acrecentar nuestra estupefacción y admiración por el orden natural o divino. Pero la figura del monstruo es también paradójica por la tensión que guarda con lo visible. Si atendemos a la etimología de la palabra, el monstruo es aquello que se muestra, aquello que atrapa nuestra mirada precisamente por su falta de concierto con el orden que le rodea, por expresarse como herida y protuberancia en la superficie plana de la armonía cotidiana; es decir, a pesar de que su figura suele ir acompañada de la repulsión y el horror de quien mira, de tal forma que el primer impulso es *desviar la mirada*, de igual forma en el monstruo todo es luz, todo es visibilidad; así, a la repulsión le acompaña siempre la necesidad de ver con insistencia y curiosidad. Luz y oscuridad a la vez: luz que atrae la mirada, que provoca asombro; oscuridad que viene de la repulsión, del horror. Tales emociones reflejan otro aspecto interesante de lo monstruoso, ya que difícilmente podemos separarlo del efecto que suele producir en nuestras almas. Ligado al asombro, al horror, a la estupefacción, se encuentra también por ello mismo hermanado con el conocimiento, unión paradójica que recrea la tensión entre la luz y la oscuridad, entre lo racional y lo irracional.

Ya Platón, pero también muchos otros filósofos posteriores, como Hume, Comte y Nietzsche, apostaron por ver en el inicio del conocimiento el asombro, el *thauma* e inclusive el horror. Remitiéndonos a Platón, en particular al *Teeteto*,

el conocimiento tiene en la razón su condición necesaria pero no suficiente para realizarse. Sin duda, la tradición filosófica occidental nos ha legado una concepción de la obra platónica en exceso racionalista e intelectualista;<sup>1</sup> sin embargo, nos enfrentamos a un *corpus* mucho más complejo donde las pasiones, el asombro, la indignación, la metáfora y muchos otros elementos que podríamos calificar como no racionales, juegan un papel preponderante. Por ejemplo, en la teoría platónica del conocimiento pareciera que el arribo a la ciencia implica un proceder racional, de principio a fin, sin embargo, tal situación está lejos de ser cierta. Muy al contrario, en particular en el *Teeteto*, aparece una mancuerna que en muchos sentidos cruza buena parte de la Filosofía de Platón: asombro y conocimiento son dos elementos que difícilmente puede concebirse aislados. Por ejemplo, Sócrates no duda en manifestar que el *thauma* es el origen de la actitud propiamente filosófica: “Es totalmente propio del filósofo este sentimiento, el asombrarse. La filosofía no tiene otro origen y aquel que ha hecho de Iris la hija de Thaumas parece entender bien de genealogía”.<sup>2</sup> Que Iris sea hija de Thaumas no deja de ser paradójico, sobre todo si tenemos en cuenta que la labor de aquella, como emisaria de los dioses, radica en llevar el mensaje divino a los hombres mediante un discurso (*logos*), que si bien no es totalmente asequible a la inteligencia humana, pues se presenta siempre oscuro, no por ello carece de orden y sentido; mientras que su padre, cuyo nombre puede traducirse como “el magnífico”, “el asombroso”, representa la fuerza desbordante del mar y sus maravillas, ciertamente un poder enorme, monstruoso, pero carente de discurso, de *logos*. Así pues, Iris, *la hacedora de discursos*, es hija de Thaumas, el asombroso, el monstruoso.

Más tarde Aristóteles, en la *Metafísica*, vuelve sobre tal idea, haciendo del asombro la primera respuesta humana ante eventos más bien mundanos, actitud que luego se dirige a problemas más elevados.

En efecto, es el asombro lo que empujó, tal como ahora, a los primeros pensadores a las especulaciones filosóficas. En el inicio, su asombro versa sobre las dificultades que se presentan primeras al espíritu; pero después, avanzando poco a poco, extenderán su exploración a problemas más importantes, como los fenómenos de la Luna, del Sol y de

1. Cfr. Alfred Edward Taylor, *Platón*, Tecnos, Madrid, 2005.

2. Platón, “Théétète”, en *Œuvres complètes*, Flammarion, París, 2008, §155d.

las estrellas, en fin, los de la génesis de Universo. Ahora bien, percibir una dificultad y asombrarse, es reconocer la propia ignorancia...<sup>3</sup>

En Aristóteles el asombro está al principio del conocimiento, pero no como una actitud pre-filosófica de la que es necesario avergonzarse, sino como parte constitutiva del pensar filosófico, a tal grado que ambos se convierten casi en sinónimos. De hecho, tal *pathos* no nos abandona cuando ascendemos a la exploración de problemas más dignos y elevados. Así, el *thauma*, el *pathos*, se presenta como aquella emoción a partir de la cual el *logos*, y más tarde la ciencia, pueden tener lugar. Sin embargo, lo anterior no es equivalente a afirmar que el asombro pueda convertirse en un estado permanente o estático, antes bien, está ahí para ser superado, sea para llegar a la *sophrosyne*, sea para llegar a la ciencia. Con todo, siempre habremos de regresar a él para abrir y alimentar de nuevo nuestra inquietud, nuestra curiosidad, nuestra actitud filosófica, porque quizá lo propio del estulto sea precisamente no asombrarse de nada.

Como hemos visto, Platón, al igual que Aristóteles, no duda en ligar *thauma* y conocimiento, asombro y ciencia, horror y saber, es decir, no duda en ubicar al monstruo en la base de nuestro conocer. Tal relación entre conocimiento y monstruosidad no deja de ser paradójica, pues pone en la antesala del saber aquello que solemos considerar antitético a todo saber: las emociones, el horror, las pasiones, el desorden. Después de la Grecia antigua, muchos son los pensadores que han retomado tal mancuerna para acentuar el hecho de que sin la experiencia de lo monstruoso, del asombro o del horror, el conocimiento difícilmente tendría lugar. Ya en plena modernidad Adam Smith, David Hume, Augusto Comte y Friedrich Nietzsche, entre otros y desde sus perspectivas particulares, volvieron al tema para subrayar el carácter *thaumático* del conocimiento; pero es sin duda Nietzsche quien con más aplomo cuestiona el carácter exclusivamente racional de nuestra actividad cognitiva, de hecho, no duda en comparar al acto de conocer con la actividad digestiva de un estómago que tiende a asimilar todo aquello que le resulta extraño, para así volverlo propio y familiar: “Nuestro aparato cognoscitivo no se encuentra destinado al conocimiento”.<sup>4</sup>

Después de Nietzsche, tal postura aparecerá en otros filósofos que retoman tales argumentos y los llevan no sólo a la ontología y a la teoría del conocimiento,

3. Aristóteles, *Metafísica*, Gredos, Madrid, 1997, A2 982b 12.

4. Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Madrid, 1973, § 496.

sino a epistemologías regionales que se ocupan de problemas más esotéricos en las ciencias. Por ejemplo, ya en pleno siglo xx Georges Canguilhem no duda en retomar la situación paradójica del monstruo en relación a las ciencias de la vida, en particular a la medicina. Para este filósofo francés, si hay conocimiento de la vida es gracias a lo patológico más que a lo normal; es decir, es gracias a la monstruosidad y a la desviación que el cuerpo humano ha devenido un objeto de cuestionamiento, de curiosidad, de indagación. Retomando las palabras de René Leriche, “si la salud es la vida en el silencio de los órganos”, entonces poco ha tenido que decir la salud respecto del conocimiento de la vida, antes bien, ha sido porque hay enfermedad, seres anómalos y monstruosos, que un saber sobre el cuerpo y la salud se hicieron necesarios. Pero la empresa de Canguilhem no queda ahí, lejos de ver en el monstruo una simple desviación del estado *normal*, lo concibe como una verdadera apuesta de la vida por experimentar otras posibles formas de existencia, y aunque dichas apuestas suelen tener poco éxito, habría algunos casos en que tales experimentos podrían resultar más exitosos que las formas de vida normales.

En la medida en que los seres vivos se desvían de un tipo específico, ¿son seres anormales que ponen la forma específica en peligro, o son inventores de nuevas formas? [...] No nos parece por tanto cuestionable que las mutaciones puedan ser el origen de nuevas especies [...], ciertas mutaciones que pueden parecer desventajosas, en un medio propio de una especie, son capaces de convertirse en ventajosas si ciertas condiciones de existencia varían.<sup>5</sup>

Con tales palabras Canguilhem se acerca a otro concepto que desde la teoría evolucionista da cuenta de este tipo de monstruos que resultan más exitosos, en términos adaptativos, que sus congéneres normales: nos referimos al *monstruo esperanzador* o *hopeful monster*. Concepto acuñado por Richard Goldschmidt<sup>6</sup> y popularizado después por Stephen Jay Gould, el *hopeful monster* es un ser anómalo que gracias a sus anomalías resulta, al final, mucho más capaz de adaptarse a las cambiantes situaciones del medio. Para Gould, muchas mutaciones pueden significar un verdadero desastre para quien las porta, pero ocasionalmente un monstruo puede ser mucho más apto para adaptarse a un medio en comparación de sus congéneres, lo que puede a su vez abrir la posibilidad de que emerjan

5. Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Puf, París, 1998, p.89.

6. Richard Goldschmidt, *The Material Basis of Evolution*, Yale University Press, New Haven, 1940.

nuevas especies.<sup>7</sup> Desde esta perspectiva, la monstruosidad dejaría de tener esta carga radicalmente negativa y se abriría a la posibilidad de concebirla como un experimento vital ligado a la creatividad y a lo posible. Tal perspectiva no deja de ser paradójica, pues pone a la par el aspecto negativo del monstruo —su carácter anormal, irregular, desviado, etc.— y su aspecto positivo —creación, posibilidad, novedad—. En este rubro, filósofos posteriores a Canguilhem, como Gilles Deleuze, no perdieron la oportunidad de subrayar este carácter paradójico del monstruo, es decir, su estatus como una forma de vida que sin dejar de concebirse como anormal o desviada, se muestra a la vez como un verdadero experimento vital destinado a la creación de nuevos acoplamientos e inéditas formas de adaptación.

La obra deleuziana es ilustrativa de esta concepción del monstruo como exploración y creatividad vital, pero al mismo tiempo se inserta de manera plena en una crítica a las *líneas fuertes del ser*, esas que la tradición filosófica occidental nos ha legado, a través de la cual los sujetos son vistos como entidades acabadas, hechas de caracteres precisos y esenciales. Bien al contrario, los sujetos siempre están en permanente devenir, jamás terminan de hacerse, de constituirse, es decir, siempre se trata de sujetos larvarios. Es quizá por ello que más que hablar de seres Deleuze prefiere hablar de *máquinas*, es decir, de entidades que están hechas de sus acoplamientos, de sus posibles conexiones. No hay, por tanto, esencias o moldes a los que se deba responder, pues toda máquina se resuelve en los posibles acoplamientos que pueda llevar cabo, en las conexiones y en los nuevos usos que puede dar a sus partes. De ahí la pertinencia del monstruo, pues antes de verlo como la desviación de un modelo originario, habría que concebirlo como una máquina donde los usos esperados y establecidos han sido *profanados*, abriendo al cuerpo a nuevas conexiones y ensamblajes. En suma, Deleuze vuelve a priorizar la novedad y la creación en el monstruo al concebirlo como máquina o como *Cuerpo sin Órganos* (CsO), es decir, un cuerpo que no puede ser definido por sus partes, sino por sus conexiones y acoplamientos. Definir al monstruo como un CsO rescata, a nuestro modo de ver, ese elemento creativo e innovador que puede ligarse a la monstruosidad, no como mera desviación y anomalía, sino como verdadero experimento vital.

En lo que resta de este trabajo profundizaremos en la manera deleuziana de concebir al monstruo y la forma como puede pensarse en términos de creación,

7. Stephen Jay Gould, *El pulgar del panda*, Crítica, Barcelona, 1994.

de novedad y de nuevos acoplamientos; para tal fin nos centraremos en el concepto de CsO y nos dirigiremos más puntualmente a algunos ejemplos que, si bien no pueden encontrarse en la obra deleuziana, ilustran de excelente manera tales ideas y conceptos, nos referimos a algunos ejemplos del bestiario medieval. Con todo, sería conveniente cerrar este apartado retomando la mancuerna asombro-conocimiento, o si se quiere monstruosidad-pensamiento, sobre todo porque tal dupla vuelve a estar presente en el pensamiento deleuziano. Efectivamente, para Deleuze el pensamiento no es algo que nos encontremos en la pasividad de nuestro estudio, en una lectura solariega o en medio de la tranquilidad de nuestras teorías, todo lo contrario, comenzar a pensar implica encontrarnos con el monstruo, es decir, no solamente con aquello que nos causa horror o asombro, sino también aquello que nos desborda, que nos saca de nuestros goznes, que interpela nuestras cómodas seguridades. Conocer es comenzar a pensar,<sup>8</sup> y pensar poco tiene que ver con corroborar o verificar lo ya sabido, implica más bien arrojarnos a los brazos de una experiencia desconocida, abrir la puerta a pensar lo que incómodamente nos lanza fuera de lo convencional, lo esperado. Curiosamente, Deleuze cree que tal experiencia de sacudida, tal violencia que nos puede dar qué pensar, la podemos encontrar sobre todo en la literatura; así, frente al método (camino conocido) de la filosofía, Deleuze (trayendo a cuenta a Proust) encuentra el azar y la violencia.

El error de la filosofía es presuponer en nosotros una buena voluntad de pensar, un deseo, un amor natural por lo verdadero. De esta manera, la filosofía no llega más que a verdades abstractas, que no comprometen a nadie y que no lo trastornan [...] Ellas permanecen gratuitas, porque nacen de una inteligencia que sólo les confiere una posibilidad y no un rencuentro o una violencia que garantice su autenticidad.<sup>9</sup>

En este talante, el pensamiento comienza cuando algo nos violenta, cuando nos saca de nuestros cómodos derroteros. El monstruo tiene entonces una ligazón estrecha con el pensar, puede darnos qué pensar, puede ser el asalto que comien-

8. Deleuze no usa el término *conocimiento sino pensamiento*, la razón de ello estriba, en parte, en que el conocer tiene aún una cierta carga pasiva, pues presupone la existencia de un sujeto y de un objeto independientes que se encuentran para que uno pueda dar cuenta del otro. En cambio, *pensar* habla de una constitución simultánea del que percibe y de lo percibido, por ende, tiene más la forma de una experiencia no planeada que de una aprehensión metódica.

9. Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Puf, París, 1964, p. 24.

ce a arrojarnos fuera de la *imagen del pensamiento* en la que nos hemos instalado cómodamente.

Aunque aquí hemos hablado de lo monstruoso en un sentido amplio, como aquello que al producir asombro y horror está en la antesala del conocimiento, habría que admitir, con todo, que no todo lo monstruoso da qué pensar. Si reducimos lo monstruoso a los monstruos que pueblan el imaginario actual en el cine y los comics, para Deleuze claramente estos especímenes no tendrían el carácter provocador que puede incentivar el pensamiento, quizá porque están demasiado atrapados en el paradigma del híbrido, de la mezcla: Drácula, el Hombre-lobo, el zombi, etc. Es decir, no todo monstruo cumple el papel que aquí le hemos asignado a lo monstruoso, como aquello que anima el conocimiento, que nos violenta para pensar. Por ello, en este trabajo hemos decidido dirigir nuestra mirada a los monstruos medievales, figuras que lejos de circunscribirse al paradigma de la mera mezcla, nos ofrecen otra manera de pensar la misma monstruosidad, una que no define al monstruo por sus partes, sino por sus posibles conexiones, por sus acoplamientos, por aquello que *puede* y no por aquello que *es*.

### *Lo monstruoso y lo fantástico*

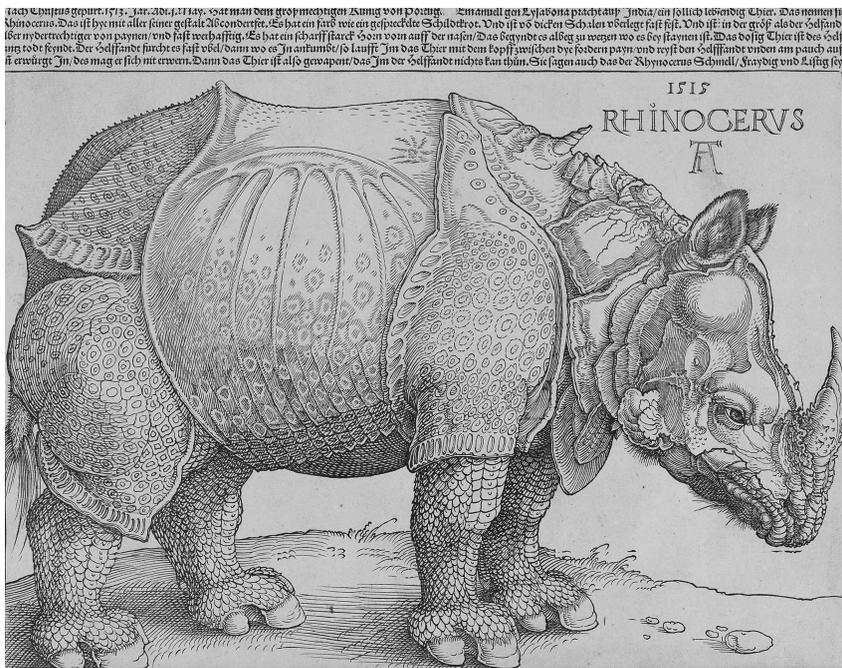
Los monstruos han poblado profusamente el imaginario occidental desde tiempos remotos; pero, sin duda, la Edad Media ha sido uno de los periodos más productivos en la construcción de tales imágenes; no había historia natural o almanaque que no contuviera su buena dosis de seres monstruosos y fantásticos, mismos que no siempre se distinguían de los seres reales. Habría que sospechar, pues, que aquellos que nosotros reconocemos como seres fantásticos, en el imaginario medieval podían remitir a seres tan reales como cualquier otro animal existente; de igual forma, los animales no fantásticos podían contener una serie de rasgos y elementos que los hacían rayar en lo fabuloso. Un ejemplo precioso al respecto lo constituye el rinoceronte; animal del cual se tiene noticia desde la antigüedad, ya en la *Historia natural* de Plinio el Viejo, en el libro VIII, se relata que en uno de los juegos organizados por Pompeyo Magno (106-48 a.C.):

[...] Se vio también al rinoceronte, con un solo cuerno en la nariz, como se ha visto frecuentemente. Este, el otro enemigo natural del elefante, se prepara para la pelea afilando

## TRES MONSTRUOS MEDIEVALES A LA LUZ DEL CUERPO SIN ÓRGANOS

su cuerno contra las rocas y ataca especialmente a su vientre, que sabe que es más vulnerable. Su longitud es más similar, sus patas mucho más cortas, tiene el color del boj.<sup>10</sup>

Es la presencia de este cuerno la razón por la cual se le confundirá muchas veces con el unicornio. Pero lo que queremos subrayar de este animal es que frecuentemente su existencia y descripción lindaron las fronteras de lo fantástico. Es bien conocido, por ejemplo, el grabado realizado por Durero en 1515; ahí el rinoceronte aparece con una coraza hecha de escamas y placas duras, a la manera de las tortugas, ligadas entre sí por remaches que dan la impresión de una armadura; alrededor del cuello se muestra lo que parece ser un gorjal y encima del lomo un segundo cuerno que lo acerca más a la figura del unicornio.



No sobra decir que tal grabado fue realizado por Durero a partir de la descripción de un mercader que sí pudo verlo de primera mano en un viaje a Lisboa.

10. Plinio (el viejo), *Historia Natural* (Libros VII-XI), Gredos, Madrid, 2003, VIII, p. 20.

Durero, a partir de tal descripción, no sólo dibuja a un ser que tiene poco que ver con los verdaderos rinocerontes, a un ser más bien fantástico, sino que agrega a su trabajo una inscripción en la que lo describe como “enemigo mortal del elefante”, “rápido”, “impetuoso” y “astuto”. Para nosotros, tal representación nos puede resultar fantástica, sin embargo, podemos suponer que Durero estaba intentando dar una descripción realista del dicho animal. En otros términos, las fronteras entre *lo fantástico* y *lo real* no son las mismas para la *episteme*<sup>11</sup> medieval y para la nuestra, ni siquiera podríamos apostar que entendemos lo mismo con los adjetivos *real* y *fantástico*. Otro ejemplo resulta aquí interesante. Pensemos en el *hombre salvaje* medieval, cuya primera aparición data del siglo XII, en la obra *Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes. Se trata de la descripción de un hombre agreste que vive en la montaña, de gran tamaño, de barbas crecidas, que no sabía hablar alguna lengua, ignorante de las buenas maneras, de nariz chata y dientes afilados, con un mazo en la mano y vestido con pieles de animal. Como lo expone Lecouteux, seguramente se trataba de personas del campo o de la montaña, con escaso contacto con la civilización, de malas maneras, incultas y bárbaras, producto de su existencia al margen de la sociedad. Sin embargo, lo que hoy caería dentro del tipo sociológico del *outsider* o del marginal, para el imaginario medieval es un ser monstruoso que puede ser colocado, dentro de los bestiarios, a un costado del hombre-lobo, del cíclope o del gigante. En suma, si hoy para nosotros el hombre salvaje no tendría por qué ser catalogado como monstruo ni como ser fantástico, para el Medioevo tiene su lugar en casi todos los bestiarios.



John Bullver, El villano del Danubio (1653)

11. Por *episteme* entendemos “Los códigos fundamentales de una cultura —esos que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus intercambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas—, fijan de entrada el juego, para cada hombre, de los órdenes empíricos con los que tendrá que ver y entre los cuales se encontrará”. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, p. 11.

El hombre salvaje es, en una palabra, la antítesis del caballero. Por su aspecto, su exceso de vello, su tamaño, sus costumbres y sus armas, se opone a todos los valores del universo cortés. Representa al hombre bruto, [...] [al] individuo excluido de la sociedad, de la civilización, de la comunidad: retrocede al rango de bestia.<sup>12</sup>

En suma, las razones de lo monstruoso no son las mismas para el medioevo que para nosotros. Un hombre que vive en las montañas, alejado de la civilización, de pronto, para el imaginario medieval, se convierte en un ser fantástico como lo puede ser un gigante o un minotauro. Es decir, lo monstruoso y lo fantástico no tienen el mismo valor para el medioevo que para nosotros. Pero inclusive, reflexionando sobre tales términos dentro de nuestro propio contexto y época, tales términos resultan igualmente problemáticos, pues habría que reconocer que hay seres fantásticos que no son necesariamente monstruosos y que hay monstruos que no pueden ser calificados como fantásticos. Siguiendo las ideas de Heinz Mode, los seres fantásticos son “creaciones maravillosas de la fantasía humana”, “que deben única y exclusivamente su figura a la imaginación y a la mano del hombre”;<sup>13</sup> por ende, seres como un hada o un minotauro son fantásticos, pero sólo el último podría ser calificado abiertamente como monstruoso. En este sentido, lo monstruoso, si bien en su sentido etimológico se deriva del latín *monstrare*, *lo que se muestra*, siempre va más allá del solo mostrar, pues adolece de un talante negativo que lo ubica siempre en contraposición al orden, de la naturaleza, de la ciencia, de la belleza. En este sentido, los monstruos siempre han implicado, de una manera u otra, la quiebra o el límite del orden o de la belleza: “constituyen la desproporción; que no es reducida por una ética o por una política: son una contradicción al principio de norma, pues constituyen la desproporción. Lo monstruoso no es en nada reducido por una estética: constituye una contradicción al concepto de gusto, constituye la desproporción.”<sup>14</sup>

En este sentido, lo monstruoso llama necesariamente a reconocer un elemento desproporcionado o fuera de lugar que rompe con el orden o la armonía esperada y que, por ello mismo, suele producir en el espectador un cierto sentimiento de disgusto, de horror. Por esta misma razón, lo fantástico no es siempre monstruoso, el

12. Claude Lecouteux, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, París, 1999, p. 83.

13. Heinz Mode, *Animales fabulosos y demonios*, FCE, México, 2010, p. 9.

14. Annie Ibrahim, “Introduction”, en *Qu'est-ce qu'un monstre?*, Puf, París, 2005, p. 12.

caso del hada es ilustrativo: es un ser fabuloso, pero su forma no se considera ni desproporcionada ni disarmónica, antes bien puede producir en quien la contempla un sentimiento de satisfacción, consuelo o ternura. De igual forma, pueden existir seres monstruosos que no son fantásticos, todos los ejemplos de la teratología moderna dan cuenta de ello. En suma, desde nuestra perspectiva moderna, lo monstruoso tiene para sí un *plus* de realidad que lo fantástico no tiene, pero que pierde una vez uniéndose a él. Por eso es conveniente hablar de una tercera categoría, la de seres fantásticos que a la vez son monstruosos —la primera se referiría a seres fantásticos que no son monstruosos y la segunda a monstruos que no son seres fantásticos—. Estos seres monstruosos y fantásticos son, a la vez, producto de la imaginación humana y portadores de una imagen desproporcionada que rompe la armonía del orden esperado.

En virtud de lo anterior, sin duda la Edad Media fue prolija en la creación de tal género de seres, fantásticos y monstruosos a la vez. Tal prodigalidad estriba seguramente en algo que apuntábamos antes: la distinción entre lo real y lo fantástico no es igual para el imaginario medieval que para el nuestro. Sin duda, dentro de este amplio reino *monstruoso-fantástico* bien podría haber más de una clasificación, como lo expone Patrick Tort,<sup>15</sup> en cada bestiario nos encontramos con que el autor realizó su propia clasificación aunque fuera de manera intuitiva. En este trabajo, con todo, nos ajustamos a una propuesta contemporánea, en una que se desprende de un amplio estudio sobre diversos bestiarios; nos referimos al libro de Heinz Mode: *Animales fabulosos y demonios*.<sup>16</sup> Para este autor los monstruos fantásticos pueden agruparse en cinco grandes clases:

1. Hombre-animal: mezcla humana y animal donde predominan los rasgos del primero (ángeles, sátiros y demonios).
2. Animal-hombre: mezcla humana y animal donde predominan los rasgos del segundo (centauros y sirenas).
3. Animales mixtos: monstruos de cuerpo y cabezas animales con ausencia de características humanas (grifo, dragón, pegaso).
4. Seres mixtos con multiplicación y simplificación deliberada: seres con aumento o reducción exagerados de los rasgos físicos (esquiápodo, amíctero, panoteno, unicornio, cíclope).

15. Patrick Tort, *L'ordre et les monstres*, Syllepse, París, 1998.

16. Mode, *op. cit.*

5. Mezcla de hombres o animales con elementos no animales (hombre-montaña, hombre-agua, hombre-árbol, etc.).

Lo que resulta interesante de tal clasificación de monstruos fantásticos es que en ella el criterio director es la mezcla, aunque ciertamente tal criterio queda seriamente cuestionado en el cuarto tipo. Efectivamente, el primero y el segundo tipo son claramente mixturas hombre-animal, animal-hombre; el tercer tipo es una mixtura de animales sin partes humanas; y el quinto son mezclas de animales y hombres con elementos que no son propios de seres vivos. Pero el cuarto resulta ser un tipo problemático, pues no se trata aquí estrictamente de una mezcla, se trata más bien de seres hipertróficos que, sin mezclar partes, se caracterizan por la multiplicación, en número o tamaño, de algunas de sus partes. Por ejemplo, el esquiápodo tiene un solo pie, pero éste es de tal tamaño que sobresale de todo su cuerpo; el amíctero tiene un labio inferior tan grande que le sirve para proteger su cabeza, o el panoteno, cuyas orejas enormes le sirven para abrigar todo el cuerpo. En suma, se trata, no de híbridos, sino de seres hipertróficos que se ajustan a otra lógica. Creemos que la lógica del híbrido responde a la mezcla de dos especímenes bien definidos que entran en cierta composición; pero en el caso del monstruo hipertrófico no hay referentes fijos a los cuales responder, con lo cual estamos ante figuras monstruosas más complejas. Creemos, pues, que es más sencillo pensar al monstruo en términos de mezcla o hibridación, que en términos de hipertrofia. Pensar al monstruo, no como una mera mezcla de partes distintas, sino como un cuerpo en el cual sus partes, al agrandarse o multiplicarse, dan lugar a nuevos usos, nos permite también dar con una concepción diferente del cuerpo, que no es una mera colección o añadidura de órganos, sino un *espacio sin órganos* abierto a cualquier uso posible. En este rubro, las ideas deleuzianas en torno al CsO pueden ser de gran utilidad para dar cuenta de tal tipo de monstruos. Para tal efecto, examinaremos con detalle tres monstruos medievales ya mencionados: el esquiápodo, el amíctero y el panoteno, los cuales nos interesan por su carácter no mixto y porque muestran claramente la diferencia entre pensar al monstruo bajo el modelo de la mezcla y pensarlo bajo el modelo de la hipertrofia, es decir, —y esta es la tesis que nos interesa defender— bajo el modelo del CsO.

Sin embargo, antes de continuar vale la pena aclarar, aunque sea brevemente, la tradición de la que estamos hablando, la de los bestiarios medievales. Como ya hemos apuntado, el imaginario medieval fue profuso en la creación de bestiarios

fantásticos, en los cuales las tierras lejanas y desconocidas —*terra incognita*— solían estar pobladas de seres extraños que no hacían más que volver más extranjeros y misteriosos tales parajes distantes. Sin haber descubierto América y con un limitado conocimiento de África y del mundo oriental, el hombre medieval construyó no solamente bestiarios, sino historias naturales e historias locales en las que siempre había lugar para seres fantásticos o monstruosos que asaltaban la imaginación de aquél que se atrevía a vislumbrar un más allá del mundo conocido. En muchos sentidos estos seres fantásticos hablaban del necesario reconocimiento de la finitud del mundo, y de que todo intento por ir más allá de la cristiandad sólo podría traer como consecuencia fantasmagorías, el encuentro con seres horrendos que amenazaban la cordura humana. Textos como las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla (570-636), la *Historia de los Lombardos* de Paul Diacono o el tratado *Del universo* de Raban Maur (780-856), poblaron el imaginario medieval entre los siglos VII y IX; obras de gran volumen y de enorme importancia para la época, en ellas se abordaba un poco de todo: la flora y la fauna de un lugar o país, costumbres, población, historia, etc., pero siempre se dejaba un espacio a la ilustración de seres fantásticos que poblaban las inmediaciones del mundo conocido o que habían cobrado derecho de existencia a partir de la tradición y las creencias populares.

En el siglo XII habrá un nuevo auge de tal género enciclopédico, auspiciado sobre todo por una nueva sed de sabiduría que empuja a los eruditos a revisar textos y tradiciones que la iglesia había ocultado o simplemente olvidado; de pronto, tratados aristotélicos y de otros filósofos griegos comienzan a traducirse, al igual que obras de médicos judíos y árabes desconocidos hasta entonces. Las escuelas de traducción de Toledo, Salerno y Montpellier comienzan a trabajar arduamente con tal tesoro recién desenterrado. De este arduo trabajo de traducción resulta la publicación de obras antiguas y la creación de textos nuevos en los que siempre hubo lugar para los seres fabulosos y extraños. Ahí está, por ejemplo, el *Florilegio* (1120) de Lambert de Saint-Omer, en donde reconoce que sus principales fuentes en torno a las monstruosidades las debe a comentarios de Martianus Capella (escritor pagano del siglo V d.C., cuya principal obra llevó el título *Las bodas de Filología y Mercurio* o *Las siete disciplinas*) y del propio San Agustín. En 1123, Honoré de Autburgo publica su *Imagen del mundo*, cuyo éxito fue enorme y modelo para bestiarios posteriores. Hacia 1231 el franciscano Bartolomeo, El Inglés, compila el libro *De la propiedades de las cosas*, mientras que en 1240, y después de 15 años de trabajo, Tomás de Cantimpré termina su libro titulado *De la naturaleza*, cuyo tercer tomo está consagrado a seres monstruosos. Diez años después, Vincent de

Beauvais acaba *El espejo mayor*, obra que en su momento se comparó con el trabajo de Plinio el Viejo. En realidad, habría que consagrar varias docenas de páginas para hacer un recuento no sólo de los bestiarios escritos después del siglo XII, siglo que actúa como parteaguas en esta tradición, sino de todas esas obras menores, poemas, notas de viaje, diarios, sátiras, cartas, en las que el monstruo también jugó una parte sustancial. Tendremos entonces que dejar hasta aquí esta lista y concentrarnos en ciertos rasgos que comparten buena parte de los bestiarios que conforman este auge que lo estudiosos ubican entre el siglo XII y el fin de la Edad Media.

Los bestiarios medievales no sólo tienen un talante más fantástico y mucho menos formal que las historias naturales griegas, como las de Aristóteles y Plinio, tampoco aspiran a ser un catálogo de seres vivos o dar un panorama sistemático y taxonómico de los seres que habitan el mundo, antes bien, son narraciones que introducen una narratividad en el mundo mismo, convirtiendo a éste en un texto donde lo posible y lo imposible tiene lugar; no es el mundo el que le dicta al texto qué hay y cómo debe ordenarlo, tampoco es el texto el que nos dice cómo se comporta el mundo; más bien, es el texto, sus ilustraciones y testimonios, el que se entreteje con la realidad, el que se continúa en la *prosa del mundo*, haciendo indistinguible dónde termina el texto del libro y dónde comienza el texto del mundo. El bestiario medieval no cuestiona, no pone en duda que este o aquel ser fantástico exista, asume que existe con la misma sustancia y contundencia en el texto y en el mundo, sin ruptura ni discontinuidad. Como lo expone Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*, en tal lógica premoderna de pensamiento no hay divorcio entre las palabras y las cosas, sino un juego de semejanzas, analogías y signaturas, en donde lo más alto se conecta con lo más bajo, lo terrenal con lo celestial, el cuerpo con el cosmos.

El gran espejo tranquilo en cuyo fondo las cosas se miran y se vuelven a mirar, las unas a las otras, sus imágenes, está en realidad lleno todo de palabras. Los reflejos mudos son doblados por palabras que los indican. Y por la gracia de una última forma de semejanza que envuelve a todas las otras y las encierra en un único círculo, el mundo se puede comparar a un hombre que habla.<sup>17</sup>

Esta continuidad entre texto y mundo se hace presente en la manera en que el medioevo concibe al monstruo, pues nunca se supone ruptura alguna entre lo que

17. Foucault, *op. cit.*, p. 42.

dice el texto y lo que hay en el mundo, ambos son reflejo uno del otro, sin descalabro ni accidente. Este efecto de continuidad no elimina, sin embargo, el efecto de extrañamiento que porta todo monstruo, pues si bien el monstruo híbrido puede resultar radicalmente bizarro —pensemos en el grifo, que en sus versiones más sobrecargadas resulta de la combinación de animales como el águila, el león, la serpiente, el caballo y el escorpión—, el monstruo hipertrófico no resulta menos extraño, sin ser mera mezcla, se caracteriza por su carácter *demasiado humano*, pues suele preservar la mayor parte de los rasgos propios del hombre e, inclusive, es catalogado como hombre, pero a pesar de esa continuidad el efecto de extrañamiento y de horror no es menor. Sin duda, los bestiarios fantásticos medievales son prolijos en monstruos híbridos, existen los hombres-lobo, los hombres-cabra, los hombres-grulla, pero una parte importante de los monstruos medievales no apuesta por la mezcla, quizá porque para hablar de híbridos tenemos que suponer un ser que está en medio de dos polos bien definidos, un polo llamado *hombre* bien caracterizado, con rasgos y elementos bien establecidos, y otro polo *animal*, igualmente con rasgos claros y distintos. Pero si seguimos de nuevo a Foucault y asumimos junto con él que el hombre es una invención reciente, es decir, si aceptamos que esto que hoy llamamos *hombre* es un ser finito, con rasgos y características bien establecidas por sus *positividades*, mismas que han sido establecidas por las llamadas *ciencias del hombre*, entonces tendríamos que sospechar que esta concepción, para nosotros natural y evidente, no es la misma ni tiene por qué ser la misma que en su momento asumió la *episteme* medieval. Es decir, quizá el bestiario medieval no apuesta al híbrido como único paradigma del monstruo porque para tal *episteme* ni el hombre ni el animal son aún entidades finitas, claras y distintas, no son dos polos claramente diferenciados ni determinados. En cambio, si pensamos un poco en los monstruos actuales tendríamos que aceptar que el gran paradigma es el híbrido: Drácula, mezcla de hombre y vampiro; el hombre-lobo; el zombi, mezcla entre lo vivo y lo muerto. Como ya lo apunta Claude Lecouteux,<sup>18</sup> habría que reconocer una enorme pobreza de la imaginación contemporánea en lo que a monstruos se refiere, sólo peguemos unos enormes tentáculos o un enorme caparazón sobre un cuerpo humano y ya está, tenemos un monstruo. En contraste, el monstruo medieval es mucho más rico, imaginativo y sorprendente que cualquier monstruo actual, en él lo humano y lo animal

18. Lecouteux, *op. cit.*

no se contraponen de manera radical ni clara. Tal y como lo expresa Agamben en su libro dedicado a la relación entre el hombre y los animales:<sup>19</sup> la *máquina antropológica moderna* surge en el preciso momento en que para definir al hombre tuvo que erradicarse de él todo lo que olía a animalidad, cuando la continuidad entre lo humano y lo animal tuvo que romperse. Pero como para el hombre medieval lo extraño y ajeno del hombre quizá no se deriva directa y primordialmente de su parte animal, sus monstruos no hacen de la bestia un estigma al que es necesario expiar, no se definen primordialmente por la polaridad hombre-animal. De ello se desprenden dos consecuencias: en primer lugar, muchos de los monstruos híbridos que mezclan al hombre con el animal no representan una contraposición entre las dos partes, sino una continuidad, una complementariedad; en segundo lugar, muchos monstruos medievales simplemente no explotan la mezcla hombre-animal, es decir, un ser puede ser monstruoso sin que en ello medie la animalidad.

### *Monstruos medievales y CsO's*

Los monstruos que analizaremos en este trabajo —el esquiápodo, el amíctero y el panoteno— se caracterizan, a diferencia de los híbridos, porque resultan a primera vista demasiado humanos, es decir, terminan conservando la mayor parte de sus rasgos humanos y carecen de algún elemento animal en su composición, sin embargo, resultan igualmente o más monstruosos que un híbrido, ¿por qué? Para dar solución a tal cuestión es conveniente dirigirnos a cada uno de los casos anunciados. Empecemos con el primero, el esquiápodo,<sup>20</sup> ser que sólo posee un pie



de gran tamaño, sobre el cual, sin embargo, se desplaza rápidamente. Cuando

19. Giorgio Agamben, *Louvert. De l'homme et de l'animal*. Rivages, París, 2002.

20. La ilustración se tomó del libro de Lecouteux, *op. cit.*

llueve o el Sol está en su cenit, se acuesta sobre su espalda y con su pie se protege sea de la lluvia o del sol. También llamados *pies-planos* o *pies-sombra*, los esquiápodos se encontraban sobre todo en lugares desérticos, donde es difícil protegerse del sol. Lo interesante en la descripción del esquiápodo es que no es un monstruo ermitaño que deambule solo por el mundo, antes bien, pertenece a un pueblo con sus propias costumbres, pero sobre todo, es un ser que en los diversos libros de viajes y bestiarios no se duda en calificar de *humano*: “Pueblo fabuloso de humanos que pueden levantar un pie enorme arriba de la cabeza y utilizarlo para producir sombra. Se mueven muy rápidamente, saltando también en la superficie del mar”.<sup>21</sup> En un texto tan antiguo como el *Physiologus*, texto escrito en griego que se supone data del siglo II, y que fue sumamente popular en la Edad Media, los esquiápodos son efectivamente descritos como un *pueblo* del oriente constituido por *gente* que tiene un solo pie, que corren más aprisa que cualquier humano con dos pies y cuya velocidad aumenta si se desplazan sobre el mar. No deja de llamar la atención que el esquiápodo sea calificado como *gente*, como *hombre*, lo cual no elimina ni su monstruosidad ni su carácter extraño, al contrario, quizá lo acentúa. A diferencia del híbrido, un monstruo hipertrófico como el esquiápodo no tiene ningún elemento animal, al contrario, es un humano y, sin embargo, no deja de resultar tan extraño o atemorizante como un híbrido.



Pasemos ahora a los amícteros,<sup>22</sup> hombres que poseen un labio superior enorme que les sirve también para protegerse de la lluvia o del sol abrasador, haciendo que dé vuelta sobre su cabeza, improvisando así una gorra de piel. Su nombre significa *insociable* y, como el esquiápodo, habita sobre todo las zonas desérticas, pero a diferencia de éste, es solitario y poco amigable, aunque tampoco se duda en calificarlo como *hombre*.

21. Mode, *op. cit.*, p. 230.

22. La ilustración se tomó del libro de Lecouteux, *op. cit.*

Por último están los panotenos,<sup>23</sup> gente de orejas inmensas que algunas de las veces le alcanzan para cubrir el cuerpo entero si es necesario, para dormir o simplemente para cubrirse del frío, también pueden servir para cubrirse del sol o de la lluvia.

Lo primero que salta a la vista de tales seres monstruosos es su enorme parecido con cualquier hombre normal, su diferencia radica en la falta o el exceso de alguna parte del cuerpo: tener un solo pie enorme, tener un inmenso labio superior, tener unas enormes orejas que pueden servir para cubrir el cuerpo entero, etc. En este punto el imaginario medieval sigue siendo tremendamente aristotélico: los monstruos se dan por falta o por exceso. Sin embargo, no deja de ser llamativo que a pesar de parecer tan humanos, al mismo tiempo se nos presentan como profundamente extraños y atemorizantes, y tal sensación de extrañeza no se explica solamente por el exceso o la falta. Un hombre que perdió un brazo en un accidente puede parecernos diferente pero no monstruoso, así que el exceso o la falta no es suficiente para explicar nuestra reacción.

Alguien podría decir que el sentimiento de extrañeza se refuerza por el hecho de que son seres que siempre se nos presentan como exóticos, como extranjeros, habitantes de lugares lejanos y salvajes, como el desierto, la selva, el Lejano Oriente o el África negra, y evidentemente tal extranjería refuerza la distancia, pero no crea monstruos por sí misma.

La respuesta habría que buscarla más bien en estos cuerpos que sin ser híbridos, desarticulan su organización para abocar las partes y los órganos a funciones y usos insospechados. Son quizá cuerpos demasiado cercanos a nosotros, demasiado humanos y, por ello mismo, nos choca tanto ver cómo se desarticulan y se abren a nuevos usos, se *profanan* en busca de otras prácticas. Utilizar aquí el término *profanación* no es en absoluto gratuito, con ello queremos hacer énfasis en el movimiento por el cual las cosas, los órganos o los dispositivos son sustraí-



23. La ilustración se tomó del libro de Lecouteux, *op. cit.*

dos de sus usos predeterminados y de las jerarquías y separaciones que se les han asignado originalmente, y son llevados a cumplir funciones nuevas, usos no esperados, lo que a su vez deja *inoperantes* los viejos usos: “Ya que profanar no significa simplemente abolir y eliminar las separaciones, sino aprender a hacer de ellas un nuevo uso, a jugar con ellas”.<sup>24</sup>

Como ya hemos adelantado, en este punto el concepto deleuziano de CsO puede sernos de mucha utilidad, pues el cuerpo del esquíápodo o del panoteno no nos remite a pensar en un cuerpo bien organizado con funciones y órganos específicos, al contrario, es un cuerpo que *desobra* todo aquello para lo que fue hecho, es un cuerpo que profana el uso que debería darse a las orejas, a los labios o a los pies, llevándolos a cumplir otras funciones, otro papel; ya no son simplemente un labio, un pie o una oreja, ahora realizan conexiones insospechadas que los desplazan a un devenir: devenir gorro del labio, devenir sombrilla del pie, devenir cobija de las orejas. Quizá los monstruos medievales vienen bien a ciertas ideas deleuzianas, como la de CsO, porque en el medioevo aún se carece de todas esas categorías ontológicamente fuertes que vendrán a decirnos más tarde qué es el hombre, qué es un organismo o qué es un cuerpo. El bestiario medieval parece ser, entonces, un excelente pretexto para probar también una filosofía en la que las *líneas fuertes del ser* son puestas en jaque y cuestionadas.

El cuerpo del esquíápodo, por ejemplo, no está determinado por una organización *a priori* o abstracta, sino que responde a las conexiones que se le cruzan en el camino: el desierto, el sol abrasador, la falta de árboles, el mar, todo ello hace que este monstruo sea los acoplamientos que realiza. El mismo pie que en un momento sirve de sombrilla, es también un poderoso mecanismo de desplazamiento o un arma contra el enemigo. Es decir, no habría ese pie enorme y único, si no hay al mismo tiempo el desierto, el sol, la falta de árboles. El esquíápodo es todos esos acoplamientos que realiza. En Deleuze, el CsO renuncia a territorializarse en órganos y funciones especializadas, por ende, no hay predeterminación alguna, no hay dirección ni forma preestablecida, antes bien, todo se establece a partir de las conexiones y acoplamientos que se realizan con lo que circunda. No se trata de un cuerpo que de verdad no contenga órganos, antes bien, lo que rechaza es la determinación de los mismos, su especialización absoluta. En efecto, el CsO no carece de órganos, solamente de organismo, es decir, de una organiza-

24. Giorgio Agamben, *Profanaciones*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005, p. 113.

ción de los órganos; se define más bien por órganos indeterminados, en tanto el organismo se define por órganos determinados, por ello está siempre dispuesto a ser profanado, a ser desterritorializado y puesto en una nueva configuración, arrojado a un nuevo devenir. En términos spinozistas, no hay que preguntar qué es un cuerpo sino qué puede un cuerpo, es decir, no sabremos nada del enorme pie del esquiápodo si preguntamos *qué es*, más bien tendríamos que preguntar *qué puede*.

Y lo que puede el pie del esquiápodo no está dado por su estructura, sino por las conexiones que realiza, por los agenciamientos a los que da lugar. Un agenciamiento no privilegia exclusivamente el cambio o la indiferenciación, sino que se mueve entre la contingencia y la estructura, entre lo estable e inestable, hace énfasis en el proceso mismo de la diferenciación, de alcanzar una cierta disposición, pero no como planicie permanente, sino como meseta momentánea.

Así, a lo que más se parece un CsO es a una larva, es decir, un cuerpo dispuesto a sufrir tantas transformaciones y pliegues como agenciamientos se le presenten. Un cuerpo así constituido sólo puede conformarse a través de *síntesis pasivas*, de contagios con lo heterogéneo, con el entorno que lo modifica y le indica nuevas disposiciones, nuevos ensamblajes. No hay, así, cuerpo preconstituido, sólo hay *haecceidades* como capturas de fuerzas, meros acontecimientos que se establecen como configuraciones momentáneas y finitas. Las *haecceidades* nos remiten a individuaciones que no constituyen estratos permanentes ni organismos estables, son entidades que siempre están en medio, en devenir, su carácter no es el punto, sino la línea o la indeterminación entre dos puntos. Antes de arribar a los sujetos bien formados que suponemos ser "...hay no solamente todo un ejercicio de transportes locales demoníacos, sino un juego natural de *haecceidades*, grados, intensidades, acontecimientos, accidentes, que componen las individuaciones, muy distintas a las de los sujetos bien formados que las reciben".<sup>25</sup>

Lo demoníaco del monstruo radica precisamente en su carácter de *haecceidad*, en su falta de sustancia, pues nada en él está de antemano establecido; antes bien, los ejemplos que hemos visto —el esquiápodo, el amíctero o el panoteno— están hechos de sus conexiones, de sus acoplamientos, de sus ensamblajes con el clima, el calor, la humedad del desierto, etc. Esta falta de sustancia, este carácter demoníaco, es una manera de estar en devenir, de estar en un *entre* que jamás se llega a concretar o a solidificar en un polo bien definido. En Deleuze los demo-

25. Gilles Deleuze, *Mille plateaux*, Les éditions de minuit, París, 1980, p. 310.

nios suelen tener un carácter saltarín, saltan por encima de las barreras, juegan con los bordes y hacen estallar las casillas, de la misma manera que algunos monstruos no se reducen a la mera añadidura de partes, no se reducen a aquello que *son*, a su estructura o componentes, sino que responden a aquello que *pueden*: devenir, ensamblar, conectar.

### *Conclusiones*

Como habíamos apuntado, no es gratuito que un ejemplo no moderno venga a ser un excelente motivo para ilustrar una idea como la de CsO, sobre todo porque con este concepto Deleuze está intentando escapar a aquellas líneas fuertes del ser que nos hacen pensar en términos dicotómicos y preguntarnos por el *qué* de las cosas (qué es el hombre, qué es el ser, qué es el animal, qué es el organismo). El monstruo medieval no es hijo aún de este pensamiento moderno. Quizá por ello, lo monstruoso de este tipo de monstruos es que al mismo tiempo está demasiado cerca y demasiado lejos de nosotros; nos muestra un cuerpo muy familiar, pero a la vez desarticulado, indefinido, que no se deja atrapar por la pregunta qué es, sino más bien nos anuncia qué puede, cuerpo en el que se han profanado las funciones esperadas y los órganos se abren a nuevos usos. El monstruo medieval es monstruoso, quizá porque no nos remite a sustancia alguna, simplemente nos muestra su disolución en el torbellino de sus agenciamientos y conexiones. Dura crítica, finalmente, a nuestra necesidad de derroteros firmes y sustancias bien definidas. Como bien los expone Frida Gorbach, el monstruo nos recuerda lo endeble de nuestras dicotomías y definiciones, pero sobre todo, nos recuerda la fragilidad de nuestra concepción de sujeto, esa sustancia clara y distinta que se caracteriza por límites y valores bien definidos, pero que con el monstruo se trastoca en la masa caótica que se define por aquello que lo rodea, que lo afecta, que lo ensambla, por el azar y los encuentros, sin propiedad ni identidad alguna.

El monstruo: pedazo de caos precipitado sobre la historia. Su repentina aparición trae a la memoria el peligro que se cierne sobre la propia integridad e insiste siempre en el recuerdo de los otros como destrucción perceptible del propio cuerpo. Su inmovible presencia anuncia la disolución del cuerpo como identidad subjetiva, y ante ello ¿quién es capaz de aguantar la embestida?<sup>26</sup>

26. Frida Gorbach, *El monstruo, objeto imposible*, Ítaca-UAM, México, 2008, p. 218.

Por ello nuestra intención de traer a Deleuze a la discusión, pues nos parece que el concepto de CsO da cuenta de mejor manera del carácter complejo de aquellos monstruos medievales que no se circunscriben al modelo de la mezcla, pues mientras el híbrido puede definirse por ser la mera añadidura de partes de diferentes seres, aquél muestra los límites de una explicación por mezclas y pone en jaque de manera más contundente la idea misma de que existan polos o referentes bien definidos. Sin ser híbrido, tal tipo de monstruo expone gráficamente la profanación del cuerpo, su falta de identidad, su apertura a usos insospechados. En suma, es una respuesta no al *qué es*, sino al *qué puede un cuerpo*.

Todo lo anterior no deja de estar en conexión con la problemática con la que abrimos este texto, aquella que liga monstruosidad y conocimiento. Si es el horror, el *pathos* o el asombro lo que está en la antesala del conocer, lo que puede darnos qué pensar, entonces el monstruo es, al final, doblemente monstruoso: en primer lugar, por su forma misma, porque rompe con el orden natural, porque se muestra desgarrando la aparente armonía del mundo; pero en segundo lugar, porque es el *pathos*, la violencia que le acompaña, lo que nos obliga a pensar lo no pensado, a concebir de otra manera el cuerpo y sus posibles usos. En otros términos, en el monstruo no sólo podemos encontrar la chispa del conocimiento, sino también la sospecha de que en él no todo es falla y fracaso, sino también creación y novedad: nos da qué pensar y quizá nos permite pensar lo no pensado. Es en este punto que la figura del monstruo medieval nos resultó capital, pues en sus formas no híbridas nos permite vislumbrar una nueva forma de concebir el cuerpo, no como aquello compuesto por sus partes, sino como aquello compuesto por sus conexiones, por sus acoplamientos, por lo que puede.

### *Bibliografía*

- Agamben, Giorgio, *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal*, Rivages, París, 2002.  
 —————, *Profanaciones*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005.  
 Aristóteles, *Metafísica*, Gredos, Madrid, 1997.  
 Canguilhem, Georges, *Le normal et le pathologique*, Puf, París, 1998.  
 Deleuze, Gilles, *Mille plateaux*, Les éditions de minuit, París, 1980.  
 —————, *Proust et les signes*, Puf, París, 1964.  
 Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, París, 1966.

- Gayon, Jean, “Les monstres prometteurs: évolution et tératologie”, en *Qu'est-ce qu'un monstre?*, Puf, Paris, 2005.
- Goldschmidt, Richard, *The Material Basis of Evolution*, Yale University Press, New Haven, 1940.
- Gorbach, Frida, *El monstruo, objeto imposible*, Ítaca-UAM, México, 2008.
- Gould, Stephen Jay, *El pulgar del panda*, Crítica, Barcelona, 1994.
- Ibrahim, Annie, “Introduction”, en *Qu'est-ce qu'un monstre?*, Puf, Paris, 2005.
- Kappler, Claude-Claire, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen age*, Payot, Paris, 1998.
- Lecouteux, Claude, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1999.
- Mattei, Jean-François, *De l'indignation*, La table ronde, Paris, 2005.
- , *Platon*, Puf, Paris, 2005.
- Mode, Heinz, *Animales fabulosos y demonios*, FCE, México, 2010.
- Narcy, Michel, *Platon, l'amour du savoir*, Puf, Paris, 2001.
- Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Madrid, 1973.
- Pastoureau, Michel, *Bestiaires du Moyen Age*, Seuil, Paris, 2011.
- Platón, “Théétète”, en *Œuvres complètes*, Flammarion, Paris, 2008.
- Plinio (El Viejo), *Historia Natural* (Libros VII-XI), Gredos, Madrid, 2003.
- Sauvagnargues, Anne, *Deleuze. Del animal al arte*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.
- Taylor, Alfred Edward, *Platón*, Tecnos, Madrid, 2005.
- Tort, Patrick, *L'ordre et les monstres*, Syllepse, Paris, 1998.
- Villoro, Luis, *Creer, saber, conocer*, Siglo XXI, México, 1982.

## EL SUEÑO DE LA RAZÓN PRODUCE MONSTRUOS. ANOMALÍA Y EVOLUCIÓN EN EL SIGLO XIX

José Luis Vera Cortés  
Escuela Nacional de Antropología e Historia  
Instituto Nacional de Antropología e Historia

### *Breve nota aclaratoria sobre el título*

La frase original aparece en un grabado de la serie *Los caprichos* de Francisco de Goya. Está numerado con el 43 de una serie de 80 y fue publicado en 1799. Hay varias explicaciones del título del aguafuerte de Goya, una de las más aceptadas es que la fantasía abandonada de la razón produce monstruos, y unida a ella es la madre de las artes.

En este caso le doy una acepción diferente en el contexto de la historia de la antropología: el proyecto racional de fundación de una disciplina como la antropología necesitó de lo anómalo y de lo monstruoso para, por oposición, dar sentido a lo normal, lo frecuente y, lo aclararé más tarde, a lo deseable. El sueño de la razón produce monstruos...

### *Introducción*

La versión canónica de la historia de la antropología ubica su origen en la expansión colonialista europea. En efecto, el desarrollo de la antropología como disciplina científica posibilitó formas de intervención que hasta entonces no se habían visto. Dos preguntas resultan fundacionales en la génesis de la antropología: la pregunta sobre las diferencias entre los seres humanos, sobre la existencia de la otredad, real, imaginada o utópica, independientemente del encuentro real con el otro.

Por otro lado, encontramos que la búsqueda de las explicaciones sobre las diferencias se ubicaba en el espacio comprendido en una dicotomía típicamente

occidental, a veces expresada como los extremos de un *continuum*: la naturaleza y la cultura. Dicha dicotomía no es una herramienta más en la caja de categorías analíticas de la antropología, constituye uno de los elementos centrales de la forma como Occidente representa al mundo, y se traduce en formas específicas de apropiación del mismo. El conocimiento nunca es ingenuo.

Las categorías de normalidad y anormalidad fueron centrales en el surgimiento de la antropología como disciplina científica. El origen de ambos conceptos abrega de fuentes disciplinarias distintas y en muchas ocasiones ello ha generado confusiones y hasta malos entendidos.

Lo normal y lo anormal significaban lo funcional y lo disfuncional, pero también desde la inclusión de la estadística y la probabilidad a las ciencias del hombre durante el siglo XVIII, lo frecuente y lo infrecuente. Ambas raíces se fusionaron e imbricaron de tal modo que lo infrecuente se emparentó con lo disfuncional y lo frecuente con lo sano.

De esta forma, el quimérico “hombre normal” que la antropología tuvo que crear para entender las características de las poblaciones humanas era no sólo la encarnación de la diversidad de lo múltiple articuladas en una sola identidad, que para más señas, se trasmutaba en lo deseable, por cuanto lo normal era lo sano. De ahí que lo otro, lo distinto, lo infrecuente, era también lo enfermo y por ello lo indeseable.

Paradójicamente, lo anómalo, lo enfermo, lo poco frecuente, lo indeseable, resultó igualmente necesario que lo normal y lo deseable en el contexto de la construcción de la identidad, categoría central en el desarrollo de la antropología. Lo anterior planteó la siguiente paradoja: mientras lo infrecuente y lo enfermo era indeseable, y en muchos sentidos se buscaba su erradicación, a la vez era necesario por cuanto su existencia daba sentido por mera oposición a lo normal y lo deseable.

Tal vez por ello a los ojos de los occidentales lo anómalo ha resultado siempre ambiguo y difícil de entender, aunque a la vez sea fascinante y necesario. Es, por así decirlo, la sombra oscura de la identidad normal y en múltiples sentidos, la sombra del cuerpo producida por la iluminación que construye la razón, igualmente inseparable.

Lo anómalo fascina, pero también atemoriza porque pone en duda la existencia de lo normal al mostrar potenciales caminos diferentes de la vida. Si otras formas de existencia son posibles, la existencia de lo normal, lo sano, lo deseable, constituye sólo una más de las posibilidades del ser.

La historia de la antropología está plagada de esos seres anómalos que desempeñaron un papel fundamental en el surgimiento de una serie de categorías centrales para la conformación de la antropología como ciencia. Su papel frecuentemente ha sido subvaluado, en el contexto del surgimiento y expansión del pensamiento evolucionista, particularmente del darwinismo, éste fue beneficiario de la exhibición de seres anómalos en circos y demás lugares de exposición de lo monstruoso. Analizaré tres casos que directa o indirectamente tuvieron que ver con nuestro país y que en su momento contribuyeron a la discusión antropológica.

*Máximo y Bartola. Los “últimos aztecas”<sup>1</sup>*

En este apartado me referiré específicamente a los llamados “liliputienses aztecas”, “los microcéfalos aztecas”, “niños aztecas”, “raza azteca”, “enanos aztecas”, “indios enanos exhibidos como aztecas” o simplemente “Máximo y Bartola” como también fueron presentados durante el siglo XIX en Estados Unidos y Europa un par de hermanos microcéfalos, sobre quienes escribieron estudiosos del prestigio de Richard Owen, Paul Topinard, E. T. Hamy, Paul Broca o Rudolf Virchow.

Su presentación en los muy diversos ámbitos donde se exhibieron generó discusiones entre los antropólogos de la época sobre temas como la raza, el mestizaje, la deformación craneal intencional y sobre el origen del hombre americano, entre otros.

Como menciona Juan Comas, el inicio de la historia está relacionado con el relato de John L. Stephens de 1841 donde afirmaba que en la América central existía una vieja ciudad azteca que había resistido durante siglos a la conquista e influencia española y que mantenía aún el señorío y grandeza de las grandes culturas mesoamericanas. No habiendo pruebas al respecto, las narraciones de Stephens avivaron la curiosidad de exploradores y aventureros. El propio Stephens afirmaba:

1. Todas las citas textuales del presente apartado son traducciones del texto de Juan Comas citado en la bibliografía final.

En conclusión, estoy indeciso en determinar cuál será mayor empresa, si tratar de descifrar la tabla de jeroglíficos, o sumergirse en los manuscritos acumulados durante tres siglos en las bibliotecas de los conventos.

En ese contexto fue que, algunos años después, Pedro Velázquez, de origen español, pero nacido en San Salvador, dijo haber encontrado en esa ciudad “azteca” a los hermanos microcéfalos que eran venerados por sus habitantes como encarnaciones de la divinidad. Velázquez llegó a El Salvador en 1850 con los dos hermanos como trofeo de su aventura; afirmó que provenían de la mítica ciudad de Iximaya donde se adoraba al Dios Kaana.

Ambos niños fueron presentados ante la opinión pública como los últimos descendientes de una raza de sacerdotes extinguidos y cuya fisonomía concordaba con los relieves mayas que mostraban individuos con el característico perfil producido por la deformación craneal intencional del tipo tabular oblicuo. Más allá del velo exótico y misterioso que popularmente cubrió la historia sobre la procedencia de Máximo y Bartola, y de las ideas populares que su sola exhibición pudieron fortalecer, varios fueron los científicos que se ocuparon de estudiarlos. Sobre sus investigaciones acerca de los “microcéfalos aztecas” me centraré en las próximas líneas.

Casi todos ellos presentaron descripciones antropométricas de los hermanos, algunos intentando corroborar o someter a prueba la descripción hecha por sus antecesores. Así, el primer trabajo presentado correspondió al médico estadounidense Mason Warren, publicado en 1851 en *The American Journal of the Medical Sciences*. Warren presentó algunos datos antropométricos como la estatura total, longitudes de diversos segmentos corporales, circunferencias, datos cefalométricos y dentales. Además de las características derivadas de la microcefalia, menciona las diferencias de las aletas de la nariz con las presentadas en la raza caucásica. Se pregunta sobre el estatus humano de los hermanos y afirma: “Sólo después de que uno se acostumbra a su apariencia, acaba por reconocerse la humanidad”; e incluso dice que su aspecto era agradable y nada repulsivo como cabría esperar de sujetos anormales pertenecientes al linaje humano.

Respecto de su inteligencia afirma: “No parece posible esperar de ellos más que de dos individuos inteligentes de la raza canina.” Aunque también reconoce que desde su llegada a Boston “su grado de inteligencia ha mejorado mucho”. Acerca de su origen menciona:

No es necesario insistir en la idea de que estas criaturas singulares pertenecen a una tribu especial de enanos; porque es un hecho universalmente aceptado por los fisiólogos y de manera expresa dicho por Geoffroy Saint-Hilaire, que los enanos son sexualmente impotentes con individuos de estatura ordinaria y aun entre ellos mismos, como es probado con los experimentos hechos por Catalina de Medicis y la Electora de Brandenburgo quien escribía “Los placeres del amor los debilitan rápidamente, y con mucha frecuencia les son funestos”.

Y culmina: “Ahora es ya bastante claro que pertenecen a alguna de las tribus mestizadas de indios que habitan América central, y en lo futuro esperamos poder presentar ciertos detalles concretos de las características de sus padres”.

Richard Owen, por su parte, habla de la buena memoria de Máximo pues al encontrarse con él un día después de haberle inspeccionado los dientes, fue recibido abriéndole la boca con una sonrisa. Hace referencia a su pigmentación olivácea y a que no ha podido descubrir bajo ninguna iluminación ningún trazo de color amarillo o rojizo característico de las razas indígenas contemporáneas y debido a que no tenían el pelo lacio, sino ondulado, supone que pudieron ser descendientes de europeos del sur. Además de presentar, como Warren, tablas con valores antropométricos, afirma que por sus características físicas no puede inferirse que representen una raza humana peculiar. Hace referencia a la narración de Pedro Velázquez y menciona la procedencia de los hermanos en San Salvador, México. Más adelante niega que su peculiar conformación craneal se deba a algún tipo de deformación craneal intencional.

Finaliza con la aseveración de que “las figuras de los jeroglíficos mexicanos antiguos, copiados por Humboldt, Martin y otros etnólogos, muestran solamente una semejanza superficial con los niños en cuestión”.

El periodista francés Jules Guérin, en un artículo publicado el 15 de octubre de 1853 en la *Gazette Médical* de París, dice que aun cuando todo el mundo sabe que Londres y París se disputan el centro de la tontería europea, su exhibición en Londres desato mucho interés popular. Menciona que Máximo y Bartola no hablaban por la simple razón de que no tenían nada que decir: “Se limitan simplemente a repetir algunas palabras cuyo sentido desconocen, del mismo modo como podrían hacerlo los estorninos o los papagayos”. Y aunque retoma el relato fabuloso de Velázquez, afirma:

Trataremos de abreviar lo más posible, pues suponemos que los lectores de la *Gazette Médical* de París son menos inclinados a lo maravilloso que los cockneys de Londres.

Más adelante dice que, para los ingleses:

Los aztecas han sido motivo de sabias disertaciones sobre las condiciones de las razas, los caracteres de las especies, etcétera. Allí donde la atracción hacia lo maravilloso, cosa tan natural en el pueblo, tomaba gran vuelo, el espíritu científico respondía con muy profundas consideraciones sobre antropología, acerca de los enanos, idiotas y cretinos, elucubraciones realmente dignas de un mejor objetivo.

Comenta que en El Salvador los microcéfalos eran llamados monitos y que no eran venerados, sino considerados como individuos anormales, cretinos o idiotas y que su existencia era simplemente una patología no atribuible a sus padres o a la influencia del medio donde habían nacido.

En 1855 L. Peisse publicó en la *Gazette Médicale* de París el trabajo titulado “Los aztecas en la Academia de Medicina: su historia”. En él habla de la presentación de los dos “pequeños monstruos” en la Academia francesa de medicina y hace referencia a la importancia de documentar e investigar ese tipo de caso para que no sea olvidado como tantos otros y ello permita reconstruir la historia de las deformidades orgánicas e intelectuales del hombre.

Ante los múltiples estudios realizados desde que cinco años antes empezaron su periplo, afirma que el misterio mayor es su origen, ya que saberlo permitiría determinar su verdadera condición antropológica y etnográfica. De acuerdo con sus antecesores, menciona que resulta imposible admitir su pertenencia a una raza especial existente o que haya existido en el planeta. Su inviabilidad sería para él completa.

Aun reconociendo su estatus teratológico (cosa para nada del agrado de sus exhibidores) su origen seguía siendo un misterio y condición indispensable para poder entenderlos como individuos de la especie humana. Se refiere a los padres del siguiente modo:

La madre es una joven y vigorosa mulata y el padre un mulato; ninguno de los dos tiene en sus venas ni una sola gota de sangre mexicana; ambos están perfectamente conformados y poseen inteligencia normal. La mujer es molinera en una hacienda, es decir, prepara la harina de maíz para los trabajadores; el marido es pescador en la laguna de Ulupa y vende sus productos en el mercado de San Miguel [...] Se les conocía en la región como los monitos, es decir, pequeños monos, denominación que su actitud y su mímica justificaban plenamente.

Pierre M. de Serres habla de la importancia de la anatomía comparada como una disciplina que puede desvelar el misterio y afirma que no se trata sólo de comparar las semejanzas y diferencias entre los animales y el ser humano, sino entre los individuos del propio linaje humano. Posteriormente menciona:

Indudablemente esos niños adolescentes están situados en uno de los más bajos niveles del desarrollo humano. Los hotentotes, lapones, samoyedos, mirmidones de Aquiles, macrocéfalos de Hipócrates, dokos de Homero y Plinio serían genios y Hércules comparados a estos dos sujetos.

Al final hace una breve disquisición sobre las modificaciones causadas por la deformación craneal intencional, identificando ejemplos de ella en el Perú y en Brasil y finaliza: “Estos caracteres de los aztecas son bastante relevantes para hacer una variedad distinta entre los antiguos peruanos. En zoología serían suficientes para construir una nueva especie”.

En una serie de textos publicados entre 1855 y 1901 en Francia y Alemania por autores como Rudolf Leubuscher, Paul Topinard, Ernest Hamy, Paul Broca o Rudolf Virchow, Máximo y Bartola fueron abundantemente descritos a partir de sus características anatómicas, comparados con otros seres patológicos, pero también con diversas razas humanas. Se describieron sus escasas habilidades cognitivas y se especuló sobre su origen, pero casi siempre negando la versión de Pedro Velázquez y también aquella que los clasificaba como individuos pertenecientes a una raza especial. En todos los casos se reconoce su carácter teratológico, y debido al paso del tiempo se caracterizaban los rasgos anatómicos modificados y debidos simplemente a la ontogenia de los mismos.

Topinard, en particular, los califica como zambos, híbridos de negros e indios en su presentación ante la Sociedad de Antropología de París y más adelante menciona:

Son, en una palabra, microcéfalos, o sea enfermos, idiotas, y si interesan a la antropología se debe a la muy grave hipótesis que surge de la designación que se les dio en una célebre Memoria a la que esta sociedad concedió en 1867 el Premio Goddard; la de hombres monos. Según su autor, el profesor Vogt, la microcefalía es una reversión cerebral, un caso de atavismo parcial, el retorno de una parte del hombre hacia el estado permanente que se supone tuvo en una época lejana del pasado.

Termina mencionando el pliegue palmar que corresponde a los orangutanes y chimpancés y que compartían los “aztecas”.

Por su parte Hamy dice que así como con la microcefalia se mantienen los rasgos que permiten hablar de dimorfismo sexual, también se mantienen los rasgos raciales que permiten hablar de su origen. Por ejemplo, respecto de la nariz, dice que no es de tipo europeo, pero tampoco es desagradable:

Es la nariz, un poco exagerada de un gran número de indios de las dos Américas: la nariz de los crows por ejemplo, descritos por Catlin, la de los yucatecos de Medina o la de los chontaquiros del Ucayali.

Afirma que los ojos son tan americanos como la nariz, refiriéndose al característico pliegue epicántico de los ojos de los indios americanos: “Todo este conjunto, que da al ojo esa expresión extraña que Humboldt, con dificultades cuando trató de definirlo, calificó de casi oriental, es esencialmente americano. Se le encuentra sobre todo en México y América Central”. El pelo crespo y la piel morena son mencionadas como las otras pruebas de su origen americano y mestizo, entre indios y negros. Al final menciona la similitud de los hermanos microcéfalos con los bajo relieves de Palenque y no la desdén:

Tales semejanzas no pueden explicarse más que —a la vez— por la identidad de raza y estado patológico [...] cabría suponer que lo que los artistas representaron, junto a sus sacerdotes, son verdaderos microcéfalos y en consecuencia los individuos con tal anomalía —quizá muy común en este pueblo por el uso prolongado de un cierto tipo de deformación artificial— pudieron ser objeto entre los antiguos americanos de un culto comparable a aquel con que en un gran número de pueblos contemporáneos se honra en la actualidad a idiotas y locos.

Por su parte, Paul Broca menciona que los problemas motrices que presentaban ambos hermanos no era el producto de su patología sino del entrenamiento recibido desde pequeños para adoptar la posición de los dioses representados en Palenque. Comenta también que para 1875 se les había casado para difundir popularmente la idea del gran valor comercial que podía tener un descendiente de ambos, argumentando que no eran hermanos y que falsamente se les presentaba como sujetos con potencial reproductivo.

*Julia Pastrana (1834-1860)*

En una reciente noticia periodística se lee: “La enfermedad de la mujer barbuda es producto de una alteración en el cromosoma 17. Científicos logran identificar el defecto genético que causa un desajuste hormonal”.

Julia Pastrana fue una estrella del circo de su tiempo. Hirsuta y de rasgos simiescos, esta mexicana es la primera mujer barbuda de la que se tiene conocimiento. Lo que los médicos definieron entonces como el fruto de una relación antinatural entre un humano y un gorila, desde hoy se sabe es el resultado de una alteración localizada en el cromosoma 17. La revista *American Journal of Human Genetics* recoge las claves genéticas de este síndrome.



A pesar que desde hace mucho tiempo se cree que la mayor parte de las personas con el “síndrome de hipertrichosis terminal generalizada congénita (HTGC) tienen algún tipo de defecto físico, las mutaciones específicas que subyacen a este síndrome, con o sin hiperplasia gingival (rasgo común aunque no imprescindible), no se han descubierto hasta ahora”, dijo Xue Zhang, de la academia China de Ciencias Médicas, autor principal de este estudio.

Nacida en Sinaloa en 1834, Julia Pastrana constituyó uno de los casos más célebres y trágicos en la historia de la exhibición moderna de seres humanos anómalos. Con su 1.37 metros y sus 48 kilogramos de peso se paseó por multitud de circos y lugares de exhibición en Estados Unidos y Europa. Su fama llegó hasta el cine en el film de Marco Ferreri de 1964 llamado *La donna scimmia* y otro más reciente en el que Richard Gere interpreta a su esposo-representante.

Un espeso pelo negro cubría todo su cuerpo con excepción de las palmas de las manos y las plantas de los pies. Fue exhibida por el mundo durante la década de los años cincuenta del siglo pasado y mucho tiempo después de su muerte en 1860 como la mujer simio, la mujer gorila, la mujer más fea del mundo o la indescriptible. Se decía que provenía de un lugar de la Sierra madre donde abundaban antropoides, mandriles y osos, por lo que se especulaba que su origen era el resultado de una unión interespecífica contranatural. Los reportes de varios médicos afirmaban que no obstante tener una voz armoniosa, su fealdad era sin duda el producto de una mezcla entre especies, un híbrido de humano y orangután, pero que extrañamente no tenía trazas de sangre negra, rasgo paradójico si tenemos en cuenta que popularmente se pensaba que la población negra era el resultado de la mezcla entre humanos blancos y simios.

Su cabeza era desproporcionadamente grande, así como su mandíbula, que exhibía una notable hiperplasia gingival especulándose la existencia de una doble fila de dientes que debía darle un aspecto amenazador. En el folleto que se distribuía para su exhibición se afirmaba que Julia procedía de una tribu donde todos sus miembros eran hirsutos como ella y tenían el aspecto de monos u osos.

Durante su estancia en Europa contrajo matrimonio con su entonces representante el Sr. Theodore Lent, con quien además tuvo un hijo que vivió sólo unas horas y que heredó sus peculiaridades pilosas. Murió unos días después del parto en Moscú en 1860, no sin antes pronunciar sus últimas palabras: “Muero feliz, sé que he sido amada por mí misma”. Lent la momificó, así como a su crío con la clara intención de no encontrarse desempleado y continuó exhibiendo a las momias durante muchos años. En 1864 contrajo matrimonio nuevamente con una mujer de origen sueco a la que bautizó como Zenora Pastrana y a quien presentaba, por supuesto por unas monedas a cambio, como la hermana de Julia. Desde entonces las momias siguieron un penoso peregrinar hasta que en la década de los años setenta fueron exhibidas por última vez en los países nórdicos; en un acto de vandalismo la momia del bebé fue destruida. Actualmente la momia de Pastrana

se encuentra en Oslo y algunos rumores corren respecto al interés de familiares o del gobierno mexicano para repatriarla y darle cristiana sepultura.<sup>2</sup>

Aunque Darwin menciona a Julia en *The variation of animals and plants under domestication* (1868), calificándola como una bailarina española con aspecto de gorila, una mujer notablemente fina con una tupida barba masculina y la frente peluda, parece que no llegó a conocerla personalmente y su caso le fue referido por Alfred Russel Wallace. Más allá de los juicios que Darwin pudo emitir sobre la existencia de Julia Pastrana, la importancia de sus exhibiciones y de los diagnósticos que algunos dieron de ella repercutió en una serie de discusiones populares y científicas alrededor del pensamiento evolucionista del siglo XIX.

Autores como Jerry Bergman (en *Darwin's ape-men and the exploitation of deformed humans*, 2002) han teorizado sobre la importancia de la exhibición de seres anómalos que fueron presentados al gran público como la prueba de la teoría de la evolución darwiniana. Muchos de ellos fueron exhibidos como seres intermedios entre la animalidad y la humanidad, hombres osos, hombres simios, hombres lobos pueblan la escena en la que los observadores ponen en duda el estatus humano de los presentados. Su morfología se muestra intermedia y en la mayoría de los casos su exagerado hirsutismo correspondía con las narraciones, si no de seres intermedios, de los eslabones perdidos, sí con el estereotipo del salvaje, donde la máxima pilosidad y la desmesura del comportamiento aproxima al individuo a un estado de naturaleza sobre el cual el ser humano fue capaz de sobreponerse imponiendo en ella el sello de la cultura. Entre el colectivo de curiosos, el solo aspecto de estos seres era tomado como la prueba de la existencia de eslabones y ello era prueba a su vez de la veracidad del discurso darwiniano. Bergman incluso llega a mencionar cómo el silencio de los científicos, que en muchos casos no fueron en contra de tales aseveraciones, era una actitud consciente en la que no importa de dónde provenía la evidencia si era capaz de popularizar una idea, una teoría o el darwinismo en este caso. Para Bergman, en un sentido, el darwinismo es deudor de estos personajes y su exhibición pública.

2. Durante el proceso de edición de este libro, efectivamente, el gobierno mexicano solicitó a la Universidad de Oslo le fueran devueltos los restos de Julia Pastrana, mismos que fueron enviados a nuestro país en 2012 y finalmente inhumados en febrero de 2013. Julia Pastrana reposa al fin en el Cementerio Histórico del Estado de Sinaloa [N. del Coord.].

Más allá del imaginario colectivo que se construyó sobre lo que dijo o supuestamente dijo el padre del evolucionismo moderno, la existencia de seres como Julia Pastrana llevó a los científicos a discutir algunos temas centrales del pensamiento evolutivo. Particular interés mostraron autores como el propio Darwin, Haeckel y Wallace en la importancia de las anomalías de gran magnitud como rutas potencialmente novedosas y exitosas en la evolución de la vida. A lo largo de la historia del evolucionismo, lo claramente anómalo ha llamado la atención y se le ha dado un papel central en la dilucidación de los procesos macroevolutivos. Anomalía y evolución son temas que el propio Darwin abordó cuando analizó los patrones de variación en el estado doméstico, espacio donde precisamente mencionó a Julia Pastrana. La discusión explícita la realizaría Richard Goldschmidt durante la conformación de la teoría sintética de la evolución en su célebre libro *La base material de la evolución* donde propuso su popular teoría del monstruo esperanzado o, más específicamente, promisorio. Julia Pastrana no fue vista de esa manera, pero sí se sugirió su posible relación con fenómenos macroevolutivos.

Más específicamente, su caso se discutió en el contexto de la reflexión sobre los saltos evolutivos hacia atrás, es decir, sobre los atavismos. ¿Podría la pilosidad de Julia Pastrana representar más que la prueba de la hibridación entre especies, ser la garantía del origen simiesco de los seres humanos? Al menos popularmente así se llegó a pensar. Hay que recordar que finalmente pesaban una serie de estigmas sobre el hombre americano que indistintamente lo proyectaba hacia la degeneración o hacia la imperfección representada por una fase de evolución anterior. En cualquiera de los dos casos la diferencia o la anomalía clara fue un espacio de justificación de prácticas jerarquizantes de la diferencia.

Aunque los científicos no pensaran en Julia Pastrana como el híbrido resultado de una relación antinatura entre especies distintas, la justificación de que eso no era posible tendría que pasar por una reflexión sobre el valor de la especie como unidad evolutiva con permanencia e identidad espaciotemporal.

Por otro lado, su exhibición como eslabón perdido darwiniano revelaba la creencia en lo que Simpson denominó el tiempo y modo en la evolución. Si bien Julia Pastrana no era un eslabón perdido, esta creencia era avalada incluso por la comunidad científica. Baste recordar la presentación del *Pithecanthropus erectus* de Dubois; el célebre hallazgo de Piltown de Keith; el niño de Taung, por mencionar sólo algunos de los fósiles más famosos encontrados a finales del siglo XIX y principios del XX, todos ellos como eslabones perdidos. A su vez, los eslabones

alimentaban discusiones sobre la plenitud de la creación y la gradualidad del cambio evolutivo.

### *El himen en México*

Es bien sabido que el término evolución aparece tardíamente en Darwin, pues para su época estaba fuertemente asociado con teorías preformistas de la reproducción. El proyecto racional previo a la biología identificada ya como evolucionista estaba claramente relacionado con la posibilidad de encontrar regularidades, la búsqueda de un orden natural que permitiera entender el lenguaje de la naturaleza y así leer el libro de la misma. Nombrar el mundo natural, ordenarlo, clasificarlo y buscar en él regularidades que permitieran entender a la naturaleza se convirtió en el programa de investigación de la historia natural. En el acto mismo de nombrar, se crean realidades y un orden entre las cosas del mundo. El inventario de las cosas del mundo emerge como catálogo que contiene la información básica que hace que la naturaleza lo sea, pero además se hacen presentes en él también las relaciones entre las cosas. Surge así un entramado que pretende representar al mundo, una especie de mapa de la realidad; ordenar, nombrar, describir y clasificar se convierten en los elementos centrales en esa construcción del catálogo de las cosas.

En el origen de la antropología está relacionado con el papel de la otredad en la construcción de identidades. Su relación con los presupuestos básicos de la historia natural, primero, después con el desarrollo del evolucionismo, son innegables. Ambas de hecho le proporcionaron el método y herramientas conceptuales que le permitió, de acuerdo al proyecto racionalista de los siglos XVIII y XIX, adoptar el estatus de disciplina científica: el método comparativo, precisión en la descripción, parámetros de clasificación, noción de cambio y la unidad y la diversidad como categorías analíticas centrales.

El hombre, como una más de las cosas del mundo, había de ser nombrado, descrito, ordenado y clasificado. Los sistemas de clasificación proliferaron, así como las clasificaciones mismas. ¿Cuáles y cuántas eran las entidades diversas que conformaban la unidad humana? Los datos son contradictorios: ¿4, 5, 6 grupos humanos básicos? Se hizo necesario, en aras de la precisión, desarrollar técnicas e instrumentos que permitieran realizar de mejor manera esa primera labor fundamental de la antropología si se quería entender no sólo la unidad y la diferencia,

o la alteridad, sino que se convirtió en labor fundamental para la construcción de la identidad misma del clasificador. La antropología, insistentemente preocupada por el estudio de los otros, en el fondo se convirtió en una ciencia de lo especular, por cuanto que, en la medida en que mira al otro, sistemáticamente se refleja en él.

El otro, definido entre muchas otras cosas por un supuesto carácter elusivo, se encuentra siempre lejos, más allá de ultramar, y hasta allá se desplazan los confines de lo humano para verificar, pero también para excluir lo que no merece ser llamado humanidad. La extrañeza emerge ante los asombrados ojos de la antropología y se empiezan a construir fronteras entre lo humano y lo animal, entre lo salvaje y lo culto, entre lo normal y lo anormal, entre lo blanco, negro, amarillo o rojo, entre lo masculino y lo femenino... *Quatrefages* mide el tórax de los soldados franceses de la época y de tal aproximación surge el quimérico “hombre normal”. Síntesis de lo regular, de lo normal, pero también de lo deseable.

Casi cualquier cosa debe ser descrita, cuantificada y clasificada. La variedad de los instrumentos de medición utilizados dan cuenta de ello, tanto o más que los caracteres físicos de los que se ocupan: escalas de pigmentación de piel, ojos y cabello, escalas de textura del cabello, antropómetros generales, compases de ramas curvas y rectas, agujas para medir el espesor de los tejidos blandos, craneóforos, palatómetros, malaquistómetros, goniómetros, etc., se convierten en herramientas indispensables en la labor antropológica.

El cuerpo se convirtió en territorio de exploración y medición, continente a partir del cual se organiza, describe y clasifica la diversidad humana y se construye el mapa de lo humano. En esta tradición es que nace el documento al que haré ahora referencia, aunque como cualquier documento puede ser leído desde muy diversos ángulos.

*El himen en México*, fue presentado primero por Francisco A. Flores, médico y farmacéutico, como tesis en medicina legal en 1882 y posteriormente publicado como libro por la Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento.

El estudio, afirma el texto, fue hecho con unas observaciones presentadas en la Cátedra de Medicina Legal y el autor se describe como Profesor en Farmacia, alumno de la misma escuela, socio correspondiente de la Academia de Náhuatl y miembro tanto de la Sociedad Mexicana de Historia Natural como de la Médica.

La intención explícita del Dr. Flores es presentar una clasificación de los tipos de hímenes en el México de fines del siglo XIX con la intención de atender denuncias médico legales en casos de violación. Partiendo de la reflexión de que, depen-

diendo del tipo de himen se pueden presentar resistencias distintas y ello se convierte en factor fundamental para probar el abuso. Sin embargo, tal descripción se da en el contexto de un conjunto de reflexiones sobre la castidad, la virginidad, la prostitución y en general sobre la sexualidad a lo largo de la historia de la humanidad.

El volumen está formado por cuatro partes: la primera en la que realiza algunas consideraciones históricas sobre la virginidad en las diferentes épocas y pueblos del mundo, las ideas de Bufón sobre la virginidad, las críticas del mismo Bufón a los reconocimientos periciales en las jóvenes y la importancia de la membrana himen en la medicina legal.

En la segunda parte presenta su clasificación de las formas del himen y un cuadro estadístico general sobre las formas observadas en México. Las formas regulares: el himen anular, labial y semilunar, todas ellas con sus variantes franjeadas, el franjeado y el de forma de herradura. Luego las formas anómalas: el biperforado, en herradura obturado, el imperforado, el trifoliado, multifoliado y el coroliforme.

En la tercera parte el autor vincula las diversas formas del himen con diferentes resistencias y las ubica en el marco de la práctica médico legal. Analiza además el desarrollo del himen desde el estado fetal hasta la madurez y presenta una hipótesis sobre el origen del himen y de sus formas. En la cuarta parte concluye y anexa 16 láminas que ilustran lo presentado en su clasificación.

Flores construye una trama donde correlaciona el grado de desarrollo de los países con la criminalidad y la prostitución, siendo las sociedades más desarrolladas en las que los índices son mayores. La violación es frecuente afirma; en el caso de París mucho mayor de lo que pudiera pensarse por lo aparecido en los diarios, pues los padres que buscan salvar la reputación de sus hijas rara vez denuncian los hechos. El estudio del himen se manifiesta así, según Flores, como pieza clave para el médico legista para determinar si la virginidad se ha perdido.

Realiza después un breve recorrido por el mundo antiguo presentando el comercio sexual como una constante en todas las civilizaciones desde el Occidente antiguo, hasta el México prehispánico, donde afirma que, según Clavijero, la virginidad era considerada una joya de gran valor y “nada se celaba tanto como la continencia de las vírgenes”, los excesos eran castigados con la muerte. Menciona que, para Bufón, la virginidad era un ser fantástico, una divinidad fabulosa:

Los hombres, celosos de las primicias de todo género, han dado siempre importancia a todo lo que ellos han creído haber gozado los primeros. Esta especie de locura ha hecho un

ser real de la virginidad de las mujeres. La virginidad, que no es sino un ser moral, una virtud que tan sólo consiste en la pureza del corazón, se ha hecho un objeto físico por el cual se han preocupado los hombres, han establecido sobre él opiniones, usos, ceremonias, supersticiones y hasta juicios y castigos.

Posteriormente hace una revisión de lo que considera exóticas costumbres en las diversas sociedades donde, si bien la virginidad es siempre considerada un valor, por ello se comercia, se atesora o se prostituye. Aunque menciona que “pueblos hay en los que no se le da ningún valor, sino que aun poseerla se considera deshonroso”. Flores continúa: “esta extravagante idea ha dado lugar a un oficio público, tenido en estos pueblos (Reino de Aracán en Filipinas) por tan bajo y miserable como lo es entre nosotros el verdugo: hay un ramo de individuos cuya ocupación asalariada es desflorar a las jóvenes para ponerlas en disposición de contraer matrimonio. Otro tanto acontece con los lapones: la joven que ha sido desflorada por un extranjero es la preferida; esto es la prueba de que es hermosa; cuando un extranjero la ha querido, ella vale más que las demás.”

No me detengo más en los comentarios de Flores sobre la sexualidad y el valor de la virginidad en la sociedad, sólo menciono como para él resulta lógico que en las sociedades donde la virginidad es valorada, su legislación no puede menos que ocuparse de vigilarla. “Y todo ¿a qué tiende sino a que se conserve la integridad material del órgano sexual, es decir, principalmente del himen, en cuya ruptura se ha querido siempre personificar la desfloración?”

La ciencia presta entonces un gran apoyo a dicho fin, sustituyendo a las matronas ignorantes por médicos prevenidos de las partes más secretas de la naturaleza. Por ello la importancia del estudio y la clasificación de los tipos de hímenes y sus respectivas resistencias.

Dado que realiza su labor en México, Flores encuentra necesario describir y clasificar los diferentes casos en la población de nuestro país, basándose en las clasificaciones francesas de la época, las cuales acepta en general, pero menciona:

Por mi parte, las acepto también con algunas modificaciones, por ser acaso la que más se acomoda a la que se observa en México. Creo que en la clasificación médico-legal mexicana debe dársele un lugar al himen en herradura, que ningún autor menciona, por ser una forma absolutamente distinta del semilunar, con el que sin duda se le ha confundido, por presentar, según una teoría que expondré después, una resistencia que le es propia, y por observársele con alguna frecuencia en el país.

Al final, un aporte de México al mundo; nada despreciable por cuanto la intención de catalogar e inventariar se manifiesta como una de las razones de ser del estudio de la naturaleza.

### *Conclusiones*

Más allá de los juicios que los científicos pudieron emitir sobre la existencia de Máximo y Bartola, la importancia de sus exhibiciones y de los diagnósticos que se hicieron de ellos, repercutieron en una serie de discusiones populares y científicas alrededor del pensamiento evolucionista del siglo XIX.

Aunque los científicos no pensarán en Máximo y Bartola como híbridos resultado de una relación antinatural entre especies distintas, su justificación de que eso no era posible tendría que pasar por una reflexión sobre el valor de la especie como unidad evolutiva con permanencia e identidad espacio-temporal. En todos los casos, las discusiones sobre el estatus racial de “los aztecas” fue eje central del interés de los científicos. Los hermanos microcéfalos no eran eslabones perdidos, ni tampoco pertenecían a una raza especial, pero eran seres patológicos americanos, por ello el estigma de la degeneración pesaba no sólo sobre ellos sino que extendía un velo de anomalía y misterio para los americanos.

Por su parte, Julia Pastrana, la mujer simio, representa la encarnación de una multitud de calamidades, pues sí, era hirsuta, el ser más feo del mundo, y además era americana, del nuevo mundo, lo cual estaba siempre asociado con lo imperfecto, lo degenerado o lo claramente patológico. Era hirsuta, pero era también india, con lo cual su pilosidad era necesariamente asociada a un estado de salvajismo. El salvaje occidental siempre fue representado por su aspecto bárbaro, generalmente hirsuto, y por su comportamiento desmesurado. El mestizaje era un proceso que podía provocar degeneración, por no mencionar ya las calamidades de la hibridación interespecífica.

Julia, además, era mujer, con lo cual pesaban sobre ella estigmas de corte judeocristiano donde el cuerpo de la mujer ha de controlarse, pues cualquier práctica está potencialmente asociada al pecado y a la penitencia. Al final Julia Pastrana acompañó no sólo la desmedida avaricia de un grupo de seres que la exhibieron en vida y después de su muerte; representó no sólo la encarnación de una serie de prejuicios de los absortos observadores de su extrañeza, o la prueba para los

científicos de ciertos procesos evolutivos o en épocas más recientes de patologías genéticas. Ella desempeñó, y de ahí su tragedia, el complicado papel de la otredad, de la alteridad a la que tememos por cuanto no somos sin ella, pero también la diferencia que nos muestra la posibilidad de la inexistencia de la identidad. Tal vez por ello, personajes como ella causan fascinación y temor y seguramente nos seguirán acompañando como sujetos indispensables del complejo entramado que teje el telar de las identidades y las diferencias, razón de ser de la antropología y también del pensamiento evolucionista.

Por último, *El himen en México* puede ser visto como un tratado sobre la sexualidad en el México del siglo XIX, incluso como un texto que sienta las bases del estudio científico del himen para problemáticas jurídico legales relacionadas con denuncias sobre violación, tal como el propio autor plantea.

Sugiero una lectura distinta, una lectura relacionada con la necesidad del proyecto racional de la época de inventariar a la naturaleza y al propio ser humano. La descripción de Flores sobre el valor de la virginidad en las diferentes sociedades es un manifiesto sobre la moral y el deber ser. El otro es tal en la medida en que nos podemos indirectamente reflejar en él. Las diferencias físicas del himen son acompañadas por diferencias en el plano de la sexualidad, las costumbres y la moral. En el proyecto de inventariar a la naturaleza se construyen objetos de conocimiento. Aquí las palabras de Bufón son realmente orientadoras.

La virginidad, que no es sino un ser moral, una virtud que tan sólo consiste en la pureza del corazón, se ha hecho un objeto físico por el cual se han preocupado los hombres.

El himen y su descripción posibilitan la construcción de objetos de conocimiento que de no ser así limitarían su existencia al plano de lo abstracto y lo inmaterial. Si la castidad se considera una virtud que hay que preservar, existe para ella un órgano físico que da cuenta de ello. Fascina porque materializa y construye un objeto del cual la ciencia positiva puede proporcionar datos mensurables y reproducibles.

Puede ser que en un sentido estricto no haya en el discurso de Flores ninguna pretensión evolucionista respecto del valor del himen en la evolución, o el papel de ésta en las explicaciones sobre su origen, sin embargo, la propuesta de inventariar hasta las más pequeñas diferencias entre los seres vivos en general, y en este caso entre los seres humanos, fue condición indispensable en el origen de visiones transformistas del mundo y luego claramente evolucionistas.

Y acorde con el programa racional del inventario del mundo, se da en el contexto humano la construcción de identidades y alteridades. El Otro, condición de ser de la antropología, desplaza los confines de su existencia a la inmediatez, no se circunscribe sólo a ultramar, puede estar al lado, pero no se niega su carácter de otredad. El texto de Flores, tal vez sin proponérselo, nos muestra cómo la otredad se encarna en las diferencias y que lo femenino se construye en oposición a lo masculino, como otredad ordinaria o radical, no importa, pero siempre como lo otro.

### *Bibliografía*

- Bartra, Roger, *El salvaje en el espejo*, UNAM, ERA, México, 1992.  
 —————, *El salvaje artificial*, UNAM, ERA, México, 1997.
- Bergman, J., “Darwin’s ape-men and the exploitation of deformed humans”, en *Journal of Creation*, vol. 16, 2002, pp. 116-122.
- Boia, L., *Entre el ángel y la bestia*, Andrés Bello, Madrid, 1997.
- Bondeson, J., *Gabinete de curiosidades médicas*, Siglo XXI, México, 2001.
- Browne, J. y S. Mesenger, *Victorian respectable: Julia Pastrana, the bearded and hairy female*, Endeavour, US National Library of Medicine National Institute of Health, 2003, pp. 155-159.
- Comas, Juan, *Los microcéfalos aztecas. Leyenda, historia y antropología*. UNAM, México, 1968.
- Darwin, Charles, *The variation of animals and plants under domestication*, John Murray, Londres, 1868.
- Flores, Francisco, *Con/textos de historia de la ciencia 2*, CONACYT, IIF, UNAM, México, 2006.
- Goldschmidt, Richard, *The Material Basis of Evolution*, Yale University Press, New Haven, 1940.
- Gorbach, Frida, *El monstruo, objeto imposible: Un estudio sobre la teratología mexicana del siglo XIX*, Ítaca, UAM, México, 2008.
- Krotz, E., *La otredad cultural. Entre utopía y ciencia*, FCE, UAM, México, 2002.
- Leoussi, A., *Nationalism and Classicism: The Classical Body as National Symbol in Nineteenth-Century England and France*, Macmillan, Palgrave, 1998.
- Richards, E., “A Political Anatomy of Monsters, Hopeful and Otherwise. Teratology, Transcendentalism, and Evolutionary Theorizing. The History of Science

JOSÉ LUIS VERA CORTÉS

Society”, en *Journal of Developmental Origins of Health and Disease*, vol. 1, 1994, pp. 377-411.

Vera, José Luis, “El edén subvertido: La tesis sobre la inmadurez de los americanos”, en *Uroboros*, vol. 2, 1992, pp. 153-162.

—————, *El hombre escorzado. Un estudio sobre el concepto de eslabón perdido en evolución humana*, UNAM, México, 1998.

## LA FUNCIÓN DEL MONSTRUO EN *EL LIBRO DE LOS SERES IMAGINARIOS* DE JORGE LUIS BORGES

Juan Carlos Vásquez Pérez  
Universidad Autónoma del Estado de México

Los monstruos evidencian, muestran, enseñan. Al verlos, dejan la sensación de que algo esconden y por ello, a pesar de su aspecto, nos atraen. ¿Qué tratan de darnos a conocer los monstruos que Jorge Luis Borges dibuja en *El libro de los seres imaginarios*?

A lo largo de este capítulo, trataré de dar respuesta a esta pregunta, a través de la lectura de cuatro de los monstruos que Borges describe en el libro mencionado: el dragón, el unicornio, el ave Fénix y la ballena. He elegido estos ejemplos porque interesan ampliamente a Borges; tanto, que les dedica dos artículos en *El libro* a cada uno y, además, describe cómo se conciben en Oriente y en Occidente.

Para llegar a mi objetivo, primero he de repasar qué son y qué características tienen los monstruos y por qué califico de esta manera a los seres de Borges; enseguida, procuraré explicar algunas de las funciones que tradicionalmente se les imputan a los monstruos, para acercarme, también, a la idea de que éstos son portadores de conocimiento. Tanto las características como las funciones las trasladaré a los seres imaginarios del argentino. Al final, disertaré sobre lo que los seres de Borges nos enseñan.

*El libro de los seres imaginarios* es una compilación de datos sobre los animales que la imaginación ha creado a lo largo de los siglos, en donde se advierte sobre las adiciones y supresiones que estos seres han tenido no sólo en la forma sino también en lo que son capaces de hacer. Se trata de creaciones y deformaciones que surgen desde la literatura, pero también desde la filosofía, la ciencia y la religión.

Y es precisamente este carácter compilatorio lo que aleja a *El libro* de los bestiarios, lectura con la que la crítica le asocia continuamente, pues un bestiario si bien es un catálogo de bestias, también lleva un carácter moralizante en sus intenciones, lo que en Borges parece desaparecer.

Leer *El libro de los seres imaginarios* como un bestiario es reducir su riqueza literaria. Sin embargo, la cuestión genérica no está en juego en este apartado. Me interesa más rescatar una idea que parece estar presente cuando se habla de monstruos: cuál es su enseñanza.

### *El monstruo y sus funciones*

“Un monstruo no es otra cosa que una combinación de elementos de seres reales”,<sup>1</sup> define Borges en su *Manual de zoología fantástica* (1957). Esta noción del monstruo no es nueva; ya en San Isidoro se hace alusión a unos tipos de portentos que son “por *reunión de muchas diferencias*”,<sup>2</sup> esto es, por combinación de diversos seres.

Heinz Mode también recurre a la combinación al definir y clasificar al monstruo:

Entendemos, pues, por ser mixto [o monstruo] la combinación las más de las veces en imagen y más raramente sólo de palabra de elementos o propiedades esenciales de diversos seres vivos y objetos naturales en una nueva forma.<sup>3</sup>

Estudiando las formas monstruosas medievales, Claude Kappler encuentra en la combinación el método más habitual para la fabricación de monstruos y sentencia que “Los monstruos híbridos de animales diversos son muy variados, y la imaginación puede dedicarse a ellos hasta la saciedad”;<sup>4</sup> esta última parte concuerda con lo que Borges agrega a su definición de monstruo: “las posibilidades del arte combinatorio lindan con lo infinito”.<sup>5</sup>

1. Jorge Luis Borges, *Manual de zoología fantástica*, FCE, México, 1957, p. 8.

2. Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, BAC, Madrid, 1951, p. 280. Con cursivas en el original. Recurro a Isidoro de Sevilla (556-636) porque es uno de los primeros autores que define y clasifica a los monstruos de acuerdo con las funciones que se pueden desprender de su etimología; además, se trata de una de las fuentes que Borges cita en varias ocasiones en *El libro de los seres imaginarios*.

3. Heinz Mode, *Animales fabulosos y demonios*, FCE, México, 2010, p. 9.

4. Claude Kappler, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Akal, Madrid, 2004, p. 132.

5. Borges, *op. cit.*, p. 8.

Sin embargo, para Borges la capacidad creadora de la imaginación no excede a la de la naturaleza, pues para él “la zoología de los sueños es más pobre que la zoología de Dios”<sup>6</sup> y así el argentino nos advierte que la materia de su *Manual* serán los monstruos. En *El libro de los seres imaginarios* esta idea se mantiene y muchos de los seres descritos son monstruos por hibridación.

Uno de ellos es el dragón, de quien Borges nos dice:

En general lo imaginan con cabeza de caballo, cola de serpiente, grandes alas laterales y cuatro garras, cada una provista de cuatro uñas. Se habla asimismo de sus nueve semblanzas: sus cuernos se asemejan a los de un ciervo, su cabeza a la del camello, sus ojos a los de un demonio, su cuello al de la serpiente, su vientre al de un molusco, sus escamas a las de un pez, sus garras a las del águila, las plantas de sus pies a las del tigre, y sus orejas a las del buey.<sup>7</sup>

En cualquiera de las dos descripciones que Borges ofrece de este ser fantástico, la hibridación está presente y, en este sentido, no hay duda de que hablamos de un monstruo; lo mismo sucede con el unicornio, ya sea occidental u oriental:

Un caballito blanco con patas traseras de antílope, barba de chivo y un largo y retorcido cuerno en la frente, es la representación habitual de este animal fantástico.

Y del unicornio chino nos dice que: “tiene cuerpo de ciervo, cola de buey y cascos de caballo”, y más adelante refiere otra versión de un animal que le llevaron los espíritus de cinco planetas a la madre de Confucio cuando éste estaba en su vientre: “tenía la forma de una vaca, escamas de dragón y en la frente un cuerno” (p. 116).

Pero, la mezcla es sólo una forma en que se manifiesta el carácter monstruoso de los seres; otra de ellas es la exagerada desproporción de sus formas. Kappler menciona la grandeza como otra de las características de los monstruos; no sólo refiere a los gigantes antropomórficos, sino también a los animales enormes. Entre éstos refiere tanto a ratas, ratones y hormigas “tan grandes como perros”, como a tortugas gigantes y animales míticos, como el pájaro rock y el grifo.<sup>8</sup>

6. *Idem*.

7. Cito por Jorge Luis Borges, *El libro de los seres imaginarios*, Kier, Buenos Aires, 1967, p. 9. En adelante anotaré las páginas del libro en el cuerpo del texto.

8. Kappler, *op. cit.*, pp. 148-149.

De los seres descritos por Borges, la ballena gigante —también llamada fastitocalon, zaratán o kraken<sup>9</sup>—, que en algunas versiones es una tortuga, es monstruosa por esta característica.

Borges, para describir al zaratán, cita a Al-Qazwiní: “En cuanto a la tortuga marina, es de tan desaforada grandeza que la gente del barco la toma por una isla”, más adelante dice que en un bestiario inglés ya no es tortuga, sino que “la peligrosa isla es una ballena” (pp. 107-108).

La grandeza de este ser la retoma en el kraken, de quien asegura “es una especie escandinava del *zaratán*”, cuyo lomo “tiene una milla y media de longitud y que sus brazos pueden abarcar el mayor navío” (p. 111). En este caso, el ser imaginario se relaciona más con un pulpo que con la mencionada ballena o la tortuga; Borges, quien cita a Pontoppidan como fuente, dice que el kraken suele arrojar un líquido con el que enturbia las aguas, “esta sentencia ha sugerido la conjetura de que el *kraken* es una magnificación del pulpo” (p. 111). En cualquiera de los casos, el ser es una versión gigante de otro ser ya conocido.

Además, según Kappler, no sólo los aspectos físicos otorgan monstruosidad a un ser; también hay otros indicadores, como la duración de la vida, ya sea corta o larga. En el primer caso, el francés recuerda a los pigmeos, que viven entre siete y ocho años; mientras que como ejemplo de vida longeva cita a personas que viven entre cuatrocientos y quinientos años debido a un fruto del Árbol del Sol y de la Luna.<sup>10</sup>

El ave fénix (p. 27) que evoca Borges se corresponde con esta característica e, incluso, Borges provoca un debate entre autoridades que pretenden decir exactamente cuánto vive esta ave mítica: mientras que Heródoto<sup>11</sup> insinúa 500 años, Tácito dice que son mil 561 y Plinio un año platónico, es decir, 12 mil 994 años comunes. El unicornio chino comparte esta característica, pues Borges nos dice que “Mil años es el término natural de su vida” (p. 116).

9. El kraken comúnmente está relacionado con la imagen del pulpo gigante, sin embargo, Borges lo relaciona con los otros dos seres mencionados y por ello lo incluyo en este trabajo; incluso, el mismo Borges nos indica que la forma del kraken es desconocida y que su relación con el animal de ocho tentáculos se debe a que arroja tinta que confunde a los tripulantes de las naves (Cfr. *El libro*, p. 111). En algunas traducciones de *El fisiólogo*, este ser aparece como Aspidoquelonio (Cfr. *El fisiólogo. Bestiario medieval*, Nilda Guglielmi, ed., Eneida, Madrid, 2002, p. 101).

10. Cfr. Kappler, *op. cit.*, pp. 150 y 151.

11. Así en el original de Borges.

Hasta aquí, he tratado de hacer ver que los seres descritos por Borges y que ahora me ocupan, pueden ser tenidos por monstruos. Me ocuparé ahora de algunas otras características de estos monstruos que nos acercan a intenciones epistemológicas y que podemos encontrar en los datos referidos por el argentino.

En primer lugar, retomaré la idea de la hibridación para acercarme al concepto de diferencia. Los seres como el dragón y el unicornio, cuyas descripciones borgesianas transcribimos más arriba, están hechos de varios seres que nos resultan más familiares y es a partir de esta familiaridad que la descripción del nuevo ser es posible; es decir, describimos los objetos nuevos con base en los que ya conocemos, pero establecemos, al mismo tiempo, una diferencia entre uno y otro.

La diferencia, en este sentido, nos permite asimilar y definir los objetos con mayor precisión. San Isidoro define así la diferencia:

Diferencia es una especie de definición que los escritores de artes llaman de *de uno y de otro*. Tiene lugar cuando hay dos casos que se prestan a confusión y, poniendo de manifiesto la diferencia, se separan, y se ve con claridad qué sea una y otra [...] Puesta la diferencia se ve claro lo que es cada uno.<sup>12</sup>

En el caso de los monstruos que nos ocupan, puesta la diferencia, percibimos al monstruo y *lo diferenciamos* de lo ya conocido; así, lo que desconocemos lo sospechamos; si el monstruo se crea a partir de ideas preconcebidas, como el dragón de Borges, que surge a partir del caballo y la serpiente, pero no es ni uno ni otro de estos animales, también nos permite acercarnos a lo que desconocemos.

Héctor Santiesteban refiere que “el monstruo es un ser liminal que participa de varios fragmentos de diversas especies; muchas veces entre sus componentes participan elementos primordiales en conjunción”,<sup>13</sup> por ello, el monstruo construido a partir de la hibridación nos permite acercarnos a aquello que desconocemos: “A partir de la descripción y reconocimiento de lo conocido se deduce y completa lo desconocido”, continúa Santiesteban; entonces, el monstruo enseña, ofrece una posibilidad de conocimiento. La misma raíz de la palabra monstruo alude ya a esta característica, pues, según Isidoro, “los monstruos [...] *monstrant*, muestran”.<sup>14</sup> De lo anterior, resulta válida la pregunta ¿qué nos enseñan los monstruos?

12. Isidoro, *op. cit.*, pp. 27-28.

13. Héctor Santiesteban Oliva, *Tratado de monstruos. Ontología teratológica*, UABCS-Plaza y Valdés, México, 2003, p. 128.

14. Isidoro, *op. cit.*, p. 279.

Borges nos dice del dragón que “La historia les atribuye la paternidad de los primeros emperadores” (p. 9), y deducimos que nos quiere *mostrar* el carácter divino de los gobernantes chinos. En el artículo “El dragón chino”, Borges abunda en esta sentencia:

Durante siglos, el dragón fue el emblema imperial. El trono del emperador se llamó el Trono del Dragón; su rostro, el Rostro del Dragón. Para anunciar que el emperador había muerto, se decía que había ascendido al firmamento sobre un dragón (p. 49).

Pero, para la tradición oriental, el dragón es más importante: es medicinal, pues “Sus huesos, dientes y saliva gozan de virtudes medicinales”; explica los cambios en el clima, debido a que “En la primavera sube a los cielos; en el otoño se sumerge en la profundidad de las aguas.” Tal vez por ello, “El pueblo chino cree en los dragones más que en otras deidades, porque los ve con tanta frecuencia en las cambiantes nubes” (p. 9).

Sin embargo, el dragón tiene una debilidad: “Es habitual representarlo con una perla, que suele tragar o escupir; en esta perla está su poder. Es inofensivo si se la quitan” (p. 50). En esta debilidad se puede entrever otra de las funciones del monstruo: la de ser guardián de tesoros,<sup>15</sup> anotada por Santiesteban.

Las anteriores son las características principales del dragón oriental, según Borges, quien agrega un par de anotaciones que hacen dudar de la presencia mítica del monstruo, debido a su cotidianidad o a su pretensión de desmentir la realidad del dragón.

En el primer caso, los dragones del mar tienen reyes “que habitan resplandecientes palacios bajo las aguas y se alimentan de ópalos y de perlas” (p. 9), pero que “En el tercer mes hacen su informe anual a los cielos superiores” (p. 10).

En cuanto al intento por desmentir la existencia del dragón, Borges nos dice:

Chuang Tzu nos habla de un hombre tenaz que, al cabo de tres ímprobos años, dominó el arte de matar dragones, y que en el resto de sus días no dio con una sola oportunidad de ejercerlo (p. 50).

A pesar de estas notas apartadas de la imagen mítica del dragón, la concepción que en Oriente se tiene de él resulta ser positiva; no sucede lo mismo en Occiden-

15. Santiesteban, *op. cit.*, p. 104.

te, en donde este ser se ha infectado de “puerilidad”, según veremos al hablar del artículo “El dragón”,<sup>16</sup> en el que Borges comienza haciendo un contraste entre la imagen del dragón que considera “actual” y la de los griegos de la antigüedad.

Esta imagen actual es: “Una gruesa y alta serpiente con garras y alas”, que “Puede ser negro, pero conviene que sea resplandeciente” y se exige que exhale bocanadas de fuego y de humo; muy diferente a la de la antigüedad, representada en este artículo por Plinio, que veía al dragón en “cualquier serpiente considerable” (p. 47).

El contraste entre ambas concepciones continúa a lo largo del artículo, pero estará relacionado con el prestigio de este ser mixto, de tal forma que a mayor antigüedad mayor prestigio.

En este sentido, la imagen del dragón antiguo provoca miedo en quien lo ve y, por ello, se presta para ser símbolo de los guerreros en las batallas. Borges apunta que Agamenón portaba un dragón dibujado en su escudo; los piratas escandinavos esculpían cabezas de estos seres en sus naves; los reyes germánicos de Inglaterra portaban dragones en sus estandartes: “el objeto de tales imágenes era infundir terror a los enemigos” (p. 48).

Santiesteban reafirma esta función del dragón occidental, al decir del monstruo que éste “no sólo enseña, sino que evidencia [...] El monstruo está ahí, evidenciado, para revelarnos, para recordarnos la ferocidad de la *forma*”.<sup>17</sup> Esta función está muy ligada a la función mnemotécnica del monstruo: “El monstruo es mnemotécnico. Su poder se basa en la fuerza de la imagen y su impacto en la mente del receptor; lo que se sale de la norma, lo extraordinario deja huella en el aparato psíquico.”<sup>18</sup>

A pesar de que fue símbolo de los vencedores, el dragón en Occidente fue perseguido; no sólo eso: “En el Occidente el dragón siempre fue concebido como malvado” (p. 48). Algo normal si se considera su carácter monstruoso; Santiesteban nos dice que “Lo extraño es enemigo, es dudoso, inquietante”<sup>19</sup> y cita a Gómez-Tabanera para sentenciar que en el medievo “lo desconocido se considera como algo repelente y monstruoso. Y en él, el monstruo por antonomasia es

16. Este artículo, en ediciones posteriores de *El libro*, se llamó “El dragón en occidente”.

17. Santiesteban, *op. cit.*, p. 114.

18. *Ibid.*, p. 115.

19. *Ibid.*, p. 130.

Satán”.<sup>20</sup> Borges recalca que una de las hazañas de los héroes era matar al dragón y para ejemplificarlo cita a Hércules, Sigurd, San Miguel y San Jorge.

El dragón de Borges pasó de ser un monstruo que infundía miedo, símbolo de héroes, a un ser perseguido y malvado y, de ahí, a una entrada de enciclopedia científica, pues el escritor advierte que “La gente creyó en la realidad del dragón. Al promediar el siglo XVI, lo registra la *Historia Animalium* de Conrad Gesner, obra de carácter científico” (p. 48).

Para Borges, la suerte del dragón se deterioró rápidamente:

El tiempo ha desgastado notablemente el prestigio de los dragones. Creemos en el león como realidad y como símbolo; creemos en el minotauro como símbolo, ya que no como realidad; el dragón es acaso el más conocido pero también el menos afortunado de los animales fantásticos. Nos parece pueril y suele contaminar de puerilidad las historias en que figura. Conviene no olvidar, sin embargo, que se trata de un prejuicio moderno, quizá provocado por el exceso de dragones que hay en los cuentos de hadas (p. 48).

En este párrafo se aprecia cómo la nota desmitificadora de nuevo se hace presente en Borges: luego de contarnos las hazañas del dragón y su papel en la antigüedad, lo convierte en un elemento pueril con unas líneas que, no obstante, parecen no estar lejanas de lo que ha sucedido con este ser fantástico.

El dragón resulta así ambivalente; por un lado, y en la antigüedad, representaba valentía y heroicidad; por otro, la maldad, que tenía que ser erradicada. La ambivalencia también es una característica común en los monstruos; implica que un solo ser puede representar el bien o el mal, según la perspectiva de quien lo utiliza como explicación de algo o según lo que se quiera explicar.<sup>21</sup>

También el unicornio resulta ambivalente en la tradición literaria. De este ser mítico, Borges nos dice que las primeras imaginaciones que se tuvieron de él “casi” coinciden con las últimas, pero esta sentencia no sólo atiende a su forma, sino también a su significado: Plinio, en el siglo I a. de C., habla del unicornio

20. Citado por *Idem*.

21. Un ejemplo claro es la dualidad simbólica del león en la Biblia. En unos casos, representa a Jesús o a Dios: “Ellos seguirán al Señor, *cuando* él rugirá como león: rugirá el Señor, y causará asombro a los hijos del mar” (OS, XI, 10); pero también asume la personificación del mal: “Sed sobrios, y estad en *continua* vela; porque vuestro enemigo el diablo anda girando como león rugiente alrededor de vosotros, en busca de presa que devorar” (1P, V, 8).

para referir que en la India acostumbraban cazarlo; Isidoro, en el siglo VI, dice que el unicornio puede matar al elefante, que es su enemigo; y una epopeya del siglo XVI, *The Faerie Queene*, evoca la muerte del unicornio en un combate con el león, otro de sus antagonistas. En todas estas lecturas, la muerte se asocia al unicornio, que no impiden que “El Espíritu Santo, Jesucristo, el mercurio y el mal han sido figurados por el unicornio” (p. 112), como advierte Borges, resaltando su ambivalencia.

Además, en “El unicornio” también existen algunas líneas que lo desacreditan como ser mítico:

El orientalista Schrader, hacia 1892, pensó que el unicornio pudo haber sido sugerido a los griegos por ciertos bajorrelieves persas, que representan toros de perfil, con un solo cuerno (p. 112).

En estas líneas, tanto como en las que pretendían restarle importancia al dragón, percibo una actitud evemerista en Borges; es decir, pretende explicar el mito a través de la alteración de un suceso real; para Santiesteban, esta es “una manera eficaz de explicar un mito”, pero también una forma de “restarles importancia”;<sup>22</sup> y agregaría que también es una forma de destruir el mito.

En Borges, las citas suelen corroborar una idea, pero también las utiliza el argentino para lo contrario: negar o poner en duda la existencia de un monstruo. En *El libro* es constante este procedimiento que es claro en el artículo “El zaracán”: luego de traer a cuento que la leyenda de la ballena-isla se repite a lo largo de la historia de la literatura, Borges advierte que una de las primeras redacciones “la refiere para negarla” (p. 107).

Se trata de *El libro de los animales* de Al-Yahiz que, categóricamente, afirma al inicio de la cita que “jamás vi a nadie que asegurase haberlo visto con sus ojos” y concluye sentenciado que “Este cuento colma todos los relatos más fabulosos y atrevidos”. El zoólogo musulmán refiere que algunos marineros han llegado a una isla, que tiene plantas y bosques, y cuando encienden una hoguera, la isla se hunde, con todo lo que hay encima de ella.

Borges recurre a otras fuentes que no dudan de la existencia del enorme ser, pero no toma partido de ninguna postura. En primer lugar, cita a otro musulmán:

22. Santiesteban, *op. cit.*, p. 143.

el cosmógrafo Al-Qazwiní, quien llama la atención en la “desafortada grandeza” de este ser que trata como una “la tortuga marina” (p. 107).

La visión mediorienta es reafirmada por una occidental-religiosa: la de *La navegación de San Brandán*, que relata la historia del padre que ofició una misa en este monstruo y que éste no se movió hasta el final de la ceremonia; pero Borges no llega hasta la misa, sólo advierte que Brandán calmó a los hombres que se atemorizaron ante el movimiento de la isla (pp. 107-108).

En la cita final del artículo “El unicornio chino” percibo un intento por trasladar al monstruo a lo mítico, a lo desconocido, pero no por ello inexistente. La cita está fechada en 1948 y es de la *Anthologie raisonnée de la littérature chinoise*, de Margouliès :

Universalmente se admite que el unicornio es un ser sobrenatural y de buen agüero; así lo declaran las odas, los anales, las biografías de varones ilustres y otros textos cuya autoridad es indiscutible. Hasta los párvulos y las mujeres del pueblo saben que el unicornio constituye un presagio favorable. Pero este animal no figura entre los animales domésticos, no siempre es fácil encontrarlo, no se presta a una clasificación. No es como el caballo o el toro, el lobo o el ciervo. En tales condiciones, podríamos estar frente al Unicornio y no sabríamos con seguridad que lo es. Sabemos que tal animal con crin es caballo y que tal animal con cuernos es toro. No sabemos cómo es el unicornio (p. 117).

Por otro lado, al inicio de la cita se nos habla ya de otra de las funciones del monstruo: es agorero y portador de mensajes. “El engendro cifra mensajes; mensajes importantes. El hombre será encargado de descifrarlos [...] El monstruo era el mensajero (antes incluso que los *ángeles*) de que algo en el mundo se saldría de su común acontecer”,<sup>23</sup> dice Héctor Santiesteban a propósito de esta función agorera, que le sirve a Borges para comenzar su descripción de este ser oriental:

El unicornio chino o K'i-lin es uno de los cuatro animales de buen agüero; los otros son el dragón, el fénix y la tortuga. [...] No pisa el pasto verde y no hace mal a ninguna criatura. Su aparición es presagio del nacimiento de un rey virtuoso. Es de mal agüero que lo hieran o que hallen su cadáver (p. 116).

En esta concepción, la muerte ya no está involucrada con el unicornio; también su larga vida parece apoyar esta idea. Incluso, si en el unicornio occidental

23. *Ibid.*, p. 114.

era el símbolo de guerra de un ejército (Cf. pp. 112-114), en Oriente su aparición trae la paz, pues Borges nos dice que uno de los ministros chinos de Zingis Khan dijo, al ver una variante de K'i-lin, que lo había enviado el Cielo “harto de que los hombres derramaran la sangre de los hombres”, por lo que Khan, después de cuatro años de lucha, desistió de sus planes bélicos.

El unicornio chino, por lo tanto, no sólo es agorero, sino también portador de la paz y, además, de la justicia, pues “Veintidós siglos antes de la era cristiana, uno de los jueces de Shun disponía de un “chivo unicorné”, que no agredía a los injustamente acusados y que topaba a los culpables” (p. 117).

Según Borges, el dragón, el unicornio y el fénix tienen una versión oriental y otra occidental; sin embargo, se puede percibir que esta última no siempre sale bien librada debido a que regularmente representan lo negativo, el mal o lo pueril. En “El fénix chino”, Borges explica que “Los libros canónicos de los chinos suelen defraudar, porque les falta lo patético a que nos tiene acostumbrados la Biblia. De pronto, en su razonable decurso, una intimidación nos conmueve” (p. 57).

En este fragmento, lo patético se confronta a lo íntimo. Ambos términos conmueven, pero el primero refiere, me parece, una conmoción de sentimientos colectivos, pues no es casual que para ejemplificar este ánimo, el argentino recurra a la Biblia. En el caso de las narraciones orientales, el término “íntimo” remite a una individualidad y, de ahí, que la cita que ejemplifique sea de Confucio.

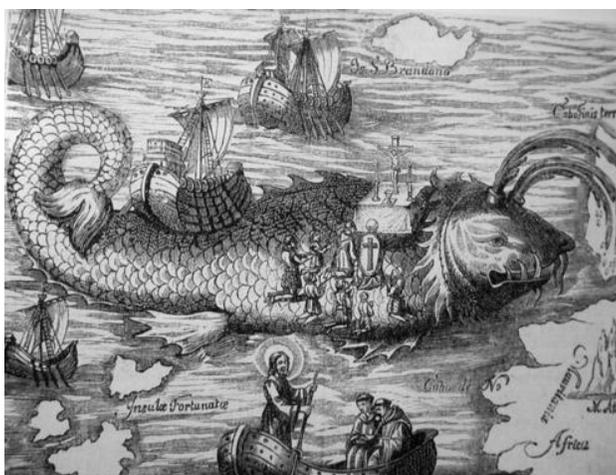
De las *Analectas de Confucio* Borges retoma dos, cito la segunda, que es la que habla del Feng o fénix chino: “El maestro dijo: —No viene el fénix, ningún signo sale del río. Estoy acabado” (p. 57). Más adelante, Borges explica que el Feng —“pájaro de colores resplandecientes, parecido al faisán y al pavo real”— era un “visible testimonio del favor celestial” cuando visitaba los jardines y los palacios de los emperadores virtuosos. De nuevo, está presente el sentido positivo del monstruo en la mitología oriental.

Otra de las funciones de los animales es la moral. En Occidente, los bestiarios medievales son excelentes representantes, pues a la descripción física de los seres descritos se les acompañaba de un párrafo que tenía que ver con demostrar un buen comportamiento como creyente y observar las reglas fundamentales del cristianismo.

Borges evidencia esta función cuando habla del fastitocalon —otra versión del zaratán— y cita un resumen de un bestiario anglosajón, que describe a la ba-

llena como “una piedra rugosa [que] está como cubierta de arena” (p. 121). Esta versión moral explica el procedimiento que el demonio utiliza para arrastrar a los hombres al infierno, pues el monstruo espera paciente el atraco de los navegantes, incluso, atrae peces con un aroma dulce, para después sumergirse o cerrar el hocico y así atrapar a sus víctimas:

También [el fastitocalon] suele exhalar de su boca una dulce fragancia, que atrae a los otros peces del mar. Éstos penetran en sus fauces, que se cierran y los devoran. Así el demonio nos arrastra al infierno (p. 121).



Antes, en el inicio del artículo, Borges es claro al rescatar esta función moral de los seres descritos en los bestiarios y explica el origen de estos textos:

La Edad Media atribuyó al Espíritu Santo la composición de dos libros. El primero era, según se sabe, la Biblia; el segundo, el universo, cuyas criaturas encerraban enseñanzas inmorales. Para explicar esto último, se compilaron los Fisiólogos o Bestiarios (p. 121).

La función aquí es moral, pero hace uso de la capacidad mnemotécnica del monstruo: mientras más miedo provoque más se quedará grabado en los fieles y éstos evitarán caer en las garras del mal. En “El ave Fénix”, Borges también deja ver un uso utilitario religioso del monstruo al alegar que “Tertuliano, San Ambrosio y Cirilo de Jerusalén han alegado al Fénix como prueba de la resurrección de la carne” (p. 28).

Hasta aquí he pretendido señalar cómo las características y funciones de los monstruos están presentes en los seres seleccionados para este trabajo y que pertenecen a *El libro de los seres imaginarios* de Jorge Luis Borges. Las funciones que hemos descrito, y que en algunos de los casos tienen un rasgo epistemológico —tratan de enseñar algo de la naturaleza, del ser humano o de los distintos dioses a los que aluden— están presentes en los seres de Borges, debido a que se enmarcan en una larga tradición literaria de animales y monstruos.

Esa tradición me ha permitido relacionar los seres de Borges con la hibridez, la desproporción, la ambigüedad y la longevidad que caracterizan a algunos monstruos, pero también con algunas de las funciones de éstos: mnemotécnica, moral, agorera y guardiana de tesoros.

*¿Qué podemos aprender de los monstruos de Borges?*

Es conveniente preguntarse si lo único que ofrecen los seres compilados por Borges es una identificación con las características y funciones tradicionales del monstruo; en cada uno de los artículos del argentino nos encontramos con narraciones que describen cómo han sido imaginados y vistos los monstruos, pero en ningún momento se ha visto que Borges tome partido por una u otra perspectiva; más bien, creo que pretende ofrecer una visión propia de cómo observar a estos seres. Esta visión es lo que pretendo explicar.

En el inicio del artículo “El zaratán”, Borges llama la atención del lector al sentenciar que “Hay un cuento que ha recorrido la geografía y las épocas” (p. 107); posteriormente, menciona varias obras —religiosas, científicas, literarias— que aluden a la leyenda de la ballena-isla; esta sentencia es muy similar a la que cierra la narración “El ave Fénix”: “Pocos mitos habrá tan difundidos como el del Fénix” (p. 28), a la que le sigue una lista de obras y autores que lo mencionan. En “El unicornio”, Borges no es tan específico, pero la enumeración de varias obras que mencionan a este ser fantástico deja ver el carácter difundido del monstruo.

En cuanto al dragón, en el “Prólogo” nos dice:

Ignoramos el sentido del dragón, como ignoramos el sentido del universo, pero algo hay en su imagen que concuerda con la imaginación de los hombres, y así el dragón surge en distintas latitudes y edades (p. 7).

Se trata de un párrafo que, me parece, justifica que un mismo ser sea retomado desde diversas perspectivas (que variarán según el lugar y la época), pero al mismo tiempo, advierte el carácter universal que el autor pretende impregnarle a la obra. En efecto, como hemos visto, *El libro de los seres imaginarios* antologa textos de las tradiciones europeas (mitologías griega, romana, nórdica) y orientales (tradiciones de China y medio oriente).<sup>24</sup>

Sin embargo, a través de una analogía, el párrafo comunica más: el universo como un dragón, del cual el ser humano ignora su sentido. Develar el sentido del dragón no sólo es comprender al monstruo, sino también nos puede acercar a comprender el sentido que el universo tiene y que se oculta. Es decir, nos encontramos ante la posibilidad de conocer algo: el sentido ignorado del universo.

Más aún, el monstruo puede explicar al hombre; Santiesteban afirma que “El monstruo y su concepción son objetos de suma importancia para la mejor comprensión del fenómeno *hombre*. Cuando el hombre expresa prodigios, está expresando, al menos, una parte de sí mismo”;<sup>25</sup> líneas antes sentencia que “el hombre encuentra al monstruo donde quiera que se encuentre a sí mismo.”

En este sentido, el monstruo se vuelve necesario para el ser humano. Borges ya había considerado esta necesidad del monstruo en el *Manual de zoología fantástica* al sentenciar que “Es [el dragón], por decirlo así, un monstruo necesario, no un monstruo efímero y casual, como la quimera o el catoblepas”.<sup>26</sup> En la necesidad del monstruo coinciden Kappler<sup>27</sup> y Santiesteban, quien explica que esta *necesidad* del monstruo es “explicativa conceptual: el monstruo como instrumento casi ineludible de reflexión y pensamiento”<sup>28</sup>; éste es el camino que Borges utiliza al abordar a los monstruos.

En Borges creo percibir, precisamente, esa reflexión a través de los monstruos, pero no de sus funciones; de ahí su aparente desinterés en las características y posibilidades de conocimiento particulares del monstruo: no se interesa por conocer lo que el unicornio significa en Oriente y Occidente, aunque lo consigne; no lo vemos tomar partido en una u otra posición; su preocupación es más

24. Incluso, otros artículos del texto remiten a “Fauna de los Estados Unidos” y otros seres de América.

25. Santiesteban, *op. cit.*, p. 15.

26. Borges, *Manual*, p. 9.

27. Kappler, *op. cit.*, pp. 319 y 320.

28. Santiesteban, *op. cit.*, p. 35.

universal: qué significa que el monstruo exista en todas partes. Esto explica la preocupación del autor por resaltar que los monstruos surjan en distintas épocas y latitudes.

Lo que pretende el argentino es explicar ese significado que el universo tiene para el hombre y que ha sido una constante en la literatura —ya sea filosófica, ficcional o científica—. Para ello, elige a los monstruos, a los cuales despoja de un cierto significado dado por la tradición religiosa, filosófica o científica, precisamente al mostrarse indiferente ante lo que significan en cierta cultura o época.

En una reseña fechada en 1927, Borges decía:

Esclavizamos o exterminamos a las bestias y para que nos sirvan de todo, las conchabamos después a la moral. Ya hay un alfabeto de la ética en todas partes, cuya letra de majestad es el león y de viveza el zorro y de ternura la paloma y de alma atravesada la *oblicua biena*.<sup>29</sup>

El sentido irónico del comentario anterior se hace más evidente cuando, en otro trabajo, Borges argumente que en la 'antología histórica', "se quiere conciliar el goce literario con la distribución precisa de glorias. Ha bendecido aberraciones como la fábula que degrada los pájaros del aire y los árboles de la tierra a tristes ornamentos de la moral".<sup>30</sup>

No quiero resaltar, ni mucho menos, un carácter iconoclasta de Borges; pero sí creo que hay una intención de despojar a los monstruos de una carga que hace que sólo se observen a través de la funcionalidad que la filosofía, la religión o la ciencia les otorgan. Así, para Borges ya no es importante que un monstruo explique un movimiento telúrico o las estaciones del año, lo importante es que significa algo, que oculta algo que es desconocido al ser humano y es precisamente eso ignorado lo que nos atrae de ellos.

En las primeras líneas de este capítulo mencioné el contraste entre la repulsión y la fascinación que nos provocan los monstruos, pero ello no es debido a las

29. Jorge Luis Borges, "Domingo Sasso. Psico-zoología pintoresca, Buenos Aires, 1927", en *Textos recobrados. 1919-1929*, Emecé, Barcelona, 1997, p. 312.

30. Citado por Raúl Antelo, "La zoología imaginaria como deslectura de las radiografías y los retratos de la nación en crisis" en William Rowe, Claudio Canaparo y Annick Louis, comps., *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*, Paidós, Buenos Aires, 2000, p. 118.

funciones que desempeñan de modo particular, sino a lo que representan de modo universal, y esto es la evidencia de que esconden algo. Esta eminencia de una revelación Borges la sentencia en “La muralla y los libros”:

Pater, en 1877, afirmó que todas las artes aspiran a la condición de la música, que no es otra cosa que forma. La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.<sup>31</sup>

El hecho estético: en este caso la literatura. *El libro de los seres imaginarios* no se nos presenta como una obra de ciencia o pseudociencia, como una historia natural o un tratado teratológico, ni siquiera como un bestiario o un tratado de mitología animal: se presenta como una obra literaria, cuyo asunto es recuperar en los monstruos que presenta su carácter simbólico literario; esto es, aquel que le advierte al hombre la presencia de algo que acecha en los límites de su realidad y su imaginación.

En este sentido, la literatura se nos presenta como una forma de conocimiento, pero cabe hacer la interrogación de si este conocimiento es comparable al que la ciencia nos brinda. María Luisa Bacarlett Pérez asegura que, a diferencia del texto científico, el texto literario no tiene por qué dar cuenta de la realidad tal cual, no tiene por qué contener enunciados verificables, no tiene la obligación de corresponder con nada fuera de sí mismo, algo propio del arte en general.<sup>32</sup>

Líneas antes, Bacarlett Pérez, recurriendo a Deleuze, hace una diferencia entre la literatura, la filosofía y la ciencia como formas de pensamiento: “la primera piensa el mundo fundamentalmente a través de sensaciones, la segunda a través de conceptos y la tercera a través de funciones”.<sup>33</sup>

Una vez reconocida la literatura como forma de conocimiento, es conveniente dilucidar sobre el tipo de conocimiento que nos brinda. Cristóbal Cruz Revuel-

31. Jorge Luis Borges, “La muralla y los libros”, en *Obras completas II*, Emecé, Buenos Aires, 2004, pp. 12 y 13.

32. María Luisa Bacarlett Pérez “Literatura y filosofía: inmanencia y productividad del texto literario”, en María Luisa Bacarlett Pérez y Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal, comps., *Filosofía, literatura y animalidad*, UAEM-Miguel Ángel Porrúa, México, 2012, p. 29.

33. *Ibid.*, p. 28.

tas lo llama *moral*, pero no en el sentido moralizante, a la manera de los bestiarios, sino como un conocimiento moral “virtual”:<sup>34</sup>

Una de las cualidades morales de la literatura es [...] la de enfrentarnos a situaciones que escapan a cualquier encasillamiento y que, sobre todo, no se pueden juzgar bajo las grandes y rígidas categorías del Bien y el Mal. Desde esta óptica, la literatura nos es imprescindible a manera de acceso a un pensamiento alternativo y como medicina contra el dogmatismo, ya que nos enseña a no dar ninguna verdad por evidente, y menos aún las verdades morales.<sup>35</sup>

Las descripciones de los monstruos de Borges, precisamente, nos trasladan a esas experiencias lejanas en el tiempo y en el espacio. Nos ofrecen la posibilidad de conocer el pensamiento de distintas épocas y las disputas que en ellas se suscitaban; también, nos permiten adentrarnos en los conocimientos particulares de otras culturas, para no olvidar que hay otras maneras de percibir la realidad.

Cruz Revueltas menciona algunas ideas sobre por qué considerar a la literatura como una forma de conocimiento viable y que puede ayudarnos a no limitarnos al conocimiento que recibimos de nuestra experiencia diaria. Retomo dos de ellas que en *El libro de los seres imaginarios* percibo dibujadas.

Por principio, nos dice que “la literatura nos permite acceder a una experiencia más fina, matizada, profunda y precisa que aquella que nos suele brindar nuestra vida ordinaria”;<sup>36</sup> debido a su carácter distinto, a su cualidad de monstruos, de transgresores de las formas conocidas, los monstruos de Borges amplían nuestra visión.

En segundo lugar, alude Cruz Revueltas a una doble virtud de la literatura: “nos involucra moralmente al sentirnos identificados con los personajes; pero, por otra y al mismo tiempo, al no estar realmente implicados, nos permite una distancia que evita distorsiones morales”.<sup>37</sup> Esa distancia la pone Borges al contrastar las visiones de los autores que cita, al no tomar partido de sus propuestas, al considerar, con guiños irónicos, que las profundas discusiones naturalistas, filosóficas y religiosas, son literatura; es decir, fragmentos de un discurso simbólico por sí mismo.

34. Juan Cristóbal Cruz Revueltas, “Literatura, ¿para qué?”, en *Metapolítica*, núm. 75, vol. 15, octubre-diciembre, 2011, p. 26.

35. *Ibid.*, p. 27.

36. *Ibid.*, p. 28.

37. *Idem.*

Antoine Compagnon también describe una concepción moral virtual de la literatura, al señalar que nos ofrece un medio “de preservar y de transmitir la experiencia de los otros, de aquellos que están alejados de nosotros en el espacio y en el tiempo, o que son distintos a causa de sus condiciones de vida”.<sup>38</sup>

El literato francés abunda sobre las funciones de la literatura y sentencia que ésta “piensa, pero no como la ciencia o la filosofía. Su pensamiento es heurístico (no deja nunca de investigar), no algo rítmico”,<sup>39</sup> y más adelante, al hablar de la novela que incorpora el ensayo —a la manera de los cuentos y relatos de Borges—, y en la que los hechos se relatan y se razonan al mismo tiempo, sentencia que ésta:

No ilustra un sistema, sino que inventa una reflexión indisociable de la ficción, apuntando menos a enunciar verdades que a inmiscuir en nuestras certidumbres la duda, la ambigüedad y la interrogación.<sup>40</sup>

También Bacarlett Pérez señala la presencia de incertidumbres gracias a la literatura, pero sentencia que éstas llegan de manera violenta:

El pensamiento que hace posible la literatura tiene un cierto carácter *involuntario*, una cierta carga de violencia que se expresa cuando el espíritu, sin buena disposición y sin la preparación requerida, se topa con un signo que lo sacude, lo fuerza a pensar algo no contemplado.<sup>41</sup>

Entonces, la literatura hace posible la construcción de mundos o la reconstrucción del pasado; hace posible que otros mundos existan, sin que encuentren, precisamente, un lugar en nuestro universo. Borges explica lo anterior así:

Modificar ligera o profundamente el pasado es quizás el único milagro que la teología dogmática [...] ha prohibido al Señor y que nuestra mala memoria y la literatura ejecutan continuamente. Trátase, acaso, de una de las tareas fundamentales de la poesía que, a diferencia de la caótica realidad, procede por una selección de hechos representativos, que simbólicamente son verdaderos aunque históricamente pueden no serlo.<sup>42</sup>

38. Antoine Compagnon, *¿Para qué sirve la literatura?*, Acantilado, Barcelona, 2008, p. 58.

39. *Ibid.*, p. 64.

40. *Ibid.*, p. 66.

41. Bacarlett, *op. cit.*, p. 28.

42. Jorge Luis Borges, “Nicolás Cócaro, En tu aire”, en *El círculo secreto*. Prólogos y notas, Emecé, Buenos Aires, 2003, p. 279.

Por ello, desde el inicio, con el título, Borges nos prepara a su texto: en *El libro de los seres imaginarios* no encontraremos rastros de realidad, es decir, explicaciones de la realidad a través de los monstruos, sino pretextos para pensarnos a nosotros mismos a partir del juego de las formas que las bestias nos ofrecen. No son verdades históricas sino simbólicas: el monstruo literario como forma de conocimiento del hombre y su realidad.

### *Bibliografía*

- Antelo, Raúl, “La zoología imaginaria como deslectura de las radiografías y los retratos de la nación en crisis”, en William Rowe, Claudio Canaparo y Annick Louis, comps., *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*, Paidós, Buenos Aires, 2000.
- Bacarlett Pérez, María Luisa, “Literatura y filosofía: inmanencia y productividad del texto literario”, en María Luisa Bacarlett Pérez y Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal, comps., *Filosofía, literatura y animalidad*, UAEM-Miguel Ángel Porrúa, México, 2012.
- Borges, Jorge Luis, *Manual de zoología fantástica*, FCE, México, 1957.
- , *El libro de los seres imaginarios*, Kier, Buenos Aires, 1967.
- , “Domingo Sasso. Psico-zoología pintoresca, Buenos Aires, 1927”, en *Textos recobrados. 1919-1929*, Emecé, Barcelona, 1997.
- , “Nicolás Cócara, En tu aire”, en *El círculo secreto*, Emecé, Buenos Aires, 2003.
- , “La muralla y los libros”, en *Obras completas II*, Emecé, Buenos Aires, 2004.
- Compagnon, Antoine, *¿Para qué sirve la literatura?*, Barcelona, Acantilado, 2008.
- Cruz Revueltas, Juan Cristóbal, “Literatura, ¿para qué?”, en *Metapolítica*, núm. 75, vol. 15, octubre-diciembre, 2011.
- De Sevilla, Isidoro, *Etimologías*, BAC, Madrid, 1951.
- Guglielmi, Nilda, ed., *El fisiólogo. Bestiario medieval*, Eneida, Madrid, 2002.
- Kappler, Claude, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Akal, Madrid, 2004.
- Mode, Heinz, *Animales fabulosos y demonios*, FCE, México, 2010.

JUAN CARLOS VÁSQUEZ PÉREZ

*Sagrada Biblia*, versión castellana de Félix Torres Amat, sexta edición, Revista Católica, El Paso, 1944.

Santiesteban Oliva, Héctor, *Tratado de monstruos. Ontología teratológica*, UABCS-Plaza y Valdés, México, 2003.

## EL “TECATO” COMO EL MONSTRUO POSMODERNO EN DOS NARRACIONES PUERTORRIQUEÑAS CONTEMPORÁNEAS

Felipe Oliver  
Universidad de Guanajuato

Dos narraciones puertorriqueñas recientes desarrollan un nudo argumental similar: el asesinato sistemático de los tecatos<sup>1</sup> que pululan en San Juan. Me refiero a la novela *El Killer* (2007) de Josué Montijo, y el cuento “Guantes de látex” (2008) de Francisco Font Acevedo. En el caso de *El Killer*, el asesino es un estudiante de letras llamado Juan Benito Aybar, que súbitamente decide comenzar a asesinar a los adictos aduciendo un motivo simple y contundente:

Me siento sofocado, aborrecido y cansado de tanto verlos en la calle con sus caras de muertos, de mártires quemados por el sol, con sus brazos cundidos de llagas, el olor desagradable, los andrajos y ese insaciable apetito intravenoso que los hace pedir dinero donde quiera.<sup>2</sup>

El asesinato de un total de diecisiete tecatos, desde la óptica de Juan Benito, responde a una necesidad de sanidad social. La capital de la isla se revela a sus ojos como un espacio invadido por una horda de monstruos. De hecho, en el diario en el que registra sus crímenes establece una especie de demonología que conviene recuperar:

Los hay de mil colores, formas y olores. Desde los recién estrenados —nuevos en el menester— con ropa limpia y brazos sanos, caminando con aspecto saludable y cierta vitalidad. Otros, ya metidos de lleno en el vicio duro de la heroína, actúan lentos, nerviosos, midiendo el tiempo bajo la dictadura de la angustia que el deseo procura. Oxidados, molidos, con los brazos picados y arratonados por las fauces de la infección. Largos cayos

1. Localismo boricua que designa peyorativamente a los drogadictos.

2. Josué Montijo, *El Killer*, Ediciones Callejón, San Juan de Puerto Rico, 2007.

crucan por sus antebrazos, prietos, chamuscados por la misma aguja que se repite y revienta la carne cauterizada por tanto pinchazo. Piernas destrozadas, supurando líquidos amarillos, con boquetes que si te fijas bien miras hasta el hueso. El tuétano sabe a químico. Coño. Son los signos más elocuentes del abismo de la carne. Sus miradas se alzan como mórbidas punzadas de jeringas embotadas. Monstruos entre monstruos (p. 85).

Lejos de victimizar a los adictos, establece una tipificación a partir del grado de monstruosidad reflejado en sus cuerpos. No es posible humanizar al adicto, la única imagen que permite representarlo es la del monstruo que física y simbólicamente toma la ciudad. Esta misma imagen es la que encontramos también En “Guantes de látex” de Font Acevedo:

Al llegar a la altura de un pequeño centro comercial, viré hacia la izquierda y me interné en esa zona mestiza entre Villas de Berwind y Country Club. Aquellas calles parecían haber sido arrasadas por un carnaval. Los que pululaban por allí no pueden llamarse personas; eran monigotes esperpentos, figuras demacradas y viciosas. Un tipo que no había visto tijera y jabón en meses empujaba un carrito de compras lleno de cachivaches. Una pareja con ropas de los años setenta usaba un paraguas como mampara para compartir una misma aguja. Un trío de hijos de puta con cerveza en mano discutían a grito limpio y le hacían gestos obscenos a una prostituta reseca y en los puros huesos. Cúmulos de basura dondequiera decoraban las aceras. Aquellas calles eran la pesadilla de la ciudad.<sup>3</sup>

Monigotes, esperpentos, figuras demacradas que no pueden llamarse personas; he aquí una descripción tan contundente que no necesita comentario. Si acaso resaltar un pequeño detalle lleno de significación: los adictos pululan en Villas Berwind y Country Club, sin duda espacios alguna vez reservados a la clase social alta, “blanca y europea”. De hecho, en “Guantes de látex” el narrador es un exitoso hombre de negocios, marido y padre “ejemplar”, que mensualmente secuestra a una adicta para conducirla después a su casa en donde es torturada y asesinada con la activa colaboración de su familia. “Noche familiar”, es el título que recibe el ritual que congrega a padres e hijos en una celebración en donde el monstruo es destruido con la mayor cuota de violencia posible.

Ahora, que el monstruo refleje horror y rechazo al interior de la burguesía no puede sorprendernos. Como veremos a continuación, el monstruo en la lite-

3. Francisco Font Acevedo, “Guantes de Látex”, en *La belleza bruta*, Ediciones Tal Cual, San Juan de Puerto Rico, 2008.

ratura es el signo por excelencia para representar la crisis social generada por la modernidad. La novedad reside en el significante. ¿Cómo o de qué manera en el relato literario el adicto llegó a convertirse en el monstruo posmoderno? ¿Cuál es la problemática extraliteraria que posibilita la representación del adicto desde las señales de la monstruosidad? Para responder a estas preguntas, es inevitable emprender un pequeño repaso por la historia de la literatura. Al respecto, recordar la tesis de Roger Callois sobre las relaciones recíprocas y continuas entre el género maravilloso, la literatura fantástica y la ciencia ficción es buen punto de partida. De acuerdo con el francés, la literatura maravillosa en Occidente debe entenderse en el marco de un mundo trascendental que aún no había sido codificado, traducido y en última instancia racionalizado por la secularización de las instituciones y la emergencia de un nuevo dios encarnado en los saberes de la ciencia. El hombre pre-moderno desplegaba su experiencia en un entorno en donde la magia, el mito y el milagro aún no habían sido desterrados, por lo que el prodigio formaba parte de la vida diaria. En la literatura maravillosa “el espanto que proviene de la violación de las leyes naturales no tiene ningún lugar”<sup>4</sup> por la sencilla razón que lo que ahora entendemos como violación constituía entonces la norma. Situación que habría de cambiar radicalmente en los siglos venideros con el acelerado desarrollo de la ciencia y la irrupción de un nuevo paradigma en donde lo verificable demarca la frontera entre lo posible y lo imposible. Así, el hada madrina, la varita mágica, y la lámpara maravillosa fueron paulatinamente desterradas del archivo de la literatura para dar paso al fantasma y al juego con el miedo.

En efecto, una vez instalado el nuevo orden, la literatura fantástica surgió como una rebelión contra un mundo demasiado plano en donde la ciencia pretendía sin éxito dar cuenta de todos los fenómenos. En los siglos XVIII y XIX el fantasma se adueñó de la literatura para recordarle al lector que el mundo que suponía del todo clasificado aún escondía misterios inexplicables. Dicho con otras palabras, el evento sobrenatural muestra la vulnerabilidad de la ciencia siendo entonces inevitable que el hombre, despejado de todas sus certezas, experimente temor. Por último, la Revolución industrial y el fuerte e inmediato impacto que tuvo en el desarrollo de nuevas tecnologías, generó un nuevo paradigma en donde la ciencia misma dejó de inspirar confianza y por el contrario se convirtió en el agente mismo del miedo. Tal sería, de acuerdo con Callois, el origen y propósito

4. Roger Caillois, *Imágenes, imágenes*, Sudamericana, Buenos Aires, 1970, p. 21.

de la ciencia ficción. Por dar un simple ejemplo conocido, hace apenas unas décadas James Cameron se anotó su primer gran éxito cinematográfico plateando un futuro cercano en donde la máquina se revela en contra del hombre. El desarrollo tecnológico actualiza el repertorio literario de prodigios, monstruos y criaturas, y modifica la sensación afectiva —cotidianeidad, miedo, lástima—, que su simple presencia genera en el lector.

La lectura de Callois en términos generales es congruente. Puede desde luego objetarse que la irrupción de un nuevo género no suplantó de manera definitiva a su predecesor. La literatura maravillosa hoy goza de una envidiable salud, y la ciencia ficción no supuso de ningún modo el fin del relato fantástico. Unificar la literatura maravillosa, la fantástica y la ciencia ficción como las distintas fases evolutivas de un mismo y único “macrogénero” es peligroso en la medida en que ignora las evoluciones específicas que surgen al interior de cada subgénero. A pesar de todo, la relación que lo maravilloso, lo fantástico y el relato de anticipación guardan respectivamente con la ciencia parece difícil de rebatir. Especialmente cuando ponemos el énfasis en la ciencia ficción y en uno de sus temas predilectos: la creación artificial de la vida, y la creación de vida artificial. En ese sentido, podríamos incluso trazar una genealogía histórica que, siempre a partir de los nuevos avances de la ciencia, va del monstruo creado a partir de materia inanimada al autómatas, de éste al robot, y del robot al cyborg. Por último, la ingeniería genética y la investigación de las células madre abrió el campo para que el clon irrumpiera con gloria y majestad.

Callois pone el centro de atención en la crisis de la modernidad originado por el cambio de paradigma de lo trascendente a lo inmanente. Si en sus orígenes la ciencia ofreció una alternativa al temor por la trascendencia que el poder explotó en beneficio propio a través de la magia, la superstición y finalmente la religión, la inmanencia de la ciencia pronto dejó de inspirar certeza para inspirar temores indescriptibles. Por consiguiente, el monstruo es el resultado de la crisis de la modernidad. Ahondemos en esta dirección:

De acuerdo con Michael Hardt y Antonio Negri en su conocido trabajo *Imperio*, la modernidad es resultado de la tensión entre la revolución humanista de un deseo inmanente que intenta liberar al hombre de la explotación laboral y la manipulación ideológica, y una contrarrevolución de carácter absolutista que pretende regular el conflicto para someter a la masa mediante nuevos discursos trascendentes (la nación, el pueblo, la civilización, la sociedad libre...). El conflic-

to, al parecer irreconciliable, encontró su resolución a través del imperialismo que permitió la liberación del hombre europeo a costa de la explotación del “otro”. Esta contradicción generó una crisis permanente que es, en sí, el sello distintivo de la modernidad. Bajo este punto de vista, el experimento fallido de un científico loco y/o egocéntrico, y cuyo paradigma por excelencia es el monstruo creado por el Dr. Frankenstein, pone sobre el tapete el problema moral e incluso teológico del desarrollo tecnológico. La criatura, amorfa y grotesca, supone la prueba tangible que reafirma la dimensión trascendente que el hombre moderno se obstina en refutar. Dicho con otras palabras, el monstruo debe reflejar en su corporeidad las señales de la degradación política, económica, teológica y social de su época.

Afirmar que el monstruo es el resultado de la crisis de la modernidad no constituye ninguna novedad. Sin embargo, y aquí es donde me interesa profundizar, la lectura no puede estancarse en la dimensión ideológica, en el temor y la amenaza que el cambio de paradigma inspira a las clases sociales dominantes. Los “descendientes directos” del monstruo, como el robot, el cyborg o el clon, tienen mucho que decir al respecto de los modos de producción económica propios del capitalismo. Si el monstruo creado por Frankenstein en el siglo XIX es un amasijo amorfo y grotesco de jirones humanos que contrasta con la aparente perfección del cyborg y/o el clonado del relato de anticipación del siglo XX, no debe entenderse únicamente como el perfeccionamiento de la ciencia que permite, a un siglo de distancia, evadir los errores que malograron los experimentos anteriores. La perfección del cyborg y el clonado representa ante todo un nuevo estadio de la crisis de la modernidad en donde importa mucho menos jugar a dios que aumentar por cualquier medio el capital. El problema, moral en sus orígenes, muy pronto se volvió netamente económico. Cualquier lector podría citar por lo menos un texto literario construido en torno al desarrollo de una supuesta sociedad perfecta en donde las máquinas, los androides o los humanoides posibilitan el crecimiento ininterrumpido y pacífico de la producción de bienes y servicios (hasta el momento, claro, en que la vida artificial alcanza un grado tal de sofisticación que adquiere autoconciencia y se revela en contra de su creador). Por ahora, baste con recordar que una de las características esenciales del “mundo feliz” imaginado por Aldous Huxley consiste en la clonación de obreros genéticamente diseñados para aceptar la explotación con pasividad. Mediante la ingeniería genética, el capital aumenta sin necesidad de desplazar los conflictos sociales a las regiones marginales, a las colonias. En la novela de Huxley, el espacio que ha quedado fuera de la

“sociedad perfecta” es considerado como simple naturaleza, salvaje y carente de interés, y no como el “patio trasero” lleno de potenciales esclavos nativos destinados a liberar al obrero local de la explotación. La utopía consiste en la posibilidad de imaginar la expansión del capital sin el subsecuente conflicto civil, en despojar a la modernidad de su componente congénito: la crisis.

Ahora, el colapso de la modernidad no necesariamente supone la extinción de los monstruos literarios. Al contrario, han regresado a la literatura (o mejor dicho nunca salieron de ella), para representar la crisis de la posmodernidad. Recuperando una vez más a Hardt y Negri, el tránsito de la modernidad a la posmodernidad implica esencialmente la disolución del imperialismo y la subsecuente emergencia del imperio. En efecto, en la actual fase de la expansión del capital los antiguos imperialismos, en su momento delimitados geográficamente a pesar de su vastedad a través de múltiples fronteras, y política y culturalmente diferenciados y legitimados desde la subjetividad del estado-nación, comienzan a desdibujarse gracias a la paulatina interrelación y globalización de los procesos de producción económica, y de la unificación de los marcos jurídicos que regulan dichos procesos. El imperio se define entonces como una red omnipresente que interviene y dirige prácticamente todas las esferas de la vida contemporánea, desde la creación de la vida y la subjetividad, hasta la administración de la ley y la producción de bienes y servicios. El imperio está en todas partes y al mismo tiempo en ninguna. Y su componente congénito, la crisis, es también omnipresente pues no existe ahora la posibilidad de trasladar el conflicto a “otro lugar”. De ahí que Puerto Rico sea tan oportuno como cualquier otro espacio para pensar los avatares del mundo contemporáneo. El imperio es incapaz de dividir a la población en “ciudadanos libres” y sujetos explotados. Por lo tanto, la única manera efectiva de expandir el capital consiste en la inclusión de toda la población en la producción de bienes y servicios. Hoy todos formamos parte del imperio, todos sufrimos de la explotación y las diferencias se reducen a una cuestión de grado.

Esta digresión, acaso algo larga, ha sido necesaria para entender por qué el tecato ha sido revestido con las señas unívocas de la monstruosidad en las narraciones puertorriqueñas que ahora nos convocan. Más concretamente, por qué el tecato es la figura idónea para representar desde la monstruosidad la crisis de la posmodernidad. Si el clon se convirtió en el obrero perfecto que aumentaba el capital sin necesidad de recurrir a la explotación, el adicto es su antítesis por razones más o menos obvias: una vez que la adicción alcanza su punto más álgido se

convierte en un sujeto incapaz de producir pues ningún beneficio puede extraerse de su cuerpo. Hace ya varias décadas Walter Benjamin identificó la paradoja del obrero moderno al señalar su imposibilidad de consumir aquello que produce. Con el tecato ocurre lo contrario: consume sin producir. Y consume en abundancia. Ahí está, en la calle, exigiendo el dinero de los demás para seguir consumiendo, dispuesto a robar e incluso a asesinar para saciar su demanda. El adicto se alimenta del trabajo de los otros sin entregar nada a cambio.

Sería tentador comparar al tecato con el zombi<sup>5</sup> pues éste se alimenta también (del trabajo) de los vivos. Pero no nos confundamos; la imagen del muerto-vivo transitando con paso torpe por toda la ciudad, asesinando y devorando cerebros a mansalva, constituye una grosera deformación hollywoodense del zombi original. De acuerdo con la tradición oral haitiana, el objetivo mismo de la zombificación consiste en inhibir la voluntad de la víctima a través de la brujería para esclavizarlo en las plantaciones de azúcar. El zombi sería entonces la versión ancestral, rural y realmaravillosista caribeña del robot y el clonado utilizado en Occidente como obrero industrial. El zombi produce, de hecho es lo único que hace, mientras que el tecato consume sin entregar nada a cambio. Más aún, el zombi es una figura premoderna en todos los sentidos: desempeña un trabajo manual en un entorno natural a fin de extraer materias primas, y el cúmulo de fuerzas y dispositivos de control que posibilitan su explotación consisten en la magia y los hechizos.

El tecato es una figura posmoderna que está más allá del trabajo, y que no puede ser absorbido en la jerarquía orgánica del cuerpo político. Incluir al adicto en el imperio es imposible dada su improductividad. Es el único sujeto que no puede ser explotado. Desplazarlo (¿a dónde?) tampoco es una opción viable: las heterotopías creadas por la sociedad disciplinaria moderna para contener a los sujetos que se desvían de los parámetros aceptados como normales —la hoy día extinta isla de los leprosos, la cárcel, el hospital psiquiátrico, el centro de rehabilitación contemporáneo— están repletos de ellos, y en última instancia la estadística demuestra con contundencia que la rehabilitación (moral, física, social...) efectiva se consigue en un mínimo de casos.<sup>6</sup> Por último, ignorarlo es también

5. Existe un excelente artículo de Lars Bang Larsen sobre la figura del zombi en el marco del trabajo y el capital, que pongo a disposición del lector en la bibliografía.

6. En sus orígenes el sida aportó también sus monstruos a la literatura. Al tratarse de una enferme-

imposible pues el pecado se multiplica y expande sin cesar, como el capital mismo. La solución, lo mismo en *El Killer* que “Guantes de látex”, consiste en eliminarlo. Desde la lógica del capital el adicto, más que un resultado de los procesos de alienación a los que conduce el mismo ritmo esquizoide que impone la producción, es un sujeto desechable. Un parásito.

Si previamente constatamos que en ambos relatos el pecado es caracterizado desde la monstruosidad, es necesario ahora afirmar que los victimarios, por el contrario, presentan los “rasgos inconfundibles” de la “normalidad”. En el caso de “Guantes de látex”, la familia es presentada desde los parámetros estereotípicos de la familia modélica moderna: rica, blanca, integrada y feliz. La representación es incluso caricaturesca: el padre es un exitoso hombre de negocios, pieza clave de una firma transnacional; la madre amorosa y hacendosa en el hogar; los muchachos sanos y seguros; la nena mimada sin llegar a ser caprichuda. Como telón de fondo, una lujosa casona en el mejor barrio residencial de San Juan, el Mercedes Benz, el Jaguar y el BMW en el garaje. A través de la descripción la narración pretende evocar un afecto, una simpatía, o en última instancia una identificación, si no dirigida específicamente a los personajes, sí a su estilo de vida. El relato actualiza un significante tan reconocible como deseable, y hartamente legitimado por su constante repetición en los medios masivos de comunicación. En síntesis, la familia en “Guantes de látex” es mítica. Ya Roland Barthes en su brillante análisis semiológico sobre el mito, definió éste como un concepto que ha sido despojado de su carga histórica y de sus orientaciones políticas concretas para posteriormente ponerlo a funcionar bajo el valor de lo natural, de lo verdadero atemporal. El mito, poco importa que se trate de una imagen, un texto escrito o un film cinematográfico, impone un modelo de organización social determinado revestido

de un valor irreversiblemente que deterioraba notablemente los cuerpos de los contagiados, éstos se veían condenados a la improductividad. Es el caso, por ejemplo, de *Salón de belleza* (1994) de Mario Bellatin, novela sobre un grupo de enfermos en estado terminal que hacinados en un antiguo salón de belleza esperan pasivamente la muerte. Las descripciones de los personajes son lo suficientemente monstruosas para generar el contraste con la belleza a la que alude el título. Más aún, a través de la destrucción de la carne el texto replantea un nuevo concepto de belleza opuesto a la sanidad en la que se fundaron los criterios estéticos en la época clásica. Sin embargo, en la medida en que los estados han ido acogiendo a los enfermos de sida bajo su cuidado retardando los efectos de la enfermedad (sin dejar de reconocer deshonrosas excepciones como los países africanos o Haití), reintegrando al sujeto a la economía, la monstruosidad ha salido en busca de nuevos significantes.

con el manto de lo neutro, de lo universal. Por consiguiente, el que la noche familiar consista en secuestrar, torturar y asesinar a un adicto pretende producir en el lector un desconcierto que en una primera lectura podríamos identificar con la desmitificación de esa imagen ideal y feliz. El mal social está tan arraigado que incluso su institución primigenia, la familia, ha sido penetrada. Mejor aún, el mal que aqueja a la sociedad parte del interior al exterior, de la casa a la calle: *ergo*, el adicto es sólo una víctima de una enfermedad mayor, el síntoma pero en ningún caso el mal primigenio.

Pero podemos recorrer también la dirección opuesta y atribuir el desconcierto a la irrupción siniestra de un deseo que por convención social estamos obligados a reprimir. Puertas afuera deploramos el asesinato de los tecatos, defendemos sus derechos, criticamos al estado por no acogerlos en su seno, pero puertas adentro simpatizamos con la familia por combatir al monstruo. Después de todo el tecato aparece despojado de toda humanidad, no tiene nombre ni voz, al parecer ni siquiera entendimiento ya que se conduce como un autómatas. Como figura mítica es bastante más efectiva y mejor lograda pues no tiene matices, es cien por ciento neutro. Su conducta es puro instinto, pura necesidad, pura naturalidad. No estamos aquí ante el monstruo creado por Frankenstein o los robots de la ciencia ficción que demandan afecto y obtienen rechazo generando así la compasión del lector. En el relato el adicto es el mal, punto, la amenaza anónima que se toma física y simbólicamente la ciudad, que obliga a los “buenos” ciudadanos a replegarse y atrincherarse a fin de preservar su integridad.

En el caso de *El Killer*, el asesino no se deja clasificar tan fácilmente. De hecho, la novela incluye un perfil sobre Juan Benito Aybar realizado por un periodista especializado en criminalística a quien el propio asesino habría contactado antes de suicidarse para remitirle el diario en el que registraba la bitácora de sus crímenes. Esto supone un cambio en la focalización de la narración, la oportunidad de recibir como lectores un contrapunto que permita entender cómo o por qué un estudiante de letras al parecer común y corriente comenzó a asesinar a los adictos. El resultado es poco convincente: al examinar la biografía del asesino en busca de evidencia científica que permita explicar su conducta criminal, el periodista no logra encontrar nada, ni siquiera un pálido indicio de una psicopatología. A falta de mejores argumentos en el plano personal, procede entonces a reflexionar sobre la enfermedad moral que padece la sociedad en su conjunto, valiéndose de argumentos tan poco convincentes como la violencia de los videojuegos, del

cine y la televisión. Curiosamente (¿o es un acto deliberado?) al abrir el análisis a la dimensión social evade el problema central: la producción, distribución y consumo de la heroína al interior de San Juan. Discutir el conflicto real, las drogas, permitiría entender a los adictos como la consecuencia y no el origen de un mal mayor y anterior, les restituiría su humanidad pues se convertirían efectivamente en personas y no en simples “deambulantes y desafortunados usuario de drogas” (p. 122), término políticamente correcto que el periodista emplea al pasar para referirse a las víctimas de Juan Benito.

Una vez más, emerge una estrategia retórica propia del mito que Barthes denomina *vacuna*, y que consiste en admitir un mal menor para esconder un mal mayor. El periodista, burgués a fin de cuentas, asume la obligación moral de denunciar la corrupción social pero en realidad la enmascara al intentar, sin éxito, tipificar al asesino como un psicópata estándar cuyos móviles no deben generar empatía. El periodista no va al fondo del problema porque la burguesía saldría afectada y el adicto redimido. Pues si bien es cierto que el asesinato de diecisiete adictos debe ser reprobado, las acciones de éste traslucen un problema social que exige mayor atención y que el periodista prefiere evadir. En síntesis, el asesino presenta matices al tiempo que el pecado no puede ser despojado de su monstruosidad. El primero se rehúsa a ser clasificado, el segundo es la representación natural —o sea no politizada, no problematizada en el texto— del mal. El primero reacciona ante lo que percibe como la amenaza que encarna el segundo.

En ambas narraciones los asesinos representan a los defensores del orden convencional, del estilo de vida de la burguesía, del modelo familiar y social creado por la modernidad. Esto no es nuevo; ya Franco Moretti en “Dialectic of fear”, calificó al asesino de monstruos como el representante de todos, obcecado e intolerante frente a cualquier forma de vida alternativa. En el tránsito de la modernidad a la posmodernidad los signos no se han modificado sustancialmente: el monstruo sigue representando la crisis, y su asesino al restaurador del orden. El conflicto moral continúa girando en torno al horror de la burguesía frente a la implosión de su universo cultural. Sin embargo, las cargas afectivas han cambiado de dirección. El monstruo del pasado inspiraba compasión, detrás de su apariencia grotesca yacía un alma bastante más humana que la arrogancia autosuficiente y racista de su verdugo. Por el contrario, en las narraciones puertorriqueñas que ahora nos ocupan los monstruos han sido despojados de cualquier rasgo o gesto que pudiese humanizarlos, y los asesinos reciben los matices suficientes para

romper con el maniqueísmo. La razón del cambio responde a la imposibilidad de desplazar el conflicto para evitar el contagio. No hay que olvidar que la criatura creada por Frankenstein negocia con su creador la eventualidad de huir a donde jamás pueda ser encontrado siempre y cuando éste le conceda una pareja. El otro gran ícono de la literatura gótica, Drácula, vive al oriente del Río Danubio, afluente natural que a lo largo de la historia ha funcionado como una frontera cultural que separa el mundo “civilizado” (blanco, moderno y occidental) de los bárbaros.<sup>7</sup> Desde luego, es lícito preguntarse si la brutalidad del conde es ignorada en Inglaterra, o más bien es tolerada porque ocurre en *otro lugar*. Después de todo, los restauradores del orden no reaccionan ante el cautiverio de Harker y sólo deciden atacar al conde cuando contagia en Inglaterra a Lucy. El monstruo del siglo XXI no puede generar simpatía, ni mucho menos compasión, porque el contagio ya está aquí, porque no existe la opción de desplazar el conflicto, de concederle una oportunidad al monstruo alejándolo del espacio “puro” que aún deseamos preservar.

Por último, cabe resaltar la ausencia de la ciencia en ambos relatos. Para representar al monstruo no ha sido necesario recurrir a científicos locos, experimentos fallidos, laboratorios y probetas, catástrofes ecológicas o nucleares. Las narraciones hasta ahora revisadas tienen la huella de la inmediatez. En *El Killer* los diferentes discursos que soportan la novela son el diario del asesino, la nota periodística, y una carta redactada por el propio asesino en donde confiesa sus crímenes antes de suicidarse. Por decirlo de algún modo, son discursos sociales que rehúyen la fantasía para poner el énfasis en la realidad inmediata. Por su parte, “Guantes de látex” recupera el formato de la crónica urbana. En la literatura posmoderna el monstruo ya no necesita de la ciencia ficción para apoderarse de la literatura. El relato de especulación, y esto es sólo una intuición crítica, se ha convertido en un relato de constatación.

### *Bibliografía*

Bang Larsen, Lars, “Zombis del trabajo inmaterial: el monstruo moderno y la muerte de la muerte”, en *E-flux journal*, núm. 15, abril de 2010. Disponible en <http://e-flux.com/journal/view/131>.

7. Al respecto, véase el artículo de Fernández Retamar citado en la bibliografía.

- Barthes, Roland, *Mitologías*, Siglo XXI, México, 2002.
- Caillois, Roger, *Imágenes, imágenes*, Sudamericana, Buenos Aires, 1970.
- Fernández Retamar, Roberto, “De Drácula, Occidente, América y otras invenciones”, en *Roberto Fernández Retamar y los estudios latinoamericanos*, Elzbieta Sklodowska y Ben A. Heller, eds. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 2000, pp. 353-367.
- Font Acevedo, Francisco, “Guantes de Látex”, *La belleza bruta*, Ediciones Tal Cual, San Juan de Puerto Rico, 2008, pp. 11-16.
- Hardt, Michael y Antonio Negri, *Imperio*, Alcira Bixio, trad., Paidós ibérica, Barcelona, 2005.
- Montijo, Josué, *El Killer*, Ediciones Callejón, San Juan de Puerto Rico, 2007.
- Moretti, Franco, “Dialectic of fear”, en *Sings taken for wonders. On the sociology of literary forms*, Verso, New York, 2005, pp. 83-109.

## GROTESCOS



## LA DISPERSIÓN DE LA IDENTIDAD EN *VEINTE POEMAS PARA SER LEÍDOS EN EL TRANVÍA* DE OLIVERIO GIRONDO

Carmen Álvarez Lobato

Universidad Autónoma del Estado de México

El término grotesco ha sufrido una serie de transformaciones desde que fue nombrado así en el siglo xv a partir del descubrimiento de unas ruinas romanas; a decir de Wolfgang Kayser, dicho estilo ornamental representaba escenas o figuras del mundo pagano con una inquietante mezcla de formas pertenecientes al mundo humano, animal y vegetal.<sup>1</sup> Este término, al llegar al siglo xxi, se ha convertido casi en un sinónimo de “feo”, “extravagante” o “monstruoso”.<sup>2</sup> Es cierto que un importante elemento de lo grotesco es, como afirma Meyerhold, el aspecto material, la deformación: “una exageración premeditada, una reconstrucción (desfiguración) de la naturaleza, una unión de objetos en principio imposible tanto en la naturaleza como en nuestra experiencia cotidiana, como una gran insistencia en el aspecto perceptible, material, de la forma creada”,<sup>3</sup> pero la característica primordial de dicha estética es, más que la deformación, su ambivalencia, como se explicará más adelante.

Se trata de un arte plástico medieval que pronto comienza a influir en las imágenes literarias europeas que después son trasladadas a América. No puede negarse que lo “extravagante” y lo “monstruoso” aparece desde muy temprano en la literatura hispanoamericana si hallamos sus inicios en las primeras crónicas españolas sobre la Conquista —esto es, representaciones del ser y la naturaleza americana escritas desde el nuevo continente— donde se destaca el carácter fascinante y ex-

1. Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Nova, Buenos Aires, s.f., p. 19.

2. Para la evolución del término “grotesco” cfr. el estudio de Frances Barach, *The grotesque: a study in meanings*, Mouton, Bélgica, 1971.

3. Citado por Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós, Barcelona, 1980, p. 247.

traño de América. Los cronistas describen al hombre americano, su cultura, la naturaleza y la nueva fauna con enorme sorpresa: maravillan por su diferencia, pero lo distinto también se percibe como monstruoso.

Es en el siglo XIX que, siguiendo esta vez de cerca el simbolismo, los poetas modernistas hispanoamericanos comienzan a introducir la estética de “lo feo” después de un largo imperio de “lo bello”. Así, Julián del Casal, Salvador Díaz Mirón, Leopoldo Lugones o Julio Herrera y Reissig introducen imágenes deformadas e hipertrofiadas de la realidad. En el modernismo se establece la deformación como proceso formante y crítico que sugiere un desencanto por la vida moderna; desencanto que es escrito, no obstante, desde la parodia, la caricatura y la ironía: la fusión de una visión trágica y cómica de la vida que después continuarán los vanguardistas. Así lo explica Octavio Paz a propósito de los poetas modernos quienes, escindidos, sin Dios, sin Historia y sin Naturaleza, muestran una predilección por “lo grotesco, lo horrible, lo extraño, lo sublime irregular, la estética de los contrastes, la alianza entre risa y llanto, prosa y poesía, incredulidad y fideísmo, los cambios súbitos, las cabriolas”.<sup>4</sup>

En tanto poetas modernos, los simbolistas, modernistas y vanguardistas comparten esta inclinación por lo ambiguo, descentrado y fragmentado. Así, si el poeta Lautréamont definía la belleza como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de operaciones, el dadaísta y surrealista Max Ernst, siguiendo muy de cerca al simbolista, explicaba su arte como “la explotación del encuentro fortuito, en un plano adecuado, de dos realidades distantes”. En Hispanoamérica, una parte de la vanguardia se declara en abierta rebeldía contra la mimesis y a favor de la creación de los mundos posibles desde la imaginación o el inconsciente. Los poetas acuden a imágenes descentradas, compenetración de planos y simultaneidad de puntos de vista; su poesía es habitada por imágenes deformadas y fragmentadas... asimetrías, *collages*, yuxtaposiciones y parodias. Retoman la estética de lo grotesco pero la reelaboran desde su propia visión artística.

El arte grotesco renacentista resultaba innovador al anular las ordenaciones de la naturaleza, esto es, proyectaba una fusión de los tres mundos naturales —el humano, el animal y el vegetal— lo cual permitía, según Kayser “la transición de

4. Octavio Paz, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, Barcelona, 1989, pp. 372-373.

cuerpos humanos a formas de animales y plantas [y proponía] la destrucción juguetona de la simetría y el más pronunciado desequilibrio de las proporciones”,<sup>5</sup> causando un sentimiento de indefinición y desconcierto debido a la mezcla de los tres dominios pero que, al final, eran obra de Dios. Se trataba de un juego libre y despreocupado, pero “se refería al mismo tiempo a un aspecto angustioso y siniestro en vista de un mundo en que se hallaban suspendidas las ordenaciones de nuestra realidad.”<sup>6</sup>

Lo grotesco moderno es aún más inquietante. En el caso de la vanguardia surgen nuevos escenarios: militarismos, imperialismos, revoluciones y transformaciones tecnológicas y espaciales (la urbe, las fábricas, las masas) y con éstos novedosos objetos: aviones, automóviles, armas, máquinas, telégrafos, escaparates. La mezcla del hombre con la cosa subraya aún más la percepción de lo inhumano, de lo inerte; la relación hombre/máquina, nunca más estrecha debido a la revolución industrial y a las nuevas técnicas de trabajo, resulta más problemática. Las recientes tecnologías se perciben ambiguamente: por un lado se trata de prótesis que agilizan el desempeño del hombre, por otro, de artilugios demoníacos y subversivos al ir contra natura.

Es así que surgen dos visiones encontradas en el arte vanguardista: la primitivista (con Picasso, Gauguin o Kirchner) que, ante este entorno tecnologizado mira hacia los orígenes del hombre: el arte tribal, lo animal, lo sexual, lo exótico, lo onírico... y la visión tecnológica o futurista (con Marinetti, Ernst o Lewis) que se basa en la mecanización y el mundo urbano e industrial<sup>7</sup> de donde deriva el cubismo y al que, considero, se afilia el primer libro de Gironde.

El joven Oliverio Gironde es influido desde temprano por la atmósfera vanguardista que se respira en el París de principios del siglo xx: “Lecturas y relaciones personales lo ponían en contacto con la situación de la poesía vanguardista que tenía su ciudadela en el París de las exposiciones cubistas, de los manifiestos desafiantes, de las convulsiones de ‘ismos’ y de actitudes transformadoras que abarcaban todo el arte con sus agitaciones impenitentes y sus prácticas por momentos desconcertantes, excéntricas”.<sup>8</sup> De allí que cuando salen a la luz en Argenteuil,

5. Kayser, *op. cit.*, p. 19.

6. *Ibid.*, p. 20.

7. Cfr. Hal Foster, *Dioses prostéticos*, Akal, Madrid, 2008, (*Arte contemporáneo*, 24).

8. Beatriz de Nóbile, citada por Jorge Schwartz, *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Gironde y Oswald de Andrade*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1983, p. 113.

Francia, sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), éstos comparten variados temas y estrategias propias del arte vanguardista europeo.

Como en el cubismo, la estética de *Veinte poemas* muestra una serie de fragmentaciones e indefiniciones. Si, por ejemplo, el artista cubista Wyndham Lewis muestra:

Una gran tensión entre figura y entorno, como si el ego corporal, nunca seguro, estuviera atrapado entre la definición, a punto de liberarse como sujeto autónomo, y la dispersión, a punto de ser invadido esquizofrénicamente por el espacio.<sup>9</sup>

Girondo, de igual manera, representa en sus *Veinte poemas* el papel del hombre moderno ante la tecnología y la cosa en búsqueda de una identidad. Como se lee en sus poemas,<sup>10</sup> hay una relación ambigua con el mundo urbano. Ya varios críticos han destacado lo evidente: el tranvía presentado desde el título y la serie de “postales” parecen desprenderse de la forma de un diario de viajes;<sup>11</sup> en efecto, Girondo firma sus poemas en ciudades tanto europeas como sudamericanas o africanas: Venecia, Sevilla, Brest, Biarritz, París, Buenos Aires, Río de Janeiro, Dakar... lo que subraya el carácter de velocidad y transitoriedad: “La unión de la rapidez al utilitarismo aparece de inmediato en el título [...] de modo análogo al consumo, la producción del poema se acopla, también, a este proyecto de aceleración urbana”.<sup>12</sup>

El tópico del viaje y la velocidad es evidente, por ejemplo, en los poemas gironianos de “Croquis en la arena”, “Croquis sevillano” y “Apunte callejero”, que anotan ya, desde el título, este carácter fugaz y transitorio: croquis y apuntes que necesi-

9. Foster, *op. cit.*, p. 154.

10. No discutiré aquí la complicada cuestión genérica de *Veinte poemas*, consciente de la propuesta vanguardista de la indefinición: prosa y poesía se mezclan con la pintura, la música y el performance. Tanto los temas como los géneros de vanguardia muestran una acusada ambigüedad.

11. Schwartz, “Vanguardia y cosmopolitismo”, p. 143. Y refuerza Schwartz esta idea en torno a los dibujos que acompañan el poemario en otro trabajo: “Las ilustraciones se vinculan a la estructura de Diario de Viaje, sobre el cual está construido este libro de poemas. Los dibujos corresponden a esbozos del viajero, a la impresión visual del extranjero que descubre un nuevo paisaje”, “Ver/leer: el júbilo de la mirada en Oliverio Girondo”, en Oliverio Girondo, *Obra Completa*, Raúl Antelo, coord., CONACULTA, Madrid, 1999 (*Colección archivos*, 38), p. 500.

12. “Vanguardia y cosmopolitismo”, p. 143.

riamente deben ser inacabados debido a la rapidez del viaje, o de la lectura en el tranvía, que propone el autor. Y, sin embargo, estas postales sólo aparentemente rápidas y ligeras, son producto de una mirada crítica que acusa una arraigada desesperanza: el mundo se ha resquebrajado, la integridad del hombre se ha roto en mil pedazos.<sup>13</sup>

Girondo, en su poemario, muestra un mundo ambiguo, roto, desde la percepción de la mirada.<sup>14</sup> En *Veinte poemas* resalta de inmediato la importancia del ojo y de su prótesis, la cámara fotográfica: “los fotógrafos venden los cuerpos de las mujeres que se bañan”.<sup>15</sup> La mirada hostil, que devora: “La mirada del público tiene más densidad y más calorías que cualquier otra, es una mirada corrosiva que atraviesa las mallas y apergamina la piel de las artistas” (p. 8).

La mirada transgresora del propio poeta que no es, en lo más mínimo, una mirada neutral, como afirma Paz a propósito de otro vanguardista, Duchamp: “Mirar no es una experiencia neutral: es una complicidad. La mirada escinde al objeto, el contemplador es un mirón. Duchamp muestra la función creadora de la mirada y, al mismo tiempo, su carácter irrisorio. Mirar es una transgresión, pero la transgresión es un juego creador”.<sup>16</sup>

Así, no es que el mundo que habita el sujeto esté deformado, es su mirada la que deforma al mundo. Los ejemplos abundan:

13. Nótese cómo la dispersión de la identidad se traslada a los dibujos de Girondo que acompañan el poemario; se trata de apenas algunos trazos coloridos que dan la impresión de lo humano pero carentes de rostro o deformados, hiperbolizados o inacabados. Entre monstruo y caricatura, el efecto es inquietante.

14. Rose Corral apunta la importancia que la mirada girondiana ha tenido siempre para la crítica: “Borges subraya que la modernidad de Girondo está en la eficacia de su mirada. [Después de Borges] la crítica ha insistido en la avidez del primer Girondo por registrar, por medio de imágenes visuales, impregnadas de dinamismo, el mundo exterior cambiante que el poeta va descubriendo en sus viajes. En este sentido se habla de un ‘poeta-ojo’ para quien el ‘ver’ se convierte en la ‘máxima moral y estética’ que rige su literatura, de un ‘ojo preceptor’ que dialoga con lo inmediato o también del poeta como un ‘ojo que lo quiere acopiar y devorar todo’”, “Aproximación a un texto de vanguardia: *Espantapájaros (al alcance de todos)* de Oliverio Girondo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38 (1990), p. 333.

15. Cito por Oliverio Girondo, “Veinte poemas para ser leídos en el tranvía”, en *Obra Completa*, Raúl Antelo, coord., CONACULTA, Madrid, 1999 (*Colección archivos*, 38), p. 9.

16. Paz, *op. cit.*, p. 429.

La mañana se pasea en la playa empolvada de sol.

Brazos.  
Piernas amputadas.  
Cuerpos que se reintegran.  
Cabezas flotantes de caucho (p. 9).

Un enorme espejo que se derrumba con las columnas y la gente que tenía dentro (p. 13).

Unos ojos excesivos, que sacan llagas al mirar (p. 17).  
Pienso en dónde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar... Necesitaría dejar algún lastre en la vereda (p. 12).

En buena parte de los poemas el sujeto lírico muestra un estado de permanente alerta; no se trata de un *voyeur* pasivo, sino de un sujeto que en el acto de mirar no se halla a salvo y que expone su propia identidad.

Los sitios que describe el poeta son escenarios urbanos en su mayoría; las pocas veces que se refiere a paisajes naturales, menos urbanizados, se trata de playas turísticas y repletas: “Croquis en la arena”, firmado en Mar del Plata o, en el caso del paisaje desértico de Dakar (“Fiesta en Dakar”), donde persiste el agobio del calor, del ruido y de la cosa:

¡Habrán cohetes! ¡Cañonazos! Un nuevo impuesto a los nativos.  
Discursos en cuatro mil lenguas oscuras.  
Y de noche:

¡ILUMINACIÓN!  
a cargo de las constelaciones (p. 16).

O “Paisaje Bretón”, firmado en la pequeña villa pesquera de Douarnenez, donde se subraya el ruido, el olor que se impone, la violencia:

empantana  
entre sus casas como dados,  
un pedazo de mar,  
con un olor a sexo que desmaya (p. 7).

Girondo critica por igual al sujeto que mira y a los objetos que son mirados: al hombre moderno y al mundo que ha creado. El poeta anuncia que el hombre

moderno, a pesar de su aparente dominio sobre la naturaleza y la tecnología, a pesar de dominar el mundo del conocimiento, se siente tan desvalido como el hombre primitivo... y sin dios.

Al hombre moderno el mundo se le viene encima y sin escudo protector: el sujeto sufre de una manifiesta agorafobia en estos espacios primordialmente abiertos donde es él mismo más objeto que sujeto, no hay ya capacidad selectiva: el ojo, el oído, el olfato, la piel, son violentados por el entorno. El sujeto queda sometido a los estímulos externos: “Se me entran por las pupilas” (p. 12), “Las mujeres tienen los poros abiertos como ventositas” (p. 17), o “Junto al cordón de la vereda un quisco acaba de tragarse a una mujer” (p. 21). Lo privado se convierte en público: “Por ochenta centavos los fotógrafos venden los cuerpos de las mujeres que se bañan” (p. 9) o, las chicas de Flores que “si alguien las mira en las pupilas, aprietan las piernas, de miedo de que el sexo se les caiga en la vereda [...] van a pasearse por la plaza, para que los hombres les eyaculen palabras al oído [...] el deseo de los hombres las sofoca” (p. 15).

De los anteriores ejemplos se desprende una gran tensión entre el sujeto y su entorno: el hombre, como sugiere Kayser para lo grotesco, se enfrenta a variados mecanismos de disolución: “la mezcla de los dominios para nosotros separados, la anulación de la estática, la pérdida de la identidad, la deformación de las proporciones ‘naturales’ [...] la anulación de la categoría de cosa, la destrucción del concepto de personalidad, la aniquilación del orden histórico”.<sup>17</sup> Esta definición de lo grotesco me parece oportuna para explicar la ambivalencia moderna que deja al hombre sumido en una suerte de vacilación. Se aleja, evidentemente, de los planteamientos de Bajtin, quien busca en el realismo grotesco propio de su teoría del carnaval una liberación que, a mi juicio, no alcanza a explicar la angustia del hombre moderno que es precisamente la que resalta Kayser.<sup>18</sup> El hombre moderno, pues, se encuentra atrapado entre la ambigüedad de ser un sujeto autónomo y completo y la fragmentación de su ser, su mundo y su cultura, invadido violentamente por el espacio.<sup>19</sup>

17. Kayser, *op. cit.*, p. 225.

18. La lectura que propongo aquí se aleja de la que plantea Schwartz para el mismo poema en el apartado “La visión carnavalesca del mundo”, en “Vanguardia y cosmopolitismo”, pp. 157 ss. Cfr. también la lectura carnavalesca de Gironde de Régis Bonvicino, “Bajtin, el cuerpo, Creeley y Gironde”, en Gironde, *Obra Completa, op. cit.*, pp. 568-572.

19. Espíritu éste, definición/dispersión, derivado del cubismo, donde las fragmentaciones y collages

El hombre no siempre es víctima, en esta tensión también se da el movimiento contrario: el sujeto marca y “ensucia” al objeto con su mirada, aquí sí en una función pasiva: “Las miradas de los transeúntes ensucian las cosas que se exhiben en los escaparates, adelgazan las piernas que cuelgan bajo las capotas de las victorias” (p. 21) dice Girondo en “Pedestre”, y, ahí mismo queda convertido —como el hombre renacentista era el centro de la naturaleza— en el centro del cosmos urbano: “De repente: el vigilante de la esquina detiene de un golpe de batuta todos los estremecimientos de la ciudad, para que se oiga en un solo susurro de todos los senos al rozarse” (id).

Hay pues, en *Veinte poemas*, una agresión del hombre hacia el otro, del hombre hacia su entorno y del entorno hacia el hombre. Es cierto que esta agresión es presentada por Girondo con ciertos toques de humor.<sup>20</sup> Los artistas vanguardistas, incluso algunos estudiosos de la psique, como Freud, estaban influidos por la teoría del humor bergsoniana. Bergson, recordemos, insiste en plantear como detonantes de la risa precisamente la mecanización y cosificación del hombre; así lo ilustra desde la risa que provoca el hombre que cae:

Lo que causa risa no es el cambio brusco en su actitud, sino lo que ese cambio tiene de involuntario; lo que hace reír es la torpeza del que cae. Quizás había una piedra en el camino. Habría sido necesario cambiar el paso o rodear el obstáculo. Pero por falta de agilidad, por distracción o por obstinación del cuerpo, *por efecto de la rigidez o de la velocidad adquirida*, los músculos continuaron realizando el mismo movimiento cuando las circunstancias exigían un cambio.<sup>21</sup>

El origen de la risa está, prosigue Bergson, en “cierta *rigidez de cosa mecánica* donde uno esperaba hallar la agilidad vigilante y la viva flexibilidad de una persona”,<sup>22</sup> y agrega: “Lo que causa risa es la transfiguración momentánea de

son más que meras técnicas para fracturar la figura en el espacio; se trata más bien de una postura crítica que cuestiona la lucha del hombre por su espacio. Cfr. Foster, *op. cit.*, p. 154.

20. Aunque no creo que sus *Veinte poemas* puedan leerse exclusivamente desde el mundo de la risa; es cierto que se ha leído este poemario desde el efecto cómico que produce: “provocar en el lector el sentimiento crítico despertado por lo cómico, y por ende, la risa”, Schwartz, “Ver/leer”, p. 501, pero, como quiero exponer en este trabajo, la risa es sólo uno de los elementos de esta obra.

21. Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Espasa Calpe, 1973, p. 19. [El subrayado es del autor].

22. *Ibidem*, p. 20. [El subrayado es del autor].

una persona en cosa [...] *Nos reímos siempre que una persona nos causa la impresión de una cosa*".<sup>23</sup>

Es importante cómo esta noción moderna del humor cuestiona constantemente la supuesta superioridad del hombre sobre su entorno tan característica del Renacimiento. Aquí, en cambio, el hombre queda convertido simplemente en un muñeco, en un autómatas,<sup>24</sup> afirmando la tensión ambivalente que crean la risa, por un lado, la agresión, por otro; ambivalencia profundamente grotesca, como afirma el teórico inglés Philip Thomson: "The unresolved clash of incompatibles in work and response. It is significant that this clash is paralleled by the ambivalent nature of the abnormal as present in the grotesque [...] the ambivalently abnormal".<sup>25</sup> Esto es, la estética de lo grotesco plantea no el paso de un estado a otro: del hombre a la cosa, de lo feo a lo bello, de la alegría a la tristeza, sino el carácter simultáneo, de tensión, entre ambos estados. La simultaneidad de la risa y el llanto, de lo cómico y lo trágico, que provoca un efecto de perplejidad en el lector.<sup>26</sup>

Esta tensión puede verse, de nuevo, en el ejemplo que se ha venido estudiando: el poeta aprehende los objetos que mira a su paso: quioscos, faroles, transeúntes... que van inflándolo, hipertrofiándolo, hasta que queda en riesgo de explotar paródicamente: "tengo miedo de estallar" (p. 12), pero también con el consiguiente sentimiento de miedo e impotencia que matizaría el efecto meramente cómico.<sup>27</sup>

O el efecto grotesco del gentío en la playa, la negación de la individualidad; el paisaje, otrora bello, es visto ahora desde la patología: "¡El mar! Con su baba y su epilepsia" (p. 9), siendo contemplado, no obstante, por el sujeto lírico, con su alegría "de zapatos de goma" (*id.*).

23. *Ibidem*, p. 55. [El subrayado es del autor].

24. De ahí la profusión de muñecos elaborados en la plástica vanguardista: los manichinos de Chirico, los mecanomorfos del Dadá, los maniqués desmembrados del surrealismo y los hombres-robot de los neoclásicos fascistas que Oliverio Gironde reelaborará para la literatura, después de *Veinte poemas*, en su célebre *Espantapájaros*.

25. Philip Thomson, *The grotesque*, Methuen & Co. Ltd, Londres, 1972, p. 27.

26. Postura que también comparte Kayser: "nos hace reír y estremecernos al mismo tiempo", *op. cit.*, p. 188.

27. Beatriz Sarlo afirma que Gironde "cultiva una distancia respecto de los objetos que pertenecen al 'mundo' y no son digeridos en la economía del poeta", ("Oliverio, una mirada de la modernidad", en Gironde, *Obra Completa*, pp. 740-741); creo que este ejemplo muestra más bien cómo no hay distancia entre el sujeto y el objeto y sí una relación más conflictiva.

Oliverio Gironde agrega más procedimientos grotescos a su poemario; continúa con otro bastante definitorio: la fragmentación. Al inicio de este trabajo sugerí la deformidad como uno de los procedimientos primordiales del grotesco. Esta deformidad se traduce en la vanguardia en el recurso de la hipérbole, como anoté antes, y la fragmentación provocada por la mirada; si, en efecto, el hombre moderno se percibe como un ser escindido, roto, alejado de cualquier noción de lo Absoluto, a esto hay que agregar que las primeras décadas del siglo xx están definidas por el militarismo. El arte, primordialmente cubista y surrealista, reacciona a esto con la recreación de los cuerpos mutilados de la Primera Guerra Mundial (de allí también el miedo y la admiración hacia las máquinas de guerra que son las causantes de la mutilación) creando las figuras fragmentadas representativas de éste: cuerpos dañados, mutilados, autómatas hechos añicos, maniqués rotos...

La mutilación en *Veinte poemas* es violenta y festiva, producto, en ocasiones, de la percepción del sujeto: así los cuerpos mutilados de la playa a los que he venido haciendo referencia, pues la vista sólo alcanza a ver fragmentos, o las botellas en el bar: “botellas decapitadas de ‘champagne’ con corbatas blancas de payaso” (p. 13).

Los poemas son definidos desde la sinécdoque, lo que refuerza la disolución del sujeto: “Salen unos ojos pantanosos [...] unos dientes podridos [...] unas piernas que hacen humear el escenario” (p. 8)... múltiples veces hay fragmentaciones de tipo sexual: los seres que habitan los poemas son definidos desde la sexualidad, así los senos: “La camarera me trae, en una bandeja lunar, sus senos semidesnudos” (*id.*), “tetas que saltarán de un momento a otro del escote” (p. 19), “cuelgan sus pechos sin madurar del ramaje de hierro de los balcones” (p. 15), o “sus pezones fosforescentes se enciendan y se apaguen como luciérnagas”, o el sexo: “aprietan las piernas, de miedo de que el sexo se les caiga en la vereda” (*id.*).

En otros momentos, la fragmentación se relaciona con los nuevos objetos tecnológicos: “Al llegar a una esquina, mi sombra se separa de mí, y de pronto, se arroja entre las ruedas de un tranvía” (p. 12) o con las cosas de antaño, pero que ahora atentan contra el hombre: “Collar de perlas que hunden un tarascón en las gargantas [...] Un señor con un cuello que terminará por estrangularlo” (p. 19). Unas veces más es la naturaleza la que es hostil con el hombre: “Hombres anestesiados de sol, que no saben si se han muerto” (p. 23) o “¡Cuando el sol incendia la ciudad, es obligatorio ponerse un alma de Nerón!” (p. 14).

Puede verse cómo todo el ambiente amenaza con destrozar o aniquilar al hombre como reflejo de la destrucción que éste ha hecho hacia su entorno. La vida cotidiana, incluso los momentos de recreo, se convierten en un angustiante campo de batalla, como efecto, una vez más, de lo grotesco: “En el caso de lo grotesco no se trata del miedo a la muerte sino de la angustia ante la vida. Corresponde a la estructura de lo grotesco el que nos fallen las categorías de nuestra orientación en el mundo”.<sup>28</sup>

El hombre moderno se ha obsesionado con su propio cuerpo y con las cosas que lo rodean hasta que los límites entre uno y otro, se ha visto, parecen fundirse. Cansado de buscar la identidad propia, el sujeto se pregunta por su entorno y lo vitaliza. En *Veinte poemas*, pues, abunda el recurso de la prosopopeya: el paisaje, los animales, las cosas, son humanizadas. El poeta vanguardista tiene una relación con la naturaleza bastante conflictiva; Gironde plasma este conflicto llevando la angustia de la modernidad al mundo natural: la evolución de las imágenes del poeta muestra una esencia humana que contamina lo ideal. La deformación (múltiples veces de las imágenes tópicas del modernismo) se presenta como un rasgo estilístico que caracteriza a *Veinte poemas* y en la naturaleza degradada que presenta reina el artificio, la enfermedad, el vicio, la sexualidad, el fracaso y la tristeza del hombre moderno; ya he anotado la presencia del mar como un epiléptico, a dicha imagen se suman las siguientes: la de un campanario-mago que

En un escamoteo de prestidigitación;  
saca de su campana  
una bandada de palomas (p. 11).

O los “viejos árboles pederastas” (p. 11), los “remos que lloran” (p. 14), la “aurora vestida de violeta” (p. 13), “perros con caderas de bailarín” (p. 17) o un “perro fracasado” (p. 21). Además: “Yo dudo que aún en esta ciudad de sensualismo, existan falos más llamativos, y de una erección más precipitada, que la de los badajos del ‘campanile’ de San Marcos” (p. 14), “Mientras la luna engorda, como en cualquier parte, su mofletudo visaje de partera” (p. 14) y “Las sombras se quiebran el espinazo en los umbrales, se acuestan para fornicar en la vereda” (p. 21)... Las categorías de animado e inanimado, en fin, se anulan. Las bases de la identidad del yo o del espacio resultan inestables:

28. Kayser, *op. cit.*, p. 225.

Por más ridículos que resulten los hechos a causa de la deformación y el absurdo que los determinan, lo grotesco implica un sobresalto en la inestabilidad y la falta de base firme sorprendentemente experimentadas.<sup>29</sup>

El hombre moderno se enfrenta a la muerte de Dios, lo cual, afirma Paz, “Abre las puertas de la contingencia y de la sinrazón. La respuesta es doble: la ironía, el humor, la paradoja intelectual; también la angustia, la paradoja poética, la imagen”.<sup>30</sup> Con ese humor y angustia Gironde desacraliza los valores “superiores” y al mismo tiempo cuestiona lo que llamamos “inferior”. Lo “superior” en *Veinte poemas* es la religión, o las imágenes religiosas, mismas que son degradadas, sobre todo en “Sevillano” y “Verona”:

La iglesia se refrigera para que no se derritan los ojos y los brazos... de los exvotos (p. 26).  
Frente al altar mayor, a las mujeres se les licua el sexo contemplando un crucifijo que sangra por sus sesenta y seis costillas, el cura mastica una plegaria como un pedazo de “chewing gum” (*id.*).

La virgen, sentada en una fuente, como sobre un “bidé”, derrama un agua enrojecida por las bombitas de la luz eléctrica que le han puesto en los pies (p. 27).

Igual sucede con la sacralidad de la poesía, que es rebajada en la “Carta abierta a *La Púa*” con la que Gironde abre el poemario: “poemas tirados en medio de la calle, poemas que uno recoge como quien junta puchos en la vereda” (p. 5).

Esto es, no es que el poeta proponga una inversión de los valores tradicionales, sino que ambos polos, sagrado/profano, se encuentran en el mismo espacio de manera simultánea. La simultaneidad se hace evidente desde la prosopopeya, lo sexual y lo cotidiano. En los poemas se observa cómo la fe, la espiritualidad, no puede ser ajena ni a la religiosidad popular ni a la modernización tecnológica: la virgen (que orina o menstrua) es la imagen adecuada para el mundo caído, y tecnologizado, moderno. Las beatas que contemplan el crucifijo hablan de la hipererotización moderna. Gironde también subraya el carácter material de la religiosidad: la virgen o la iglesia no son más que cosas en un mundo inundado por los objetos. La analogía plegaria/*chewing gum* es significativa.

29. *Ibid.*, p. 185.

30. Paz, *op.cit.*, p. 372.

Los *Veinte poemas*, puede verse, no mantienen un tono o registro estable; van desde la luminosidad y el optimismo hasta la oscuridad y el pesimismo. En el primer caso destaca “Río de Janeiro”, pleno de sol, color e imágenes humorísticas:

Con sus caras pintarrajeadas, los edificios saltan unos encima de otros y cuando están arriba, ponen el lomo, para que las palomas le den un golpe de plumero en la azotea (p. 11).

Incluso cierta idealización del paisaje no exenta de lugares comunes:

Frutas que al caer hacen un buraco enorme en la vereda; negros que tienen cutis de tabaco, las palmas de las manos hechas de coral, y sonrisas desfachatadas de sandía (*id.*).

Pero también están las imágenes más urbanas y conflictivas que se han analizado antes, llenas de ruido, gentío y movimiento, donde el sujeto lírico se ve más afectado y angustiado, hasta llegar a un tono más oscuro e íntimo en dos poemas significativos. Se trata de dos nocturnos (“Nocturno” y “Otro nocturno”) donde Oliverio Girondo reactualiza este género lírico propio del romanticismo y del modernismo;<sup>31</sup> del nocturno tradicional el poeta retoma al sujeto insomne, el tono melancólico y el sentimiento intimista pero lo coloca en un escenario modernizado y urbano.

En “Otro nocturno” el sujeto está solo, en exteriores. Persiste la degradación de los tópicos románticos y modernistas, en este caso la luna, al estilo del Lugones de “Himno a la luna”: “La luna, como la esfera luminosa del reloj de un edificio público” (p. 20) y la presencia de la prosopopeya: “faroles enfermos de ictericia” (*id.*), pero llama la atención el uso de palabras como “tristeza” o “miedo” que no son usadas por Girondo en el resto de sus poemas: “¿Por qué a veces, sentiremos una tristeza parecida a la de un par de medias tirado en un rincón? (*id.*)”, “Noches en las que nos disimulamos bajo las sombras de los árboles, de miedo de que las

31. No creo que se trate, como afirma Schwartz, de la mera intromisión de formas “anquilosadas” en un discurso vanguardista: “paralelamente al proceso de producción de vanguardia en Girondo, discursos románticos y realistas absolutamente anquilosados conviven a lo largo de su obra”, “Poesía inédita: la retaguardia poética en ‘dos nocturnos’ y ‘Campo nuestro’ de Oliverio Girondo”, en Girondo, *Obra completa, op. cit.*, p. 419, sino de una adaptación del género a la problemática de la modernidad.

casas se despierten de pronto y nos vean pasar y en las que el único consuelo es la seguridad de que nuestra cama nos espera, con las velas extendidas hacia un país mejor” (*id.*).<sup>32</sup>

En este nocturno se hace patente la disolución de la identidad del sujeto, pues es más consciente la analogía hombre/cosa (sujeto/medias) o incluso se busca la adaptación mimética como mecanismo de supervivencia (“nos disimulamos bajo la sombra de los árboles”).

“Nocturno” mantiene un tono semejante, pero esta vez en un espacio cerrado e íntimo, quizás el único de todo el poemario: la habitación del sujeto. Soledad, espanto, mentiras, siniestro, ternura... aquí la tecnología no es el enemigo de la batalla, sino, a pesar de la relación problemática expresada páginas antes, la única compañía: “Luces trasnochadas que al apagarse nos dejan todavía más solos” (p. 10). “A veces se piensa, al dar la vuelta a la llave de la electricidad, en el espanto que sentirán las sombras” (*id.*). Nótese pues la relación ambivalente que mantiene el hombre con la tecnología, como extensión y contracción a la vez. Quizás el poeta anhela el espacio cerrado como si éste pudiera proteger su intimidad: “frescor de los vidrios al apoyar la frente en la ventana” (*id.*), un anhelo de que en el espacio íntimo aflorará de nuevo la ternura: “Noches en las que desearíamos que nos pasaran la mano por el lomo, y en las que súbitamente se comprende que no hay ternura comparable a la de acariciar algo que duerme” (*id.*)... persiste, sin embargo, la soledad, y cómo único testigo, la cosa: “Telaraña que los alambres tejen sobre las azoteas” (*id.*); “¡Cantar de las canillas mal cerradas!” (*id.*).

Esta ambigua relación del hombre con su entorno moderno es, pues, indisoluble, de ahí la mirada melancólica del poeta que muestra cierta ansiedad causada por su disolución. Se cancela la idea de la ciudad vista como progreso y la noción de cualquier tipo de certeza: fe, identidad, compañía o ternura.<sup>33</sup>

32. Llama la atención, en un poemario abocado a diluir la identidad, el uso del “nosotros” en ambos nocturnos. Quizá sea reflejo de un anhelo al retorno de la colectividad perdida; la nostalgia por el Absoluto a la que no escaparon los artistas vanguardistas.

33. Se puede afirmar como tópico de la vanguardia, la crítica que hacen los poetas al supuesto progreso tecnológico propio de las ciudades. Abundan los poemas vanguardistas que hablan de la ciudad destruida, solitaria, en llamas... por ejemplo, el temprano poema de Octavio Paz “Nocturno de la ciudad abandonada” o *Vrbe. Super poema bolchevique* del estridentista Manuel Maples Arce. La urbe no es, pues, el locus de salvación del hombre moderno, sino, quizás, el escenario de su derrota.

No hay en *Veinte poemas* una simple inversión de valores: alto/bajo, sagrado/profano, humano/inhumano que anunciaría, quizás, el restablecimiento de esos valores... lo que resulta inquietante del grotesco, y del planteamiento de Oliverio Girondo, es la inestabilidad de las categorías. No se trata de la conversión de una cosa en otra, sino una profunda ambigüedad que anuncia la desintegración de la identidad del hombre.

Si se insiste en ver a *Veinte poemas* como un diario de viaje, y si el viaje, simbólicamente es, desde el tópico literario, la búsqueda de sentido, del yo o del conocimiento, el viaje grotesco que es este poemario debería leerse más bien como un antiviaje: un total sinsentido donde el sujeto no puede acceder al conocimiento ni siquiera de él mismo; acaso, intuye su desintegración. Tampoco se retorna al lugar de origen; el movimiento de los poemas no es ni cronológico/lineal ni mítico/circular: los espacios, como el hombre, fluyen, se fragmentan y se desvanecen.

### *Bibliografía*

- Barach, Frances, *The grotesque: a study in meanings*, Mouton, Bélgica, 1971.
- Bergson, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Espasa Calpe, Madrid, 1973.
- Bonvicino, Régis, "Bajtín, el cuerpo, Creeley y Girondo", en Oliverio Girondo, *Obra Completa, op. cit.*, pp. 568-572.
- Corral, Rose, "Aproximación a un texto de vanguardia: *Espantapájaros (al alcance de todos)* de Oliverio Girondo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38 (1990), 333-341.
- Foster, Hal, *Dioses prostéticos*, Akal, Madrid, 2008, (*Arte contemporáneo*, 24).
- Girondo, Oliverio, "Veinte poemas para ser leídos en el tranvía", en *Obra Completa*, Raúl Antelo, coord., CONACULTA, Madrid, 1999 (*Colección archivos*, 38), pp. 3-27.
- Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Nova, Buenos Aires, s.f.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós, Barcelona, 1980, p. 247.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, Barcelona, 1989.

- Sarlo, Beatriz, "Oliverio, una mirada de la modernidad", en Oliverio Gironde, *Obra Completa, op. cit.*, pp. 740-743.
- Schwartz, Jorge, *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Gironde y Oswald de Andrade*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1983, p. 113.
- , "Ver/leer: el júbilo de la mirada en Oliverio Gironde", en Oliverio Gironde, *Obra Completa, op. cit.*, pp. 490-510.
- , "Poesía inédita: la retaguardia poética en 'Dos nocturnos' y 'Campo nuestro' de Oliverio Gironde", en Oliverio Gironde, *Obra Completa, op. cit.*, pp. 417-442.
- Thomson, Philip, *The grotesque*, Methuen & Co. Ltd, Londres, 1972.

## LO GROTESCO Y LO MONSTRUOSO EN “DER LEVIATHAN” DE JOSEPH ROTH

Andreas Kurz  
Universidad de Guanajuato

### I

José María Pérez Gay publica *El imperio perdido* en 1991. El libro pretende familiarizar a los lectores mexicanos con uno de los periodos de esplendor de la cultura europea: los últimos años de la monarquía austro-húngara, la caída del imperio y los años veinte de la pequeña República de Austria que desembocarían en el “Anschluss” a la Alemania de los nazis. La decadencia política y un auge cultural sólo comparable con los mejores logros de la “ciudad luz”, París, se compaginan a lo largo de unos cincuenta años de manera prototípica en el centro de Europa. Durante este periodo, Viena reclama con derecho el título de la capital cultural del viejo continente: la literatura, la música, la arquitectura, la filosofía y la psicología modernas se generan y desarrollan en los cafés, teatros, universidades y clínicas de la ciudad.

El psicoanálisis y el pensamiento del Círculo de Viena, la música atonal de Arnold Schoenberg y la pintura de Gustav Klimt y Egon Schiele se dieron a conocer, aunque con cierto atraso inevitable, en América Latina. La literatura de la época, no obstante, ha recibido poca recepción en México y otros países del continente. Es posible que esta deficiencia se deba a la influencia avasalladora de la literatura francesa que predomina en el quehacer literario latinoamericano no sólo del modernismo finisecular, sino también de corrientes y grupos importantes del siglo xx.

Los autores del Medio Siglo mexicano trataron de presentar —por lo menos en los ámbitos intelectuales del país— a autores como Robert Musil, Arthur Schnitzler, Joseph Roth o Hugo von Hofmannsthal. Juan García Ponce inclusive

publicó un ensayo<sup>1</sup> sobre Heimito von Doderer, autor relativamente marginado<sup>2</sup> en su cultura de origen. Asimismo, la importancia de la temática habsbúrgica en *Noticias del imperio* (1987) de Fernando del Paso es obvia. Posteriormente, algunos textos del “crack” mexicano buscan el diálogo con la literatura del “Finis Austriae”, en primer lugar *Amphitryon* (2000) de Ignacio Padilla. La obra de Pérez Gay funge, en este contexto, como intermediario cultural más eficiente, dado que los intentos de García Ponce, Sergio Pitol o José Emilio Pacheco se limitan, en buena medida, al juego de la intertextualidad que requiere de un lector ya instruido y conocedor de la literatura aludida. *El imperio perdido*, pues, es precisamente un texto que prepara a lectores y escritores que podrán continuar este juego intertextual.

Los grandes trabajos de Claudio Magris sobre la cultura centroeuropea complementan en México la discusión sobre la literatura austriaca: *El Danubio* (original italiano de 1986) se traduce al español en 1988, la UNAM edita *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna* (original de 1963) en 1998 con un prólogo de Michael Roessner, catedrático de las Universidades de Viena y Múnich. Los textos del ensayista, crítico y novelista italiano profundizan, sin duda, en el análisis de la cultura y la literatura del imperio austro-húngaro en el mundo hispanohablante. Son, al mismo tiempo, textos que influyen profundamente en las posturas de Pérez Gay ante esta literatura.

A pesar de los intentos valiosos enumerados, a pesar también del éxito relativo de *El imperio perdido* y *El Danubio*, a pesar finalmente de las aportaciones de los germanistas Karl Kohut, Marlene y Dietrich Rall, la discusión académica de la literatura austriaca se halla en un estadio poco menos que rudimentario. Se necesita una serie de estudios detallados que posibilitará, a la postre, analizar adecuadamente la influencia innegable de la literatura austriaca en México, sobre todo en los autores del Medio Siglo<sup>3</sup>. Michael Roessner, en una reseña publicada en 1996,

1. *Ante los demonios. A propósito de una novela excepcional*: Los demonios de Heimito von Doderer se publicó en 1993 como co-edición entre la UNAM y Ediciones del Equilibrista. García Ponce confiesa asimismo, en *El reino milenario* y *La errancia sin fin*, su deuda con Robert Musil.

2. **Subrayo lo relativo de esta marginalidad**: von Doderer pertenece al canon de la literatura austriaca. Sin embargo, su cercanía al nacionalsocialismo y, entre 1945 y 1947, la prohibición de la publicación de su obra impuesta por los aliados, convierten su lectura en un asunto políticamente delicado. La alta calidad literaria de sus novelas es indiscutible. Ciertos paralelismos entre los “casos” de von Doderer y Céline son innegables.

3. *Los gigantes de la angustia*, libro de Margarita Godínez publicado en 2008 que ofrece retratos de

caracteriza el libro de Pérez Gay como precursor: una presentación superficial con errores y omisiones inevitables que requiere (y posiblemente genera) “noch differenziertere Auseinandersetzungen mit der Einbettung ihrer Phänomene in die bewegte Geschichte desselben”.<sup>\* 4</sup> Si agregamos la necesidad de un análisis más detallado y conciso de las obras en sí, el juicio de Roessner sigue teniendo validez hasta la fecha. El presente ensayo se propone ser una muy pequeña aportación a la discusión más diferenciada propuesta por Roessner. Queremos analizar “Der Leviathan”, uno de los últimos textos de Joseph Roth, desde la perspectiva de lo grotesco y monstruoso. La aplicación de estos conceptos podría, en un estudio futuro, ofrecer una herramienta teórica útil para relacionar la narrativa de Roth con la literatura mexicana del siglo xx, posibilitar una discusión que rebasa los límites de la fascinación biográfica y episódica tangible en algunas obras del Medio Siglo y del “crack”, una discusión que tampoco se limite a la obra excepcional de Fernando del Paso.

## II

José María Pérez Gay interpreta la obra completa de Joseph Roth con la ayuda de los epítetos “católico”, “monárquico”, “melancólico”, etc.,<sup>5</sup> la obra de un autor que a lo largo de su vida creativa anhela y busca un paraíso perdido: la monarquía del buen emperador Francisco José, la natal Galicia destruida por la historia. No cabe duda de que estos elementos están presentes en la narrativa de Roth, por lo

Joseph Roth, Thomas Bernhard y Elfriede Jelinek desgraciadamente sólo puede calificarse como charlatanería, como un ejemplo de lo grotesco en la crítica literaria. Remito a mi reseña del texto publicada en la revista *Valenciana*.

\* *Discusiones aún más diferenciadas que incluyan la inserción de los fenómenos en la historia en marcha.* [T].

4. “Pérez Gay schreibt über Wien”, en *Zeitschrift für Lateinamerika Wien*, núm. 50 (1996), p. 26. Roessner reseña *El imperio perdido* de manera positiva, sin embargo critica una serie de errores de traducción, omisiones o equívocos históricos y la poca diferenciación del análisis cultural que ofrece Pérez Gay. Está consciente, al mismo tiempo, de que los retratos biográficos de Hermann Broch, Robert Musil, Karl Kraus, Joseph Roth y Elias Canetti que forman el núcleo del libro son un modo adecuado y sumamente eficiente para introducir a un grupo de lectores relativamente amplio al mundo fascinante de la literatura austro-húngara: una introducción que exige la profundización.

5. *El imperio perdido*, Cal y arena, México, 1991, p. 236.

menos a partir de aproximadamente 1930. La crítica suele definir una cesura que separa los textos con tendencias marxistas y socio-críticas de los que se dedican a la dolorosa remembranza del “imperio perdido” (*Radetzky-marsch* de 1932 [esp.: *La marcha Radetzky*] y *Die Kapuzinergruft* de 1938 [esp.: *La cripta de los Capuchinos*] en primer lugar). Werner Sieg ubica la cesura en la novela *Hiob*. A partir de *Hiob*, “die Fiktion ersetzt den Anarchismus”,\* escribe, y agrega que este cambio sólo concierne al contenido político de las obras, no a su estilo. Ward H. Powell aplica el término “ironic primitivism” a la obra tardía de Roth, es decir: el deseo hacia un pasado idílico cuya inautenticidad se acepta, que es definitivamente inalcanzable, pero cuya contemplación ficticia es preferible al presente histórico de los narradores de cuentos y novelas. En otras palabras: los narradores y protagonistas de Roth viven conscientemente un engaño y lo convierten en productos estéticos. Según Eric L. Santner, por otro lado, no hay cesura propiamente dicho, sino mucho más un desarrollo orgánico que se manifiesta sobre todo en *Radetzky-marsch*. Santner interpreta esta novela (sin duda la más popular y discutida de Roth) como un movimiento escatológico: no se trata de reconstruir un pasado glorioso y reconfortante, sino de presentar —a manera de cortes diacrónicos— varios momentos de la decadencia del imperio cuyo fin se inscribe en el comienzo de la novela: la batalla de Solferino en la que el teniente Joseph Trotta salva la vida al joven emperador Francisco José. Este acto heroico marca, al mismo tiempo, la gloria de la familia Trotta y el imparable declive de la monarquía austro-húngara.<sup>6</sup> Claudio Magris, sin duda el crítico más lúcido de la obra de Roth, acepta la cesura, pero rechaza —como Santner— la idea de una reconstrucción melancólica del imperio en la obra tardía de Roth. La primera etapa muestra, según el italiano, el mundo después de su destrucción: un mundo sin rumbo ni asideros espirituales cuyo símbolo es Franz Tunda, el protagonista de *Die Flucht ohne Ende* (1927, esp.: *Fuga sin fin*) quien, después de una marcha a través de Siberia y Europa, se encuentra en París, “32 Jahre alt, gesund und frisch, ein junger, starker Mann von allerhand Talenten, auf dem Platz vor der Madelaine, inmitten der Hauptstadt der Welt und wußte nicht, was er machen sollte. Er hatte keinen Beruf, keine Liebe, keine Lust, keine Hoffnung, keinen Ehrgeiz und nicht einmal Egoismus.

\* *La ficción sustituye al anarquismo.* [T].

6. “Geschichte und Welt in Joseph Roths ‘Radetzky-marsch’”, en *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 36, núm. 1 (1982), p. 54.

//So überflüssig wie er war niemand in der Welt.”\* 7 Este nihilismo desesperante de la primera etapa se suaviza en la segunda gracias a la creciente influencia esclava en el pensamiento de Roth que impregna su obra de religiosidad, aunque nunca de misticismo.<sup>8</sup> La obra tardía reconstruye el imperio (casi siempre desde la perspectiva de las regiones lejanas y ontológicamente ajenas a la capital Viena) sin “exaltación del pasado habsbúrgico”.<sup>9</sup> “Der Leviathan”, narración publicada póstumamente en 1939, podría ser el punto final a este desarrollo reconstruido por Magris, aunque incluye elementos que la acercan a la primera fase de la obra de Roth. Me propongo analizar el cuento con la ayuda de los conceptos de lo grotesco y monstruoso. Aventuro la tesis de que Roth, mediante una reinterpretación y revaluación de estos conceptos, construye el “primitivismo irónico” (término de Powell) que logra percibir el pasado desde un punto de vista sin duda melancólico pero consciente de su propia melancolía y consciente también de la imposibilidad del regreso a un paraíso perdido.<sup>10</sup>

### III

El título del cuento es, sin duda, bíblico. Remite al *Libro de Job* del Antiguo Testamento, remite, por ende, a la novela *Hiob* del propio Roth.<sup>11</sup> En el capítulo 41

\* 32 años de edad, sano y fresco, un hombre joven y fuerte de muchos talentos, sobre la plaza frente a la Madelaine, en medio de la capital del mundo y no supo qué debía hacer. Sin profesión, sin amor, sin ganas, sin esperanza, sin ambiciones, inclusive sin egoísmo. ¡¡ No había nadie tan superfluo como él en el mundo. [T].

7. *Die Flucht ohne Ende*, dtv, Munich, 1978, p. 133.

8. Claudio Magris, *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna*, Guillermo Fernández, trad., UNAM, México, 1998, pp. 414 ss.

9. *Ibid.*, p. 417.

10. Menciono, a manera de hipótesis para un trabajo futuro, que esta postura del narrador Joseph Roth dialoga con dos postulados básicos del romanticismo alemán: el anhelo de vivir en un pasado que se percibe como a la altura de la psique y las necesidades de un artista genial, que se interpreta —de manera quijotesca— como hogar de unos ideales que el presente histórico no tolera. Roth rechaza la posibilidad de regresar a este pasado, pero acepta y practica su ficcionalización. Al mismo tiempo se da cuenta de la futilidad e inutilidad de esta ficcionalización: el narrador elevado a la tercera potencia que se vislumbra en los escritos teóricos de los Schlegel y Novalis sobre la ironía.

11. Margarete Johanna Landwehr, en un artículo de 2003, pretende demostrar que las novelas de Roth, *Radetzky* en primer lugar, se caracterizan por su alto nivel de metaficción: comentarios

del texto bíblico se describe el Leviatán, un temible monstruo marítimo, uno de los guardianes del infierno:

Con sus estornudos enciende lumbre,  
Y sus ojos son como los párpados del alba.  
De su boca salen hachones de fuego;  
Centellas de fuego proceden.  
De sus narices sale humo,  
Como de una olla o caldero que hierve.  
Su aliento enciende los carbones,  
Y de su boca sale llama.  
[...]  
No hay sobre la tierra quien se le parezca;  
Animal hecho exento de temor.  
Menosprecia toda cosa alta;  
Es rey sobre todos los soberbios.

El monstruo debe recordar al Job bíblico que sus dudas ante la omnipotencia de Dios son vanas, dado que todas las criaturas son siervos de Dios, inclusive el Leviatán, el “rey sobre todos los soberbios”. Durante mucho tiempo, la hermenéutica bíblica interpretaba de manera literal el aspecto del Leviatán: como simple bestia parecida a un cocodrilo gigantesco (“La gloria de su vestido son escudos fuertes, / Cerrados entre sí estrechamente. // El uno se junta con el otro; / Están tan trabados entre sí, que no se pueden apartar”). Según Patricia Springborg, apenas con Hobbes el monstruo empieza a cobrar significados metafóricos sumamente heréticos: el Leviatán como símbolo del estado totalitario.<sup>12</sup> Mediante la doble referencia al texto bíblico y a su propia novela de 1930, Roth revalúa tanto la figura de Job, como la monstruosidad del Leviatán. Se trata de una revaluación

de autor, escepticismo ante las posibilidades de la mimesis, crítica del lenguaje, etc. “Modernist Aesthetics in Joseph Roth’s “Radetzkyarsch”: The Crisis of Meaning and the Role of the Reader”, en *The German Quarterly*, vol. 76, núm. 4 (2003), p. 401. La intertextualidad se debería agregar como elemento adicional que pone en tela de juicio el papel de Roth como autor realista y mimético, ajeno a los experimentos formales.

12. “Hobbes Biblical Beasts Leviathan and Behemoth”, en *Political Theory*, vol. 23, núm. 2 (1995), p. 360.

inter y extraliteraria: los mitos bíblicos se tergiversan y, al mismo tiempo, el papel de Job en la novela anterior se cuestiona.

Mendel Singer, el Hiob de 1930, se reconcilia, después de una serie de tragedias personales, con Dios. En el exilio norteamericano vive el milagro: la reaparición de su hijo menor quien había sido marginado en la antigua patria como retrasado mental y quien, convertido en músico genial, rescata al padre de la pobreza, la soledad y la pérdida de fe. A pesar de los numerosos elementos irónicos y escépticos que caracterizan a la novela (p. ej. la incapacidad de Mendel Singer de reconocer la inteligencia de su hijo, de ahí su ciega aceptación de un castigo divino en forma de un mentecato), predomina un elemento de esperanza: la posibilidad de la reconciliación con las creencias judías, la posibilidad sobre todo de vivir una vida normada y reglamentada por la religión en todos sus detalles, una vida segura cuyo código se conoce y maneja.<sup>13</sup> Ocho años después, ante la inminencia de la agresividad bélica del nacionalsocialismo, esta vida segura se vuelve imposible. Nissen Piczenik, el protagonista de “Der Leviathan” tiene que aceptar que los paraísos se han perdido para siempre. La vida de Piczenik, negociante de corales en la pequeña ciudad de Progrody, se rige por un deseo suprimido durante décadas: quiere conocer el mar, la patria de sus corales. El deseo se vuelve irreprimible con la llegada del joven Komrower, hijo de Progrody y marinero de la flotilla rusa quien permanece en la ciudad durante sus vacaciones. El deseo exteriorizado separa la vida de Piczenik en un antes y un después. El antes lo constituye la existencia social, religiosa y económicamente normada de la comunidad judía. Nissen Piczenik no cuestiona esta unidad dentro de la cual juega el papel de un negociante honesto y respetado por todos, el papel también de un experto incuestionable en corales: cumple con su función social y comunitaria, sus opiniones son artículos de fe, no cabe la duda. Esta seguridad existencial le permite inclusive superar la falta de hijos, única carencia de su vida sobre esta tierra. La destrucción del idilio constituye el después. Nissen desatiende su negocio y sus deberes religiosos, cede a la seducción diabólica representada por el húngaro Lakatos y empieza a vender corales artificiales, es decir: se enreda en un laberinto

13. La importancia de los códigos en *La leyenda del santo bebedor*, último relato escrito por Roth, no se ha tomado en cuenta debidamente. Ellos permiten a un alcohólico y pordiosero semi consciente tener trato social, comer en un restaurante caro, hospedarse en un hotel de lujo e inclusive cortejar a una mujer sin llamar la atención de los ciudadanos de París.

ontológico complejo que supera sus capacidades cognoscitivas, ya que traiciona sus ideales y convicciones (los corales como seres vivos que forman una simbiosis biológica con los cuerpos de las hermosas campesinas, sus clientes principales) para, paradójicamente, poder conocer su origen. Nissen viaja a Odessa, conoce el mar, se acerca a su deseo, pero pierde definitivamente la seguridad existencial de ser un habitante respetado de Progrody.

Sabemos por Denis de Rougemont que el verdadero deseo es inalcanzable, dado que no deseamos el objeto, sino nuestro deseo en sí. El erudito suizo había descubierto esta paradoja egoísta mediante el mito de Tristán e Iseo: “Tristán e Iseo no se quieren. Lo han dicho y todo lo confirma. *Aman el amor, el propio hecho de amar*. Y se comportan como si hubieran comprendido que todo lo que se opone al amor lo garantiza y lo consagra en su corazón, para exaltarlo hasta el infinito en el instante del obstáculo absoluto de la muerte”.<sup>14</sup> Nissen Piczenik actúa según esta lógica eterna, es decir: busca la muerte que garantiza la existencia perenne de su deseo. Después del fallecimiento de su esposa decide embarcarse a Estados Unidos. El barco se hunde, Nissen muere junto con casi todos los otros pasajeros, pero: “Und wollen wir dem Bericht eines Mannes glauben, der durch ein Wunder —wie man zu sagen pflegt— damals dem Tode entging, so müssen wir mitteilen, daß sich Nissen Piczenik lange noch, bevor die Rettungsboote gefüllt waren, über Bord ins Wasser stürzte zu seinen Korallen, zu seinen echten Korallen.” \*<sup>15</sup> Se trata de un suicidio, un acto voluntario que subraya no tanto lo inalcanzable del deseo, sino mucho más la desesperación por la definitiva pérdida de un mundo vivibile: el mundo de la comunidad judía en el este de Europa, la monarquía austro-húngara, el imperio multicultural de Francisco José quien garantizaba la paz y el bienestar de sus súbditos, un mundo pre-moderno antes de la irrupción de la Primera Guerra Mundial y de cuestiones sociales irresolubles. Mendel Singer, en

14. *Amor y Occidente*, Ramón Xirau, trad., CONACULTA, México, 2001, p. 42. [Las cursivas son del autor].

\* *Y si queremos confiar en el informe de un hombre quien gracias a un milagro —como se suele decir— escapó a la muerte, entonces tenemos que comunicar que Nissen Piczenik, mucho antes de que todos los botes salvavidas se llenaran, había saltado al agua, hacia sus corales, sus corales verdaderos.* [T].

15. “Der Leviathan“, en *Der Leviathan. Erzählungen*, dtv, Munich, 1986, p. 196. En adelante se citarán las páginas de esta edición en el cuerpo del texto.

la novela de 1930, aún había llegado a América, un nuevo mundo que produciría un milagro; Nissen Piczenik, pocos años después, experimenta la inexistencia de los milagros y la inevitable destrucción de las seguridades existenciales. De esta manera, Piczenik no se diferencia de Franz Tunda, héroe de la primera etapa de la obra de Roth. Propongo entonces una leve diferenciación del juicio de Claudio Magris: “Der Leviathan” sí pretende reconstruir un pasado perdido, pero al mismo tiempo anticipa una destrucción aún más devastadora que la que había presenciado Franz Tunda en *Die Flucht ohne Ende*.

#### IV

Este análisis somero de los rasgos generales del cuento debe ser, sin embargo, afinado y parcialmente corregido por la inclusión de sus elementos grotescos. Lo anticipamos en la parte introductoria de este artículo: Roth reinterpreta y reevalúa al monstruo bíblico. El Leviatán deja de ser amenazante y se convierte en una figura protectora y benévola. El monstruo, en el mito privado creado por Piczenik, cuida a las criaturas del mar, especialmente a los corales. Si seguimos la lógica de la comunidad judía, de este mito no se debe dudar, dado que lo cuenta Nissen Piczenik, el negociante de corales cuyos conocimientos sobre la naturaleza y el origen de su producto son, por supuesto, absolutos y necesariamente verdaderos: “Alle Einwohner von Prorody und Umgebung waren überzeugt, daß die Korallen lebendige Tiere sind und daß sie von dem Urfisch Leviathan in ihrem Wachstum und Benehmen unter dem Meere bewacht werden. Es konnte nicht daran gezweifelt werden, da es ja Nissen Piczenik selbst erzählt hatte” (p. 171). \* El Leviatán es el “pez originario”, no el guardián del infierno; es creador, no destructor de vida; es objeto deseable, no temible. Sin embargo, el Leviatán sigue siendo un monstruo, una figura fuera de lo común. Esta aparente contradicción permite a Roth el empleo del “primitivismo irónico”: el Leviatán representa el mundo deseado de Nissen Piczenik, el mundo de sus ideales y creencias, de su felicidad ontológica.

\* Todos los habitantes de Prorody y de su entorno estaban convencidos de que los corales eran animales vivos y de que el Leviatán, el pez originario, cuidaba de su crecimiento y comportamiento en el fondo del mar. No había duda, dado que el mismo Nissen Piczenik lo había contado. [T].

Durante años este mundo parecía coincidir con la comunidad judía de Progrody. Sin embargo, en ella hay dos gérmenes de destrucción estrechamente relacionadas entre sí: la modernidad representada por Lakatos y sus corales falsos que va mano a mano con el segundo germen: el anhelo de cruzar fronteras, de conocer el más allá de la vida normada del “Städte”, de transgredir en un sentido muy general del término. El Leviatán, entonces, representa protección y amenaza al mismo tiempo. No en balde sigue siendo monstruoso. Nissen Piczenik no se conforma con su contemplación estética, sino lo busca efectivamente, pretende vivir en el paraíso perdido. Había traicionado antes el paraíso real a causa de la venta de corales artificiales. La segunda traición —el descontento con el puro reflejo estético— se castigará con la muerte.<sup>16</sup> Lo a-normal y monstruoso, entonces, no lo constituye el Leviatán en sí, sino el deseo inicial de Nissen Piczenik, deseo cuyo objeto es el mar protegido por el monstruo que sólo tolera la existencia del negociante de corales a su lado: “ich habe Nissen Piczenik gekannt, und ich bürge dafür, daß er zu den Korallen gehört hat und daß der Grund des Ozeans seine einzige Heimat war. //Möge er dort in Frieden ruhn neben dem Leviathan bis zur Ankunf des Messias” (p. 196). \*

Así el narrador termina el cuento. Lo termina con una imagen grotesca que se manifiesta, de modo retroactivo, gracias a la descripción del físico de Nissen Piczenik insertada en los pasajes del cuento que tratan la estancia del judío en Odessa. Ante el noble teniente del barco, Nissen aparece como figura desubicada, ridícula y melancólica a la vez:

Seine Hochwohlgeboren, der Schiffsleutnant, lächelt. Der sanfte Wind bläht die langen schwarzen Rockschoße des hageren roten Juden, man sieht seine abgewetzte, mehrfach geflickte gestreifte Hose in den matten Kniestiefeln. Der Jude Nissen Piczenik vergißt sogar die Gebote seiner Religion. Vor der strahlenden weißgoldenen Pracht des Offi-

16. No es muy arriesgado, aunque irrelevante, detectar en esta constelación un reflejo del acercamiento de Roth a la familia de los Habsburgo con el propósito de reinstaurar la monarquía en Austria. El ex marxista y narrador nato se ensucia las manos con la política real. Remito a los pasajes correspondientes en *El imperio perdido* y *El mito habsbúrgico*. Tampoco es muy arriesgado relacionar la doble función del Leviatán como amenaza y protección con el ambiguo papel político del emperador Francisco José.

\* *Yo he conocido a Nissen Piczenik y yo garantizo que él pertenecía a los corales, que el fondo del océano era su único hogar. //Que descanse en paz al lado del Leviatán hasta la aparición del Mesías. [T].*

ziers nimmt er die schwarze Mütze ab, und seine roten geringelten Haare flattern im Wind (p. 186).\*

V

La sonrisa del teniente expresa al mismo tiempo la benevolencia y el menosprecio ante un subordinado quien se olvida de sí mismo frente al poder y esplendor. Existe una diferencia de rango y posición social claramente marcada que ubica esta escena dentro de lo grotesco y la convierte en un anticipo de la escena final: el judío harapiento, cliché del creyente ortodoxo del este de Europa, al lado del (casi) omnipotente Leviatán en el fondo del mar. La risa y las diferencias sociales forman parte de la mayoría de la crítica que se ocupa de la esencia de lo grotesco en la literatura.<sup>17</sup> Philip Thomson, en su ya canónico trabajo de 1972, detecta “the co-presence of the laughable and something which is incompatible with the laughable”<sup>18</sup> como núcleo de lo grotesco, el lado al lado de lo cómico y monstruoso.<sup>19</sup> No cabe duda de que el encuentro entre Nissen y el teniente de barco es cómico —la plasticidad de la descripción aún refuerza este efecto. Sin embargo, el lector no puede reírse a gusto, dado que se interpone lo trágico de la situación existencial de Nissen Piczenik, se interpone igualmente el rechazo de la arrogancia benévola del teniente.<sup>20</sup> Thomson agrega un factor psicológico a su definición: se

\* *El noble teniente de barco sonreía. El aire suave sopla en los faldones largos y negros del esbelto judío pelirrojo. Se ve su pantalón rayado varias veces remendado en las botas sin brillo. El judío Nissen Piczenik inclusive se olvida de los mandamientos de su religión. Ante el esplendor del oficial, que brilla como oro blanco, se quita el sombrero negro; y sus cabellos rizados rojos se mueven en el aire. [T].*

17. Cabe mencionar que esta risa grotesca coincide con la explicación antropológica de la risa que Elias Canetti inserta en su monumental ensayo *Masse und Macht* (esp.: Masa y poder). Nos reímos, así el último representante del “Finis Austriae”, cuando alguien se cae, cuando está literalmente a nuestros pies. Entonces el otro es una víctima fácil, lo podemos devorar. Nuestras fauces se abren, pero —gracias a un proceso civilizatorio de milenios— en el último instante se transforman en la mueca de la risa: la vecindad de lo ridículo y lo monstruoso, es decir, lo grotesco, *Masse und Macht*, Carl Hanser, Munich, 1960, p. 219.

18. *The Grotesque*, Methuen, Londres, 1972, pp. 1 y 2.

19. *Ibid.*, p. 4.

20. James Naremore, en un artículo que trata lo grotesco en la estética cinematográfica de Stanley Kubrick, remite a la secuencia inicial de *Full Metal Jacket* para resaltar precisamente esta tensión

trata de un efecto que es al mismo tiempo emocional e intelectual.<sup>21</sup> Añadimos que, en el caso de Roth, se trata en primer lugar de las emociones y el intelecto del narrador, sólo en segundo lugar de los del lector. El narrador emocionalmente se identifica con el judío, intelectualmente narra una escena que manifiesta la trágica ridiculez (= lo grotesco) de su situación.<sup>22</sup> La definición clásica de Wolfgang Kayser matiza la constelación descrita: “Lo grotesco es un mundo extraño, monstruoso o ajeno, que resulta de la transformación o deformación de un mundo familiar, provocando una confusión inexplicable o absurda del orden natural. Es necesario que sea un mundo familiar, natural o normalmente existente, el que se transforma o deforma”.<sup>23</sup> En la escena descrita en “Der Leviathan” lo grotesco surge, en este sentido, desde ambos polos: el del teniente y el de Nissen Piczenik. Los mundos familiares de los dos personajes se transforman y deforman gracias a este encuentro entre dos esferas culturales incompatibles, encuentro que insinúa uno de los gérmenes de destrucción descritos más arriba: la modernidad implica también movilidad y permite el encuentro de culturas diferentes que, en el mundo ficticio de Roth, suele tener como consecuencia no una simbiosis, sino la aniquilación de la cultura política y socialmente débil. El concepto más fértil de lo grotesco para nuestro contexto proviene, no obstante, de Mijaíl Bajtin. El gran crítico ruso demuestra claramente la ambivalencia y el dinamismo de lo grotesco:

The grotesque image reflects a phenomenon in transformation, an as yet unfinished metamorphosis, of death and birth, growth and becoming. The relation of time is one

entre la risa y un sentimiento de miedo indefinido: el recluta Pyle es incapaz de suprimir la risa ante los ataques verbales hiperbólicos del teniente Hartman. Éste lo castiga físicamente, de hecho “finge” matarlo: la risa de Pyle se transforma en una mueca de dolor y espanto, “Stanley Kubrick and the Aesthetics of the Grotesque”, en *Film Quarterly*, vol. 60, núm. 1 (2006), pp. 12 ss.

21. Thomson, *op. cit.*, p. 7.

22. Carlos Moreno excluye lo trágico de este tipo de situaciones y enfrentamientos, dado que interpreta lo grotesco (y de paso lo cursi) sólo como una mimesis ridícula de abajo hacia arriba, como el intento de copiar inadecuadamente comportamientos y costumbres de estratos sociales más cultivados y refinados, “Lo cursi y lo grotesco: Algunos aspectos del romanticismo español”, en *Revista Hispánica Moderna*, año 48, núm. 1 (1995), p. 14.

23. Citado por Gaspar Otálora, “Lo grotesco en la narrativa española de medio siglo (1884-1936)”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2ª época, vols. 3 y 4 (1974/1975), p. 206.

## LO GROTESCO Y LO MONSTRUOSO EN “DER LEVIATHAN”

determining trait of the grotesque image. The other indispensable trait is ambivalence. For in this image we find both poles of transformation, the old and the new, the dying and the procreating, the beginning and the end of the metamorphosis.<sup>24</sup>

Bajtín interpreta lo grotesco como una muerte que da vida,<sup>25</sup> un elemento ante el cual no existe ni lo sagrado ni lo noble, cuyo objetivo es “degrade, bring down to earth, turn their subject into flesh”.<sup>26</sup> Este mecanismo es válido tanto para la escena descrita entre Nissen Piczenik y el teniente, como para el cuento íntegro de Roth: se trata efectivamente de una muerte que da vida. El nuevo y el viejo Piczenik están al mismo tiempo presentes en Odessa. No ha cambiado el físico del judío de Progrody, sin embargo tanto su culpa (traición a sí mismo y la comunidad tradicional), como su final están inscritos en el Nissen que se quita el sombrero ante la deslumbrante figura del teniente. Piczenik halla una nueva vida en el puerto, percibe la cercanía de los corales y del Leviatán. Sin embargo, esta nueva vida implica su muerte inminente. El mundo ajeno representado por el oficial de marina “se le vuelve carne”, baja a su altura; aun así no hay equilibrio verdadero, lo risible de la situación permanece. Se produce, de esta manera, una muy sutil reformulación y actualización de lo grotesco en el cuento de Roth: la movilidad social de la modernidad, del siglo xx, se desenmascara como espejismo. Sólo durante un lapso muy corto las diferencias parecen esfumarse, sólo momentáneamente el regreso a (quizás se debería decir: el encuentro con) un paraíso perdido resulta posible. El mundo moderno no reserva ningún espacio a los que permanecen en la tradición, a los que viven a su margen. Los atrae y la atracción implica su destrucción.

Joseph Roth escribe “Der Leviathan” poco antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial, poco antes también del fin de su vida. Si en los textos anteriores aún parecía factible y deseable la contemplación estética de un pasado perdido para siempre, si en “Die Flucht ohne Ende” el protagonista se siente inútil y superfluo pero por lo menos llega a un lugar después de una marcha larga; en el último cuento de Roth, ante la inminente devastación de Europa y la irrupción de la barbarie, no hay lugar al que llegar, si no es la propia muerte.

24. *Rabelais and His World*, Helene Iswolsky, trad., Indiana University Press, Bloomington, 1993, p. 24.

25. *Ibid.*, p. 25.

26. *Ibid.*, p. 20.

## VI

Traté de demostrar que “Der Leviathan”, último cuento de Joseph Roth, se basa en un principio definitorio de lo grotesco: la interrelación estrecha entre lo ridículo y lo monstruoso, la risa que se ahoga antes de ser oída. Roth agrega un elemento histórico a este tipo de lo grotesco, dado que el destino del negociante judío Nissen Piczenik presagia el de toda la comunidad judía y el de la civilización europea en general. Al mismo tiempo el narrador construye y simboliza la naturaleza paradójica del deseo como impulso que sólo pretende alcanzarse a sí mismo sin que sea posible (ni pensable) un verdadero objeto deseado. Roth logra tal construcción en buena medida gracias a una reconfiguración del monstruo bíblico: el Leviatán del cuento es benévolo y bondadoso, cuida los corales, el ilusorio objeto de deseo de Nissen Piczenik. El Leviatán atrae, pero no deja de ser un monstruo. Posiblemente el Leviatán de Roth representa de esta manera las fuerzas de atracción de una modernidad que no acepta la tradición y rechaza la seguridad de una vida normada. El encuentro entre los dos mundos sólo puede terminar con la muerte del elemento atraído. Nissen Piczenik vislumbra la felicidad y el regreso a un paraíso perdido en Odessa. No obstante, se trata de un engaño. La atracción ejercida por el más allá de los límites destruye su existencia, la única esperanza que sigue en pie es la muerte física. Con ello, “Der Leviathan” ocupa efectivamente una posición final dentro de la obra de Joseph Roth, la de la destrucción definitiva, la trágica aceptación del narrador de que ni siquiera la contemplación estética de los mundos perdidos (aceptados como inauténticos) es permisible.

*Bibliografía*

Bajtín, Mijail, *Rabelais and His World*, Helene Iswolsky, trad., Indiana University Press, Bloomington, 1993.

Canetti, Elias, *Masse und Macht*, Carl Hanser, Munich, 1960.

García Ponce, Juan, *Ante los demonios. A propósito de una novela excepcional: Los demonios de Heimito von Doderer*, UNAM, Ediciones del Equilibrista, México, 1993.

- Landwehr, Margarete Johanna, "Modernist Aesthetics in Joseph Roth's 'Radetzky-marsch': The Crisis of Meaning and the Role of the Reader", en *The German Quarterly*, vol. 76, núm. 4 (2003), 398-410.
- Magris, Claudio, *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna*, Guillermo Fernández, trad., UNAM, México, 1998.
- , *El Danubio*, Joaquín Jordá, trad., Anagrama, Barcelona, 1997.
- Moreno, Carlos y Carlos Moreno Hernández, "Lo cursi y lo grotesco: Algunos aspectos del romanticismo español", en *Revista Hispánica Moderna*, año 48, núm. 1 (1995), 7-18.
- Naremore, James, "Stanley Kubrick and the Aesthetics of the Grotesque", en *Film Quarterly*, vol. 60, núm. 1 (2006), 4-14.
- Otálora Otálora, Gaspar, "Lo grotesco en la narrativa española de medio siglo (1884-1936)", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2ª época, vols. 3 y 4 (1974/1975), 206-242.
- Pérez Gay, José María, *El imperio perdido*, Cal y arena, México, 1991.
- Powell, Ward H., "Joseph Roth. Ironic Primitivist", en *Monatshefte*, vol. 53, núm. 3 (1961), 115-122.
- Roessner, Michael, "Pérez Gay schreibt über Wien", en *Zeitschrift für Lateinamerika Wien*, núm. 50 (1996), 23-29.
- Roth, Joseph, "Der Leviathan", en *Der Leviathan. Erzählungen*, dtv, Munich, 1986, pp. 168-198.
- , *Radetzky-marsch*, dtv, Munich, 1986.
- , *Die Flucht ohne Ende*, dtv, Munich, 1978.
- , *Hiob*, dtv, Munich, 2006.
- , "Die Legende vom heiligen Trinker", en *Der Leviathan. Erzählungen*, dtv, Munich, 1986, pp. 140-168.
- Rougemont, Denis de, *Amor y Occidente*, Ramón Xirau, trad., CONACULTA, México, 2001.
- Santner, Eric L., "Geschichte und Welt in Joseph Roths 'Radetzky-marsch'", en *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 36, núm. 1 (1982), 45-59.
- Sieg, Werner, *Zwischen Anarchismus und Fiktion. Eine Untersuchung zum Werk von Joseph Roth*, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn, 1974.
- Springborg, Patricia, "Hobbes Biblical Beasts Leviathan and Behemoth", en *Political Theory*, vol. 23, núm. 2 (1995), 353-375.

ANDREAS KURZ

Thomson, Philip, *The Grotesque*, Methuen, London, 1972. Disponible en: [http://davidlavery.net/grotesque/major\\_artists\\_theorists/theorists/thomson/thomson.html](http://davidlavery.net/grotesque/major_artists_theorists/theorists/thomson/thomson.html)

“LOS FUNERALES DE LA MAMÁ GRANDE”,  
DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ. ALGUNOS PROBLEMAS  
DE SU SOLUCIÓN ARTÍSTICA MÍTICO-CARNAVALESCA

Francisco Xavier Solé Zapatero  
Universidad Autónoma del Estado de México

“Los funerales de la Mamá Grande” (1962), como todas las obras de Gabriel García Márquez, resulta muy difícil de analizar, en especial por la manera en que está configurada. De ahí que haya que buscar un mecanismo que permita ingresar a este templo del saber oral/escritural mítico-carnavalesco con el fin de dar cuenta de la “solución artística” utilizada por el autor implicado, a través del narrador, para hacerlo. Evidentemente, no se trata de encontrar *la* solución, sino de buscar la manera de *ir* comprendiendo la forma que pareciera organizarlo,<sup>1</sup> ya que viejos y nuevos lectores, viejas y nuevas obras, así como la relectura de ambas, sean de él o de otros escritores, nacionales o extranjeros, aportarán nuevas posibilidades.

Una posible forma de comprensión, a la cual hemos llamado *proceso de aproximaciones sucesivas acumulativas*, plantea irse aproximando al texto a través de planos o niveles hasta poder dar cuenta de algunos problemas de su poética. Para ello, dicho muy breve y de forma profundamente esquemática, consideramos necesario revisar tres planos en el texto: el de la *representación*, en cuanto

1. “Texto y obra no son términos equivalentes. El primero remite a las propiedades objetivas —lingüísticas y formales— del resultado material de un trabajo de objetivación y formalización de la experiencia del sujeto de la escritura [...] El texto es por completo abierto y cerrado; abierto sobre el presente de la cultura en devenir por los diversos lenguajes (las visiones cronotópicas en diversos grados de elaboración) que incorpora y convierte, implícita o explícitamente, en su propio interior; y cerrado por la elaboración, la jerarquización y la organización específicas que les confiere la unidad de propósitos artísticos que conforma la obra. Ninguno de estos movimientos de apertura y clausura pueden cancelarse sin que la obra se vaya vaciando de toda sustancia y vaya perdiendo así su capacidad de desafiar y nutrir la sensibilidad y la inteligencia del lector”, Françoise Perus, *De selvas y selváticos. Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*, Plaza & Janes Editores, Universidad Nacional de Colombia, Universidad de los Andes, Bogotá, 1998.

objeto de la imagen en movimiento que *vemos*; el de la *expresión*, ya que un narrador va relatando, con la ayuda de los personajes, lo que *oímos y vemos*; y el de la *configuración* que articula los dos anteriores, el cual forma parte de la *solución artística* del narrador, producto de la *organización composicional* o *poética* del autor (implicado), de acuerdo con el oyente-lector (implicado) al que se dirige. Sin duda, en este proceso complejo es necesario ir buscando todas las referencias (socio-culturales, históricas, literarias, etc.) que allí van apareciendo, como resultado de la relación dialógico-cronotópica (heterogéneo-transculturada) que el autor mantiene con otros textos, sean orales o escritos, sean literarios o no, y sean propios de nuestra cultura o ajenos a ella, es decir, los problemas de su poética autoral e histórica.

Para ello, partimos de una serie de niveles o planos que pueden servirnos de mojoneras para comenzar a intentarlo. Así, en el plano de la representación (ver): acontecimiento(s), personajes, tiempo y espacio, etc.; en el plano de la expresión (oír): voces personajes, voces narrador(es), etc.; en el plano de la configuración: capítulos, apartados, epígrafes, títulos de los capítulos, etc. Esto implica que deben ser analizados los elementos de cada nivel, así como cada nivel, por separado, uno por uno, e ir buscando las relaciones que entre ellos se van manifestando, para finalmente articular los tres planos entre sí.

Evidentemente, dado que cada texto puede contener instancias no mencionadas aquí (si bien las sugeridas resultan generalmente imprescindibles, aunque algunas de ellas puedan faltar), éstas deben ser propuestas por el propio investigador, en función de las particulares demandas que cada texto le presente y a medida que va avanzando en su lectura.

Más aún, no hay que olvidar, por supuesto, el imprescindible diálogo con los textos críticos que nos preceden, pues esto nos permite, tanto dialogar con sus posturas de lectura/escritura, como encontrar planteamientos que amplíen nuestras propuestas.

Podemos sintetizar brevemente lo anterior, a partir del texto que aquí vamos a abordar, de la siguiente manera:<sup>2</sup> se trata de realizar algunos acercamientos a la

2. Cfr. para el caso de Arguedas, Francisco Xavier Solé Zapatero, "Los profundos ríos del texto y del relato del narrador" en *Los ríos profundos (Problemas de la poética de Arguedas)*, tesis doctoral, UNAM, 2006, 467 pp., y "Algunos problemas de la poética narrativa de *Todas las sangres*, de José María Arguedas", Cuadernos de Investigación, núm. 44, UAEM, México, 2006.

postura desde la que el autor (implicado) articula las instancias del proceso narrativo (poética) para permitir al narrador encontrar una posición y una perspectiva autocentrada (de acuerdo con su espacio de experiencias y horizonte de expectativas) —en este caso, la “visión costeño-caribeña colombiana”— que le permita dar una “solución artística” —la cual toma en cuenta la respuesta del receptor (oyente-lector implicado) al que se dirige— al proceso de expresión y representación dialógico-cronotópica, heterogéneo-trans-culturada, de los movimientos de tiempos y espacios de la heterogeneidad sociocultural y la transculturación narrativa de la costa atlántica de Colombia del siglo XVI al siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX. Esto en función de la posible relación que establece con otros textos, orales o escritos, literarios o no-literarios, nacionales o internacionales, sea que formen parte de sus tradiciones narrativas (poética autoral e histórica), sea que formen parte de las tradiciones culturales y contraculturales (cognitivas, éticas y estéticas) con las que dialoga. Tal es el caso de “La marquesita de la Sierpe” y “En el velorio de Joselito” del propio García Márquez, y de *La marquesa de Yolombó* de Tomás Carrasquilla y de *Mamita Yunai* de Carlos Luis Fallas, entre otros muchos.

Estamos convencidos de que este proceso de lectura no sólo permite una forma novedosa de acercarse a los textos narrativos, sino que repercute inevitablemente en el espacio de experiencias y el horizonte de expectativas del presente histórico del lector real.

Aquí nos limitaremos a dar cuenta de dos cuestiones básicas: por un lado, de algunos elementos del complejo sustrato sociocultural e histórico que subyace al texto, y por otro, de cómo uno de estos sustratos sirve de base para exponer algunos de los problemas de su solución artística mítico-carnavalesca.

Lo anterior tiene como fundamento el hecho de que, si bien la crítica especializada ha dado cuenta de importantes cuestiones al respecto, éstas resultan muy limitadas y permanecen muy alejadas de la solución artística y poética del texto. Entre ellas se puede mencionar, por ejemplo, “el golpe de gracia al discurso anquilosado que había predominado en la literatura colombiana”, gracias a lo cual “se elabora un nuevo lenguaje literario imbricado en la oralidad”,<sup>3</sup> de tal manera que “‘Los funerales de la Mamá Grande’ representa la muerte de un lenguaje lite-

3. Germán Castaño Restrepo, “Cultura popular, oralidad y literatura en ‘Los funerales de la Mamá Grande’”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2007, vol. 36, p. 257.

rario envejecido y el nacimiento de una nueva forma de expresión en la literatura colombiana”.<sup>4</sup> Como también el hecho de que:

Gabriel García Márquez subvierte la historia oficial de Colombia a nivel de los *temas* y de la *periodización*, a nivel de la *enunciación del discurso* y a nivel de la *interpretación de los eventos y textos canonizados* por los *historiadores oficiales* como “históricos” y “literarios”. [Y esto] mediante la elaboración de discursos irreverentes y desacralizadores que tienen el fin de re-presentar (traer otra vez al presente en forma de texto literario) aspectos históricos tanto de la conquista, colonia e independencia de la Nueva Granada, como de la Colombia contemporánea [Dicha] subversión [...] es realizada por García Márquez, mediante la designación de narradores de sus relatos que presentan características de cronistas e historiadores.<sup>5</sup>

De manera que, si bien la crítica ha percibido los problemas que subyacen al texto, no ha sido capaz de señalar, más que de manera general, el múltiple y entreverado sustrato sociocultural e histórico que le subyace, el cual, tal como lo menciona García Márquez,<sup>6</sup> determina el carácter mítico-carnavalesco (estructura

4. *Ibidem*. Luis Harss menciona al respecto que García Márquez llama “Inventario de muertos’ [...] a la literatura de su país. Y la verdad es que prácticamente desde los días de la traumática *La vorágine* de Rivera, la literatura colombiana ha parecido estar permanentemente en su último suspiro. La razón podría estar en esa especie de estancamiento arcaísta que distingue a la vida colombiana en todos sus niveles. Colombia es el baluarte del conservadurismo católico, el museo del tradicionalismo político y el purismo literario. Sus escritores han sido académicos y gramáticos. Hubo excepciones, y de las más honorables, sobre todo en la época romántica. Todos los escolares de América Latina se han paseado alguna vez con lágrimas en los ojos en los senderos idílicos de *María* [1867]. Han sudado con las hipersensibilidades de José Asunción Silva y se han rascado la cabeza con el modernismo antiséptico de Guillermo Valencia, para no hablar de las profecías penumbrales del excéntrico Porfirio Barba. Pero en el campo de la novela, Colombia se ha destacado por producir algunas de las peores obras del continente. Basta recordar las extravagantes lucubraciones tropicalistas de Vargas Vila, el de la eufemística *Flor de fango*, tan inmensamente populares a comienzos del siglo por su feliz combinación de exotismos y pornografía. Más presentable, aunque algo tendenciosa, y destinada al anacronismo, fue la obra de Tomás Carrasquilla, el inventor de la novela costumbrista en Colombia. Con su realismo escénico nace el reflejo condicionado en la literatura colombiana. Lo explota con fines didácticos, ya en pleno naturalismo, el enérgico J. S. Osorio Lizarazo. Y allí quedan las cosas, hasta que el tiempo, que cura todos los males, va revelando una quinta columna con la que por fin se incorpora Colombia al panorama literario latinoamericano. A la cabeza está García Márquez”, “Gabriel García Márquez o la cuerda floja”, en *Los nuestros*, Editorial Hermes, México, 1981, pp. 381-382.

5. Castaño Restrepo, *op. cit.*, p. 259. [Las cursivas son mías].

6. “*El coronel no tiene quien le escriba*, *La mala hora* y muchos cuentos de *Los funerales de la Mamá*”

racionalista: comentario evidentemente irónico y polémico) con que se expresa y representa, se relata y se configura.

Mas, para poderlo demostrar, hay que tener presente que, así como en *Cien años de soledad* “el tiempo ficcional de la novela y el tiempo cronológico de la historia no se corresponden, pues, Melquíades: ‘[...] no había ordenado los hechos en el *tiempo convencional de los hombres*, sino que *concentró un siglo de episodios cotidianos*, de modo que *todos coexistieran en un instante*”,<sup>7</sup> se puede suponer que en “Los funerales de la Mamá Grande” acontece algo similar. Y de hecho, es así. Si bien, como veremos, de manera un tanto diversa. Por esta razón, aquí nos concentraremos en la *vida* de la Mamá Grande y en el periodo denominado La Violencia (1948-1958), el cual, como trataremos de mostrar, es el sustrato básico movilizado y vehiculado, que sirve para relacionarlo con los otros, razón que tal vez explique por qué García Márquez considera que se trata de “un tipo de *literatura premeditada*, que ofrece *una visión un tanto estática y excluyente de la realidad*”.

Y que esto es así se constata al observar el título del cuento, el cual, más que referirse como tal a la Mamá Grande, remite como centro a sus Funerales, y por tanto, a la muerte y nacimiento de una nueva época en Colombia (aunque tal vez, a nivel histórico, igual de nefasta o peor que la anterior, si bien en ese momento García Márquez no podía saberlo, aunque pudiese intuirlo), cuestión que el propio narrador, al final del texto, menciona: “Algunos de los allí presentes [en el funeral] dispusieron de la suficiente *clarividencia* para comprender que estaban asistiendo al nacimiento de una nueva época”.<sup>8</sup> No obstante, con el fin de no limitar demasiado la propuesta del texto, iremos señalando algunas cuestiones del profundo y complejo sustrato que le subyace.

*Grande* son libros inspirados en la realidad de Colombia, y su estructura racionalista está determinada por la naturaleza del tema. No me arrepiento de haberlos escrito, pero constituyen un tipo de literatura premeditada, que ofrece una visión un tanto estática y excluyente de la realidad. Por buenos o malos que parezcan, son libros que acaban en la última página. Son más estrechos de lo que yo me creo capaz de hacer”, en Plinio Apuleyo Mendoza García, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1982, p. 60.

7. Nelson Arturo González-Ortega, “Canon y canonización en la obra literaria, periodística y cinematográfica de García Márquez”, en *Tropelías, Revista de Teoría de la literatura y literatura comparada*, núms. 9 y 10, 1998-99, p. 245. Cfr. Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, penúltima página.

8. Todas las citas corresponden a Gabriel García Márquez, “Los funerales de la Mamá Grande”, Club Bruguera, Barcelona, 1980, pp. 156-157. [Las cursivas son mías].

Así, no resulta muy difícil observar que el texto tiene una especie de introducción y una breve conclusión, y que el resto puede ser dividido en cinco apartados: a) la agonía y muerte de la Mamá Grande, b) la respuesta de los habitantes y políticos de la capital ante este hecho; c) la actitud de las autoridades del Vaticano al respecto y el viaje del Papa a Macondo; d) la espera para que se tome la decisión que permita asistir al Presidente al entierro, y finalmente, e) los funerales de la Mamá Grande. Sin embargo, al observar qué acontece en cada uno de ellos, nos damos cuenta que casi no sucede nada. Helo aquí:<sup>9</sup>

a) En abril, la Mamá Grande comprende que va a morir.<sup>10</sup> En junio,<sup>11</sup> el médico, requerido por la Mamá Grande, atraviesa la plaza en pijama, apoyado en dos bastones, y se instala en la alcoba de la enferma. En la primera semana de dolores, la entretiene con cataplasmas de mostaza y calcetines de lana. Cuando comprende que agoniza, hace llevar un arca con pomos de porcelana y durante tres semanas embadurna a la moribunda por dentro y por fuera con toda suerte de emplastos, julepes y supositorios. Después, la madrugada del día en que muere, le aplica sapos ahumados en el sitio del dolor y sanguijuelas en los riñones, enfrentando la disyuntiva de hacerla sangrar por el barbero o exorcizar por el padre Antonio Isabel. Sin embargo, la enorme mansión de dos plantas se paraliza una semana antes. En este lapso, los peones duermen amontonados en el corredor central, esperando la orden de ensillar los caballos para divulgar la mala noticia en los ámbitos de la hacienda; los nueve sobrinos velan en torno al lecho y el resto de la familia permanece en la sala, guardando un luto cerrado, suma de incontables lutos superpuestos. Entonces, Nicanor manda a buscar al párroco, quien está a punto de cumplir cien años. Diez hombres lo llevan desde la casa cural hasta su

9. Dado que se trata de una especie de crónica oral/escritural, forma genérica que sirve de base para configurar el relato, resulta muy difícil separar los acontecimientos propiamente dichos, de la información y los comentarios expresados por el narrador. Es más, al tratar de aislarlos, se pierde de vista mucho del carácter carnavalesco del texto. De manera que tendremos que combinar ambas instancias narrativas, si bien tratando de ordenar la información que allí se (nos) brinda.

10. Si bien en el texto se dice que “Sólo en abril de este año comprendió la Mamá Grande que Dios no le concedería el privilegio de liquidar personalmente, en franca refriega, a una horda de masones federalistas” (p. 137).

11. Es decir, catorce semanas antes de su muerte (o sea tres meses y 6 días [junio = 30, julio = 31 y agosto = 31: 92 + 6]: en total 98 días), la cual tiene lugar en septiembre. Dice el texto: “Hace catorce semanas”, (p. 134).

dormitorio, y allí permanece, hablando solo, para no tener que bajarlo y volverlo a subir en el minuto final. Al amanecer de ese día, pide que la dejen a solas con Nicanor para impartir sus últimas instrucciones.

Durante media hora, se informa de la marcha de los negocios, hace formulaciones especiales sobre el destino de su cadáver, y se ocupa de las velaciones. Un momento después, a solas con el párroco, se confiesa, y más tarde, comulga en presencia de los sobrinos. En la extremaunción, el padre Antonio Isabel pide ayuda para aplicarle los óleos en la palma de las manos, pues tiene los puños cerrados. De nada vale el concurso de las sobrinas. En el forcejeo, la moribunda aprieta contra su pecho la mano constelada de piedras preciosas y fija en las sobrinas su mirada, diciendo: “Salteadoras”. Luego ve al padre Antonio Isabel y al monaguillo y murmura: “Me estoy muriendo”. Se quita el anillo con el Diamante Mayor y se lo da a Magdalena, la novicia, a quien corresponde por ser la heredera menor. La campanilla del Viático en el amanecer de setiembre es la primera notificación a los habitantes de Macondo. Pide, entonces, que la sienten en el mecedor, para expresar su última voluntad. Nicanor, el sobrino mayor, va en busca del notario. Aquel ha preparado ya, en 24 folios, la relación de sus bienes. Con el médico y el padre Antonio Isabel por testigos, la Mamá Grande dicta al notario la lista de sus propiedades.<sup>12</sup> Mientras tanto, las muchedumbres empiezan a concentrarse frente a la casa. Haciendo un esfuerzo supremo, la Mamá Grande se yergue y dicta al notario la lista de su patrimonio invisible.<sup>13</sup> Necesita tres horas para enumerar

12. “Reducido a sus proporciones reales, el patrimonio físico se reducía a tres encomiendas adjudicadas por Cédula Real durante la Colonia, y que con el transcurso del tiempo, en virtud de intrincados matrimonios de conveniencia, se habían acumulado bajo el dominio de la Mamá Grande. En ese territorio ocioso, sin límites definidos, que abarcaba cinco municipios y en el cual no se sembró nunca un solo grano por cuenta de los propietarios, vivían a título de arrendatarias 352 familias [...] Sentada en el corredor interior de su casa, ella recibía personalmente el pago del derecho de habitar en sus tierras, como durante más de un siglo lo recibieron sus antepasados de los antepasados de los arrendatarios [...] En realidad, ésa era la única cosecha que jamás recogió la familia de un territorio muerto desde sus orígenes, calculado a primera vista en 100.000 hectáreas. Pero las circunstancias históricas habían dispuesto que dentro de esos límites crecieran y prosperaran las seis poblaciones del distrito de Macondo, incluso la cabecera del municipio”, pp. 142-143.

13. “La Mamá Grande se irguió sobre sus nalgas monumentales, y con voz dominante y sincera, abandonada a su memoria, dictó al notario la lista de su patrimonio invisible: / La riqueza del subsuelo, las aguas territoriales, los colores de la bandera, la soberanía nacional, los partidos tradicionales, los derechos del hombre, las libertades ciudadanas, el primer magistrado, la segunda instancia,

sus asuntos terrenales y morales. Estampa su firma y debajo estampan la suya los testigos. Cuando sale el sol, la placita frente a la casa parece una feria rural. No alcanza a terminar. Ahogándose, emite un sonoro eructo y expira.

b) El presidente de la República recibe un telegrama que le informa de su muerte. Sorprendido por la noticia cuando se dirige al acto de graduación de los nuevos cadetes, sugiere al ministro de la guerra que concluya su discurso con un minuto de silencio. Él hace lo mismo, esa madrugada, en la alocución que dirige a sus compatriotas a través de la cadena nacional de radio y televisión.<sup>14</sup> Esa tarde, los habitantes de la capital ven el retrato de una mujer en la primera página de las ediciones extraordinarias. En los autobuses, en los ascensores de los ministerios, en los salones de té, se susurra con veneración y respeto de la autoridad muerta en su distrito, cuyo nombre se ignoraba en el resto del país hacia pocas horas. Una llovizna menuda cubre a los transeúntes de recelo y de verdín. Las campanas de todas las iglesias tocan a muerto. Desde su automóvil, el presidente de la República alcanza a percibir la silenciosa consternación de la ciudad: sólo permanecen abiertos algunos cafetines de mala muerte y la Catedral Metropolitana, quien se está alistando para nueve días de honras fúnebres. En el Capitolio Nacional, donde los mendigos duermen envueltos en papeles, están encendidas las luces del Congreso. Cuando el primer mandatario entra a su despacho, conmovido por

el tercer debate, las cartas de recomendación, las constancias históricas, las elecciones libres, las reinas de la belleza, los discursos trascendentales, las grandiosas manifestaciones, las distinguidas señoritas, los correctos caballeros, los pundonorosos militares, su señoría ilustrísima, la corte suprema de justicia, los artículos de prohibida importación, las damas liberales, el problema de la carne, la pureza del lenguaje, los ejemplos para el mundo, el orden jurídico, la prensa libre pero responsable, la *Atenas sudamericana*, la opinión pública, las lecciones democráticas, la moral cristiana, la escasez de divisas, el derecho de asilo, el peligro comunista, la *nave del estado*, la carestía de la vida, las tradiciones republicanas, las clases desfavorecidas, los mensajes de adhesión. / No alcanzó a terminar. La laboriosa enumeración tronchó su último viaje”, p. 145. [Las cursivas son mías].

14. “El 13 de junio de 1954 es inaugurada oficialmente la Televisión en Colombia, como un servicio prestado directamente por el Estado, en el marco de la celebración del primer año de gobierno del General Gustavo Rojas Pinilla [...] / La Televisora Nacional fue la institución que desde los inicios de la Televisión coordinó todo lo relacionado con el medio de comunicación, el ente era de carácter estatal. Para el 20 de diciembre de 1963 se crea el Instituto Nacional de Radio y Televisión. El organismo dependía entonces del Ministerio de Comunicaciones, que tendría autonomía patrimonial, administrativa y jurídica”, en “Historia de la televisión en Colombia”, en [http://www.banrepultural.org/blaavirtual/exhibiciones/historia\\_tv/historia.htm](http://www.banrepultural.org/blaavirtual/exhibiciones/historia_tv/historia.htm).

la visión de la capital enlutada, sus ministros lo esperan, de pie, más solemnes y pálidos que de costumbre. A pesar de su aparato de oficiales condecorados, el presidente de la República, al pasar en el crepúsculo por el jardín interior de cipreses oscuros, ubicado entre la sala de audiencias de Palacio y el patiecito adoquinado, no puede reprimir un ligero temblor de incertidumbre, si bien aquella noche, el estremecimiento tiene la fuerza de una premonición, la cual le permite adquirir plena conciencia de su destino histórico: decreta nueve días de duelo nacional, y honores póstumos a la Mamá Grande en la categoría de heroína muerta por la patria en el campo de batalla.<sup>15</sup> Mas, tan altos propósitos tropiezan con graves inconvenientes: la estructura jurídica del país no está preparada para acontecimientos como los que empiezan a producirse. Entonces, doctores de la ley ahondan en busca de la fórmula que permita al presidente de la República asistir a los funerales.<sup>16</sup> Días de sobresalto se viven en las altas esferas de la política, el clero y las finanzas. En el vasto hemiciclo del Congreso, la evocación de la Mamá Grande alcanza proporciones insospechables, mientras su cadáver se llena de burbujas en el duro septiembre de Macondo. Horas interminables se llenan de palabras, que repercuten en el ámbito de la República, aprestigiadas por la letra impresa. Hasta que alguien en aquella asamblea de jurisconsultos interrumpe el blablablá histórico para recordar que el cadáver de la Mamá Grande espera la decisión a 40 grados a la sombra. Nadie se inmuta. Se imparten órdenes para que sea embalsamado el cadáver, mientras se encuentran la fórmula que permita al presidente de la República asistir al entierro.

c) Tanto se ha hablado, que los parloteos trasponen las fronteras, trasponen el océano y atraviesan las habitaciones pontificias de Castelgandolfo. Repuesto de la modorra del ferragosto reciente, el Sumo Pontífice está en la ventana, viendo en el lago sumergirse los buzos que buscan la cabeza de la doncella decapitada. En las últimas semanas, los periódicos de la tarde no se ocupan de otra cosa, y el

15. Obsérvese la aparente contradicción: el presidente de la República decreta nueve días de duelo nacional, después de que la iglesia ya se está preparando para nueve días de honras fúnebres. Y no es la única.

16. “Los acontecimientos de aquella noche y las siguientes serían más tarde definidos como una *lección histórica*. No sólo por el *espíritu cristiano* que inspiró a los más elevados personeros del poder público, sino por la abnegación con que se *conciliaron* intereses disímiles y criterios contrapuestos, en el propósito común de enterrar un cadáver ilustre”, p. 147. [Las cursivas son mías].

Sumo Pontífice no puede ser indiferente a ello. Pero aquella tarde, en una sustitución imprevista, los periódicos cambian las fotografías de las posibles víctimas, por la de una sola mujer de veinte años. “La Mamá Grande”, exclama el Sumo Pontífice, al reconocer al instante el borroso daguerrotipo que muchos años antes le había sido ofrendado con ocasión de su ascenso a la Silla de San Pedro. “La Mamá Grande”, exclaman a coro en sus habitaciones privadas los miembros del Colegio Cardenalicio, y por tercera vez en veinte siglos hay una hora de desconciertos, sofoquines y correndillas en el imperio de la cristiandad, hasta que el Sumo Pontífice está instalado en su larga góndola negra, rumbo a los funerales de la Mamá Grande. Quedan detrás los sembrados de melocotones, la Via Apia Antica, con tibias actrices de cine dorándose en las terrazas sin todavía tener noticias de la conmoción, y después el promontorio del Castelsantangelo en el horizonte del Tíber. Al crepúsculo, los dobles de la Basílica de San Pedro se entreveraron con los bronce de Macondo. Desde su toldo, el Sumo Pontífice oye toda la noche la bullaranga de los monos alborotados por el paso de las muchedumbres. En su itinerario nocturno, la canoa pontificia se va llenando de costales de yuca, racimos de plátanos verdes y huacales de gallina, y de hombres y mujeres que abandonan sus ocupaciones habituales para vender en los funerales de la Mamá Grande. Esa noche, su Santidad padece la fiebre de la vigilia y el tormento de los zancudos. Pero el amanecer sobre los dominios de la Gran Vieja borran de su memoria los padecimientos del viaje y lo compensan del sacrificio. Entonces, Nicanor es despertado por tres golpes en la puerta, que anuncian el arribo inminente de Su Santidad.

d) La muerte ha tomado, pues, posesión de la casa. Inspirados por las alocuciones presidenciales, por las controversias de los parlamentarios que han perdido la voz y continuaban entendiéndose por medio de signos convencionales, hombres y congregaciones de todo el mundo se desentienden de sus asuntos y colman con su presencia los corredores, los pasadizos, las buhardas de la casa. Quienes llegan con retardo, se trepan y acomodan en barbacanas, palenques, atalayas, maderámenes y matacanes. Mientras tanto, en el salón central, momificándose en espera de las decisiones, yace el cadáver de la Mamá Grande, bajo un promontorio de telegramas. Allí, los nueve sobrinos velan el cuerpo, extenuados por las lágrimas. Y en el salón del consejo municipal, el Sumo Pontífice padece un insomnio sudoroso. Este, en las noches, se entretiene con la lectura de memoriales y disposiciones administrativas, y durante el día, reparte caramelos italianos a los niños que se acercan a verlo por la ventana y almuerza bajo la pérgola con el padre

## “LOS FUNERALES DE LA MAMÁ GRANDE”

Antonio Isabel, y ocasionalmente con Nicanor. Así vive semanas y meses, hasta que Pastor Pastrana se planta con su redoblante en el centro de la plaza y lee el bando de la decisión: se declara turbado el orden público, tarrataplán, y el presidente de la República, tarrataplán, dispone de las facultades extraordinarias, tarrataplán, que le permiten asistir a los funerales de la Mamá Grande, tarrataplán, rataplán, plan, plan. El gran día ha llegado.

e) En las calles congestionadas de ruletas, fritangas y mesas de lotería, y hombres con culebras enrolladas en el cuello y en la placita abigarrada donde las muchedumbres han colgado sus toldos y desenrollado sus petates, ballesteros despejan el paso a la autoridad. Poco antes de las once, la muchedumbre, contenida por una élite de guerreros uniformados, lanza un rugido de júbilo. Dignos, solemnes, el presidente de la República y sus ministros, las comisiones del parlamento, la corte suprema de justicia, el consejo de estado, los partidos tradicionales y el clero, y los representantes de la banca, el comercio y la industria, hacen su aparición por la esquina de la telegrafía. El presidente de la República desfila frente a las muchedumbres, entre los arzobispos y los militares. En segundo término, lo hacen las reinas nacionales. El Sumo Pontífice se sobrepone al calor con un abanico. Entonces, un aleteo ocurre en el caballete de la casa, cuando se impone el acuerdo en la disputa de los ilustres, hasta que se saca el catafalco a la calle en hombros de los más ilustres. La sombra de gallinazos sigue al cortejo por las callecitas de Micondo, y al paso de ellos, estas se van cubriendo de un rastro de desperdicios. Los sobrinos, ahijados, sirvientes y protegidos de la Mamá Grande, cierran las puertas tan pronto como sacan el cadáver, y desmontan las puertas, desenclavan las tablas y desentierran los cimientos para repartirse la casa. En el fragor de aquel entierro, se oye el estruendoso suspiro de descanso que exhalan las muchedumbres cuando se cumplen los catorce días de plegarias, exaltaciones y ditirambos, y la tumba es sellada con una plataforma de plomo.

Resultará, pues, más que evidente el carácter carnavalesco<sup>17</sup> de lo que allí acontece. Sin embargo, cabría preguntarse ¿qué quiere comunicarnos García Márquez con todo ello? Puesto que todo pareciera estar alejado del mundo his-

17. Para una revisión de lo carnavalesco y de la literatura carnavalizada, véase Francisco Xavier Solé Zapatero, “La muerte y la muerte de Quincas Berro Dágua: problemas de su solución artística”, en *Revista La Colmena* 72, octubre-diciembre de 2011, pp. 30-46; y para el sustrato histórico que le subyace, dada su similitud con el de los “Funerales de la Mamá Grande”, su continuación en *Revista La Colmena* 76, octubre-diciembre de 2012. [En prensa].

tórico. No obstante, antes de descifrar esta onírica realidad, tal como lo señala García Márquez,<sup>18</sup> no olvidemos que algunos acontecimientos que se manifiestan en el pasado, es decir, antes de su agonía y muerte, carnavalizan aún más el relato, y hacen todavía más difícil de resolver esta especie de adivinanza del mundo.

Tal el caso de la tarde en que María del Rosario Castañeda y Montero asiste a los funerales de su padre, y regresa por la calle investida, a los 22 años, en la Mamá Grande.<sup>19</sup> El privilegio que posee, mientras es abanicada por algún miembro de la autoridad civil, de no arrodillarse durante la misa mayor, ni siquiera en el instante de la elevación, para no estropear su saya y pollerines. Su rechazo, hasta los 50 años, de los más apasionados pretendientes, lo que la hace morir soltera y sin hijos. La forma en que cerca su fortuna y su apellido con una alambrada sacramental, resultado de su rigidez matriarcal, lo que acarrea que los tíos se casen con las hijas de las sobrinas, y los primos con las tías, y los hermanos con las cuñadas, hasta formar una intrincada maraña de consanguinidad que convierte la procreación en un círculo vicioso, de la cual sólo escapa Magdalena, la sobrina menor, quien, aterrorizada por las alucinaciones, se hace exorcizar por el padre Antonio Isabel, se rapa la cabeza y renuncia a las glorias y vanidades del mundo en el noviciado de la Prefectura Apostólica. La descendencia bastarda que circula entre la servidumbre, sin apellido, a título de ahijados, dependientes, favoritos y protegidos de la Mamá Grande, producto del derecho de pernada de los varones. Las fiestas que ésta realiza cada año por su cumpleaños, hasta cumplir los setenta años, donde concierta los matrimonios para el siguiente año y sale al balcón para clausurar el jubileo arrojando monedas a la muchedumbre (si bien esta tradición se haya visto interrumpida, tanto por los duelos sucesivos de la familia, como por la incertidumbre política de los últimos tiempos). El cobro de los arrendamientos que todos los años, como único acto de dominio, en vísperas de su onomástico, ejerce la Mamá Grande durante tres días, lo cual impide el regreso de las tierras al

18. "Una novela es una representación cifrada de la realidad, una especie de adivinanza del mundo. La realidad que se maneja en una novela es diferente a la realidad de la vida, aunque se apoye en ella. Como ocurre con los sueños", en Mendoza García, *op. cit.*, pp. 35-36.

19. "Los ancianos recordaban como una alucinación de la juventud los doscientos metros de esteras que se tendieron desde la casa solariega hasta el altar mayor, la tarde en que María del Rosario Castañeda y Montero asistió a los funerales de su padre, y regresó por la calle esterada investida de su nueva e irradiante dignidad, a los 22 años, convertida en la Mamá Grande" p. 147.

estado, mientras la muchedumbre, bajo los almendros polvorientos, lugar donde acamparon las legiones del coronel Aureliano Buendía la primera semana del siglo, pone en venta múltiples productos, incluido estampas y escapularios con su imagen. Los tres baúles de cédulas electorales falsas que forman parte de su patrimonio secreto, los que han garantizado la paz social y la concordia política de su imperio.<sup>20</sup> La voluntad hegemónica de la Mamá Grande que, en tiempos de paz, le permite acordar y desacordar canonjías, prebendas y sinecuras, así como velar por el bienestar de los asociados, aunque tuviera que recurrir para lograrlo a la trapisonda o al fraude electoral, y en tiempos tormentosos, contribuir en secreto para armar a sus partidarios, y socorrer en público a sus víctimas, celo patriótico que la acredita para los más altos honores.

Habría que agregar a esto otros acontecimientos que parecieran ser un tanto marginales, tales como los de su abuela materna, quien en la guerra de 1875 se enfrenta a una patrulla del coronel Aureliano Buendía, atrincherada en la cocina de la hacienda. La historia del doctor, quien es un médico hereditario, laureado en Montpellier, contrario por convicción filosófica a los progresos de su ciencia, a quien la Mamá Grande le concede la prebenda de que se impida el establecimiento de otros médicos en Macondo, sinecura que le permite en un tiempo recorrer el pueblo a caballo, visitando a los enfermos al atardecer, concediéndole la naturaleza el privilegio de ser padre de numerosos hijos ajenos, cuando menos hasta que la artritis le anquilosa un chinchorro y termina por atender a sus pacientes sin visitarlos, por medio de suposiciones, correveidiles y recados. La historia de Magdalena, quien, al haber renunciado a su herencia en favor de la Iglesia, se convierte en el final de la tradición familiar, al no poder recibir el anillo que la Mamá Grande le ofrece en su lecho de muerte. La historia de Nicanor, quien, además de ser el sobrino mayor, titánico y montaraz, vestido de caqui, botas con espuelas y un revólver calibre 38, cañón largo, ajustado bajo la camisa, ejerce, a través de ella, su autoridad. O también la existencia de tres vasijas de morrocotas enterradas en algún lugar de la casa durante la guerra de Independencia, que no han sido halladas en periódicas y laboriosas excavaciones, si bien un plano levantado de genera-

20. “Los varones de la servidumbre, sus protegidos y arrendatarios, mayores y menores de edad, ejercitaban no sólo su propio derecho de sufragio, sino también el de los electores muertos en un siglo. Ella era la prioridad del poder tradicional sobre la autoridad transitoria, el predominio de la clase sobre la plebe, la trascendencia de la sabiduría divina sobre la improvisación mortal”, p.137.

ción en generación, y por cada generación perfeccionado, facilita cada vez más el hallazgo del tesoro enterrado. El que en los alrededores de los caseríos, merodeen un número nunca contado y menos atendido de animales herrados en los cuartos traseros con la forma de un candado, hierro hereditario que, más por el desorden que por la cantidad, se ha ido haciendo familiar en remotos departamentos, donde llegan las reses desperdigadas en verano muertas de sed, hasta convertirse en uno de los más sólidos soportes de su leyenda. El hecho de que, por razones que nadie se ha detenido a explicar, en los últimos tiempos las extensas caballerizas de la casa se hayan ido vaciado progresivamente desde la última guerra civil [1899-1902] y se hayan instalado en ellas trapiches de caña, corrales de ordeño, y una piladora de arroz, etcétera.

Como fuese, resultará evidente, con todo lo anterior, por qué la Mamá Grande se convierte, como lo fueron en el pasado sus hermanos, sus padres y los padres de sus padres, en el centro de gravedad de Macondo, producto de una hegemonía que ya colma dos siglos hasta el punto de que la aldea se funda alrededor de su apellido. Es por esto que, cuando se sienta a tomar el fresco de la tarde en el balcón de su casa, parece en verdad infinitamente rica y poderosa: la matrona más rica y poderosa del mundo, lo que la convierte en una verdadera leyenda. Y si bien es cierto nadie conoce el origen, ni los límites ni el valor real del patrimonio, todo el mundo se ha acostumbrado a creer que la Mamá Grande es dueña de las aguas corrientes y estancadas, llovidas y por llover, y de los caminos vecinales, los postes del telégrafo, los años bisiestos y el calor, y que tenía además un derecho heredado sobre vida y haciendas. De aquí que esta visión medieval pertenezca, no sólo al pasado de la familia, sino al pasado de la nación.

Sin duda, en una primera instancia, pareciera que todo lo reseñado no es más que pura y simple invención del tipo Walt Disney, como dice García Márquez,<sup>21</sup> ya que, o no cuenta con asideros en acontecimientos históricos concretos: no ha existido jamás en Colombia una Mamá Grande que tenga tanto poder, ni que haya movilizadado al poder supremo de la capital, y mucho menos

21. "Creo que la imaginación no es sino un instrumento de elaboración de la realidad. Pero la fuente de creación al fin y al cabo es siempre la realidad. Y la fantasía, o sea la invención pura y simple, a lo Walt Disney, sin ningún asidero en la realidad, es lo más detestable que pueda haber [...] / No hay en mis novelas una línea que no esté basada en la realidad", en Mendoza García, *op. cit.*, pp. 31 y 37.

que haya asistido el Sumo Pontífice a su funeral, o estos aparecen de manera tan vaga y dispersa, que parecieran no tener ninguna filiación definida ni ninguna articulación especial entre sí. Esto es, justamente, lo que ha llevado, en general, a los críticos garciamarquianos a convertir este material en producto del realismo mágico del autor, es decir, en una simple etiqueta que poco dice y que finalmente nada explica. De aquí que debamos rastrear qué sucesos socio-históricos, políticos y culturales parecieran subyacerle, explicar por qué aparecen representados de esta manera, entender la razón por la que son expresados y representados de esta forma, y dar cuenta de cómo es que se vuelven verosímiles para el oyente-lector, en función de la “solución artística” mítico-carnavalesca utilizada por el narrador para hacerlo, como producto de la configuración poética del autor, de acuerdo con el sustrato sociocultural e histórico que le subyace, tal como nuestro autor lo menciona.<sup>22</sup>

Sin embargo, a este complejo entramado de problemas hay que agregar uno más: lo que expresa el narrador en esa especie de introducción y conclusión con que abre y cierra el texto. Helo aquí:

Ésta es, *incrédulos del mundo entero*, la verídica historia de la Mamá Grande, soberana absoluta del reino de Macondo, que vivió en función de dominio durante 92 años y murió en olor de santidad un martes del setiembre pasado, y a cuyos funerales vino el Sumo Pontífice.

Ahora que *la nación sacudida en sus entrañas ha recobrado el equilibrio*; ahora que los gaiteros de San Jacinto, los contrabandistas de la Guajira, los arroceros del Sinú, las prostitutas de Guacamayal, los hechiceros de la Sierpe y los bananeros de Aracataca han colgado sus toldos para restablecerse de la extenuante vigilia, y que han recuperado la serenidad y vuelto a tomar posesión de sus estados el presidente de la república y sus ministros y todos aquellos que representaron al poder público y a las potencias sobrenaturales en la más espléndida ocasión funeraria que registren los anales históricos; *ahora que el Sumo Pontífice ha subido a los Cielos en cuerpo y alma*, y que es imposible transitar en Macondo a causa de las botellas vacías, las colillas de cigarrillos, los huesos roídos, las latas y trapos

22. “Mi problema más importante era destruir la línea de demarcación que separa lo que parece real de lo que parece fantástico. Porque en el mundo que trataba de evocar, esa barrera no existía. Pero necesitaba un tono inocente, que por su prestigio volviera verosímiles las cosas que menos lo parecían, y que lo hiciera sin perturbar la unidad del relato. También el lenguaje era una dificultad de fondo, pues la verdad no parece verdad simplemente porque lo sea, sino por la forma en que se diga”, en Jorge Campos, “García Márquez: fábula y realidad” (Reseña a *Cien años de soledad*), en Revista *Ínsula*, 258, Madrid, 1968, p. 11.

y excrementos que dejó la muchedumbre que vino al entierro, *ahora es la hora de recostar un taburete a la puerta de la calle y empezar a contar desde el principio los pormenores de esta conmoción nacional*, antes de que tengan tiempo de llegar los historiadores (pp.135-136.). [Las cursivas son mías].

Como se observa, se articulan el principio y final del relato en forma circular, con evidentes problemas temporales en su configuración (“ahora que el Sumo Pontífice ha subido a los Cielos”; “ahora podía el Sumo Pontífice subir al Cielo”, etc.), dando cuenta con ello de su postura periodística-oral-escritural literaria frente a la de los historiadores.

Mas estos problemas no concluyen aquí, pues si bien el objeto de la representación se constituye con el antes (premoción y agonía), el durante (día de la muerte) y el después del fallecimiento de Mamá Grande (la espera de la decisión para enterrarla, los Funerales y el sellado de la tumba), cuestión que se complementa con hechos anteriores de su vida (todos ellos relacionados, como veremos, con la historia de Colombia, de Latinoamérica y del mundo), lo que acontece en Macondo el día de su muerte se empalma temporalmente con la reacciones que se manifiestan en Bogotá, y lo que sucede mientras se espera que se tome la decisión en la capital, lo hace tanto con la respuesta del Vaticano como lo que acontece en Macondo. Dicho de otra manera, mientras la Mamá Grande está arreglando sus asuntos terrenales y espirituales y muere, en Bogotá el presidente de la República anuncia su muerte y empieza a tomar conciencia histórica del hecho, y mientras aquí se está tomando la decisión de si éste puede o no asistir a los funerales, la gente de la Santa Sede se sobresalta y el Papa viaja del Vaticano hasta Macondo, acompañado de la gente que vive en los alrededores del río Magdalena, donde permanecen hasta que se tome la decisión, del mismo modo que lo hace gente y congregaciones de todo el mundo, hasta que finalmente llega el Presidente y otras múltiples y variopintas personalidades a Macondo, incluidas las reinas de la belleza, y se realizan las pomposas y pintorescas exequias.

Y esto permite observar y justificar la doble manera de contabilizar el tiempo: una al estilo del narrador, la cual está basada en la manera de ver el mundo de la gente de la Costa Atlántica, a la que llamaremos convencionalmente “visión costeño-caribeña colombiana”, que es a la que muchas veces hace referencia el propio García Márquez,<sup>23</sup> y otra al estilo “occidental”: lineal, racional e histórica,

23. “En el Caribe, al que pertenezco, se mezcló la imaginación desbordada de los esclavos negros

la cual subyace a la primera y que sirve de base para tratar de explicar y comprender aquella. Sin olvidar, por supuesto, que ambas interpretaciones dialogan entre sí de forma paródico-carnavalesca.

Evidentemente, para entender esta compleja estructura espacio-temporal (cronotópica), se requiere de un profundo conocimiento de la historia sociopolítica e histórica, así como cultural de Colombia, y especialmente de la región de la Costa Atlántica, de la cual, para ese entonces (1962), no se contaba casi con ningún tipo de información escrita, ya que lo que subyace al antes, durante y después de la muerte de la Mamá Grande está evidentemente relacionado con las luchas, primero, entre encomenderos, indios y esclavos negros, después entre terratenientes, estancieros y comerciantes, más tarde entre centralistas y federalistas, y finalmente entre liberales y conservadores. Estas dos últimas trajeron como consecuencia las múltiples Guerras Civiles que se fueron produciendo durante el siglo XIX, así como los graves y dramáticos acontecimientos de la primera mitad del siglo XX, en especial durante el periodo de La Violencia (1948-1958).

Al respecto, mencionemos brevemente que la popularidad de Jorge Eliécer Gaitán lo proyectaba como candidato del partido liberal y gran exponente para ganar las elecciones de 1946, pero el temor de la clase política lleva a Gabriel Turbay a lanzar su propia candidatura. Como consecuencia, llega al poder el conservador Mariano Ospina Pérez (1946-1950), del partido conservador. Sin embargo,

africanos con la de los nativos precolombinos y luego con la fantasía de los andaluces y el culto de los gallegos por lo sobrenatural. Esa aptitud para mirar la realidad de cierta manera mágica es propia del Caribe y también del Brasil [...] Creo que el Caribe me enseñó a *ver la realidad de otra manera*, a aceptar los elementos sobrenaturales como algo que forma parte de nuestra vida cotidiana. El Caribe es un mundo distinto cuya primera obra de literatura mágica es el *Diario de Cristóbal Colón*, libro que habla de plantas fabulosas y de mundos mitológicos. Sí, la historia del Caribe está llena de magia, una magia traída por los esclavos negros de África, pero también por los piratas suecos, holandeses e ingleses, que eran capaces de montar un teatro de ópera en Nueva Orleans y llenar de diamantes las dentaduras de las mujeres. La síntesis humana y los contrastes que hay en el Caribe no se ven en otro lugar del mundo. Conozco todas sus islas: mulatas color de miel, con ojos verdes y pañoletas doradas en la cabeza; chinos cruzados de indios que lavan ropa y venden amuletos; hindúes verdes que salen de sus tiendas de marfiles para cagarse en la mitad de la calle; pueblos polvorientos y ardientes cuyas casas las desbaratan los ciclones, y por otro lado rascacielos de vidrios solares y un mar de siete colores. Bueno, si empiezo a hablar del Caribe no hay manera de parar. No sólo es el mundo que me enseñó a escribir, sino también la única región donde yo no me siento extranjero”, Mendoza García, *op. cit.*, pp. 55 y 57. [Las cursivas son mías].

la proyección de Gaitán, quien se consolida como jefe único del partido liberal, sumada a la mayoría liberal en el congreso, no permite al conservatismo desarrollar cabalmente sus políticas. Finalmente, el 9 de abril de 1948, Gaitán es asesinado, desatándose un levantamiento popular conocido como *El Bogotazo*. Éste, que buscaba forzar a Ospina a renunciar, termina fortaleciendo al presidente, quien empieza a desarrollar más y más políticas represivas. Así las cosas, en 1950 el partido liberal no participa de las elecciones, dejando vía libre para que el conservador Laureano Gómez (1950-1951) gane la presidencia. Sin una oposición política legal, éste incrementa la serie de políticas represivas. De hecho, la oposición lo acusa de utilizar medidas autoritarias y de implementar un esquema de represión contra miembros y simpatizantes, tanto del Partido Liberal Colombiano, como del Partido Comunista de Colombia. Es más, se le atribuye a su gobierno amplia responsabilidad por las acciones de la fuerza secreta de civiles armados (apodada en las áreas rurales como Policía Chulavita), quienes perseguían a los liberales radicales, comunistas denominados “bandoleros”, y en general a los partidarios de la izquierda, lo que les permitía destruir haciendas y fincas, además de incautar bienes y terrenos a los perseguidos.

Tan lejos llega el asunto, que a esta fuerza secreta se le atribuyen numerosas desapariciones de liberales y opositores. En respuesta a ello, una parte de la dirigencia liberal ordena a sus militantes a alzarse en armas contra la presidencia de Gómez, dando lugar a lo que se conoce como La Violencia, periodo que termina oficialmente el 13 de junio de 1953, cuando éste es derrocado por el general Gustavo Rojas Pinilla, quien ofrece una amnistía a los guerrilleros liberales. De manera que este es bien recibido por muchos sectores del país, lo que le permite desarrollar una serie de reformas económicas y políticas, incluyendo la creación del servicio de Televisión (1954). Sin embargo su presidencia de facto persigue la libertad de expresión, y promueve su imagen a través de la seducción y la manipulación televisiva y radiofónica, además de que es muy laxo con los restos de violencia política, particularmente la ejercida por los conservadores contra los liberales. La crítica de estos casos, lleva al cierre de varios periódicos y a una radicalización de la clase política en contra de Rojas. Un paro cívico, ordenado por la clase empresarial y política, obliga a Rojas a renunciar el 10 de mayo de 1957. La oposición a la presidencia de facto une a dirigentes de los partidos liberal y conservador en contra del dictador. Es entonces que el liberal Alberto Lleras Camargo y el conservador Laureano Gómez firman el pacto de Benidorm (1956) que da inicio al Frente

Nacional (1957). Depuesto Rojas, una junta militar asume el poder durante un periodo de transición (1957-1958). Finalmente, en 1958 se reanudan las elecciones democráticas, siendo elegido Alberto Lleras Camargo (1958-1962)<sup>24</sup> como el primer presidente del Frente Nacional.<sup>25</sup> De este modo, por los siguientes 16 años la presidencia se verá alternada entre los dos partidos tradicionales, los cuales conformarán gobiernos de unidad, repartiendo los ministerios y la burocracia entre ambos partidos. El Frente Nacional marca así el fin de la violencia partidista que aqueja a Colombia por más de un siglo. Sin embargo, el esquema cerrado de este régimen acuna la violencia guerrillera y el conflicto armado colombiano que se desata posteriormente, la cual se amplía, por un parte, con el triunfo de la Revolución Cubana (1959), y por otra, con la Alianza para el Progreso (1961). Baste con recordar que, desde la época de Rojas Pinilla, empiezan a aparecer las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo (FARC-EP); en 1964 el Ejército de Liberación Nacional (ELN) o Unión Camilista-Ejército de Liberación Nacional (UC-ELN), y en 1974, al culminar el Frente Nacional y como consecuencia del supuesto fraude electoral en los comicios presidenciales de 1970 contra el entonces candidato a la presidencia: nada más ni nada menos que el general Gustavo Rojas Pinilla, aparece el Movimiento 19 de abril (M-19), así como el narcotráfico y el lavado de dinero, con la consecuente guerra en su contra.

Por otra parte, cabe también recordar otras cuestiones históricas de épocas anteriores. Así, con todas las complejidades del caso, que la Nueva Granada correspondía al territorio bajo la jurisdicción de la Real Audiencia de Santa Fe de Bogotá (1550-1718), bajo la égida de los Habsburgo (Casa de Austria), y posteriormente al Virreinato de Nueva Granada (1718-1819), cuya sede fue Santa Fe de Bogotá, como parte de la nueva política de los Borbones. Creado este por Felipe

24. Que el texto refiere a este Presidente se confirma por los comentarios del propio Gabriel García Márquez: “En ‘Los funerales de la Mamá Grande’ cuento un inimaginable, imposible viaje del Papa a una aldea colombiana. Recuerdo haber descrito al presidente que lo recibía como calvo y rechoncho, a fin de que no se pareciera al que entonces gobernaba al país, que era alto y óseo. Once años después de escrito ese cuento [1973], el Papa fue a Colombia y el presidente que lo recibió era, como en el cuento, calvo y rechoncho”, en Mendoza García, *op. cit.*, p. 36, las cursivas son mías. En las imágenes del liberal Alberto Lleras Camargo se observa claramente que era alto y óseo.

25. Más adelante retomaremos lo dicho aquí y lo complementaremos con el fin de dar cuenta de su relación directa con “Los funerales de la Mamá Grande”.

V, fue suspendido en 1724 por problemas financieros, y reinstaurado en 1739, hasta que en 1810 el movimiento independentista lo disuelve una vez más. Posteriormente, en 1815, el territorio es reconquistado y restaurado por el ejército del rey Fernando VII, y disuelto definitivamente en 1819 por el ejército rebelde al consolidar la independencia del poder español.

Cabe señalar, puesto que finalmente también tiene relación con la Mamá Grande y su imperio, que este cambio tiene lugar por el proceso de decadencia, paulatino agotamiento y desgaste sufrido por la Monarquía Hispánica a lo largo del siglo XVII, durante los reinados de los denominados Austrias menores (los últimos reyes de la Casa de Austria: Felipe III, Felipe IV y Carlos II), que la hizo pasar de ser la potencia hegemónica de Europa y la mayor economía del mundo en el siglo XVI, a convertirse en un país empobrecido y semiperiférico. Como se sabe, la interpretación historiográfica de las causas de la decadencia ha sido uno de los asuntos más tratados, y en muchas ocasiones se han atribuido a la leyenda negra.

Si bien también se menciona que la causa fue la endogamia y excesiva consanguinidad de sus matrimonios, que acabaron por dar un rey completamente disminuido e incapaz de gobernar: Carlos II, “El hechizado” (1661-1700). Más aún, a consecuencia de la desesperación de la corte por no lograr descendencia para continuar la dinastía, esta llegó a someter al rey a exorcismos. Como fuese, en 1700, Carlos II muere sin descendencia y comienza la Guerra de Sucesión en Europa entre los Habsburgo y los Borbones de Francia, la cual finaliza con la paz de Utrecht en 1713. De este modo, los Borbones obtienen la corona de España y su imperio de ultramar, quedando a cargo el rey Carlos III, y la nueva dinastía decide aplicar una serie de medidas para revertir su decadencia, para lo cual aplican algunas reformas políticas, militares y eclesiásticas, las cuales repercutieron en el progreso económico de las colonias.

Basten estos pocos ejemplos para observar el complejo y profundo referente sociocultural e histórico que subyace al relato de “Los Funerales de la Mamá Grande”. Pasemos, pues, ahora, brevemente, a tratar de dar cuenta de lo que subyace a la vida de la Mamá Grande y a observar cómo el periodo de La Violencia (1948-1958) sirve de base para relatarlo y configurarlo, así como para dar cuenta de su carácter mítico-carnavalesco. Para ello hay que tener presente que, dado que se trata de un cronista oral (con un marcado carácter intelectual y escritural) quien relata dichos acontecimientos, no sólo empalma y yuxtapone diversos sucesos de

## “LOS FUNERALES DE LA MAMÁ GRANDE”

ese periodo,<sup>26</sup> incluso con ecos de lo que acontecía en otros países vecinos, sino que también utiliza diversas perspectivas, incluso contrapuestas, para manifestarlo y vehicularlo. Pero no sólo eso. Dado que el narrador es un habitante de la costa atlántica, recurre a sucesos ocurridos en la propia zona, hasta ahora limitadamente conocidos, complicando todavía más el asunto. De manera que cada acontecimiento se puede oír y leer simultáneamente desde diferentes posiciones y perspectivas espacio-temporales (dialógico-cronotópicas), tal como hace, guardadas las distancias, Melquiades en *Cien años de soledad*.

Así, Gabriel García Márquez utiliza una múltiple y polémica forma de leer la historia de Colombia (de América Latina y el mundo), utilizando para ello un complejo entramado (a)temporal.<sup>27</sup> La obra garciamarquiana, puede mostrarse

26. Se desarrolla relativamente en paralelo y con profundas similitudes con lo que acontece en Argentina, quien tiene por tercera vez como presidente constitucional al General Juan Domingo Perón y cuyo cargo ocupa de 1946 hasta su derrocamiento por un violento golpe militar en 1955; en Venezuela, con el General Marcos Pérez Jiménez, quien después del Fraude Electoral de 1952 ocupa la presidencia hasta su derrocamiento por un golpe de Estado en 1958, y en Brasil, con el presidente constitucional Getúlio Vargas, el más importante y polémico político brasileño del siglo xx, que ocupa por cuarta vez la presidencia en 1951 y continúa hasta su supuesto suicidio en agosto de 1954.

27. Para comprender la trama histórica se requiere saber el año que nació y murió la Mamá Grande. Y, de hecho, se presenta un dato que nos lo aclara en primera instancia: “Hasta los veteranos del coronel Aureliano Buendía [. . .] se sobrepusieron a su rencor centenario por la Mamá Grande y los de su especie, y vinieron a los funerales, para solicitar del presidente de la República el pago de las pensiones de guerra que esperaban desde hacía sesenta años”. Dado que la Guerra de los Mil Días transcurre entre 1899 y 1902, se podría aseverar que su muerte acontece en septiembre de 1962, año de publicación de la novela. No obstante, al principio se dice que el Papa ya murió (“ahora que el Sumo Pontífice ha subido a los Cielos en cuerpo y alma”), y después, que ya puede morir (“Ahora podía el Sumo Pontífice subir al Cielo en cuerpo y alma, cumplida su misión en la tierra”), de manera que podría suponerse que acontece antes de octubre de 1958, ya que en esa fecha, como vimos, muere Pío XII (9 de octubre de 1958), es decir, en septiembre de este año. Mas, a partir de lo anterior, también se podría suponer que la crónica se relata a finales de 1958 o a principios de 1959, ya que al principio se menciona que “ésta es, incrédulos del mundo entero, la verídica historia de la Mamá Grande, [...] que [...] murió [...] un martes del setiembre pasado [...] en olor de santidad”. Sin embargo, justamente este dato descarta que sea 1962 la fecha de su posible muerte, pues si fuera así, la historia tendría que ser contada desde 1963, cuestión imposible, dado que se publicó un año antes. De hecho, de acuerdo con Carlos Rivas Polo (“Revista *Mito*: vigencia de un legado intelectual”, Antioquia, Editorial Universidad de Antioquia, 2010, p. 142), García Márquez concluyó el relato en 1959.

a través de sus múltiples relaciones existentes con la historia de Colombia, con las complicaciones (a)crónicas del caso. Mas, por cuestiones de espacio, aquí nos movilizaremos a la segunda etapa de la vida de la Mamá Grande: premonición, agonía, muerte, espera, funerales y sellado de la tumba.

Así, es justamente en abril cuando la Mamá Grande presiente que va a morir: “Sólo en abril de este año [1948] comprendió la Mamá Grande que Dios no le concedería el privilegio de liquidar personalmente, en franca refriega [como su abuela lo hizo], a una horda de masones federalistas”, (p. 137) y un martes de septiembre, después de una larga agonía (14 meses [1952-1957]), cuando muere: “No alcanzó a terminar. La laboriosa enumeración tronchó su último viaje. Ahogándose en el mare mágnum de fórmulas abstractas que durante dos siglos constituyeron la justificación moral del poderío de la familia, la Mamá Grande emitió un sonoro eructo, y expiró [1958]” (p. 145). Después de una larga espera, se realiza el funeral, y algunos de los que asisten, al escuchar “el estruendoso suspiro de descanso que exhalaban las muchedumbres cuando se cumplieron los catorce días de plegarias, exaltaciones y ditirambos [1958-1959], y la tumba fue sellada con una plataforma de plomo [1959]”, (p. 156) presienten que algo nuevo está por ocurrir: “Algunos de los allí presentes dispusieron de la suficiente clarividencia para comprender que estaban asistiendo al nacimiento de una nueva época” (pp. 156-157).

Así, con las ambigüedades del caso, tanto por el conocimiento limitado de la historia de Colombia y del Vaticano, como del desconocimiento de lo acontecido en la costa atlántica de ese periodo, los funerales de la Mamá Grande se pueden desbrozar mínimamente de la siguiente forma: el 9 de abril de 1948 asesinan a Eliecer Gaitán, estando en el poder el conservador Mariano Ospina Pérez, con lo que la Mamá Grande tiene la premonición de su muerte, de manera que ya no podrá “liquidar personalmente [...] a una horda de masones federalistas” (p. 137). Dos años después, llega a la presidencia Laureano Gómez (1950-1953), quien es sustituido un tiempo por Roberto Urdaneta Arbeláez. Dado que aquél teme un golpe de Estado, le ordena a éste destituir al general Rojas Pinilla (1952), pero Urdaneta Arbeláez desobedece las órdenes y lo restituye en su cargo de General de las Fuerzas Militares. Es en ese entonces que la Mamá Grande comienza su agonía y sufre la primera semana de dolores: “En la primera semana de dolores el médico de la familia la entretuvo con cataplasmas de mostaza y calcetines de lana” (p. 137). Finalmente, en 1953 Rojas Pinilla da un golpe de Estado y asume el poder.

## “LOS FUNERALES DE LA MAMÁ GRANDE”

Al principio es bien recibido, tanto así que es relegido en 1954. No obstante, este se convierte en dictador (1955) y es destituido tres años después (1957). Es durante este periodo en que la Mamá Grande empeora cada vez más: “Sólo cuando comprendió [el médico] que la Mamá Grande agonizaba [...] durante tres semanas embadurnó a la moribunda por dentro y por fuera [...] Después le aplicó sapos ahumados en el sitio del dolor y sanguijuelas en los riñones, hasta la madrugada de ese día en que tuvo que enfrentarse a la disyuntiva de hacerla sangrar por el barbero o exorcizar por el padre Antonio Isabel”. Es también 1955 el año en que el Papa, quien se encuentra en Castelgandolfo, está “en la ventana, viendo en el lago sumergirse los buzos que buscaban la cabeza de la doncella decapitada. En las últimas semanas los periódicos de la tarde no se habían ocupado de otra cosa, y el Sumo Pontífice no podía ser indiferente a un enigma planteado a tan corta distancia de su residencia de verano”.<sup>28</sup> Depuesto Rojas, una junta militar asume el poder durante un período de transición: del 10 de mayo de 1957 al 7 de agosto de 1958, periodo en el cual no sólo se realiza un plebiscito popular (el 1 de diciembre de 1957) con el cual los colombianos aceptan el concepto del Frente Nacional, sino que la Mamá Grande se prepara para su muerte:

Nicanor mandó a buscar al párroco [...] Al amanecer, la Mamá Grande pidió que la dejaran a solas con Nicanor para impartir sus últimas instrucciones [...] se informó de la marcha de los negocios. Hizo formulaciones especiales sobre el destino de su cadáver, y se ocupó por último de las velaciones [...] Un momento después, a solas con el párroco, hizo una confesión dispendiosa, sincera y detallada, y comulgó más tarde en presencia de los sobrinos [...] En el momento de la extremaunción, el padre Antonio Isabel tuvo que pedir ayuda para aplicarle los óleos en la palma de las manos, pues desde el principio de su agonía la Mamá Grande tenía los puños cerrados. [...] Entonces se quitó el anillo con el Diamante Mayor y se lo dio a Magdalena, la novicia, a quien correspondía por ser la heredera menor. Aquél era el final de una tradición: Magdalena había renunciado a su herencia en favor de la Iglesia [...] Entonces fue cuando pidió que la sentaran en el mecedor [...] para expresar su última voluntad. Respirando apaciblemente, con el médico y el padre Antonio Isabel por testigos, la Mamá Grande dictó al notario la lista de sus propiedades [...] Cuando estampó su firma, balbuciente, y debajo estamparon la suya los testigos, un temblor secreto sacudió el corazón de las muchedumbres que empezaban a concentrarse frente a la casa, a la sombra de los almendros polvorientos. Sólo faltaba entonces la enumeración minuciosa de los bienes morales [...] No alcanzó a terminar [...] La Mamá Grande emitió un sonoro eructo, y expiró (pp. 139-146).

28. No olvidemos que la mujer decapitada está relacionada con el no menos famoso “caso Montesi”, donde se muestra “la más extraña y peligrosa jungla de intereses y bastardías inconfesables que haya conocido Italia desde 1870, en que se convierte en nación unitaria, a hoy”.

Así, en 1958 se reanudan las elecciones democráticas, siendo elegido Alberto Lleras Camargo (1958-1962) como el primer presidente del Frente Nacional. Evidentemente, él:

No había tenido necesidad de recurrir a sus consejeros para medir el peso de su responsabilidad [...] Decretó nueve días de duelo nacional, y honores póstumos a la Mamá Grande en la categoría de heroína muerta por la patria en el campo de batalla. Como lo expresó en la dramática alocución que aquella madrugada dirigió a sus compatriotas a través de la cadena nacional de radio y televisión, el primer magistrado de la nación confiaba en que los funerales de la Mamá Grande constituyeran un *nuevo ejemplo para el mundo* (pp. 148-149, las cursivas son mías).

Razón por la cual el Papa, al enterarse de su muerte, se instala “en su larga góndola negra” y se dirige “rumbo a los fantásticos y remotos funerales de la Mamá Grande”. No obstante, como sabemos, “tan altos propósitos debían tropezar sin embargo con graves inconvenientes. La estructura jurídica del país, construida por remotos ascendientes de la Mamá Grande, no estaba preparada para acontecimientos como los que empezaban a producirse”. De manera que García Márquez, en lugar de retomar el juicio político al general Rojas Pinilla, el cual se realiza en el Congreso de República entre el 18 de agosto de 1958 y el 2 de abril de 1959, el cual fue finalmente condenatorio, invierte mítica y carnavalescamente el proceso,<sup>29</sup> y se concentra en la espera y el Funeral de la Mamá

29. Hay que recordar, sin embargo, que la inversión mítico-carnavalesca no implica un sustitución de una cosa por otra (Aristóteles), sino justamente la presencia simultánea y ambigua de ambas caras de la moneda. Si bien en este caso podríamos hablar de una triple (sino múltiple) imagen: la de los terratenientes (con sus poderes absolutos y dictatoriales al interior de sus estados soberanos), del Estado (del presidente de la República y sus secuaces en Bogotá) y de la Iglesia (dada la entreverada relación entre Colombia y el Vaticano), y todo ello desde una posición y perspectiva histórica y ahistórica. Y si bien parece concentrarse en la Mamá Grande, como vimos, esta remite a los otros dos. Así, pues, como dice Bajtin al referirse a la risa en la literatura carnavalizada: “La risa es una actitud estética hacia la realidad, definida pero intraducible al lenguaje de la lógica, es decir, es una determinada forma de la visión artística y de la cognición de la realidad y representa, por consiguiente, una determinada manera de estructurar la imagen artística, el argumento y el género. [...] La risa solía abarcar e indagar un fenómeno en su proceso de cambio y transición, fijando en él ambos polos de la generación en su carácter permanente, edificante y renovador; en la muerte se prevé el nacimiento, en éste a aquélla; en el triunfo se percibe la derrota y en la coronación el destronamiento, etc. La risa carnavalesca no permite que ninguno de estos instantes del cambio se vuelvan absolutos y se petrifiquen para siempre en su seriedad unilateral”, en Mijail Bajtin, *Problemas de la poética de*

## “LOS FUNERALES DE LA MAMÁ GRANDE”

Grande. Es por esto que éste se realiza con el beneplácito de toda la nación, y en especial de aquellos que son testigos del acto. De aquí que se comprenda por qué el narrador-cronista hace que la Mamá Grande tenga la premonición de que va a morir en abril y que muera en septiembre: por un lado, asesinan a Eliecer Gaitán el 9 de abril de 1949, produciendo “El bogotazo”, el cual acarrea el periodo de La Violencia (1948-1958); por otro, Laureano Gómez nombra Jefe del Estado Mayor General del Ejército al general Rojas Pinilla el 16 de abril de 1951 y Roberto Urdaneta Arbeláez, no sólo desobedece la orden de destituirlo, sino que lo reintegra al Comando General de las Fuerzas Militares y lo asciende a mayor general en septiembre de 1952. Finalmente, como acabamos de ver, el 15 de septiembre de 1959 se constitucionaliza el bipartidismo en Colombia por 16 años. De aquí que abril y septiembre sean fechas fundamentales de tal periodo: son el inicio, el disparador y el final de la transformación radical en ese país. Se trata, pues, de una verdadera “lección histórica”. Y “no sólo por el espíritu cristiano que inspiró a los más elevados personeros del poder público, sino por la abnegación con que se conciliaron intereses disímiles y criterios contrapuestos, en el propósito común de enterrar un cadáver ilustre” (p. 147). Más aún, es por esto que:

Ahora podía el Sumo Pontífice subir al cielo en cuerpo y alma, cumplida su misión en la tierra, y podía el presidente de la República sentarse a gobernar según su buen criterio, y podían las reinas de todo lo habido y por haber casarse y ser felices y engendrar y parir muchos hijos, y podían las muchedumbres colgar sus toldos según su leal modo de saber y entender en los desmesurados dominios de la Mamá Grande, porque la única que podía oponerse a ello y tenía suficiente poder para hacerlo había empezado a pudrirse bajo una plataforma de plomo.

Así pues, todo ha cambiado, pero todo sigue igual o peor, tal como realmente aconteció. Por lo mismo, también “ahora es la hora de recostar un taburete a la puerta de la calle y empezar a contar”, o bien que sólo falte “que alguien [recueste] un taburete en la puerta para contar esta historia, lección y escarmiento de las generaciones futuras, y que ninguno de los incrédulos del mundo se quedara sin

*Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p. 245. Si bien aquí podría hablarse, en buena medida, de risa reducida, pues esta “carece de expresión inmediata: ‘no suena’, por así decirlo, pero su huella permanece en la estructura [composición] de la imagen [representación] y del discurso [expresión], se adivina en esta estructura”, *Ibid.*, pp. 166-167.

conocer la noticia de la Mamá Grande, que mañana miércoles vendrán los barrenderos y barrerán la basura de sus funerales, por todos los siglos de los siglos” (p. 147), pues hay que contarla una y otra vez para que los historiadores (oficialistas, por supuesto) no se encarguen de seguirla borrando de la memoria de sus habitantes. Y que esto es así nos lo recuerda el pacto de “perdón y olvido”, promovido por las élites políticas de ese entonces. Baste con decir que, a pesar del Juicio a Rojas Pinilla (leyenda negra), sólo se promovió el que se eliminara o se volviera una bruma turbia todo lo acontecido, cuestión que, en buena medida, se logró.<sup>30</sup>

Así, la imagen mítica de la Mamá Grande y su Funeral es una verdadera metáfora viva, y el relato carnavalesco del narrador-cronista, un gran rizoma, pues representa tantas cosas y se asemeja a tantas otras, que resulta difícil dar cuenta de todo aquello que trae a cuestras. Si bien también sirve de base para promover otra manera de historiar e historiografiar el mundo colombiano, en particular, y latinoamericano, en general, de acuerdo con sus complejas relaciones con el resto de mundo. Es, pues, un texto que pone a bailar festiva y carnavalescamente, a partir de lo viejo y lo nuevo, a todos aquellos que desempeñan el poder de manera arbitraria y abusiva: terratenientes, empresarios, banqueros, comerciantes, Estado, Iglesia, naciones... así como para poner en evidencia toda la profunda corrupción que ello acarrea, sin olvidar la puesta en cuestión de un forma de hacer literatura.<sup>31</sup>

30. La violencia de esa época se resolvió en un pacto de amnistía implícita y de “perdón y olvido” llamado Frente Nacional. No hubo oficialmente un proceso de reflexión colectiva ni un juicio de responsabilidad política o social.

31. He aquí un ejemplo, para cerrar con broche de oro. Dice el narrador-cronista: “en la placita abigarrada donde las muchedumbres habían colgado sus toldos y desenrollado sus petates, apuestos ballesteros despejaron el paso a la autoridad” (p. 154), y un poco más adelante: “poco antes de las once, la muchedumbre delirante que se asfixiaba al sol, contenida por una élite imperturbable de guerreros uniformados, de dormanes guarnecidos y espumosos morriones, lanzó un poderoso rugido de júbilo” (pp. 153-154). Tal como menciona Germán Castaño Restrepo, “en la oposición que se manifiesta en estos dos fragmentos aparece de una parte la masa popular, y de otra los soldados que custodian a las autoridades. Pero no se trata de soldados cualesquiera, sino de ballesteros y guerreros, bastante cercanos a las imágenes arcaizantes utilizadas en textos característicos de la cultura burguesa, como los trillados versos de ‘La perrilla’ de José Manuel Marroquín: ‘[...] / Seguiale gran cuadrilla / de ejercitados monteros, / de ojeadores, ballesteros / y de mozos de trailla [...]’ (Marroquín, 1875) Este poema se cita a menudo en los manuales de literatura colombiana. Marroquín fue presidente de la República durante el período difícil y cuestionable de la separación de Panamá, a

## “LOS FUNERALES DE LA MAMÁ GRANDE”

### *Bibliografía*

- Agudelo Velásquez, Leonardo, “La industria bananera y el inicio de los conflictos sociales del siglo xx”, en [http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/junio 2011/industria-bananera-agudelo](http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/junio%202011/industria-bananera-agudelo).
- Álvarez Álvarez, Juan Rodrigo, “Las relaciones entre Partidos Políticos, Iglesia, Fuerzas Armadas y Gremios con el Estado en Colombia de 1934 a 1962”, tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2002.
- Bajtín, Mijail, *La cultura en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- , *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México 1993.
- Camacho, Santiago, *Biografía no autorizada del Vaticano. Nazismo, finanzas secretas, diplomacia oculta y crímenes de la Santa Sede*, Ediciones Martínez Roca, Madrid, 2005.
- Campos, Jorge, “García Márquez: fábula y realidad” (Reseña de *Cien años de soledad*), en *Revista Ínsula*, 258, Madrid, 1968.
- Carasquilla, Tomás, *La Marquesa de Yolombó*, Biblioteca Ayacucho, España, 1984.
- Castaño Restrepo, Germán, “Cultura popular, oralidad y literatura en ‘Los funerales de la Mamá Grande’”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2007, vol. 36, pp. 255-268.
- Cornwell, John, *El Papa de Hitler. La verdadera historia de Pío XII*, Editorial Planeta, Barcelona, 2006.
- Fals Borda, Orlando, *Historia doble de la Costa*, ts. 1-4, Carlos Valencia, Bogotá, 1979-1986.

comienzos del siglo xx. Pertenecía a una familia de la burguesía conservadora bogotana y sus obras son harto representativas del enfoque cultural que construyó el mito de ‘Bogotá: Atenas sudamericana’. / De acuerdo con este mito, la élite intelectual bogotana de la época poseía uno de los niveles de erudición más elevados de América Latina, y su expresión literaria, según las normas clásicas, mantenía la pureza absoluta del castellano en el nuevo mundo. / Enfrentado a esta tradición, que en un momento dado pudo haber contribuido al avance cultural del país, pero que durante la primera mitad del siglo xx limitó las posibilidades de una expresión literaria más evolucionada y auténtica, Gabriel García Márquez emprende una verdadera labor de demolición de falsos mitos culturales, produciendo un nuevo lenguaje literario”, “Cultura popular, oralidad y literatura en ‘Los funerales de la Mamá Grande’”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2007, vol. 36, p. 260.

- Frieländer, Saúl, *Pío XII y el III Reich*, Editorial Nova Terra, Barcelona, 1965.
- García Márquez, Gabriel, “Los funerales de la Mamá Grande” (1962), en *Los funerales de la Mamá Grande*, Club Bruquera, Barcelona, 1980.
- , “El escándalo del siglo” (El caso Wilma Montesi), en *Crónicas y Reportajes*, Editorial La Oveja Negra, Santafé de Bogotá, 1982.
- , *Cien años de soledad*, Editorial Sudamericana, Argentina, 1989.
- , *El general en su laberinto*, Editorial Diana, México, 1989.
- , *La Marquesita de La Sierpe*, Editorial Grupo Planeta, México, 2010.
- , “La Santa”, en *Doce cuentos peregrinos*, Editorial Diana, México, 2010.
- , “El velorio de Joselito” en *Obra periodística 1. Textos costeños 1948-1952*, Editorial Diana, México, 2010.
- González Ortega, Nelson Arturo, “Canon y canonización en la obra literaria, periodística y cinematográfica de García Márquez”, en *Tropelias, Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, núms. 9 y 10, 1998-1999, pp. 237-253.
- Harss, Luis, “Gabriel García Márquez o la cuerda floja”, *Los nuestros [Into The Mainstream]*, Editorial Hermes, México, 1981.
- Herrera Ángel, Marta, “Fals Borda, Orlando”, en *Biografías Gran Enciclopedia de Colombia del Círculo de Lectores*, en [http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/fal\\_sorla.htm](http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/fal_sorla.htm).
- Hochhuth, Rolf, *El vicario*, Grijalbo, Madrid, 1964.
- Longo, Antonietta, *Archivio Il Messaggero*, en <http://www.misteriditalia.it/altrimisteri/decapitata>.
- Mattos Omar, Joaquín, “García Márquez y el Carnaval”, en *El Heraldo*, 3 de marzo de 2012, en <http://www.elheraldo.co/revistas/dominical/la-letra-y-la-herida/garcia-marquez-y-el-carnaval-55751>.
- Mendoza García, Plinio Apuleyo, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1982.
- Periódico ABC, jueves 28 de julio de 1955, p. 25, en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigte.exe/hemeroteca/madrid/abc/1955/07/28/025.html>.
- Perus, Françoise, *De selvas y selváticos. Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*, Plaza & Janes Editores, Universidad Nacional de Colombia, Universidad de los Andes, Bogotá, 1998.

## “LOS FUNERALES DE LA MAMÁ GRANDE”

- Posada Carbó, Eduardo. “Elecciones y guerras civiles en Colombia del siglo XIX: la campaña presidencial de 1875”, en *Revista Historia y Sociedad*, núm. 4, 1997, Medellín, Colombia.
- Rivas Polo, Carlos, “*Revista Mito: vigencia de un legado intelectual*”, Editorial Universidad de Antioquia, Antioquia, 2010.
- Samper Pizano, Daniel, en *Revista Credencial*, domingo 7 de octubre de 2011.
- Santos Molano, Enrique, “9 de abril de 1948. El día que mataron a Gaitán”, en *Revista Credencial Historia*, edición 195, Marzo de 2006, Bogotá, Colombia.
- Simons, Marlise, “Gabriel Marquez on love, plagues and politics”, en *The New York Times*, 21 de febrero de 1988.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier, “Algunos problemas de la poética narrativa de *Todas las sangres*, de José María Arguedas”, *Cuadernos de Investigación*, núm. 44, UAEM, México, 2006.
- \_\_\_\_\_, “Los profundos ríos del texto y del relato del narrador” en *Los ríos profundos (Problemas de la poética de Arguedas)*, tesis doctoral, UNAM, 2006.
- \_\_\_\_\_, “La muerte y la muerte de Quincas Berro Dágua: problemas de su solución artística”, en *Revista La Colmena* 72, octubre-diciembre de 2011, pp. 30-46.
- \_\_\_\_\_, “El destronamiento como carnavalización de Quincas Berro Dágua. Intertexto histórico-político”, en *Revista La Colmena* 76, octubre-diciembre de 2012. [En prensa].
- Valencia Gutiérrez, Alberto, “El juicio político a Rojas Pinilla en el congreso de la República (1958-1959) y la conspiración contra el Frente Nacional”, en *Revista Sociedad y Economía*, núm. 18, 2010, pp.183-209, Universidad del Valle, Colombia.
- \_\_\_\_\_, “El juicio a Rojas Pinilla y la construcción de la memoria colectiva de los años cincuenta en Colombia”, en *Revista Universitas Humanística*, núm. 72, jul.-dic. 2011, pp. 15-36, Bogotá, Colombia.



## LO GROTESCO Y LO MONSTRUOSO: DON JESÚS Y LOS LINDES DEL CUERPO EN *LOS ALBAÑILES*, DE VICENTE LEÑERO

Elsa López Arriaga

Universidad Autónoma del Estado de México

La segunda novela de Vicente Leñero, *Los Albañiles* (1963), nació en el ojo del huracán: voces como la de Sergio Galindo y Ramón Xirau apoyaban la publicación de la novela; Emmanuel Carballo, por otro lado, aconsejó al FCE rechazar la publicación; entre esta confrontación de opiniones de intelectuales, Joaquín Mortiz decidió publicarla e inscribirla a un concurso, donde resultó ganadora del premio Biblioteca Breve Seix Barral, un fuerte espaldarazo a la carrera literaria de Vicente Leñero. El carácter controversial de la novela continuó incluso después de su publicación: la forma, la temática y el lenguaje que emplea el autor causaron polémica, según el escritor tapatío: “a diferencia del entusiasmo internacional, en el medio cultural mexicano, regido entonces por Fernando Benítez, seguí siendo un don nadie. Muy pocos críticos se interesaron por *Los Albañiles* y las contadas notas tuvieron un tinte devaluatorio o indiferente”.<sup>1</sup>

El cariz polémico de *Los Albañiles* ha desatado diversidad de opiniones, con ello, distintas propuestas de estudio; entre ellas dos vertientes son comunes, de la misma manera que características importantes de la escritura leñeriana: el interés por la problemática católica y la preocupación social. Sin duda, la crítica tiene opiniones importantes al respecto, no obstante, pocas veces han recordado que la escritura leñeriana entrelaza temáticas, estilos e intereses de tipo diverso. Leñero debe a estas opiniones comunes motes como el de “escritor católico”, pero también las bondades de llevar su obra a la escena del estudio literario, de este modo, muy pronto se discutirán con diversidad y se estudiarán a plenitud los textos leñerianos.

1. Silvia Cherem, “A medio juego. Entrevista a Vicente Leñero”, en *Revista de la Universidad de México*, nueva época, núm. 28, junio 2006, p. 11.

Para el escritor tapatío no ha sido sencillo empatar su interés social-religioso con su gusto literario, acaso en el teatro ha encontrado más fácilmente el equilibrio entre ambas pasiones. En lo referente a la narrativa varias veces ha vinculado lo social, lo religioso y lo artístico, aunque no siempre de la misma manera: novelas como *Redil de ovejas* o *El Evangelio de Lucas Gavilán* cuestionan el catolicismo; *Los Albañiles*, *Asesinato: el doble crimen de los Flores Muñoz* y *La gota de agua*, reflejan un estrato determinado de la sociedad y critican situaciones como el gobierno y la burocracia mexicana, entre otras; en *A fuerza de palabras*, *Estudio Q* o *La vida que se va* explora la condición humana, por mencionar algunos ejemplos. Todas las críticas anteriores van de la mano del interés estético y artístico del escritor tapatío. Si bien hay que reconocer sus vastos esfuerzos literarios, es la segunda publicación de Leñero la que atañe a este trabajo.

*Los Albañiles* es la novela leñeriana que más ha llamado la atención de la crítica, posiblemente porque en la novela están presentes múltiples voces y estilos narrativos en diálogo que permiten diversas lecturas. De esta manera, la novela puede leerse a partir de dos historias paralelas y complementarias: por un lado, la historia que conoce el detective, “el hombre de la corbata a rayas”, a través de la declaración de cada uno de los albañiles; por otro lado, la historia anterior a la muerte de don Jesús. Ambas historias se entrelazan.

Someramente, el hilo central de la novela parece ser la investigación que se hace en torno al asesinato de don Jesús, el velador de una construcción; sin embargo, detrás de esa historia se descubren las vidas de todos los albañiles en esa construcción, varios personalidades distintas, cada uno con una complejidad inmanente, llenan a la novela de riqueza significativa.

Leer la novela desde sus rasgos policíacos o en función de la forma en que Leñero retrata la sociedad mexicana de la segunda mitad del siglo xx son límites que es indispensable atreverse a franquear. Por medio de este trabajo busco presentar una nueva propuesta de lectura de uno de los personajes más complejos de la obra leñeriana: Don Jesús. Propongo su estudio como personaje monstruoso y su constitución grotesca a partir de las relaciones que mantiene con otros personajes. Parto de la importancia de los cuerpos en la novela: su informidad y sus lindes.

Para lo anterior debo considerar mayormente aquellas partes de la novela donde está presente Don Jesús y, por supuesto, la perspectiva del narrador. Propongo, asimismo, la lectura de estos elementos de la novela a la luz de cuatro propuestas principales que tratan el tema de lo grotesco en el arte y la literatura: Wolfgang

Kayser, Philip Thomson, Mijail Bajtin y José Luis Barrios. Las propuestas de los teóricos tocan particularidades importantes para el análisis de *Los Albañiles*: la deformidad, la fragmentación, el desdoblamiento y lo demoniaco.

*Cuerpo y mente informes: don Jesús y lo grotesco*

La columna vertebral de este trabajo son dos conceptos de grotesco. El primero, planteado por Philip Thomson para quien lo grotesco tiene un carácter ambivalente (entre lo cómico y lo terrorífico) al mismo tiempo que quebranta la norma. Para el teórico, la característica más consistente del grotesco “has been the fundamental element of disharmony, whether this is referred to as conflict, clash, mixture of the heterogeneous, or conflation of disparate”.<sup>2</sup> Más adelante, atribuye al grotesco la característica de “ambivalently abnormal”;<sup>3</sup> justo el momento de choque entre lo horrible y lo cómico.<sup>4</sup>

Por otro lado, Wolfgang Kayser asegura que “lo grotesco es una estructura. Podríamos designar su índole con un giro que se nos ha insinuado con harta frecuencia: *lo grotesco es el mundo distanciado*”.<sup>5</sup> Kayser considera como elementos del grotesco: “procesos perdurables de disolución, como la mezcla de los dominios para nosotros separados, la anulación de la estática, la pérdida de la identidad, la deformación de las proporciones ‘naturales’, etc. Además hemos dado con nuevos elementos de disolución, por ejemplo, la anulación de la categoría de cosa, la destrucción del concepto de personalidad, la aniquilación del orden histórico”;<sup>6</sup>

2. Philip Thomson, *The grotesque*, Methuen & Co. Ltd., London, 1972, p. 20.

3. *Ibid.*, p. 27.

4. Thomson describe de la siguiente manera el carácter ambivalente de lo grotesco: “as essentially a mixture in some way or other of both the comic and the terrifying (or the disgusting, repulsive, etc.) in a problematical (i.e. not readily resolvable) way”. Cfr., *Ibid.*, p. 21. Pese a que el teórico utiliza el adjetivo “terrifying” (traducido como terrorífico o aterrador) permite entender el término de una manera abierta, él mismo lo relaciona con lo desagradable o lo repulsivo. Así, en este trabajo empleo el término “horrible” o bien “horror” ya que designa todos estos elementos del grotesco como una totalidad.

5. Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Nova, Buenos Aires, s.f., p. 224.

6. *Ibid.*, p. 225.

de este modo, el mundo se distancia cuando al hombre le fallan las categorías de orientación en el mundo.

Si bien lo grotesco no depende sólo de los cuerpos informes o monstruosos, es en lo corporal que se explica lo lógicamente informe al perderse las proporciones físicas “normales”. En lo monstruoso es la forma del cuerpo, cualquiera que sea, la que se ve transgredida. En *Los Albañiles* el cuerpo es fundamental para el personaje grotesco: don Jesús se mantiene siempre en los lindes de lo informe, de lo monstruoso, de lo animal.

Si partimos del presupuesto, como asegura José Luis Barrios,<sup>7</sup> de que lo informe y lo monstruoso siempre operan en relación con tres elementos: el cuerpo, el otro y el tiempo, es natural pensar en el cuerpo como la posibilidad de representación de lo monstruoso, más allá, como la estructura que media el interior y el exterior.<sup>8</sup>

Siguiendo a los teóricos anteriores, tres características consolidan con fuerza el carácter grotesco de Don Jesús: lo monstruoso de su cuerpo; su relación con los dos jóvenes: Isidro y Celerina; y su constitución como ente demoniaco. Me detengo a continuación en cada uno de ellos.

Don Jesús es el velador de una construcción, un hombre que produce lástima y asco al resto de los albañiles, según afirman ellos mismos. La suerte de don Jesús es desconocida al principio de la novela, cuyo inicio indica “lo encontré Isidro”;<sup>9</sup> esta frase pareciera perderse cuando el narrador continúa, como parte del juego discursivo de la novela, con la historia de Isidro. Sin embargo, adquiere sentido con dos frases posteriores que también parecen extraviadas en la historia de los albañiles: “Isidro descubrió el cadáver en el baño del departamento 201” (p. 10), y más adelante: “¡Mataron a don Jesús! ¡Mataron a don Jesús!” (p. 16). Las tres frases, que parecen aisladas, conforman propiamente el inicio de la novela y marcan la importancia del velador para la historia. El descubrimiento del cuerpo es el primer acercamiento al destino del velador.

En la novela, la muerte del velador se matiza con el discurso que complementa las frases anteriores; el impacto es distinto en el texto dramático publicado con

7. Cfr. José Luis Barrios, *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*, Universidad Iberoamericana, México, 2010.

8. Son los cuerpos monstruosos los que responden generalmente a una deformidad también espiritual o moral. Este aspecto de la novela lo abordaré más adelante.

9. Vicente Leñero, *Los Albañiles*, Joaquín Mortiz, México, 2009, p. 7. Para facilitar la lectura, en adelante referiré la novela de manera parentética en el cuerpo del texto.

el mismo nombre en 1970. El drama empieza cuando Isidro encuentra el cadáver del velador. La fuerza de la imagen es mayor, pues el sentido del cadáver expuesto pasa al terreno de lo obsceno, al goce-repulsión obsceno. El texto dramático especifica en la didascalia inicial:

La iluminación que asciende de manera muy lenta descubre, en uno de los niveles superiores de la construcción, el cuerpo de un hombre tendido, muerto. Es evidente que ha sido asesinado: la sangre aún fresca mancha su cabeza y sus ropas y las zonas próximas a donde yace. Entre los andamios, a poca distancia del muerto, un pequeño jadeo delata a Isidro [...] A medio camino se encuentra con un albañil al que difícilmente logra decir, con voz apagada: “Mataron a don Jesús”.<sup>10</sup>

En cualquiera de los dos casos (cada uno con los recursos propios de su género), la presencia del cadáver se sitúa como un símbolo de la transición entre la vida y muerte, justamente, se mantiene en un espacio intermedio que mantiene contacto con el mundo de los vivos pero también está ya en el de los muertos. No se trata, pues, sólo de un cadáver, sino de la metáfora del fin de la condición humana. El cuerpo muerto permanece en el límite y funge como vínculo entre dos mundos: el de los vivos y el de los muertos. Así pues, el cuerpo posee una ambigüedad inescrutable donde va de la mano lo significativo con lo morboso.

Así, el cadáver, al igual que lo monstruoso, corresponde a la “pérdida de la identidad” de la que habla Kayser, el cadáver se mantiene cerca y al mismo tiempo lejos del hombre, de su naturaleza humana. Kayser asegura que “el mundo grotesco es nuestro mundo... y no lo es. El estremecimiento mezclado con la sonrisa tiene su base justamente en la experiencia de que nuestro mundo familiar —que aparentemente descansa en un orden fijo— se está distanciando por la irrupción de poderes abismales y se desarticula renunciando a sus formas, mientras se van disolviendo sus ordenaciones”,<sup>11</sup> de manera que el cadáver de Don Jesús, expuesto y ensangrentado,<sup>12</sup> altera y tergiversa el orden de la vida, sin dejar de formar parte de ella.

10. Vicente Leñero, *Los Albañiles* (teatro), Joaquín Mortiz, Teatro del volador, México, 1970, p. 15.

11. Kayser, *op. cit.*, p. 40.

12. Para Kayser el tiempo de la homogeneidad ya ha terminado, dejando espacio a la deformación, desarticulación y despedazamiento. Completa su comentario al mencionar, en una nota, que el pintor Salvador Dalí concibe tres aspectos como símbolos de la vida: la sangre, el excremento y la putrefacción. Cfr. Kayser, *op. cit.*, p. 207. Al hablar del cadáver de Don Jesús éstos son símbolos de la vida, pero también de la muerte, del júbilo de su existencia y de la tragedia de su finitud.

Don Jesús es un hombre fuera de lo “normal” es decir, su cuerpo, sus actitudes, sus intereses, incluso las historias que cuenta, no son bien vistas por su entorno social. Su cuerpo se mantiene siempre en el límite de lo monstruoso y lo informe, momentos que tienden a rozarse sutilmente y que terminan perdiéndose unos en otros. En el velador se rompe el orden natural anulándose la diferencia entre los cuerpos; el hombre se mantiene en los lindes de lo informe, al respecto Barrios asegura que “lo informe se define fundamentalmente por un sobrepasamiento del límite de toda identidad, lo que supone una contraposición con el amor estético de lo bello”,<sup>13</sup> de este modo, la identidad de don Jesús se mantiene fluctuante siempre.

De la apariencia física de Don Jesús se conocen sólo detalles: su pierna tesa, sus ojos grises y su “cara de loco”; sin embargo, los rasgos del grotesco son explícitos en otros elementos: lo monstruoso, lo animal, el desdoblamiento y lo demoníaco, que no se manifiestan por fuerza en el físico del personaje.

Lo animal de Don Jesús se manifiesta por alusiones claras pero furtivas. Si bien don Jesús nunca tiene la apariencia de un animal (no al menos como el mítico hombre-lobo o como Gregorio Samsa en *La Metamorfosis*, por ejemplo), su transformación es sólo momentánea, es decir, el velador tiene algunos rasgos animales. Entre estos rasgos, uno característico es la risa del velador, de la que el narrador habla de la siguiente manera: “la arena hería los ojos de Isidro y adelgazaba la risa del viejo hasta convertirla en el agudo *aullido de un coyote moribundo* que comenzaba a estremecerse” (p. 9, cursivas mías). No es una risa común, se trata del lamento animal: un coyote al borde de la muerte, en ese límite en que el grotesco se mantiene siempre.

Más adelante el narrador afirma: “la risa de don Jesús era un grito largo” (p. 14), un maullido, un grito casi demoníaco, el dolor y lo hilarante entreverados, lo humano y lo animal fusionados en un mismo gesto grotesco. La risa del anciano se adelgaza, se agudiza y se alarga en un grito, pareciera de pronto como si la risa dejara de pertenecerle a Don Jesús. Es una risa grotesca que va dejando de percibirse poco a poco, que parece estar dominada por fuerzas sobrehumanas, pues “cuando una persona ríe en momentos en que no debe reír, prorrumpe ya un factor extraño; pero cuando el que ríe, se ríe contra su voluntad (o hasta con completa independencia de ella) entonces ya no es posible interpretar su actitud

13. Barrios, *op. cit.*, p. 28.

como síntoma personal sino que tenemos la sensación de que hace irrupción inmediata un poder extraño”;<sup>14</sup> fuerzas demoniacas son las que parecen actuar en el mismo don Jesús. La risa en el primer ejemplo mencionado es el aullido de un coyote que empieza a estremecerse “esclavo de las convulsiones” (p. 9).

Lo cómico y lo horrible se mantienen en tensión en lo grotesco, incluso es una característica fundamental de dicha estética mantener tirantes estos dos elementos; que el texto no tenga ninguna inclinación hacia alguno de estos polos: el texto grotesco es aquel que no puede definirse como cómico ni como trágico. Según Thomson, en caso de que el texto se incline más hacia uno de los polos mencionados, el término grotesco sería debatible. Bajo esta óptica, el grotesco es concebido “as essentially a mixture in some way or other of both the comic and the terrifying (or the disgusting, repulsive, etc.) in a problematical (i.e. not readily resolvable) way is a comparatively recent one”.<sup>15</sup>

Lo anterior justifica los pasajes de la novela donde aparece la risa del velador. En el primer momento la “risotada” va acompañada de las convulsiones epilépticas, así lo que era cómico en principio para el velador se convierte en un episodio aterrador. En el segundo, la risa está inmersa (casi de manera literal, pues está a manera de una aclaración entre guiones) en un discurso que tiene la intención de ser cómico:

Otra cosa –*decía don Jesús sin disimular la risa que le daba*–: las mujeres. Cuestión de ponerse listo desde los quince años. Nada de esperar a pedir permiso. La mano siempre suelta, livianita livianita, y como quien no quiere la cosa, en el camión, en la calle, cuando están desprevenidas, su rozoncito por delante o por detrás, su acariciadita muy sabrosa; y si uno es joven, de quince o dieciséis años –como Isidro– pues a disfrutar bien el momento poniendo todo el ánimo en lo que se hace, sin miedo porque es bien sabido que digan lo que digan a las viejas les gusta tanto como a uno. Eso para empezar –*la risa de don Jesús era un gritito largo*–; después siguen palabras mayores (p. 14, cursivas mías).

Don Jesús es el personaje que ríe cuando no debe reír (siguiendo a Kayser), que no lo disimula porque no depende de él hacerlo, está a merced de una fuerza que lo domina. Si Thomson y Kayser atribuyen al grotesco la ambivalencia de lo horrible y lo cómico, Barrios asegura también que “lo informe, estéticamente

14. Kayser, *op. cit.*, p. 67.

15. Thomson, *op. cit.*, p. 21.

hablando, si bien no necesariamente se relaciona con la risa, está muy cerca del sentido de lo ridículo de ésta... lo grotesco está más cerca de lo ridículo que de lo cómico”,<sup>16</sup> para Don Jesús lo importante no es la alegría, sino la exhibición del daño efectuado a los otros, como una especie de crueldad.

Muy cercano a la cuestión de la risa grotesca se encuentra en la novela el rasgo que Kayser denomina “la deformación de las proporciones ‘naturales’”. El teórico habla de lo grotesco como el rompimiento de diversas estructuras ya establecidas: la estática, el orden normal, los límites del cuerpo, entre otros. Así como el orden natural se transgrede por medio de la risa animal-demoniaca del velador, también se quebranta con la enfermedad: un cuerpo enfermo trasciende lo “normal”.

El anciano velador —tiene 75 años— padece una enfermedad mental: epilepsia. La enfermedad de Don Jesús se inscribe como un castigo a su vida licenciosa. Al igual que en el siglo XIX, donde la enfermedad forma parte de un nuevo concepto de lo monstruoso, en *Los Albañiles* el cuerpo es casi un tabú, todo lo relacionado con lo corporal (informidad, excrecencias, límites, orificios, etcétera) tiene un vínculo con lo social y una relación con el discurso moral. Don Jesús transgrede las normas morales: tiene relaciones sexuales con otros hombres, fue paciente en un hospital psiquiátrico, fuma marihuana, viola a Celestina, roba material de la obra, entre tantas otras. De ahí que el “castigo” de Don Jesús sea justamente la enfermedad.

Ahora bien, la enfermedad de Don Jesús no es cualquier mal, no se trata de una enfermedad física o de una deformidad corporal, la enfermedad de don Jesús es mental, relacionada a través de su historia con la locura misma.<sup>17</sup> Evidentemente la epilepsia no significa locura, sin embargo, en la novela sí es vista así: todos los albañiles de la obra creen loco a Don Jesús, su mujer lo lleva a un manicomio. “El encuentro con la locura es, como quien dice, una de las experiencias primigenias

16. Barrios, *op. cit.*, p. 119.

17. Las referencias y el manejo de esta enfermedad en la literatura son vastas, es suficiente mencionar breves ejemplos al respecto. Se encuentran referencias importantes en *El idiota*, *Los Demonios* y *Los Hermanos Karamazov* de Dostoievski (quien padecía el mismo mal); *María*, de Jorge Isaacs; *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James; *El lobo estepario*, de Herman Hesse, o *Noche oscura*, de San Juan de la Cruz, quien atribuye un carácter místico a los episodios epilépticos. Los ejemplos abundan de la misma manera que las intenciones que se le han atribuido a la epilepsia: simbólica, mística, éxtasis creativo, epifanía, locura, etcétera.

de lo grotesco que nos son insinuadas por la vida”,<sup>18</sup> afirma Kayser, así pues, la enfermedad de Don Jesús se presenta como un rasgo del grotesco.

El grotesco se manifiesta claramente cuando el narrador describe los ataques que presenta el velador:

Isidro –ya me voy, ya me voy– miraba la dentadura rota de don Jesús, la boca abierta por la risotada. El mismo viento de Yuriria soplaba ahora por entre los muros de la obra; barría los montones de arena, y la arena hería los ojos de Isidro y adelgazaba la risa del viejo hasta convertirla en el agudo aullido de un coyote moribundo que comenzaba a estremecerse, que esclavo de las convulsiones caía al suelo ante los ojos bien abiertos del muchacho, puesto en pie de un salto, al escuchar el grito; dos pasos para atrás mirándolo sacudirse, encajar las uñas en la tierra, patalear, rodar hacia un lado y hacia otro, cerca, lejos de la lumbre y quieto al fin, exánime, los ojos abiertos, espuma en la boca, la frente herida. (p. 9)

En el fragmento anterior se perciben varios elementos importantes. En primer lugar, es necesario mencionar que Yuriria es el lugar donde vivía en su juventud Don Jesús, es un espacio mítico. El viento de Yuriria, aquél lugar de fantasía sopla sobre una realidad distinta: donde están Isidro y Don Jesús: dos realidades se fragmentan para crear un mundo nebuloso, como de fantasía, pero que parte del mundo real. Este fragmento empieza con la conjunción de dos realidades, de dos tiempos, de dos historias.

Más adelante, el pasaje parece narrar una transmutación. El cuerpo retorciéndose, la boca emitiendo espuma blanca y simulando la rabia de los animales, las uñas en la tierra, la impresión de estar dominado por fuerzas demoniacas y la inconsciencia hacen de la enfermedad del velador una imagen completamente grotesca. Si Kayser piensa que “lo monstruoso que ha surgido justamente de la confusión de los dominios, y junto con ello lo desordenado y lo desproporcionado aparecen como características de lo grotesco”,<sup>19</sup> Don Jesús es un monstruo. Explico: en el ejemplo anterior los límites entre lo humano y lo animal (dos dominios distintos) se diluyen dando pie a un episodio desproporcionado que transgrede los órdenes establecidos.

En Don Jesús las manifestaciones corporales cobran importancia en tanto revelan la manera en la que se relaciona con su entorno y manifiesta, por medio de

18. Kayser, *op. cit.*, p. 224.

19. *Ibid.*, p. 24.

ellas, su esencia demoniaca (de nuevo piénsese en el ejemplo antes mencionado); sin embargo, no es un monstruo físicamente, pues los límites que se transgreden, los dominios que se confunden, son de carácter mental. Con esto no quiero decir que la enfermedad sea condición general de lo monstruoso, sino que en Don Jesús el enfermo y el monstruo mantienen un vínculo *sui generis*. De modo que no puede verse (ni estudiarse) lo monstruoso en Don Jesús de forma convencional, pero sí en función de los órdenes de lo “normal” que se quebrantan por medio de la enfermedad del personaje.

Si en el siglo XIX las enfermedades marginales, los malestares ignominiosos, fueron la sífilis y la tuberculosis, en la novela leñeriana es la epilepsia. Esta enfermedad representa los misterios del cerebro, lo desconocido para el hombre. A diferencia de los otros males donde la apariencia física se va deteriorando con el paso del tiempo, la epilepsia se manifiesta sólo por momentáneas crisis, es, por tanto, una enfermedad que permite un libre tránsito entre distintas condiciones basadas en la oposición consciente/inconsciente.

De nuevo, como si verdaderamente el velador fuese poseído por entes demoniacos, deja de tener control sobre sí para entrar en un estado de total inconsciencia “casi tres veces por semana” (p.32). En este sentido, podría decirse que Don Jesús es dos entidades: por un lado, el velador y por otro, el ente totalmente fuera de sí dominado por los demonios. A esto debe Don Jesús su constitución como monstruo y no forzosamente a la deformidad física.<sup>20</sup>

La personalidad del velador mantiene libre tránsito entre varios estratos de la estética del grotesco, tales como la pérdida de la identidad, la deformación de lo natural, lo demoniaco, lo nocturno. La enfermedad, pues, atiende a lo desordenado y lo desproporcionado propio del grotesco, pero también a lo marginal. Don Jesús se mantiene fuera de lo normal (en el exceso propio del grotesco), transgrede los parámetros sociales, culturales, religiosos y de conducta; por esto su acoplamiento en el mundo es casi imposible. Por esta razón, el velador está en un cuartito pequeño lejano también de la obra, no sólo marginado por su enfermedad, también porque él mantiene un vínculo con lo no aceptado por su sociedad. Don Jesús es una especie de monstruo moral que desafía, con sus actitudes, el com-

20. Si bien las definiciones de lo monstruoso son varias, en este trabajo me aboco a la definición Kayseriana de monstruo como la confusión de los dominios, el desorden, la desproporción, y la transgresión del orden, tal y como indiqué antes.

portamiento “correcto” y religioso del resto de los albañiles, el narrador destaca continuamente que es poco civilizado y rechaza lo religioso:

Viejo ladino que sabía ingeniárselas muy bien para acariciar a las pobres escuinclas, cuando no a los chamacos; hocicón que se bebía cuanto menjurje le pusieran enfrente; fregado que se quemaba sus tres cigarros de mariguana al día, malhora con el que había que andarse con tiento para no perder hasta la camisa; uña larga, putón, jijo de una; bueno para andar limosneando, pidiendo que dizque para las medicinas de su hija, que dizque para una cobija nueva, y lo que sacaba era para sus alcoholes, eso sí, hasta adentro sin más, luego luego zúmbale (p. 11).

Al respecto, Harpham opina: “the grotesque provides a model for a kind of argument that takes the excepcional of marginal”.<sup>21</sup> A Don Jesús, como ente monstruoso, lo conforma la marginalidad, la lejanía, el rechazo. El velador ha hecho de la bodega su entorno, es el único lugar del que no es marginado, crea con ese espacio una reciprocidad emocional. Don Jesús revela su sentir en una conversación con Isidro, primero cuestiona al joven: “Nomás ponte a pensar y verás. ¿A poco no le tienes cariño al edificio?” (p. 142); más adelante detalla la estrecha relación con su entorno: “Yo hasta me pongo a hablar con él. Y vieras, Isidro, me oye el cabrón. Hasta me contesta. No con palabras así como las de nosotros, sino con ruidos y rechinidos y una bola de modos que él tiene para platicar: ahí están los olores” (p. 142); a final de la conversación confiesa: “Yo le tengo cariño a este pinche edificio, Isidro” (143).

Don Jesús encuentra refugio en su cuarto, el único lugar donde está protegido, el espacio donde no acecha la tranquilidad de la comunidad: burlándose del hijo del arquitecto llamándolo “Nene”, agrediendo a varios de los albañiles, mofándose de la religión católica vía el plomero que llaman “El Cura”, convenciendo a Isidro de tener relaciones sexuales con él, y acosando (después violando) a la hermana del plomero. Lo marginal y el encierro son características grotescas manifiestas en el velador.

La locura de Don Jesús, su carácter demoniaco y monstruoso lo llevan al encierro. Según cuenta el narrador, “no porque los ataques le daban casi tres veces por semana tenía justificación lo que muy a la mala le hizo la desgraciada de su

21. Geoffrey Galt Harpham, *On the grotesque. Strategies of contradiction in art and literature*, 2a ed., The Daves Group Publishers, Princeton, 2006, p. 26.

mujer en complicidad con el portero de enfrente [...] Ni trabajo les costó a los dos traidores encontrar un pretexto. Se agarraron de los ataques. En uno de esos Don Jesús se despertó en la entrada del manicomio” (pp. 32-34), así, el encierro es aquel espacio que se abre para dar cabida a los seres que no son bien vistos en sociedad. Don Jesús, en su fluctuar entre lo normal y lo anormal, es encerrado en “La Castañeda”,<sup>22</sup> lugar que se prefigura como símbolo de la enfermedad, de la enfermedad incurable y, especialmente, de los que padecían males ignominiosos e inmorales. Para Don Jesús, el manicomio es, además, el espacio exclusivo de los que no se adaptan a las normas de una sociedad. Al respecto, la opinión del teórico mexicano José Luis Barrios es contundente:

Los tarados y los locos son metáfora de lo grotesco y lo monstruoso que debe ser encerrado; aquí los sistemas de regulación y prevención social funcionan como los organismos institucionales donde los “excesos” y deformaciones tienen su maquinaria de control, son un espacio intermedio que al tiempo que guarda al enfermo de la delincuencia, responde a la moral burguesa de no dar cabida a lo informe en el seno de la vida social y privada.<sup>23</sup>

Para el velador, sin embargo, el encierro es una oportunidad opulenta para distender sus límites morales, quebrantando una vez más el orden establecido. Su infirmitad a partir de entonces está en función de la corrupción física y moral. Don Jesús encuentra en el manicomio la posibilidad de seguir sobrepasando los límites morales y corporales: “y ahí estaba después don Jesús metido en el negocio de revender a cincuenta fierros los grandes y a treinta y cinco los chiquitos y [...] apalabrándose con el mozo bizco para activar el comercio de la mariguana dentro

22. “La Castañeda” fue un manicomio general instituido en 1910 con una doble función: hospital y asilo para la atención psiquiátrica de enfermos mentales. El hospital albergaba niños, delincuentes, ancianos, alcohólicos, drogadictos y prostitutas; y estaba distribuidos en varios pabellones distintos: “el Pabellón de los Distinguidos recibió a pensionistas de primera clase, sin distinción de padecimientos; el Pabellón de Observación, era destinado a indigentes y pensionistas de segunda y tercera clase, que permanecían el tiempo necesario para su clasificación; una sección especial se reservaba a los toxicómanos; el Pabellón de Peligrosos albergó a los asilados violentos, impulsivos o agitados, también resguardaba a los presos cuya seguridad no podía garantizar”. Existían también los pabellones de epilépticos, imbéciles e infecciosos. Cfr. Guadalupe Ríos, 2003, “La Castañeda”, disponible en el archivo de *Tiempo y Escritura*, revista electrónica de la UAM-A en <http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/lacastañedarios.htm>

23. Barrios, *op. cit.*, p. 99.

del pabellón y para hacerla, pero ya por su cuenta, de alcahuete entre loco y loco” (p. 39).

Aunque la novela parece dedicar breve espacio al encierro del velador, el pasaje tiene varios elementos importantes para el grotesco. Pese a su estancia en La Castañeda, la situación de Don Jesús no cambia drásticamente, aún dentro del manicomio sigue saliendo de lo normal: si afuera era un enfermo, dentro parece sano: “risa y risa por dentro, porque él no estaba tan loco” (p. 39), “quédense comiendo caca que don Jesús ya se va porque, jeje, no es tan loco” (p. 40). Como si fuera poco estar encerrado en La Castañeda, los psiquiatras mandan a Don Jesús al pabellón de los agitados. Lo que marca la diferencia en este nuevo lugar es la explosión de perversión manifiesta y su delicada truculencia para involucrar a los demás dentro de ese juego; así, pues, “lo que son las cosas ¿eh?, a don Jesús no le fue tan mal en el pabellón de los agitados” (p. 38).

Las relaciones que incita Don Jesús en el pabellón también transgreden el orden natural de los cuerpos, además de involucrar al resto de los pacientes en una dinámica de ver el cuerpo como espacio de goce:<sup>24</sup> “pero la pasarán igual de bien, y mejor todavía, gozándose entre sí” (p. 39). El dominio demoniaco de Don Jesús se muestra en el goce que le causa la corrupción, un goce fuera de sí: “le daba risa acordarse de cómo los pobres chiflados, casi sin respirar y con los ojos saltones, lo oían explicar que de nada sirven las mujeres: un día se tienen por fuerza que acabar todas y no por eso se nos van a quitar las ganas. Puros hombres va a haber en la tierra. Ellos solitos tendrán que entenderse” (p. 39). La transgresión y perversión de los orificios del cuerpo son recurrentes en el grotesco:

El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior y penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites.<sup>25</sup>

24. Barrios asegura que “la literatura de Sade pone en el terreno de la “representación literaria” dos aspectos fundamentales: el que se refiere al cuerpo como cosa informe y lugar de goce, y el que se relaciona con la violencia ante el otro como condición de la libertad soberana y parte obscena de la racionalidad ilustrada”, Barrios, *Ibid.*, p.86.

25. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid, 2003, p. 30.

Kayser opina que “pese a toda la desorientación y todo el estremecimiento producidos por los poderes oscuros que están en acecho dentro de nuestro mundo y detrás de él y que son capaces de producirnos el distanciamiento de este mundo, la representación verdaderamente artística nos trae a la vez una secreta liberación”;<sup>26</sup> se trata de nuevo de la ambivalencia: cómico/trágico en completo equilibrio en el grotesco. Don Jesús es la representación de esta ambivalencia, la “angustia de la vida” de la que habla Kayser,<sup>27</sup> el placer y el dolor de los límites transgredidos, lo demoniaco que finalmente busca una liberación.

El placer que causa en Don Jesús tiene su fuente en el uso del poder: “la cosa se ponía re bien: don Jesús ya no tenía necesidad de hacerles casita de tan normal que estaba resultando, y tan chistoso” (p. 39). Durante la descripción de la estancia del velador en La Castañeda están presentes referencias a desechos fecales o a situaciones anales, aquí parte importante de la narración:

Con decir que hasta el Cojitranco se animó con el Tintorero en la fiesta aquella para celebrar el último invento del Sabihondo: una pinche máquina para hacer llover. Fiesta es un decir: verdadero relajo que acabó a golpes y a patadas, aventándose unos a otros puñados de mierda mientras el Tintorero y el güero maricón se peleaban al Sabihondo, y el Sabihondo no quería, se puso a gritar como desesperado y se fue hasta el rincón donde don Jesús lo animaba metiéndole la mano, pero más gritaba el cabrón (p.40).

Don Jesús es el que guía la transgresión de los límites morales. Por medio de la orgía, convierte un cuerpo individual en un cuerpo colectivo, negándole, por supuesto, cualquier posibilidad liberadora ya que el sexo no siempre es consensual, como en el caso de “El Sabihondo” mencionado arriba. La labor del velador entonces es llevar, cual guía espiritual en una función trastornada, hacia la transgresión de los límites, entre la que él mismo está fluctuante, como asegura Bajtin: “no hay nada perfecto ni completo, es la quintaesencia de lo incompleto. Esta es precisamente la concepción grotesca del cuerpo”.<sup>28</sup>

Así como Don Jesús se involucra con los actos que quebrantan la norma, goza con la posibilidad de poseer un objeto. De acuerdo con Barrios, “el retardo

26. Kayser, *op. cit.*, p. 228.

27. *Ibid.*, p. 225.

28. Bajtin, *op. cit.*, p. 29.

en el cumplimiento del placer a partir de la posesión del objeto del deseo supone un orden distinto donde el goce descansa en el propio cumplimiento de este retardo”,<sup>29</sup> de modo que el placer de Don Jesús descansa también en el tiempo que transcurre entre el deseo y la posesión. Por esta razón, en *La Castañeda* “todo iba bien” desde el momento en que los trata de convencer de relacionarse sexualmente unos con otros; también a Isidro le da consejos de este tipo: “La primera vez, en cualquier esquina; entre que uno se come un pan de los que llevan en la bolsa y entre que se les empieza a sobar las chichis, facilito se van poniendo aguadas aguadas. Así hay que dejarlas hasta el día en que uno sienta que ya se les están quemando las habas por saber a qué horas y a dónde” (p 15), dice el velador.

Es justo mencionar que pese a que Don Jesús busca cierta liberación por medio de la transgresión de los límites físicos y morales, la purificación, el carácter renovador o liberador del grotesco (común en la perspectiva de Bajtin) está negado para él, acaso la única manera de trascender será por medio del doble demoniaco, como mostraré más adelante. Aunque no puede negarse la naturaleza festiva de este episodio, siempre está truncada su renovación, su aspecto positivo se degrada: hay transgresión de los límites corporales pero es forzada; el deseo de poseer es perverso; y su risa, más que liberadora, es producto de una especie de posesión demoniaca. De esta manera, todos los elementos del grotesco que pueden ser liberadores son planteados en una atmósfera más bien negativa.

Vicente Leñero construye un mundo nocturno y grotesco a través de Don Jesús. No es gratuito que el personaje sea velador: profesión que consiste en mantenerse despierto de noche. Es la noche la que alberga todas las fuerzas sobrehumanas, aliada de lo demoniaco y generadora del grotesco como acontecer onírico, por ejemplo.<sup>30</sup> Los espíritus demoniacos se convierten, poco a poco en la novela, en una condición al hablar de Don Jesús.

Más allá de que él asegure que los “aparecidos” lo persiguen y quieren matarlo, los demonios poseen ya a don Jesús. Como expliqué antes, sus episodios epilépticos parecen obra demoniaca, de la misma manera que la corrupción de los cuerpos que tanto disfruta. Sin embargo, la relación de Don Jesús con las “apariciones” es mucho más íntima. No crea la novela un mundo independiente de aparecidos y espíritus, son ellos los que salen de su mundo para inscribirse en el

29. Kayser, *op. cit.*, p. 85.

30. Cfr. *Ibid.*, pp. 80-89.

nuestro.<sup>31</sup> El universo que forma su mundo aparte no es grotesco, sólo lo es en la medida en que forma parte del mundo animado, es decir, cuando entra a nuestro mundo otro ente que no forma parte “naturalmente” de él.

Así pues, Don Jesús teme a los espíritus demoniacos más que a nada: “pero si ya en plena salud se dejan venir los aparecidos entonces qué” (p. 26). No obstante, su temor no se sustenta en que ellos lo buscan para matarlo, como generaciones anteriores (“No hubo ni habrá modo de frenar un destino trazado muchos años antes de su nacimiento. Cualquier noche, de cualquier año, de cualquier mes, de cualquier semana, los que mataron a su padre irían a matarlo a él”, p. 10), sino en que él puede mantener contacto con los espíritus, los ve, le hablan y se mueven como si formaran parte del mismo mundo (justo como las imágenes demoniacas propias del grotesco). Uno de los encuentros más significativos del velador con los espíritus se da cuando una mujer se le aparece, le habla dulcemente, lo acaricia:

Despertó. Estaban tendidos sobre la tumba de su padre. La mujer lo seguía acariciando. Se apartó de ella y al hacerlo la mujer abrió los ojos. Quiso detenerse la túnica pero el viento se la arrancaba ya y en el segundo de un parpadeo él alcanzó a ver su vientre agusanado. ¡La querida de Satanás! Recontrafregada vieja bañada en mierda: lo engañó toda la noche y al verse descubierta se alejó gritando que lo supiera de una vez por todas: estaba condenado. Culebras le salían de la boca. Gusanos y sapos se quedaron regados en el suelo. Una carcajada hizo temblar la tierra; las tumbas se resquebrajaron y se soltó un ventarrón y un aguacero del que todavía tienen memoria quienes vivían en Salvatierra por aquellos años. (p. 29-30).

En el pasaje hay una contraposición interesante, según Bajtin la tumba es una representación de la tierra, “la tierra es el principio de absorción (la tumba y el vientre), y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno)”;<sup>32</sup> sin embargo, se niega la resurrección y la vida, el vientre de la mujer está putrefacto. En este episodio lo grotesco alcanza su plenitud. La mujer aparecida se involucra con

31. Kayser habla al respecto de los muñecos articulados de la Comedia del arte: “es grotesco cuando los personajes de la ‘comedia del arte’ y de todo arte dramático que sigue sus huellas, se convierten en muñecos articulados, movimiento mecánico; cuando penetra en lo orgánicamente animado lo mecánicamente desanimado con lo cual el mundo se nos distancia. Los muñecos del teatro de títeres sólo llegarían a ser grotescos si lograran vida propia y, saliendo de su mundo, entraran en el nuestro”, Kayser, *op. cit.*, p. 50.

32. Bajtin, *op. cit.*, p. 25.

Don Jesús en su propio mundo, por medio de lo carnal. El vientre de la mujer, que el velador logra ver por un segundo, está agusanado, imposibilitada para concebir, para traer vida. La parte inferior del cuerpo que, según Bajtin, es el símbolo de la esperanza, del renacer se niega por completo en la aparición. No hay esperanza de renovación o de vida para el velador ni para su progenie.

*Celerina, Isidro y Don Jesús: el Doppelgänger y lo siniestro*<sup>33</sup>

El anciano velador mantiene algún tipo de relación con cada uno de los albañiles que trabajan en la obra, algunas de ellas no se mencionan explícitamente y en ocasiones ni siquiera son muy claras, la mayoría, incluso, se dieron en el pasado. Las excepciones son las relaciones que mantiene Don Jesús con dos jóvenes: Isidro y Celerina, hermana de *El Cura* y novia de Isidro. Ambas relaciones se describen en presente y pueden, según el hombre de la corbata a rayas, ser el motivo de la muerte del velador.

Celerina, la hermana adolescente —tiene quince años— de Sergio (nombre de *El Cura*) lleva diario a la construcción el almuerzo de su hermano. La relación de Sergio con su hermana está regida por los celos, quizá el encubrimiento de un amor más que fraterno, sin embargo, la expone con frecuencia a la mirada de los albañiles. Todos en la construcción, por su parte, gritan cualquier cantidad de piropos a la joven, más que para molestar a la muchacha, para hacer rabiar a su hermano. Aun bajo la mirada vigilante de Sergio, Celestina se hace novia de Isidro. El muchacho parece estar seriamente enamorado de Celerina.

Por lo tanto, la relación del velador con Celerina tiene como intermediario a Isidro. Es justo aclarar que no me refiero a una relación como un vínculo emocional entre ellos, sino a la cercanía perversa del anciano.

Celerina representa la belleza, la pureza y la inocencia. El velador, por otro lado, representa lo demoníaco, la falta de moral, y la podredumbre. Harpham

33. Comúnmente se relaciona lo siniestro con el ensayo de Sigmund Freud *Das Unheimliche*, sin embargo, en tal caso la confusión entre lo siniestro y lo ominoso puede ser compleja. Por tanto, en el presente trabajo entiendo lo siniestro como lo malévolo, como el resultado de la presencia de seres o actitudes demoníacas. En este sentido, en la novela es lo siniestro lo que vincula el grotesco con el *Doppelgänger*.

repara en este tipo de relaciones comunes en el grotesco, él piensa en parejas como Calibán y Miranda, Cuasimodo y Esmeralda o Humbert Humbert y Lolita, al respecto piensa que “in the more simplistic of these pairings the principles of high and low are distributed one to a person in order of clarify, however crudely, the structure of amalgamation that characterizes human love, and humanity, in general”;<sup>34</sup> si bien entre Don Jesús y Celerina no está presente el amor que menciona el teórico al referirse a las otras parejas, entre ellos se manifiesta la unión entre la infirmitad y la belleza, la perversión y la inocencia.

Rige en Don Jesús la fuerza del deseo al referirse a Celerina. El aplazamiento del goce que mencioné con anterioridad es característica en su relación con la joven. Incluso la manera en la que se expresa de Celerina deja ver el deseo pospuesto, el goce al imaginar mientras habla: “con esas manos que tiene y esos pechos que se le están madurando” (p. 43), dice el velador acerca de la muchacha.

Celerina para Don Jesús es un deseo que debe cumplirse, utiliza sus recursos retóricos, principalmente, y la relación que tiene con Isidro para llegar a Celerina. Un día el velador manipula a Isidro:

No tenía nada contra Celerina. Mejor que nadie, Isidro sabía que al viejo le gustaba la Celerina para novia del muchacho. Hubiera querido que se la llevara a presentar ahora que ya estaban en pleno romance y que era cuando más consejos necesitaban los dos, sobre todo Isidro, quien según por las apariencias no pisaba fuerte los terrenos del amor, seguía chiveándose a la hora de acercarse a la chamaca, todavía acosado por esas equivocadas ideas de respeto, cortesía y demás tarugadas, bien estorbosas (pp. 65-66).

Tiempo le dedica Don Jesús a la relación con Celerina, ruega varias veces a Isidro para que se la lleve a presentar: “por eso hubiera querido hablarles a los dos juntos, o mejor, nadamás a la Celerina para decirle, como quien no quiere la cosa, lo que debía hacer y lo que debía dejarse hacer para bien y salud del cuerpo” (p. 66). Así, el encuentro de Don Jesús con Celerina no es apresurado, con paciencia el velador convence a Isidro para que le lleve a la muchacha.

Por fin, después de convencer a Isidro, éste lleva a Celerina a que conozca al velador. En un momento determinado, Don Jesús manda a Isidro por su medicina —todo como parte de la estrategia que, según él, va a usar para convencer a la muchacha de dejarse tocar por Isidro—, Celerina se niega a quedarse sola con

34. Harpham, *op. cit.*, p. 13.

el anciano, finalmente él la distrae con historias: “los pasos del muchacho sonaron en el firme de cemento. Su voz, un no me tardo prolongado por el eco en los cuartos vacíos del edificio, resonó en los oídos de Celerina que a medio levantarse, con una mano apoyada en el cajón, volvió lentamente la cabeza y hundió su mirada temerosa en el rostro de don Jesús” (p. 67). La violación no es mencionada soslayadamente, al contrario, es un momento que pasa de lo cómico a lo horrible (atendiendo al horror del que he hablado) en un segundo a partir de la risa de Don Jesús:

Por aquí pasa una hormiguita que le hace cosquillas a Celerina y que luego se va por el cuello, por la espalda; en el centro del cuerpo un violento escalofrío separa sus piernas cuando ya don Jesús no ríe. Nadie escuchará ese grito, gatita brava; grita todo lo que quieras, canija escuincla, nadie te va a oír. Las lágrimas le llenan de manchas la cara. Una de sus trenzas, desecha, resbala por delante hasta el rasgón de su vestido de florecitas deshojadas (p. 188).

Eso es todo lo que se conoce del encuentro, pero se menciona más adelante que el velador violó esa noche a Celerina. Primero, cuando el detective está interrogando a Sergio pregunta: “—¿Y cuando don Jesús abusó de su hermana?” (p. 128). Más adelante, también Concha, la segunda hermana de Celerina, le dice a su hermano Sergio: “en estos tiempos les pasa a todas —se volvió para mirar compasivamente a Sergio— Sí... no me pongas esa cara —alzó los hombros—. Bueno, así pienso yo” (p. 199). Don Jesús y Celerina forman una amalgama grotesca, no sólo por la contraposición vejez/juventud, sino también por la ambivalencia pureza/demoniaco.

Ahora bien, la relación que mantiene Don Jesús con el joven Isidro es mucho más compleja. En primera instancia, el anciano denota el mismo nivel de perversión con el muchacho que con Celerina, sin embargo, su significación es distinta.

El velador tiene relaciones sexuales con Isidro. La primera vez no es propiamente un abuso, pues Isidro cede ante las palabras perversas de Don Jesús:

De veras, Isidro. Soy un malhora pero te tengo voluntad así nomás, porque ni te conozco mosco, pero es una gracia que Dios le da a los viejos ésta de tener ojo para saber quién es vivo y quién es tarugo. Y tú eres vivo... acércate un poquito más, ya está entrando frío. Mejor ente para acá adentro... Tráite el jarro aquel, no sea que se lo vayan a llevar esos desgraciados. Y ciérrate la puerta. Atórale al alambre. ¿A poco no se está aquí mejor? Si

quieres échate un sarape o nos calentamos los dos con éste. ¿Cómo dices que te llamas? ¿Isidro?... Isidro. Como el San Isidro labrador quita el agua y pon el sol, je, je. Muchachito que estás. Y bien listo que se te echa de ver que eres. Bien listo, Isidro. Todavía tienes blandito el pellejo. Acabado de salir del cascarón (p. 28).

Los sentimientos de Isidro se dejan ver en la frase inmediata: “los albañiles tuvieron la culpa” (p. 28); el joven pareciera no estar seguro, sin embargo, mantiene una relación de atracción-repulsión con el velador. No quiere volver a verlo, le grita, lo maldice, pero con cierta frecuencia pasa a verlo después de su turno en la construcción o cuando su madre lo corre de su casa: “vete a dormir a casa de Pachita [...] Fue a ver a don Jesús” (pp. 180-181). De esta manera Isidro forma parte de la inversión de valores, forma una imagen grotesca cuando está al lado de Don Jesús.

En esta relación, lo informe, como en el resto de la novela, se inscribe como metáfora del goce. A la par del goce, el velador mantiene también una relación de poder sobre Isidro, poder y placer que van paralelos. El poder es el mecanismo que utiliza el velador para hacer perder la inocencia a Isidro, el viejo es una suerte de figura satánica que corrompe al joven: “tienes que aprender a no ser tan crédulo; eso es lo que te jode, que todo te lo crees. Que conque yo te digo: el infierno, tú piensas: el infierno” (p. 41). Joven/anciano, inocencia/maldad son dos dualidades que se perfilan comunes en la estética del grotesco.

La relación entre el joven y el velador se muestra, además, deformada en otros aspectos: Don Jesús invade sexualmente el cuerpo de Isidro y con ello no sólo transgrede lo físico, también transgrede su propia identidad: “Se trata de un desbordamiento del límite corporal a partir de sus flujos y de una invasión del mundo a través de los orificios del cuerpo. En este contexto la alteridad se percibe como aquello que pone en crisis la identidad del sujeto y con ello el orden de la sociedad y la vida”;<sup>35</sup> Don Jesús quebranta su identidad y también la del muchacho, se sumerge en él con tal profundidad que los límites del cuerpo se desdibujan para mostrar una nueva informidad.

Don Jesús e Isidro, entonces, se funden, se rompen las fronteras entre ambos cuerpos y entre ambas identidades. Isidro es el doble o *Doppelgänger* de Don Jesús. Este doble es otra entidad que se desprende de un personaje, dando origen

35. Barrios, *op. cit.*, p. 114.

a un personaje escindido en dos entidades. Normalmente, el doble representa características opuestas, casi siempre ocultas, a las del personaje; o bien, para trasladar la responsabilidad de algunos hechos del yo al otro. En *Los Albañiles* el doble resulta evidente en especial en los casos de conciencia del doble.<sup>36</sup> El doble, pues, es lo habitual o conocido (¿qué más conocido que yo mismo?), se manifiesta como una entidad extraña, moviendo el terreno seguro de la realidad, haciendo al hombre perder pie, como diría Kayser del grotesco.

El *Doppelgänger* y el grotesco se vinculan en tanto el primero representa la dualidad: la deformidad misma pero también la renovación. Ambos conceptos son completamente independientes, la presencia del doble no implica un texto grotesco de la misma manera que el grotesco no conlleva por fuerza la existencia del doble. El *Doppelgänger* es el símbolo de lo ominoso, de lo escondido; el doble se encuentra siempre en total desarmonía con el sujeto del que es la imagen; principalmente, el doble representa la ambivalencia del grotesco: cómico/ horrible, lo familiar en contraposición de lo horrible.

El velador se ve reflejado en Isidro, más que eso, se sabe Isidro; mientras tanto, el muchacho trata de negar este límite quebrantado (“no tenía él la culpa; fue sin querer porque, porque, porque don Jesús no era malo y estaba tan solo, tan jodido, tan solo, tan viejo, tan solo”, p. 182); poco a poco —Isidro no lo percibe, por supuesto— se va convirtiendo en el velador, se trata de una suerte de trascendencia de un espíritu demoniaco. Dos comentarios son contundentes al respecto:

Porque tenía su sangre, su sudor y su peste metida hasta los huesos. Olía igual a don Jesús [...] era más penetrante cada día como si anduviera envuelto en la cobija deshilachada de don Jesús; la cobija con dos manchas, lamparones renegridos, y un agujero de este tamaño de cuando se quedó dormido con el cigarro en la mano, ésa era la verdad y no que las ánimas hubieran ido a achicharrarlo, ya ni que uno estuviera igual de lurias para creérselo todo (p. 45).

Ya avanzada la novela, la disolución de la identidad y de los límites corporales entre estos dos personajes es mucho más evidente: tanto Don Jesús como Isidro comparten momentáneamente personalidades, son siempre dos personajes al mismo tiempo. El desdoblamiento se hace patente cuando Isidro empieza a

36. Otto Rank, *El doble*, JCE, Buenos Aires, 2004, p. 58.

adquirir las características de Don Jesús, éste es propiamente el momento en que el personaje se desdobra:

El mismo modo de tronarse los dedos, el mismo modo de hablar, el mismo sonsonete de burla al nombrar al Nene; hasta el gesto de escupir era el mismo, y nadie lo creería pero las facciones de la cara de Isidro al irse endureciendo por la cal y por la tierra de la obra, se estaban transformando en las facciones de don Jesús. El ceño sobre todo. Las arrugas primerizas de la frente anunciaban ya el par de surcos pronunciados, y una como huella transversal, idéntica a la del viejo, partía de la ceja derecha y llegaba hasta una cicatriz que de tenerla Isidro habría hecho jurar al médico legista, al agente del ministerio público y al hombre de la corbata a rayas que éste era el rostro de muchacho de un don Jesús resucitado, por cuyas venas corría la misma sangre del tipo IV envenenada de paludismo y alcohol (p. 131).

Primero se habla de conductas, aquello que Isidro pudo haber aprendido del velador, pero poco a poco la semejanza empieza a ser más profunda, el joven es una especie de reencarnación de Don Jesús. Su apariencia se asemeja en detalles a la del velador, aunque debe considerarse, sin duda, que el doble “aparece también no sólo como contrapartida corpórea, sino en una fórmula más subjetiva”,<sup>37</sup> por esto Isidro empieza a parecerse a Don Jesús en los gestos burlones, en el sentir: la sangre corriendo por sus venas es la misma.

El desdoblamiento es la única posibilidad de esperanza que Don Jesús tiene para trascender, una esperanza siniestra en tanto que son las fuerzas demoníacas las que convierten a Isidro en el doble de Don Jesús. El teórico Otto Rank asegura que “el pensamiento de la muerte resulta soportable cuando uno se asegura una segunda vida después de ésta, como doble”,<sup>38</sup> Don Jesús da origen a un nuevo “él”, producto de lo demoníaco. Una vez que el doble existe, no hay otra opción que la aniquilación del personaje original: Don Jesús no tenía más remedio que morir.

La ominosa realidad que representa el doble no está presente sólo en la relación entre Don Jesús e Isidro, también entre Encarnación, el viejo amor de Don Jesús, y Celerina. Retomo ahora el tema de la violación de Celerina para llegar a la importancia del viejo amor de Don Jesús: Encarnación. A decir del velador se

37. Rank, *op. cit.*, p. 32.

38. *Ibid.*, p. 117.

trataba de una muchacha inocente que aguardaba siempre el regreso de su amor: Don Jesús, quien había partido a la ciudad para trabajar. Cuando el velador regresa se encuentra con que otro hombre ha deshonrado a Encarnación: “Encarnación no se guardó las ganas y se las dio a ese hombre y tal vez a muchos más” (p. 23). Esta historia se repite constantemente en las pláticas entre Don Jesús e Isidro, por esto, dice el velador, quiere ayudarlo para ser el primer hombre en la vida de Celerina. Al respecto hay un revelador pasaje en la novela, aunque extenso, es indispensable considerarlo:

Isidro se tragará todo, pensaba el viejo; la mentira más grande en labios de don Jesús era y sería siempre la verdad más grande para Isidro: porque se parecía a él, porque tenía su sangre, porque la noche del domingo no eran las uñas de don Jesús las que rasgaban el vestido de Celerina, sino las uñas, las manos temblorosas de Isidro buscando desesperadamente la piel de Encarnación, las piernas únicas de aquella... Y era un mismo pensar en Celerina, en Encarnación. Eran las manos de Isidro las que apretaban los hombros de la muchacha, las que buscaban la piel de Encarnación, las que la encontraban al fin. No quería hacerle daño ¡Tanto tiempo pensó en ella! ¡Tanto tiempo esperó! Era Isidro el que le suplicaba, el que le pedía perdón, el que le daba las gracias llorando; ella también llorando en su cama, volviendo a vivir el instante en que los brazos, las manos, el cuerpo asqueroso de don Jesús se convertían en los brazos, las manos, el cuerpo caliente de Isidro, al que soñó a su lado dos días después de ver la película de Pedro Infante en la matiné del Ermita (p. 188).

Como deja claro este pasaje, no es sólo Don Jesús el que viola a Celerina, es Isidro que la toca a través de las manos del anciano: al mismo tiempo, ambos poseen el cuerpo de Encarnación. Las identidades de los cuatro personajes se disuelven en un solo proceder ambivalente: Isidro y Don Jesús son una única entidad del mismo modo que Celerina y Encarnación. La inocencia y la corrupción habitan un mismo cuerpo.

El mito de Anfitríón es uno de los puntos de partida de la teoría del doble planteada por Rank.<sup>39</sup> De la misma manera que Zeus se disfraza de Anfitríón, simulando de manera perfecta su apariencia física, para poseer a Alcmena, Don

39. Anfitríón luchó en la guerra entre Electrión y Pterelao, esta participación lo obligó a tener una larga ausencia de su hogar, El dios Zeus aprovecha su ausencia para tomar su figura y logró que Alcmena, la esposa de Anfitríón, se entregara a él. Cfr. Perre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 2008.

Jesús se fusiona con Isidro para tener a Encarnación que es, igualmente, Celerina. El doble se convierte en “un rival inequívoco en el amor sexual”;<sup>40</sup> de esta manera Isidro bien podría ser amante de Encarnación y de Celerina por medio del cuerpo de Don Jesús, así como Don Jesús es finalmente amante de Encarnación vía el cuerpo de Celerina.

Es el desdoblamiento la única posibilidad de esperanza, de trascendencia a la que pude acceder Don Jesús. Una trascendencia inmersa en imágenes grotescas y demoniacas. La muerte del velador conlleva la existencia de Isidro como un nuevo Don Jesús.

Si bien en la novela, en su totalidad, no rige la estética de lo grotesco, Don Jesús, como personaje que se va construyendo de fragmentos durante toda la novela, es expresamente un ejemplo de grotesco. Varios elementos lo acercan a esta estética: su configuración como “monstruo moral”, las imágenes oníricas, como los aparecidos, lo nocturno, la locura, la ambigüedad y el desdoblamiento. Todo esto converge en un punto crucial: la desesperanza.

En el universo de *Los Albañiles* la infirmitad se define a partir de la falta moral o del pecado, hay que recordar que Don Jesús tiene conductas heréticas, es malhablado, es ratero y abusivo y lo definen como un loco. Bajo estos parámetros se cumple la sentencia de varios teóricos al afirmar que lo monstruoso no tiene cabida en lo social, debe tratarse con lejanía y reprobación, y finalmente deberá cumplir su destino que es morir. Sin embargo, no muere del todo, se asegura de crear, incluso pacientemente, un nuevo Don Jesús, un personajes que trascienda las fronteras. Isidro es el producto de lo demoniaco, la transgresión de los límites y el renacer del anciano velador; por tanto, el joven es la única posibilidad esperanzadora que podría perfilarse para Don Jesús. Es así una historia destinada a no terminar nunca.

### *Bibliografía*

Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid, 2003.

Barrios, José Luis, *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*, Universidad Iberoamericana, México, 2010.

40. Kayser, *op. cit.*, p. 118.

- Cherem, Silvia, “A medio juego. Entrevista a Vicente Leñero”, en *Revista de la Universidad de México*, nueva época, núm. 28, 2006.
- Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 2008.
- Harpham, Geoffrey Galt, *On the grotesque. Strategies of contradiction in art and literature*, 2a ed., The Daves Group Publishers, Princeton, 2006.
- Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Nova, Buenos Aires, s.f.
- Leñero, Vicente, *Los Albañiles*, Joaquín Mortiz, México, 2009.
- , *Los Albañiles* (teatro), Joaquín Mortiz, Teatro del volador, México, 1970.
- Rank, Otto, *El doble*, JCE, Buenos Aires, 2004.
- Ríos, Guadalupe, “La Castañeda”, disponible en el archivo de *Tiempo y Escritura*, revista electrónica de la UAM-A en <http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/lacastañedarios.htm>, 2003.
- Thomson, Philip, *The grotesque*, Methuen & Co. Ltd., Londres, 1972.



LA REVOLUCIÓN ES UN SUEÑO GUAJIRO:  
LA IMAGINACIÓN COMO VALOR EN *EL MUNDO ALUCINANTE*  
DE REINALDO ARENAS

Gabriel Linares

Universidad Nacional Autónoma de México

Como se sabe, *El mundo alucinante* del cubano Reinaldo Arenas es una novelización bastante libre de la vida del dominico mexicano fray Servando Teresa de Mier. En sendos artículos, Julio Ortega<sup>1</sup> y Roberto González Echevarría<sup>2</sup> han señalado *La expresión americana* de José Lezama Lima como uno de los textos inspiradores del libro de Arenas.

En dicho texto, Lezama propone la creación de una mitología que permita a los hispanoamericanos explicarse a sí mismos y el mundo en el que se mueven. Para ello no sólo se podrían transformar viejos mitos europeos, sino también crear otros nuevos. En su retorcido estilo dice: “Si una cultura no logra crear un tipo de imaginación, si eso fuera posible, en cuanto sufriese el acarreo cuantitativo de los milenios sería toscamente indescifrable”.<sup>3</sup>

Una de las figuras centrales del imaginario hispanoamericano es, de acuerdo con el mismo Lezama, fray Servando. Éste comparte con Simón Rodríguez, el maestro de Bolívar, el capítulo “El romanticismo y el hecho americano”. Mientras que el segundo es “el ejemplar del individualismo más endemoniado y primigenio” (p. 67), la imagen del primero se encuentra situada “a horcajadas en la frontera del butacón barroco y del destierro romántico” (*id.*). Lo que caracteriza la naturaleza doble del dominico es haber “convertido, como en la lección de los griegos, al enemigo en auxiliar” (p. 63). De acuerdo con Lezama, “Fray Servan-

1. Julio Ortega, “*El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas”, en *Relato de la utopía: notas sobre la narrativa cubana de la revolución*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1973, pp. 217-226.

2. Roberto González Echevarría, “El reino de este mundo alucinante: era imaginaria de fray Servando”, en *Isla a su vuelo fugitiva*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1983, pp. 253-257.

3. José Lezama Lima, *La expresión americana*, Letras Cubanas, La Habana, 1993, p. 14. De aquí en adelante incluyo el número de página en el cuerpo del ensayo.

do, al pintar la imagen guadalupana en el manto de Santo Tomás, de acuerdo con la legendaria prédica de los evangelios que éste había hecho, desvalorizaba la influencia española sobre el indio por medio del evangelio” (p. 62). Así, el dominico usaba las armas de los conquistadores para conjurar la opresión de la que ellas mismas eran causa.

Parece muy claro que Arenas recogió esta opinión de Lezama. En una entrevista concedida en la Universidad de Vanderbilt el 15 de abril de 1982 el novelista, ya en los Estados Unidos, se expresaba acerca del fraile en los siguientes términos:

En el caso de fray Servando está la iglesia con sus dogmas impuestos desde arriba y todo el mundo tiene que asumirlos. En el caso de Cuba está Carlos Marx con su biblia y todo el mundo tiene que acatar aquellas ideas sin poder rebatirlas. Pero lo interesante es que fray Servando rebatía todo aquello precisamente dentro de la propia concepción filosófica y reducía a polvo lo que justificaba todo aquello. Era como rebatir el sistema marxista desde la misma ideología de Carlos Marx (p. 115).<sup>4</sup>

A pesar de estas opiniones, un buen número de críticos ha manifestado su desacuerdo con la visión que del personaje nos da el escritor cubano en *El mundo alucinante*. Este desacuerdo va dirigido hacia lo que los críticos consideran la incapacidad del personaje para enfrentarse a la realidad que lo oprime y la actitud escapista y alucinante, deformada, en una palabra, grotesca, que resulta de tal incapacidad.

Para más de uno, alucinación e impotencia forman una unidad en el marco de la obra de Arenas. El primero en enunciar esta idea fue Ángel Luis Fernández Guerra en “Recurrencias obsesivas y variantes alucinatorias”,<sup>5</sup> cuando Arenas tenía en su haber como escritor tanto sólo *Celestino antes del alba* y *El mundo alucinante* (las dos obras se comentan frecuentemente juntas en el análisis de la obra de Arenas y así lo haré yo también al menos en la primera parte de este artículo). De acuerdo con Fernández Guerra: “Si tuviéramos que escoger un pie sintagmático para engarsarle [sic] como una piedra angular en una arquitectura crítica que

4. Monica Morley y Enrico Mario Santi, “Reinaldo Arenas y su mundo alucinante: una entrevista”, en *Hispania*, núm. 66, 1983, p. 115.

5. Ángel Luis Fernández Guerra, “Recurrencias obsesivas y variantes alucinatorias”, en *Caravelle*, núm. 16, 1971, pp. 133-138.

diera cuenta de esta obra, creo que ningún otro como ‘recurrencias obsesivas y variantes alucinatorias’ presentaría mejor servicio”.<sup>6</sup>

Para él, *Celestino...* y *El mundo...* son dos caras de la misma moneda; el “guajirito cubano” y el chaparrito de Monterrey”,<sup>7</sup> protagonistas sinónimos. En la primera de estas dos novelas, el lector se ve constantemente “retrotraído no al inicio ni a un tiempo anterior [...], sino a la inauguración de otra posibilidad alucinatoria”.<sup>8</sup> Mientras que en la segunda, “el lector creerá que se halla en terreno conocido y que avanza por el tiempo y el espacio de las *aventuras tradicionales*”,<sup>9</sup> pero podrá “observar a tiempo que, bajo el ropaje de una progresión, Fray Servando no hace más que repetir el ciclo recurrente de prisión y fuga”,<sup>10</sup> “y por eso se ve devuelto, como en un viaje a la semilla, al corojal de su Monterrey natal: no ha llegado a ningún lado, [...] el tiempo ha faltado como categoría”.<sup>11</sup>

La golondrina de esta opinión ha hecho verano. En 1988, en “The Riddled Text: Borges and Arenas”,<sup>12</sup> en un interesantísimo texto de corte lacaniano, Andrew Bush explicaba la obra de Arenas con base en el concepto de “riddled text”, un texto del que está ausente la clave para desentrañar sus propios misterios. En él, “the word that would solve the riddle may be omitted even from the final page”.<sup>13</sup> De acuerdo con Bush,

One might say that [this kind of] stories are structured by the process that Lacan designates as “forclusion”, a rejection of reality so radical as to be anterior to the advent of symbolization: the riddled text is one which having failed to learn the Nom-du Père, will not be led out of the mirror stage.<sup>14</sup>

En términos más simples, el protagonista de este tipo de relato puede ser definido como un autista o un niño que se niega a salir del vientre de su madre, una

6. *Ibid.*, p. 133.

7. *Ibid.*, p. 134.

8. *Idem.*

9. *Idem.*

10. *Ibid.*, pp. 134-135.

11. *Ibid.*, pp. 135-136.

12. Andrew Bush, “The Riddled Text: Borges and Arenas”, en *Modern Language Notes*, núm. 103, 1988, pp. 374-397.

13. *Ibid.*, p. 374.

14. *Ibid.*, p. 375.

criatura que se nos presenta como ajena, monstruosa, distinta de un pretendido estándar de convencionalidad.

La expresión paradigmática de esta actitud crítica hacia *El mundo alucinante* se encuentra en la reseña de William Versterman publicada en *Review*, bajo el título de “Going no place with Arenas”.<sup>15</sup> Según él, “he [Servando] comes to realize [...] that the real prison is the world, and then, that it is his mind”.<sup>16</sup> Si para Fernández Guerra la vuelta a Monterrey es una suerte de “viaje a la semi-lla”, para Vesterman es el final de una alucinación que comprende toda la novela: “he really hasn’t got anywhere”.<sup>17</sup>

Si aceptamos que el Servando de *El mundo alucinante* es un avatar del “niño guajiro” de *Celestino antes del alba*, y si aceptamos también que ambos son esencialmente unos soñadores, creo que es posible decir que los dos son creadores de sueños guajiros o, simplificando, “soñadores guajiros”. El “sueño guajiro” es una expresión jocosa y coloquial del español de México que sirve para referirse a un sueño irrealizable. Su etimología no parece difícil de desentrañar: en ciertas partes de Latinoamérica la palabra “guajiro” sirve para definir al provinciano o al campesino. De tal modo que el “sueño guajiro” puede ser interpretado como un afán imposible de ascensión, de centralidad o, simplemente, de comodidad. Es decir, un afán de no ser monstruoso, grotesco, anormal.

El término sueño guajiro es conveniente para definir a los protagonistas de las dos novelas. Sus connotaciones burlonas engloban los peligros que encierran la actitud de éstos y que han señalado los críticos: inmovilidad, inmadurez, alienación y soledad. Pero, a pesar de que la apreciación de la crítica me parece adecuada en una obra como *Celestino antes del alba*, no puedo estar de acuerdo con ella en el caso de *El mundo alucinante*. En *Celestino antes del alba*, la imaginación es la causa de la alienación; en *El mundo alucinante*, el único medio para escapar de ella. El sueño guajiro pierde en el segundo caso toda connotación negativa.

En una entrevista concedida a Enrico Mario Santi,<sup>18</sup> Arenas definía *Celestino antes del alba* de la siguiente forma:

Celestino no es más que la infancia de un personaje que a mí me resulta muy interesante, que es como el poeta, ¿no? Un poeta que trata de escribir en un medio bastante hostil, y

15. William Vesterman, “Going no place with Arenas”, en *Review*, Spring, 1973, pp. 49-51.

16. *Ibid.*, p. 50.

17. *Idem.*

18. Enrico Mario Santi, “Entrevista con Reinaldo Arenas”, en *Vuelta*, núm. 47, 1980, pp. 18-25.

me interesaba ver cómo el personaje se desarrolla a medida que el tiempo va pasando de lo a-histórico a lo histórico, y él deja también de ser un niño para convertirse en un ser humano, mayor y adulto, que tiene que interpretar y padecer esa historia.<sup>19</sup>

Es realmente difícil estar de acuerdo con la anterior opinión del autor. En primer lugar, el protagonista no parece ser el personaje del joven poeta (Celestino) sino el innombrado narrador (“Yo”, de aquí en adelante), su primo. Poco se puede decir de éste. Su lenguaje recuerda el de un niño; alguna vez se le llama bobo: “Y con un hijo medio bobo. Porque es bobo el muchacho”;<sup>20</sup> en otras, se sugiere que es un adolescente o un hombre joven: “Hasta yo una tarde tumbé a Eulogia detrás del guaninal y me la encaramé arriba” (p. 25).

Lo único cierto es que este “yo” tiene una pasión loca por los cuentos y las canciones. Y siempre solicita uno distinto por las noches:

¡Pero que no se piense que con cuatro mecidas en el sillón me voy a quedar dormido! ¡De eso nada!: a mí tienen que cantarme la “Aceitera Vinagrera” y hacerme por lo menos dos o tres cuentos pero que no sean los mismos de siempre, no los que ya he oído alguna vez. No. Tienen que ser cuentos distintos siempre (p. 16).

Sin embargo, sus ruegos no son bien acogidos: “¡Dale cuatro trompadas a ese muchacho para que se acabe de dormir!” (*id.*).

Probablemente debido a esta efusiva pero más bien negativa respuesta familiar, el “Yo” se ve obligado no sólo a cantarse, sino a inventarse sus propias canciones: “yo tengo muy mala memoria y nunca puedo aprenderme bien una canción. Pero no importa: yo las invento. Casi me gusta más inventarlas que aprenderme las de memoria. [...] Ya estoy inventándola” (p. 29). Lo mismo podría decirse de los cuentos. La técnica de la novela parece corresponder con el esquema marcado para las canciones; el “Yo” comienza a contar una historia, pero, páginas adelante, ésta es suplida e invalidada por otra, tal como ya lo señaló Fernández Guerra.

A primera vista y tal como lo dice Arenas, el ambiente en el que el “Yo” se mueve junto con Celestino es realmente hostil. En su familia cada miembro parece desearle la muerte al otro. El abuelo es el más violento, y a la menor provo-

19. *Ibid.*, p. 21.

20. Reinaldo Arenas, *Celestino antes del alba*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1980, p. 58. De aquí en adelante, se incluye el número de página en el cuerpo del texto.

cación rebana la cabeza de cualquier otro miembro con un hacha. La madre del “Yo” utiliza un método pedagógico no muy distinto con su hijo: “¡Animal!” me dice mi madre, y me tira una piedra en la cabeza. [...] Mi cabeza se ha abierto en dos mitades, y una ha salido corriendo. La otra se queda frente a mi madre (p. 14)”. La abuela, por su parte, finge sorpresa ante los instintos asesinos de los otros, pero indudablemente los aprueba. Cuando el abuelo propone matar a Celestino, leemos: “—¡Bestias! —le responde la abuela muerta, solamente por llevarle la contraria, pues en seguida se ríe de medio labio y dice: —Déjame eso a mí [...]” (p. 130). El “Yo” tampoco es ajeno a estos deseos. En múltiples ocasiones a lo largo de la novela manifiesta su deseo de matar al abuelo: “¡Ah, si pudiera caerle encima a mi abuelo y aplastarlo!” (p. 14). El único que parece escapar a este fenómeno es Celestino, acaso sólo porque rara vez se nos dice qué piensa o qué dice.

Pero debido a que la principal ocupación del “yo” es contarse cuentos, es difícil precisar hasta qué punto todo lo que dice no existe sólo en su mente. No hay un referente externo mediante el cual podamos evaluar las fantasías del personaje. Podría contestarse que ello es innecesario, porque las fantasías son el mejor indicio de este entorno hostil. No obstante, el libro mismo pone en duda, y niega, esta posibilidad. En cierto momento “Yo” se queja: “Estamos solos. A mí no me gusta vivir tan lejos de la gente, pues se pasa uno la vida entera viendo visiones. Y lo peor es que nunca se puede decir si son visiones o no lo son, porque no hay nadie más por todo este lugar” (p. 77). La misma crueldad de la familia se pone en entredicho mediante un mecanismo similar de duda en el siguiente diálogo entre dos voces:

UNA VOZ.— [...] ¿Por qué no te rebelas?

OTRA VOZ.— Es que no estoy seguro de tener la razón.

UNA VOZ.— Pero tú eres inocente...

OTRA VOZ.— No lo sé.

UNA VOZ.— Entonces, ¿son ellos los que no están locos?

OTRA VOZ.— Es posible.

UNA VOZ.— Y por qué si son ellos los que tienen la razón no les pides perdón y te les unes.

OTRA VOZ.— Porque no puedo (p. 202).

Existe constantemente la posibilidad de que los personajes que rodean al “Yo” sean un producto de su imaginación. Hasta el temible abuelo parece un desdoblamiento suyo en el siguiente pasaje: “Entonces, debo volver a inventar. Hasta

que por fin no quede ni un árbol en pie... Ya puedo dormir tranquilo con mi gran hacha guardada bajo los sobacos" (p. 220). En este pasaje la voz del "Yo" se funde con características que no le pertenecen. El "debo volver a inventar" recuerda su frase "Ya estoy inventándola", citada anteriormente. Pero la tala y el hacha son rasgos característicos del abuelo, quien pretende destruir los poemas de Celestino escritos en las hojas de los árboles. Es como si el "Yo" fuera el propio antagonista de sí mismo y de su primo.

Al final de la novela, resulta evidente la verdad de esta afirmación. El extraño duende que le ha pedido al "Yo" anteriormente un anillo (*vid.* pp. 109 y 128, por ejemplo) resulta ser el mismo Celestino, quien mediante dicha contraseña deseaba ayudar al "Yo": "he llegado a ti solamente para hacerte el bien. Para que razonaras y te dieras cuenta de las cosas que no ves y te ven. Que no presientes y te dominan" (p. 223). El "Yo" ha evitado al duende precisamente mediante la ensoñación: "Nunca me hiciste caso, y cada vez que me acercaba a ti, tú tratabas de imaginar que estabas soñando" (p. 224). El castigo es permanecer en ese estado de ensoñación perpetua, en palabras del duende, "ser eterno" o, en las de Arenas, en un vivir "a-histórico" (*vid. supra*, p. 7).

Celestino es capaz de intentar ayudar al "Yo" porque tiene un mayor grado de conciencia y ha superado el estado de alucinación. No obstante, aunque Celestino es más consciente que el "Yo", está condenado del mismo modo que éste: ambos son eternos: "Sólo me falta desearte paciencia, tanta, como yo, que también soy de los eternos, no he tenido ni la [sic] tendré nunca" (p. 223). Su mayor capacidad de percepción se debe probablemente a que ha existido en dicho estado por más tiempo.

La opinión de Arenas sobre *Celestino antes del alba* es mucho más fácilmente aplicable a *El mundo alucinante*. En esta obra el personaje realmente se inserta en el mundo de la historia y se ve obligado a interpretarla y padecerla. Paradójicamente, éste se encuentra a lo largo de dicho proceso con que la única herramienta de interpretación que posee es la imaginación.

En principio, sin embargo, el personaje de Arenas y el que de sí mismo elaboró el propio fray Servando en su *Apología* y sus *Memorias* no parecen estar muy lejos del "Yo" de *Celestino antes del alba*. Diversos ensayistas mexicanos se han referido ya al egocentrismo del fraile, que lo llevó a relatar en sus escritos sus andanzas de una forma difícil de creer. "Mi historia le pareció una novela" dijo el propio

fraile sobre otro religioso al que le había contado sus penas.<sup>21</sup> Para Vito Alessio Robles, por ejemplo, las verdades de las *Memorias* están “a veces salpicadas de fábulas”;<sup>22</sup> Luis G. Urbina define las *Memorias* de la siguiente manera: “contienen la narración de una serie de interminables aventuras y desventuras que produce el efecto de algo inverosímil e inventado para solaz de la imaginación”.<sup>23</sup> Antonio Castro Leal, terminante, declara que, el dominico tenía marcado “interés por el segundo término de la ecuación ‘el mundo y yo’”.<sup>24</sup>

No les falta razón a estos pensadores. Fray Servando es bastante dado a llevar sus descripciones sobre lo propio y lo extraño a un punto que raya con lo inverosímil. A veces el texto se encuentra al borde del humor involuntario. Por ejemplo, al pasar a Francia y detenerse en Bayona, nos dice el fraile que se le ocurrió entrar a una sinagoga, donde

El rabino predicó [...] que el Mesías aún no había venido [...] En saliendo de la sinagoga todos me rodearon para saber qué me había parecido el sermón. Ya me habían extrañado, porque yo llevaba cuello eclesiástico, y porque me quité el sombrero, cuanto al contrario todos ellos lo tienen puesto en la sinagoga. [...] Yo deshice en un momento todos los argumentos del rabino [...] y me desafiaron a una disputa pública. [...] y [...] me lucí tanto en la disputa, que me ofrecieron en matrimonio una jovencita bella y rica llamada Raquel [...]; y aún me ofrecían costearme el viaje a Holanda, para casarme allí, si no quería hacerlo en Francia.<sup>25</sup>

Hay más de una cosa que resulta difícil de creer aquí. Entre otras, el gran interés que manifiestan los judíos por saber la opinión de un intruso desconocido. También cabe resaltar lo dispuestos que están a ofrecerle una bella mujer y a sufragarle los gastos de un viaje a Holanda.

Ahora bien, es patente que este recuento de los hechos puede ser inexacto en cuanto a éstos, pero no en cuanto al personaje que de sí quería crear fray Servando en su narración, y que son reveladores de la personalidad del individuo que

21. Fray Servando Teresa de Mier, *Memorias*, 2ts., Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994, p. 5.

22. Vito Alessio Robles (comp.), *El pensamiento del padre Mier*, Secretaría de Educación Pública, México, 1944, p. viii.

23. *Idem*.

24. Fray Servando Teresa de Mier, *Memorias*, Porrúa, México, 1946, tomo 1, p. ix.

25. *Ibid.*, t. 2, pp. 19-20. De aquí en adelante pongo el número de tomo y página en el cuerpo del trabajo.

los escribe. El breve relato describe mejor al fraile que cualquiera que se proclame “objetivo”. Podemos descubrir aquí a un hombre pagado de sí mismo, un tanto vanidoso, pero, al mismo tiempo, a un personaje seguro, capaz de salir airoso mediante su ingenio de los dilemas que se le presentan.

Tomemos, por otra parte, un fragmento de su interesante descripción de España:

En todas las esquinas leía a pares carteles que decían: “Don Gregorio Sencsens y D. qué sé yo, hacen bragueros para uno y otro sexo”. Me figuré que aquél era un pueblo de potrosos, y no le es sino una raza degenerada, que hombres y mujeres hijos de Madrid parecen enanos, y me llevé grandes chascos jugueteando a veces con alguna niña que yo creía de ocho o nueve años y salíamos con que tenía dieciséis. En general se dice de los hijos de Madrid que son cabezones, chiquitos, farfullones, culoncitos, fundadores de rosarios y herederos de presidios (t. 2, p. 160).

Aquí, el asombro no lo producen los detalles sino la acumulación de éstos. El desfile de fenómenos recuerda las caricaturas fantasmagóricas de Hogarth o, en el ámbito hispánico, algunas de Goya.

Creo que fue este exceso de pasión, este alto grado de subjetividad y crítica, este gusto por lo grotesco, lo que desesperó a Edmundo O’Gorman, y lo obligó a decir: “hay que ver en el padre Mier al escritor y político; no al pintoresco perseguido sobre el que tanto gustan insistir sus biógrafos”.<sup>26</sup> Esta subjetividad, en cambio, sedujo a Arenas. En la carta-prólogo dirigida al fraile en la novela podemos leer: “desde que te descubrí, en un renglón de una pésima historia de la literatura mexicana, como ‘el fraile que había recorrido a pie toda Europa realizando aventuras inverosímiles’, comencé a tratar de localizarte por todos los medios posibles”.<sup>27</sup> Un punto de vista extremadamente subjetivo, tal como lo hemos visto, plasmado en los dos fragmentos antes citados de las *Memorias* del padre Mier, constituye el eje fundamental de composición de *El mundo alucinante*. En palabras de René Jara “La novela [...] se formula [...] como una lectura de los textos autobiográficos del padre Mier —esto es: como un objeto intertextual”.<sup>28</sup>

26. Fray Servando Teresa de Mier, *Escritos y memorias*, UNAM, México, 1945, p. x.

27. Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*, Editorial Diógenes, México, 1978, p. 9. De aquí en adelante, pongo el número de página en el cuerpo del ensayo.

28. René Jara, “Aspectos de la intertextualidad en *El mundo alucinante*”, en *Texto crítico*, núm. 5, 1979, p. 222.

La magnificación propia y la degradación ajena son los mecanismos principales del estilo de *El mundo alucinante*.

Comencemos por la degradación. El mundo de *El mundo alucinante* es una gran cárcel putrefacta e inmoral que comprende no sólo en mayor o menor grado a los países de Europa visitados por el fraile, sino también a los de América visitados por el fraile, México, Cuba y los Estados Unidos. Por ello, me parece inexacta la opinión de González Echevarría para quien “La noción de *mundo alucinante* [...] surge de lo ‘real maravilloso americano’ de Carpentier”.<sup>29</sup>

De acuerdo con Carpentier, “Lo real maravilloso [...] es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente, en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano”.<sup>30</sup> Las máximas expresiones de esta idea se encuentran en las propias novelas del escritor, en la sorpresa de Colón de *El arpa y la sombra* ante lo enigmático del Nuevo Mundo o el asombro del indiano del *Concierto Barroco* al reconocer la riqueza de su tierra en la limitada ópera de un virtuoso italiano.

No existe esta admiración por lo insólito de América en las descripciones de *El mundo alucinante*. Es cierto que la ciudad de México es, la mitad, una gigantesca hoguera, y, la otra, un lago a medio desecar poblado por hombres peces (pp. 20 y ss.); que Cuba descansa en medio de un mar hirviente y que los pájaros caen fulminados por el calor (pp. 181 y ss.); que los Estados Unidos semejan un gran campo de cultivo para que esclavos y mojados siembren, y que los negros son el combustible de los trenes (pp. 168 y ss.), pero las descripciones de Europa están llenas de sorpresas comparables. En Portugal, la gente que habla es considerada rica y limosneros mudos la atosigan (pp. 155 y ss.); en Italia, las calles son “tan intrincadas que muchos se pierden en ellas, sin encontrar jamás sus casas” (p. 137); en Francia, un ejército de caballeros persigue un ave por haber traspasado los terrenos de un obispo (p. 122). “Inglaterra”, según Jara, “se salva en parte por ser el centro ideológico de la subversión”, pero no es menos insólito que en dicho país los hombres se conviertan en mujeres, en clara referencia al *Orlando* de Virginia Woolf, o que las mujeres se exciten con los relatos de la muerte de sus maridos (pp. 156 y ss.). Como puede verse, la referencia a Woolf sugiere una filiación con lo insólito más amplia que la marcada por Echevarría.

29. González Echevarría, *op. cit.*, p. 254.

30. Alejo Carpentier, “Lo barroco y lo real maravilloso”, en *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2003, p. 122.

El centro simbólico de este mundo se encuentra en España y, más específicamente, en Pamplona. Antes de hablar de esta ciudad conviene detenerse en el capítulo dedicado a la Villa de Madrid. Páginas antes, he citado un fragmento de la descripción que fray Servando hizo de una niña de este lugar. Arenas transforma el pasaje de la manera siguiente: “Me sucedió [...] que me puse a jugar con una niña, que no medía más de dos pies, y cuando le pregunté la edad me dijo: ‘Pues yo, señor, he cumplido ya los treinta años’”. Como puede verse, Arenas introduce sólo dos cambios: la estatura y la edad de la niña. No obstante, ellos bastan para intensificar lo asombroso de la descripción original. Debe notarse, sin embargo, que el sentido del texto de Arenas sigue siendo el mismo que el del fraile dominico: presentar la visión de un mundo degradado, grotesco y, por ello, alucinante, que recuerda más el universo construido, por ejemplo, por Miguel Ángel Asturias en *El señor presidente*, que el de lo real maravilloso.

En cuanto a Pamplona, la descripción de la ciudad condensa perfectamente la inmovilidad de Europa. La rodea una muralla, lo que la asemeja a una cárcel: “Pamplona, ciudad amurallada y rodeada de aguas putrefactas e inmóviles, cruzadas por tres puentes levadizos, que son los únicos pasadizos entre el mundo medieval de este pueblo y el otro mundo que te rodea... (p. 105)”. Pero, además, al llegar la noche y cerrarse las puertas, el tiempo da marcha atrás: “Y entonces oigo cómo se alzan con estrépito los tres puentes [...] Y así vamos retrocediendo siglos, hasta que llega la mañana y los puentes vuelven a descender (*id.*)”. La estadía de Servando en esta ciudad refleja la naturaleza de su conflicto con el mundo. Mientras se encuentra en ella no sólo está encerrado en un espacio acotado, sino en un tiempo acotado. Las convenciones morales, sociales y teológicas que lo rodean son siempre las mismas.

Estas grotescas descripciones de las ciudades americanas y europeas, que sirven para resaltar sus errores y terrores, recuerdan aquellas ciudades que visitan en sus viajes el Gulliver de Swift o bien, Cándido o el Ingenuo de Voltaire. En sus intentos por encontrarle el lado carnavalesco a esta obra, René Jara cree ver en *El mundo alucinante* una desmesura similar a la del *Gargantúa*, de François Rabelais. Sin embargo, para él la novela fracasa, entre otras cosas, porque, a diferencia de lo que ocurre en la obra de Rabelais, “Los personajes no tienen corporeidad [...] son ideogramas. [...] no es la aventura lo que importa, sino el sustrato ideológico”.<sup>31</sup>

31. Jara, *op. cit.*, p. 232.

El error de Jara es querer usar para evaluar la novela de Arenas un modelo en el que no encaja y no tiene por qué encajar. Si en vez de pensar en Gargantúa y Pantagruel, tomamos como textos modelos las obras de Swift y Voltaire antes citadas, nos daremos cuenta de cómo la descripción de Jara la hace más semejante a éstas.

Volek es en este sentido mucho más sensato. Parte de un modelo carnavalesco típicamente bajtiniano y rabelaisiano, pero, al percatarse de que *El mundo alucinante* no entra fácilmente dentro de los preceptos canónicos de la obra carnavalesca, opta por clasificarlo dentro de uno de sus subgéneros, el de la sátira menipea, la cual “crea [...] situaciones excesivas, en donde pone a prueba las ideas políticas radicales y examina las posturas límites”.<sup>32</sup>

El personaje de fray Servando no se ajusta mal al de este tipo de texto. Como en las otras novelas mencionadas anteriormente, el viaje por el mundo sirve para comprender que los hombres son igualmente tontos en todas partes. Como en el caso de *Cándido*, el viaje de Servando es una pérdida útil de la inocencia primigenia. Numerosas quejas se han levantado contra el carácter monolítico del fraile de Arenas. En lo que toca a su apariencia física, es bien probable que Fernández Guerra tenga razón cuando dice que “no envejece o, mejor dicho, no presenta síntomas de edad”,<sup>33</sup> o que Teresa Miaja también la tenga cuando escribe que “El fray Servando de la novela vive una sin-edad, nunca parece envejecer”.<sup>34</sup> Cuando al final de la novela el fraile “se mira las manos” y descubre en ellas los signos de la vejez, el lector se lleva una sorpresa por esta marca del tiempo, apenas señalado anteriormente: “Las manos son lo que mejor indica el avance del tiempo. Las manos, que antes de los veinte años empiezan a envejecer” (p. 219).

Esta juventud casi perpetua, sin embargo, no se aplica del todo al espíritu del personaje. Por ello, es difícil creer a Vesterman cuando afirma que al fray Servando de Arenas “each revolution leaves him unchanged, though in different surroundings”.<sup>35</sup> El desarrollo del personaje puede fácilmente advertirse si comparamos un pasaje de la primera mitad de la novela con otro del final. En su es-

32. Emil Volek, “La carnavalización y la alegoría en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 131, 1985, p. 137.

33. Fernández Guerra, *op. cit.*, p. 136

34. Teresa Miaja, “El discurso histórico y el literario en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas”, en *Deslindes literarios*, El Colegio de México, México, 1977, p. 122.

35. Vesterman, *op. cit.*, p. 49.

tancia en las Caldas, el dominico es auxiliado y consolado por otro sacerdote, con el que entabla el siguiente diálogo:

El candor lo debes tener [...], que siempre es útil, pero no lo debes mostrar hasta que no hayan cometido el fraude [...]

No entiendo –dije.

Ya entenderás –le dijo el fraile.

[...] no ha visto lo que he visto.

[...] lo he visto todo –volvió a repetir el fraile visitador y se volvió a la puerta. –Por eso no pretendo arreglar nada, puesto que las consecuencias de esos arreglos también los conozco (pp. 59-60).

En estas líneas Arenas contrasta el candor y la inexperiencia de Servando con la del “visitador” que ya ha visto y participado en todo. Hacia el final de la novela, Servando, ya viejo, asumirá la actitud de este último cuando habla de José María Heredia, quien asume el papel de joven inmaduro. Para el dominico, el joven:

Está lleno de contradicciones, es llorón y melancólico. Pero también a veces hace algunos gestos que me dejan perplejo. También a veces ha llorado por su tierra oprimida y ha acertado con su verso genial. Eso es más que suficiente para que tenga mi consideración y conserve su amistad (p. 208).

Pero, a pesar de la transformación que el personaje experimenta de la inocencia a la decepción o incluso la amargura, existe una característica que permanece constante: la imaginación. Hacia el final de *Cándido*, cuando el protagonista descubre que no se encuentra en el “meilleurs des mondes possibles” y que lo mejor que puede hacer es “cultiver [son] jardin”, Martín el anabaptista, añade: “Travaillons sans raisonner”.<sup>36</sup> Pero Servando se resiste a dejar de pensar y, sobre todo, a dejar de inventar. Porque en *El mundo alucinante* la imaginación es una cualidad que permite una mayor conciencia. Es por medio de ella que el fraile dominico tiene en el penúltimo capítulo de la novela la visión final en la que la perfección y el equilibrio de los astros se contrasta con el caos del mundo (pp. 215-216).

Es la imaginación también la que le ha permitido a Servando huir de las cárceles en las que se encuentra. Arenas se ha aprovechado del tan criticado gusto que fray Servando tenía por las hipérbolas para proporcionar a su protagonista

36. Voltaire, *Candide ou l'Optimisme*, Gallimard, Cher, 1999, pp. 154-155.

vías de escape del “mundo alucinante”. En las *Memorias*, podemos leer que, para escapar de la prisión de San Francisco de Burgos, el fraile planeó lanzarse con un “paraguas [...] hasta el fondo de un patio formado por tres órdenes de celdas, donde se veía una puerta; pero era mucha la altura, debían recibirme abajo unas piedras enormes y podría tener mi vuelo el éxito de Simón el Mago” (t. 2, p. 12). En *El mundo alucinante* este plan se transforma en realidad y por medio de éste el fraile viaja —en uno de los capítulos destinados a esta parte— por buena parte de España como una especie de Mary Poppins en hábito:

Yo ya iba por los aires y abajo veía las piedras que se restregaban unas con otras para poderme convertir en un tasajo cuando las tocara. En ese mismo momento el paraguas se me viró al revés, y ya bajaba más rápido de lo que deseaba, hasta que una corriente de aire elevó de nuevo mi artefacto y fui a parar a las nubes (p. 66).

Éste es tan solo uno de los muchos casos de salvaciones insólitas y poderes inesperados en los que abunda la novela. Del mismo modo podría haberse mencionado el escape por el aire desde Pamplona (pp. 107-108) o la aparentemente interminable caída de Servando encadenado desde la prisión de los Toribios de Sevilla hasta las costas de Portugal (pp. 152-153). Lo que importa reconocer aquí es el objetivo de estas aventuras asombrosas. Todas ellas ponen de relieve la gran fuerza de la imaginación del protagonista y, al final de cuentas, la de los narradores que no son sino desdoblamientos de él.<sup>37</sup> De tal modo que, el verdadero poder que salva al personaje no es otro que la cualidad que obliga al “Yo” de Celestino a encerrarse en su propia mente.

Alicia Borinski ha señalado ya la semejanza entre el proyecto de escritura de Arenas en esta novela y el de Pierre Menard en el célebre cuento de Borges.<sup>38</sup> Borinski piensa, no obstante, que *El mundo alucinante* es una especie de obra negra en la que se nos muestra la oscilación entre el texto escrito por Servando y el que

37. Mucho se ha discutido la función de los tres narradores (yo, tú, él) de esta novela (*vid.* Miaja, *op. cit.*, pp. 108-109 y Volek, *op. cit.*, 1985, pp. 131-137). Sus diferencias son, me atrevería a decir, imperceptibles. Por ello, estoy de acuerdo con la opinión de Alicia Borinski “Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, fray Servando”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 46, 1975, p. 612, según la cual estas personas del verbo colaboran en una “presentación de alternativas que impide la elección de cualquiera de ellas en detrimento de otras”.

38. Borinski, *op. cit.*, pp. 605-616.

Arenas puede producir (las *Memorias*, idénticas en ambos casos, pero de autores distintos).

Mi opinión es un poco distinta. Pienso que Arenas realmente trata de dar nueva vida a la historia de fray Servando trabajando sobre el mecanismo esencial de ésta: la visión alucinante que, por un lado, afea y, por otro, ensalza al protagonista que vive en él. Mediante este mecanismo construye un mito que espera, pueda formar parte de nuestro imaginario latinoamericano y que pueda servir para dar una expresión a la problemática del individuo que pertenece a dicha cultura (como Arenas confiesa que las *Memorias* le sirvieron con respecto al régimen comunista cubano). En la entrevista a Morley y Santi el autor se expresó así respecto a este tema:

A mí me interesaba proyectar mi mundo, mi circunstancia, mi imaginación, amparándome, hasta cierto punto, en la imagen de un personaje como Fray Servando que de real se convertía en mítica. Y cuando una imagen se convierte en mito puede ser utilizada como dimensión universal.<sup>39</sup>

Desde este punto de vista la opinión enunciada por René Jara según la cual “la relación del texto histórico y el texto novelesco es importante [...] no para establecer un criterio de verdad o falsedad al nivel de la historiografía, sino para fijar con alguna precisión la actitud del hablante con respecto a la materia creada”<sup>40</sup> no puede ser seguida a pie juntillas. La historia ha enseñado a los historiadores que su disciplina no es un objeto fijo e inamovible, sino que cada quien habla, para expresarlo en términos prosaicos, “como le fue en la feria”. Las propias *Memorias* de fray Servando son un ejemplo de cómo un objeto cuasi novelesco se vuelve histórico. En este sentido, es casi imposible leer *El mundo alucinante* desde una perspectiva puramente literaria. Hacerlo sería traicionar a un texto que clama precisamente por criticar las convenciones de la historia y crear un personaje humano y mítico a la vez.

Al hacer esto, Arenas se afilia a las ideas expuestas por Lezama Lima acerca de la construcción de una memoria latinoamericana. Pero con un matiz nuevo en la percepción de la figura de fray Servando. Para Lezama, el fraile representa al hombre que usa las armas del enemigo para defenderse y, también, al eterno

39. Morley y Santi, *op. cit.*, p. 116.

40. Jara, *op. cit.*, pp. 222-223.

fugitivo. Arenas agrega los siguientes términos a esta ecuación: Fray Servando es el fugitivo que escapa por medio de su imaginación de un mundo carcelario e injusto, es el “soñador guajiro” que jamás renuncia a su visión final de equilibrio universal aunque ésta sea prácticamente imposible en nuestro mundo alucinante. Pienso que esta idea debe ser bastante difícil de entender para un crítico estadounidense como Vesterman, que acaso ve el tiempo como una marcha de progreso hacia el futuro. El tiempo también puede verse en Latinoamérica como un círculo vicioso. La imaginación nos salva de la pesadilla que es la historia. Por eso, donde Vesterman dice “Going no place with Arenas” tal vez se pueda responder “Going everywhere with Fray Servando”.

### *Bibliografía*

- Alessio Robles, Vito (comp.), *El pensamiento del padre Mier*, Secretaría de Educación Pública, México, 1944.
- Arenas, Reinaldo, *El mundo alucinante*, Editorial Diógenes, México, 1978.
- , *Celestino antes del alba*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1980.
- Borinski, Alicia, “Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, fray Servando”, *Revista Iberoamericana*, núm. 46, 1975, pp. 605-616.
- Bush, Andrew, “The Riddled Text: Borges and Arenas”, *Modern Language Notes*, núm. 103, 1988, pp. 374-397.
- Carpentier, Alejo, “Lo barroco y lo real maravilloso”, en *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2003, pp. 68-87.
- Fernández Guerra, Ángel Luis, “Recurrencias obsesivas y variantes alucinatorias”, en *Caravelle*, núm. 16, 1971, pp. 133-138.
- González Echevarría, Roberto, “El reino de este mundo alucinante: era imaginaria de fray Servando”, en *Isla a su vuelo fugitiva*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1983, pp. 253-257.
- Jara, René, “Aspectos de la intertextualidad en *El mundo alucinante*”, *Texto crítico*, núm. 5, 1979, pp. 219-235.
- Lezama Lima, José, *La expresión americana*, Letras Cubanas, La Habana, 1993.
- Miaja, Teresa, “El discurso histórico y el literario en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas”, en *Deslindes literarios*, El Colegio de México, México, 1977.

- Morley, Monica y Enrico Mario Santi, "Reinaldo Arenas y su mundo alucinante: una entrevista", en *Hispania*, núm. 66, 1983, pp. 114-118.
- Ortega, Julio, "El mundo alucinante de Reinaldo Arenas", en *Relato de la utopía: notas sobre la narrativa cubana de la revolución*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1973, pp. 217-226.
- Santi, Enrico Mario, "Entrevista con Reinaldo Arenas", en *Vuelta*, núm. 47, 1980, pp. 18-25.
- Teresa de Mier, Servando Fray, *Escritos y memorias*, UNAM, México, 1945.
- , *Memorias*, 2 ts., Porrúa, México, 1946.
- , *Memorias*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1994.
- Vesterman, William, "Going no place with Arenas", en *Review*, Spring, 1973, pp. 49-51.
- Volek, Emil, "La carnavalización y la alegoría en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas", en *Revista Iberoamericana*, núm. 131, 1985, p. 137.
- Voltaire, *Candide ou l'Optimisme*, Gallimard, Cher, 1999.



## GROTESCO, CARNAVAL Y UTOPIA EN *LA NOCHE OSCURA DEL NIÑO AVILÉS* DE EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ

Mayuli Morales Faedo

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

Si el tema de la novela *La noche oscura del niño Avilés*<sup>1</sup> es la imposibilidad de la utopía, la referencia a lo “carnavalesco” pudiera resultar un tanto extraña, en principio, si de algo tan trágico se trata como el desmoronamiento de los diversos sueños de una comunidad. Aunque lo “carnavalesco” en términos de reflexión y como expresión literaria nos remite inmediatamente a Bajtin, en verdad, la risa, en el sentido carnalesco tal y como lo entiende este autor, no encuentra cabida en *La noche oscura*... Tampoco puede afirmarse que sea ésta una novela eminentemente carnalesca. Cabría preguntarse, entonces, ¿por qué recurrir a dicha categoría y, con ella, a un pensador como Bajtin? Tres razones me impulsan a esta lectura: en primer lugar, puede constatarse en el texto la presencia de imágenes de naturaleza carnalesca resignificadas; en segundo lugar, en el mundo que rescata la novela (el de una sociedad caribeña) el carnaval tiene gran importancia como fenómeno cultural; y en tercero, porque su análisis me parece iluminador para entender las propuestas utópicas que dialogan en el texto así como su estructuración. En realidad, no me parece extraño que el carnaval de Bajtin gravite sobre el mundo novelesco, o que éste pueda leerse también desde sus propuestas.

La importancia de la concepción carnalesca del mundo y la trascendencia de su papel en el desarrollo literario es el objeto de estudio del libro del autor ruso *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, en el que propone superar la concepción estrecha y folklórica de la cultura popular y la risa nacida en la época pre-romántica, para situarla en su contexto

1. Edgardo Rodríguez Juliá, *La noche oscura del Niño Avilés*, Cultural, Río Piedras, 1991. El trabajo se basa en esta edición y las citas que se hagan del texto con su correspondiente número de páginas se referirán a la misma.

popular histórico, como perteneciente a una cosmovisión opositora “a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época”.<sup>2</sup> El cuerpo va a ser el principal espacio donde se juegan estas oposiciones. Bajtin ha apreciado en ese tipo de imágenes referentes a la vida material y corporal, ejemplificadas con la obra de Rabelais, la herencia de una cultura cómica popular cuyos modos de representación revelan una concepción estética de la vida práctica que la va a diferenciar de la cultura más oficial o institucional de la época y de los siglos posteriores. Es dentro de esta concepción que Bajtin define el “realismo grotesco” según el cual, “el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de la fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible [...] El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto”.<sup>3</sup>

Para Bajtin “degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales”.<sup>4</sup> Las imágenes van a centrarse, entonces, en esas zonas ocultas y negadas del cuerpo y quizás al degradar “lo elevado, espiritual, ideal y abstracto” también, dialécticamente, se eleven estas partes bajas, espiritualizándose, como para recordar que toda espiritualidad habita en y proviene del cuerpo.

Bajtin aporta al grotesco una dimensión vivificante y regeneradora, opuesta, podría decirse, a la visión negativa que se fue imponiendo y que alcanza un gran momento con la estética del romanticismo. El grotesco ha sido asociado a lo horroroso, lo extraño, lo deforme en su aspecto más siniestro. Wolfgang Kayser, en el estudio que le dedica, destaca como su rasgo más característico lo monstruoso que surge de la confusión de los dominios y junto con ello lo desordenado, lo desproporcionado, lo cual provoca una recepción ambigua entre la sonrisa y la repugnancia. Kayser percibe un fondo oscuro y siniestro en el grotesco.<sup>5</sup> Bajtin, en cambio, propone una visión positiva y trascendente del grotesco, cósmica a la vez que lúdica, ligada al permanente transcurrir del tiempo, a la renovación y a

2. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid, 1988, p. 10.

3. *Ibid.*, pp. 23 y 24.

4. *Ibid.*, p. 25.

5. Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Nova, Buenos Aires, s.f.

las expresiones de la cultura popular. Ambos coinciden en las características formales de la imagen grotesca pero aportan un juicio de valor diferente: negativo y siniestro; afirmativo, alegre y cósmico. En realidad ambas definiciones se sitúan en momentos diferentes de la concepción de lo grotesco: Kayser toma la perspectiva más contemporánea, Bajtin intenta reconstruirle un pasado de sentidos a esas primeras apariciones. Así, lo grotesco nos lleva desde un punto al otro, en un proceso de evolución histórica.<sup>6</sup>

Por el peso del carnaval en el texto voy a privilegiar la definición bajtiniana puesto que está ligada a lo que llamaría la función utópica en el mundo negro, sin descartar por ello los otros sentidos del término, que nos acompañan desde uno de sus primeros referentes: el Niño Avilés del retrato del pintor puertorriqueño José Campeche. Este niño sin brazos parece fracturar lo carnavalesco y su tensión con lo oficial y recuerda la acotación de Bajtin a sus propias ideas: “Además de la seriedad oficial, de la seriedad del poder, de la seriedad que inflige terror e intimida, existe también la seriedad no oficial del sufrimiento, del miedo, de la timidez, de la debilidad; la seriedad del esclavo y la seriedad de la víctima (separada del sacerdote)”.<sup>7</sup> Acaso, por esta razón, la imagen del Niño Avilés constituye un referente que ilumina la novela pero el autor se cuida de prolongarla y la transforma en la de otro niño que será fundador y liberador, que encarnará su deseo de liberarse del cuerpo, liberándolo.

Regresémonos a la definición de grotesco dada por Bajtin, cuyas imágenes considera típicas de la comicidad medieval, y su función. La risa de la cultura popular agrade al lenguaje oficial y muestra el lado humano que oculta ese lenguaje en

6. Frances Barasch lo ha concluido así en su detallado estudio: “When the nineteenth century arrived, the various meanings of ‘grotesque’ in art and architecture still include style: the antique, the Raphaelite, and later analogous forms. They also include the subjects of art themselves: the naturalistic, exaggerated, and fantastic forms in caricature prints and landscape painting, for example. By analogy, ‘grotesque’ in literature designated corresponding styles and subjects in a wide range of written forms; the grotesque was seen in medieval Romances and Renaissance *commedia*, in the mixed genre and styles of medieval mysteries and in the low comedy of Renaissance farce. It was found in eighteenth-century picaresque novel [...] In the nineteenth century, the most important responses to the grotesque were found in the analytical writings of Coleridge and Ruskin; twentieth-century critics, to a large extent, inherited the taste and critical principles of these men”, en Frances K. Barasch, *The Grotesque. A Study in Meanings*, Mouton, París, 1971, p. 152.

7. Bajtin, “Adiciones y cambios a Rabelais”, en Tatiana Bubnova, *En torno a la cultura popular de la risa*, Anthopos, Fundación Cultural Eduardo Cohen, Barcelona, 2000, p. 167.

su sentido más vital y elemental. Así, la degradación, tal y como la define el teórico ruso, se encuentra estrechamente ligada a la parodia por su “naturaleza carnavalesca” ya que “parodiar significa crear un doble destronador, un ‘mundo al revés’”,<sup>8</sup> cuya realización parte, en buena medida, del cuerpo. Para Bajtin, “en el dominio de lo literario, la parodia medieval se basa completamente en la concepción grotesca del cuerpo”.<sup>9</sup> La parodia, el realismo grotesco o la imagen carnavalesca permiten la integración de un mundo al otro en un sentido dialéctico, jocoso y aligerado del drama de la angustiada escisión entre el cuerpo y el alma propuesta por la ideología en el poder.

La parodia es una inversión, una representación irrisoria o cuestionadora de lo parodiado. Esta característica la hace descendiente del mundo carnavalesco, ese espacio y tiempo específico en que el mundo se invierte en todos sus sentidos a través de la fiesta popular. Bajtin recuerda que se trata de “una de las formas más antiguas y generalizadas de representación de la palabra ajena” pues “todas estas parodias de géneros y estilos (de ‘lenguajes’) forman parte del variado universo de las formas verbales que ridiculizan la sombría palabra directa, independientemente de las variedades de sus géneros”.<sup>10</sup> Como en el grotesco, Bajtin mira hacia el pasado buscando una relación entre la cultura popular y la literatura, en el sentido de escritura, su evolución genérica y su función.

Al referirse el teórico ruso a la naturaleza carnavalesca de la parodia y definir su acción como la de crear un doble destronador, un mundo al revés, la sitúa fuera de la escritura, como un modo que vive en ella y paralelo a ella en las esferas del habla, pues el carnaval es, ante todo, espectáculo, gestualidad, oralidad, etc. La noción bajtiniana de parodia “de naturaleza carnavalesca” no se centra únicamente en la letra porque parte de la cultura popular y de la vida del lenguaje en tanto habla cuyo significado se juega y se mueve entre enunciantes y tonos diversos. Ni el dialogismo, ni el plurilingüismo, ni la polifonía, ni la parodia se reducen a la escritura, sino que viven en estrecha relación con el habla y la gestualidad y se realizan a partir de ellas. Esta apertura responde a una posición ideológica que cuestiona la visión unilateral del lenguaje desde la escritura y llama la atención sobre la vida de la palabra fuera de los textos.

Para analizar el aspecto carnavalesco de la novela me centraré en tres tipos de imágenes carnavalescas de la tipología que propuso Bajtin al estudiar, desde esa

8. *Problemas de la poética de Dostoievski*, FCE, México, 1993, p. 179.

9. *Ibid.*, p. 31.

10. “De la prehistoria de la palabra novelesca”, *Problemas literarios y estéticos*, Arte y Literatura, Ciudad de la Habana, 1986, p. 421.

perspectiva, *Gargantúa y Pantagruel*. Estos tres tipos de imágenes son: 1) la imagen del banquete, 2) la imagen grotesca del cuerpo y 3) la imagen de lo inferior material y corporal, con cuyo análisis intentaré demostrar el papel que desempeña la visión carnalesca de la vida en la estructura de la novela y como propuesta de escritura.<sup>11</sup> En principio, considero que la visión carnalesca funciona cuestionando la historia documentada y proponiendo una nueva visión de la misma no para articular una propuesta coherente, más bien hace jugar diversos motivos y significados entre el mundo blanco y el mundo negro ironizando cualquier intento de coherencia nacional.

En cuanto a la pertinencia del estudio de estas imágenes en *La noche oscura del niño Avilés*, una novela puertorriqueña de fines del siglo xx, además de los ejemplos ya mencionados al inicio de este capítulo que demuestran tal presencia, conviene recordar, una vez más, la importancia del carnaval en las sociedades caribeñas, la vivencia del cuerpo que tienen estas culturas sincréticas y paganas, su existencia al margen del mundo “desarrollado”, la pervivencia de costumbres antiguas y la sociedad terriblemente represiva de la plantación en que tuvieron su origen. En su ensayo *La isla que se repite*, Benítez Rojo concluye a partir de su experiencia y sus lecturas que,

Entre todas las posibles prácticas socioculturales, el carnaval (o cualquier otra festividad equivalente) es el que mejor expresa las estrategias de los pueblos del Caribe para hablar simultáneamente de sí mismos y de sus relaciones con el mundo, con la historia, con la tradición, con la naturaleza, con Dios. Si se acepta provisionalmente esta premisa [...] al referir al carnaval cualquier otra expresión de la cultura (música, danza, teatro, literatura, arte), estamos en posición de saber más acerca de las interioridades y complejidades del Caribe en tanto sistema sociocultural.<sup>12</sup>

No se puede ni se trata de establecer una analogía mecánica entre el mundo que propone Bajtin y el mundo caribeño dieciochesco de la novela. Si por un lado puede argumentarse la pertinencia, por el otro se revelan los límites o riesgos de tal acercamiento: la novela representa otro espacio y otro tiempo donde las significaciones, así como las funciones de estas imágenes y motivos, han cambiado

11. Bajtin también refiere las imágenes de la fiesta popular y el vocabulario de la plaza pública. A la primera nos referiremos de soslayo durante el trabajo; la segunda implicaría un estudio del lenguaje en la novela.

12. Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite*, Casiopea, Barcelona, 1998, pp. 349-350 (1ª ed. 1989).

y obedecen a otros contextos culturales e históricos. Resulta necesario, entonces, matizar la interpretación de estas imágenes de raíz carnavalesca con su inserción en un proceso literario que las ha resignificado y del que forman parte; por ejemplo, el barroco cuya presencia es clave a través de motivos y referencias. De modo que, más que pensar en imágenes carnavalescas, vamos a referirnos a las imágenes del banquete, del cuerpo grotesco y de lo inferior material y corporal que en el mundo blanco y en el negro pueden jugar en sentidos diferentes y contrapuestos aunque no siempre claramente carnavalescos.

Considero que estos tres tipos de imágenes sintetizan por un lado, el desborde corporal que caracteriza la cultura popular y el carnaval como una de las expresiones esenciales en el ámbito caribeño; y por el otro, revelan su irreverencia característica en función de parodiar el mundo blanco del poder eclesiástico y metropolitano representado por el Obispo Trespalacios, homologable en cierta medida al oficial medieval. La imagen carnavalesca a la vez que apunta hacia una utopía, propone también una poética de la escritura instalada en el cuerpo como espacio y punto de partida de sueños y frustraciones, de la libertad y el orden. Así, al acudir a la tipología bajtiniana intento leer la utopía del reino negro de Obatala y la parodia del mundo blanco desde los referentes de otra utopía: la del carnaval tal y como lo concibió Bajtin.

### *El caribe carnavalesco*

Al proponer esas imágenes de la cultura popular medieval, Bajtin reconoce la existencia de dos mundos: uno, el de la cultura oficial; el otro, el de la cultura popular y carnavalesca. Sus propuestas se centran en el carnaval como un espacio de permisibilidad que, al menos en ese momento, no parece entrar en contradicción con el otro mundo. Se trata de una fiesta integradora del ser consigo, con los otros seres y con el cosmos natural al que pertenece. Bajtin resalta sobre todo su carácter utópico, liberador, opositor, relativizador de “verdades”, dogmas, etc. Sin embargo, Bajtin está consciente de que tras ese juego y esa permisibilidad subyace una lucha y así lo explicita en el capítulo final de su libro: “Lo que nos interesaba en su obra [la de Rabelais] era la gran línea principal de la lucha de dos culturas: la cultura popular y la cultura oficial medieval.”<sup>13</sup>

13. Bajtin, *La cultura popular*, p. 394.

Así, aunque su análisis priorice la imagen carnavalesca popular y muestre la existencia de una permisibilidad en el ámbito de la fiesta que la cultura oficial se ve obligada a reconocer legítimamente en determinado momento y espacio, Bajtin apunta al final, a manera de resumen y síntesis, que ese carácter dialógico revela una lucha. Por su parte Benítez Rojo, en su ya citado ensayo, llama la atención sobre otro aspecto de la festividad. Al preguntarse el porqué de tantos carnavales famosos concentrados en el Caribe, se responde: “densidad sociocultural”, a la que conceptualiza como “masa crítica o alta concentración de paradojas, de diferencias, de jerarquías etnológicas y sociales”, respuesta que le lleva a proponer la siguiente ecuación: “siempre que las condiciones sean favorables, a más tensión sociocultural corresponderá más carnaval”.<sup>14</sup> Indudablemente, el Caribe problematiza el fenómeno carnavalesco, la tensión popular-oficial que se intersecta con la experiencia colonial y de la esclavitud. El diálogo de Benítez con Bajtin no se hace esperar:

Así, el carnaval era —y aún es— un síntoma sociocultural que se inscribe en un tiempo de nadie situado entre dos tiempos de alguien; es, sobre todo, una concentración de deseos paradójicos por virtud de los cuales el mundo se vuelve al revés y se convierte en un artefacto travestista. Socialmente hablando, el carnaval no es del todo una práctica positiva, como ve Mikhail Bakhtin al sólo tomar en cuenta la degradación momentánea de los valores que proyecta la esfera de poder. Tampoco es negativa, como deja entrever Umberto Eco al observar que tal degradación se produce dentro de fechas controladas por el calendario oficial, siendo su propósito último la perpetuación del viejo orden. Es, simplemente, una práctica paradójica. Obsérvese que el carnaval simboliza un doble sacrificio que es paradójico en sí mismo: a través de él los grupos de poder canalizan la violencia de los grupos subyugados para mantener el orden de ayer, mientras que los últimos canalizan la violencia de los primeros para que ésta no ocurra mañana. Culturalmente hablando, la complejidad de la fiesta caribeña no puede ser reducida a conceptos binarios. Es una cosa y la otra —como el centro del *canon cacrizans*— puesto que intenta significar el deseo de alcanzar unidad que corre dentro del sistema. En ese sentido, y sólo parcialmente en el sentido bakhtiniano, podemos decir que lo Caribeño, en tanto sistema, funciona de una manera carnavalesca.<sup>15</sup>

Bajtin desarrolla su hipótesis sobre un mundo pasado; Benítez, en cambio, se enfrenta a un mundo que vive (pervive) en la contemporaneidad y cuya valora-

14. Benítez Rojo, *op. cit.*, p. 363.

15. *Ibid.*, pp. 363-364.

ción resulta, entonces, mucho más compleja. Benítez destaca su ahistoricidad puesto que el carnaval representa un mundo, un espacio, que “se inscribe en un tiempo de nadie situado entre dos tiempos de alguien”. Esta salida de la línea temporal se explica por su condición artística, ritual, religiosa, que lo vuelve ficción: mundo construido mediante el deseo, artificio cultural que expresa, en palabras de Benítez, “el deseo de alcanzar la unidad imposible que corre dentro del sistema”. Para decirlo en las palabras más poéticas de Bajtin: “el carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa” y añade, más adelante, “el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes”.<sup>16</sup>

El carnaval caribeño está marcado por la dinámica de la plantación que estableció una ruptura de otros ciclos del mundo africano. Su intento de recuperación, que implica un intento de recuperación del cuerpo y sus placeres, hundirá al reino de Obatal que pretenderá vivir en ese mundo utópico ubicado entre el tiempo histórico y político del Obispo Larra y el del astuto Obispo Trespalacios cuyas fuerzas lo asedian. En ese sentido puede afirmarse que su triunfo es trágicamente carnavalesco: Obatal asciende al poder, reina en el carnaval, en la utopía, y cae para dar paso a la historia representada por Trespalacios en un modo de orden social colonial y doblemente opresivo del mundo negro. Pero su suicidio pleno de visiones apunta más a la tragedia de un sueño que se sabe inalcanzable que a la rueda siempre renovadora de lo carnavalesco. El elemento renovador vive en la visión final de Obatal, aquella que aviva ya con la pistola en la boca, como Juan Pires lo haría desde la hoguera. Así, la plantación representa el mundo de la no historia de los negros para que los blancos la vivan, pero la liberación de ese mundo de la plantación, al conformarse como la consumación de una utopía, parece situarse también en la periferia de la misma historia.

### *Las imágenes del banquete*

Según la perspectiva bajtiniana, las imágenes del banquete en su condición carnavalesca aparecen ligadas a la fiesta popular, a la comicidad, a la conversación,

16. Bajtin, *La cultura popular*, pp. 13 y 15.

al sueño utópico de la abundancia y al cuerpo grotesco (que se abre para comer, renovarse, reproducirse y desechar). El hombre se encuentra con el mundo por medio de la absorción de alimentos, acto que representa el triunfo de la vida sobre la muerte y la permanente renovación del cuerpo ligada a la reproducción. Asociados al banquete aparecen también el motivo de la “gran boca abierta”, la “deglución” y las imágenes de la guerra.<sup>17</sup>

En *La noche oscura del Niño Avilés*, las imágenes del banquete representan uno de los momentos de mayor deleite en la escritura y expresan una concepción diferente de la vida según el mundo del que provengan: el negro o el blanco. Esta doble perspectiva de la imagen obedece a la estructura de la novela, de mundos en diálogo y en lucha, de voces que se alternan y complementan, de modo que el contrapunto en el tercer bloque narrado por El Renegado y Gracián se reitera y reafirma en la construcción de la imagen carnavalesca, tanto en el mundo negro, como en el blanco.

Desde el punto de vista histórico, entre el Renacimiento (época que toma Bajtin para su propuesta sobre el carnaval) y fines del XVIII (espacio novelado) se ha producido una escisión en cuanto a las concepciones sobre el ser humano; media entre ellos la época barroca con la monarquía absoluta y el control total de la iglesia; para América y, especialmente, para el Caribe la instauración o reimplantación de la esclavitud como sistema social y de producción; el siglo de la razón, así como la crisis del mundo colonial español en el que se ha ido generando una conciencia de pertenencia y de idiosincrasia entre sus habitantes, ya diferente a la del mundo español peninsular. La representación de la imagen del banquete va a dejar de tener en muchos casos la significación que le adjudicó Bajtin, para ser refuncionalizada en virtud de esa otra realidad.

### *El banquete del rescate*

Las imágenes del banquete en el mundo negro se identifican, por sus características, con las de la fiesta popular. De hecho, la idea del banquete asociada a la fiesta popular aparece antes del triunfo de Obatal, y el papel del mundo negro es

17. Cfr. *La cultura popular*, pp. 250-253.

decisivo en la misma pues un personaje negro es quien da la noticia del naufragio, suceso que desencadena la acción de la novela, y son mujeres negras quienes montan los tenderetes de fritanga durante la búsqueda de los posibles sobrevivientes. Desde el capítulo 1, en el que Marcos Fogón, que así se llama el personaje, avisa del naufragio a los pobladores y se cuenta el rescate del Avilés, la presencia de lo popular es signficada por los gritos, la irreverencia y el tono algo ambiguo de festividad que cobra el suceso. Severino Pedrosa, primer cronista del Cabildo y participante, ofrece el testimonio de lo ocurrido aquella noche:

Doy fe que a hora de medianoche entró a la ciudad, con grande vocerío, un negro llamado Marcos Fogón, forzudo molleto que tenía de oficio bajar cocos en el palmar de Boca Cangrejos. El pobre se había aplastado los pies de tanto subir y bajar los cocoteros, pues siempre lo hacía abrazado al duro tronco, aupándose con la fuerza de sus dedos y tobillos prodigiosos. Y por tales maromas sus plantas eran dos veces más grandes que las de cualquier hombre, razón para que se le conociera en toda la ciudad con el mote de “pies regaos”. Pues plantó sus grandes pies, ya que no racimos, frente al Cabildo, y se abandonó a desahogada grita, despertando de hondo sueño a media ciudad. [...] A voz en cuello como loco que lleva los sesos encendidos, nos hablaba del grandísimo naufragio en Punta Santiago, sitio cercano al poblado negro de Piñones, de donde este Marcos Fogón era vecino. [...] Y fueron muchos los curiosos que acudieron tan pronto llegó a sus oídos aviso del naufragio, ya que pronto corríamos por toda la ciudad portando antorchas y montando guasa. [...] La multitud llegó a iluminar con sus antorchas todo el ámbito de la ciudad, como si se tratara de rogativa o verbena, fiesta o procesión, buena prueba todo ello de cuán noveleros y exaltados somos los criollos de esta isla (pp. 6-7).

En este ejemplo puede apreciarse la conformación de esa imagen espectacular de la fiesta popular en medio de la interrupción de la vida ordinaria del pueblo a causa de un suceso que convoca a los habitantes al exterior. Nótese la estrategia narrativa y la relación de la manera en que ocurren los sucesos. Primero, la entrada de Marcos Fogón dando voces y antes que la gritería se convierta en noticia urgente y comprensible para los pobladores, el cronista comienza sus digresiones acerca de la identidad del personaje Fogón: vida, oficios y beneficios, tamaño de los pies, mote, etc. Todavía no ha comenzado una historia y ya aparece otra y con ella lo monstruoso en el sentido barroco del término, la desproporción, la deformación de los pies de Fogón, hechos al oficio de subir cocoteros, extraordinarios, como “racimos” casi fusionados e hijos del cocotero. A lo monstruoso de los pies de Fogón y a su propósito se produce la proliferación narrativa, también como un racimo, también

barroca.<sup>18</sup> Es este personaje quien abre la historia y su escritura posible como antes la suscita otro deforme: el Niño Avilés de Campeche, cuya ausencia de brazos va a llenarla Rodríguez Juliá con sueños y visiones.

La primera reacción, de apariencia negativa, se acompaña de la rápida organización de los rescatadores para auxiliar a los naufragos. El camino al lugar de los sucesos se mueve entre el tono religioso y el festivo, de modo que la situación, a partir de ese momento, revela su ambigüedad entre la tragedia y algo de pachanga por las chanzas y bromas de los que van en auxilio. Estas actitudes paradójicas que se aprecian en las reacciones de los pobladores muestran un mundo en el que no hay reacciones únicas, y donde la narración del cronista se abre a todo sin exclusiones para mostrarlo en una dinámica vital. Por último, quiero llamar la atención acerca de que estos gritos de Marcos Fogón van a ocasionar la primera interrupción del sueño y la sexualidad pues el cronista Severino Pedrosa tuvo que dejar a su amante “a mitad de camino” para cumplir con sus deberes de cronista del Cabildo. Pero este acontecimiento que va tomando los tonos de la fiesta popular va a condicionar, en consecuencia, el banquete, el goce de la comida y la bebida en función de una colectividad unida por una meta: hallar a los sobrevivientes o los restos del naufragio.

Atraído por las graves noticias llegará el Obispo Larra a la playa, quien con sus “doce arrobas” parece desencadenar, más que contener con su autoridad, la comilona.

Pero la presencia del prelado en nada moderó las muy livianas costumbres que en aquel lugar los rescatadores habían prodigado, verdadero escándalo si se toma en cuenta la trágica causa que allí nos había reunido. Y era que en el arenal toda la gente estaba como de fiesta y relajo, por lo que habían proliferado de la noche a la mañana los tenderetes de fritanga y vacilón. Se colaba el aguardiente, restallaban en grandes pailas de manteca a todo hervir las frituras de mariscos. Los asados de cangrejos y otras frutas de mar alzaban sus aromas sobre anchas barbacoas cavadas en la arena. [...] Chisporroteaba el pescado sobre la brasa mientras hembras de vivir dudoso animaban todo aquel relajo con el temblequeo

18. Estos pies racimos recuerdan la definición sarduyana de barroco tan marcada por lo grotesco: “Fue la gruesa perla irregular —en español barrueco o berrueco, en portugués barroco—, la roca, lo nudoso, la densidad aglutinada de la piedra —barrueco o berrueco—, quizá la excrecencia, el quiste, lo que prolifera, al mismo tiempo libre y lítico, tumoral, verrugoso”, Severo Sarduy, “El Barroco y el neobarroco”, en *América Latina en su literatura*, César Fernández Moreno, coord. e intr., Siglo XXI, México, 1998, p. 167.

de sus nalgas, ocasión de canciones a la verdad que picantes y galanas en demasía. [...] También se guisaban, con carne de jueyes y buruquenas, jaibas y centollos, grandísimas pailas de salmorejos entomatados. Y todos aquellos manjares se echaban gazzate abajo acompañados con el furioso fermento de aguardiente conocido por el travieso nombre de lagrimita [...] Abajo, en el bajío de la playa se oían oraciones y cánticos (p. 10).

Aquí comienza realmente el desborde culinario, el tema barroco de la abundancia. No se trata de una simple enumeración de guisados sino de una narración que acude al detalle de cada guiso, a los sabores, la bebida para acompañarlos, que incitan al apetito. Lo trágico convive con un aspecto de lo cotidiano que nos convida al placer. La idea del banquete subyace en la profusión de la comida y la bebida acompañadas del baile, las canciones, las incitaciones sexuales. Sucede, además, a un naufragio que provoca la muerte, e inconscientemente celebra la posterior aparición del único sobreviviente: el Niño Avilés. Tal festividad es afirmadora de la vida (los pobladores se alimentan de la naturaleza) contra la muerte acaecida (el mar se engulle a los hombres/los hombres engullen los frutos del mar). A la profusión culinaria corresponde la profusión verbal del narrador cuya fidelidad a lo acontecido es irreprochable, especialmente si se tiene en cuenta que no parece estar de acuerdo con lo descrito pues, en el inicio del fragmento aquí citado, llama la atención sobre la incongruencia entre el ambiente festivo y “la trágica causa que allí nos había reunido”. Además, toda esta festividad comparte el espacio de la playa con la búsqueda de sobrevivientes y las oraciones a Dios, expresando esa ambivalencia propia de los sentidos del mundo carnavalesco. Pero el relaxo y el tono festivo opacan el ritual religioso.

La imagen de Larra es simbólica: come solo y su desmesurada gordura no cumple el ciclo de la renovación. El banquete del Obispo es individual, ajeno a la concepción de la fiesta popular, aunque pervive su sentido de afirmación vital y de goce. La panza de Larra es estéril, pues el banquete es el único placer de la fiesta popular que no le está vedado aunque, como lo muestra la crónica del niño Pimentel, da rienda suelta a su lujuria a escondidas:

Advertí, muy al fondo de la última morada del Obispo, unas doncellas en cueros, y por todas partes abundancia de azafates repletos de confituras harto regaladas al paladar y a la vista, que allí había piñas embutidas con guindas del trópico, papayas cocidas en almíbar, mangó embutido con jalea de limón, besitos de coco recubiertos de caramelo, en fin, que con tantos dulces aderezados con los favores de las doncellas, todo estaba dispuesto para grande orgía del gusto y de la carne (p. 38).

Nuevamente la profusión de alimentos, ahora dulces, asociados a una sexualidad oculta, un banquete escondido que sostiene las filiaciones del Obispo con el mundo de lo bajo material y corporal. Esas filiaciones ocultas asocian a lo demoníaco lo que no es demoníaco. Recordemos que a su muerte salen diversos animales de los orificios de su cuerpo. Estos primeros ejemplos de la imagen del banquete en la novela concentran las características esenciales de sus posteriores apariciones.

*El banquete de la celebración en el reino negro*

Del banquete popular deriva la utopía de la permanente abundancia alimenticia en el mundo negro. Esta primera imagen va a proliferar una vez que triunfa Obatal. Un mundo que alcanza su libertad es un mundo que ha carecido de ella y también, por tanto, de la libertad de comer. Es un mundo al que le han roto los ciclos de celebración/trabajo con un trabajo permanente y esclavizante, por lo que responde a dicha ruptura con la necesidad de una celebración permanente. La libertad del mundo negro se proyecta como la libertad del cuerpo maniatado y la celebración tiene uno de sus momentos más grandiosos en la comida:

Todo el mesetón del Morro estaba de fiestas, alegrías y comilonas; aquel campamento de negros era tránsito furioso de carromatos, viejas con grandes cestas de verduras en la cabeza, niños con bateas de frituras y golosinas.[...] Y las negras se acuclillaban al lado de estos rústicos fogones y calderos donde deliciosa crepité la fritanga, fama verdadera de las más viejas mujeres de jumazo al diente y pañolones a la cabeza. Aventaban con yaguas el fuego bajo los calderos de grasa caliente. [...] cuando estos tocinos botan toda la grasa, en chicharrones son convertidos por la mano experta de estas mujeres, que para volarlos, para que salgan crujientes del caldero, las prietas rizan el duro cuero frito lanzándole chispazos de agua, arte que mejora el sabor del mero tocín frito. [...] Más allá se escurrían morcillas y se picaban trocitos de carne de puerco frita, y también se amasaban los llamados mofongos, duras pelotas hechas al majar en pilón el chicharrón volao con el plátano verde frito [...]. De la batea de un niño que por allí iba cogí un pescado frito, y lo preferí acompañado de buen trozo de panapén hervido y escabechado con aceite, vinagre, cebollas, ajos, ají bravo, laurel, pimienta y limón agrio (pp. 79-80).

Nuevamente reaparece la imagen del banquete más cercana aún al banquete carnavalesco pues el tema de la abundancia se une aquí al de la Edad de Oro: su

disfrute no está mediado por el dinero como en la ocasión del rescate del Avilés; su espacio es una plaza; todos son convidados; no hay límites para el disfrute del paladar, ni en gusto, ni en cantidad. La enumeración de comidas, los detalles de su elaboración, sus crujires y olores absorben la escritura.

El Renegado, cronista blanco en el mundo negro narra el banquete desde su preparación hasta su propio degustamiento, para su sorpresa no mediado por el dinero. El banquete se acompaña de música de tambores; todos participan y comen, descansan y bailan. El mundo negro recupera la utopía de la abundancia y la hace vivir, pues este comer según el gusto de cada quien se mantiene hasta su caída. Tal abundancia no se asienta en un trabajo que dará lugar a la celebración posterior, pues éste a los ojos de los negros aparece asociado a la esclavitud. El banquete y la celebración tienen otro efecto: desatan la reflexión de El Renegado hacia el cuestionamiento de los límites de esa utopía, a la posibilidad de permanencia de tal abundancia más allá de una celebración. El Renegado aprecia tal momento como una restauración de la Edad de Oro en una reflexión que es parodia y homenaje al discurso de la Edad de Oro del Quijote:

Todos estos sabrosos manjares que allí había eran ofrecidos sin precio de moneda, y con ello quiero decir que no se compraban, sino que se regalaban para el deleite y la buena salud de todos los negros, y también de los pocos arrimados como yo; de ese modo había allí como una restauración de la Edad de Oro, aquellos siglos en que las cosas no se vendían, y estaban para uso y beneficio de la humanidad toda. Y viejos cronistas cuentan cómo las frutas estaban para que las cogiera el hambriento, no para que se enriqueciera el hacendado (p. 81).<sup>19</sup>

Pero esta memoria inmediatamente da entrada a una reflexión de tono barroco en la que el cronista se pregunta si la restauración de ese mundo de fiestas saturnales podría sobrevivir asediada por la razón estratégica de Trespalacios. La imposibilidad

19. Dice en su discurso el Quijote: “—Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes; a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto”, en Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, t. 1, Clásicos Castalia, Madrid, 1991, p. 155.

de sobrevivencia se proyecta como una sombra en la percepción de El Renegado que interpreta en cada motivo, gesto, palabra, un tanto ambiguos un aviso de la tragedia que se avecina. A su parecer, el orden y la disciplina son la única garantía de sobrevivencia del mundo negro pero anularían su libertad, tan desmesurada como la represión de la esclavitud sufrida antes.

Sin embargo, la permanencia del banquete, el detenimiento de la vida en un tiempo de carnaval y celebración, como lo profetizó el Renegado, contribuye a la ruina de Obatal, quien pierde las dimensiones del momento histórico que se encuentra viviendo porque la utopía lo hace vivir fuera del mismo. El mundo de Obatal viene a resultar como un tiempo de nadie entre dos tiempos históricos, para retomar la frase de Benítez Rojo que ya había citado antes. Su poder se convierte en una tiranía que fragmenta el mundo negro y lo destruye.

### *Los banquetes del obispo*

En el mundo blanco, las imágenes del banquete están más asociadas a la parodia, la comicidad y la humanización de la perspectiva histórica. El Obispo Trespalacios se presenta como un personaje mucho más complejo que Larra, con un par, un doble diría Bajtin: el cronista Gracián. Como Larra, el Obispo Trespalacios es tremendamente corpulento y aficionado a los placeres de la mesa, esta afición se realiza en degustar y en preparar. El placer de la comida lo acompañará durante toda la campaña militar. La representación prominente del Obispo Trespalacios es fiel al retrato que le hiciera Campeche. A través del mismo, Rodríguez Juliá inscribe su texto en el tiempo “real”, a la vez que lo despoja de su solemnidad parodiando la imagen que legó a la historia.

La presencia del banquete complementa y cotidianiza el mundo de la guerra dándole un toque de humor al desacralizar la figura del Obispo. Al narrar la orden de cañoneo dada por Trespalacios, Gracián comenta en un tono grandilocuente e hiperbólico, “Así empezó la más grande batalla que jamás haya visto la historia de estas indias occidentales”, lo cual ya revela su componente irónico y barroco. A continuación interviene el Obispo “—Oye, Gracián, ve indagando dónde se consigue Carey y carrucho en el bajío de esa playa...” (p. 136). Así la más grande batalla vista tiene a su principal estratega, “el santo Don José”, preocupado por menesteres culinarios en su momento más crítico. Luego del desembarco y una

descripción exaltadora de tono humorístico propia del cronista Gracián, sucede una deliciosa escena:

Al mediodía Don Pepe ocupó la tienda de campaña, y se desnudó al momento, desembarazándose del boato para atender el ministerio. Entonces lo vestí para la guerra, con sotana negra sólo ornada con crucifijo de plata, sandalias de cuero crudo, correa bandolera con pistolón ceñido al cinto, alforja de hombro hecha con piel inglesa, solideo negro de seda para señalar su autoridad (p. 151).

La imagen que ha construido Gracián es la del cura guerrero de solemne autoridad, pero,

Ya le habían puesto grandísimo carey en la arena cuando terminé de colocarle, con esmeros y cuidados, el sombrero de pajilla sobre el solideo [...] Sacó del fajín un puñal sevillano que siempre llevaba amolado hasta el cabo, y me dijo: —A ver, Gracián, adobemos esta delicia, que para luego es tarde, el buche anda crujiendo y mañana nos espera grandísimo cañoneo [...] Prepara el fogón para asarlo a la brasa... —No quise porfiarle; empeñado estaba en servir el carey como plato cumbre del festín que celebraríamos de noche, fiesta de guasa y galanía por todo lo alto y bajo, que en aquel desembarco ni una gota de sangre derramó nuestro ejército (p. 151).

La imagen de Trespalacios es memorable, especialmente si se recuerda la que nos legara Campeche en su retrato; se trata de su doble paródico por eso resalta su plasticidad. Diríase que el retrato de Campeche es su espejo oficial, la imagen que pretende legar a la posteridad; Rodríguez Juliá le pone enfrente el espejo carnavalesco que refleja la imagen al revés. El playero “sombrero de pajilla” redondea el nuevo cuadro, con la sotana y el viril desenfunde del puñal sevillano, cuyo verdadero uso será culinario. El Obispo asume la función de cocinero, lo cual degrada o relaja su autoridad como estrategia militar y como jerarca religioso, a la vez que reafirma la intersección entre la cocina y la guerra a través del despedazamiento del cuerpo, pues el “puñal sevillano” puede cumplir ambas funciones. El banquete celebra aquí la victoria de una batalla no realizada. Así, a la vez que parodia el sentido épico de la misma, también afirma la vida en medio de la guerra.

La imagen de la preparación de la comida reaparece en cada ataque y aun en los peores momentos para la tropa de Trespalacios. El capítulo xvi (“De las cosas maravillosas que sucedieron en la primera batalla trabada entre las tropas invasoras de Trespalacios y los revoltosos de Obatal”) es paradigmático:

Pues el día era muy propicio para el ataque. Trespalacios quiso otear con catalejo todo el campo del Morro, y allá fue cargado en litera, hasta la cumbre del promontorio, por cuatro de los más forzudos hombres que tenía la tropa. Al lado de la fastuosa litera iba yo, a pie, aunque más alcahuete que peón, dándole palique a Don José sobre el buen carrucho de concha sacado por los hombres en el bajío del arrecife. —Ahí tengo un carrucho troceado, Gracián, y al punto quiero el escabeche de vinagre y aceite que usaremos para adobarlo (p. 161).

Mientras transcurre el desfile, y luego la batalla, el Obispo prepara el escabeche y Gracián testimonia los sucesos del campo militar a través del catalejo. Su situación en el promontorio les permite una mirada abarcadora. El espacio desde donde se mira y el mirado parecen oponerse por sus funciones, resultando, de cierto modo, incongruente la existencia paralela de ambos: el mundo culinario (símbolo de lo doméstico y del banquete) en lo alto, rebaja el heroísmo asociado a las acciones militares ahora en lo bajo (soldados), pero también se rebaja la función de estratega de Trespalacios. Así lo hace notar Gracián, luego de describir la preparación del ejército para el ataque: “Pero aquel momento era de poca gloria para nuestro amadísimo prelado, quien durante todo el solemne desfile no dejó de atender, con espátula y cuchara de madera, las finuras que halagan el paladar” (p. 163).

Como si no fuera suficiente la acción del Obispo, sus palabras se encargan de degradar aún más el acto militar:

—¿Cómo va ese desfile, Gracián? —Muy florido, Don Pepe, galano en demasía. —¿Verdad que parecen papagayos? Gente vanidosa siempre son los soldados, y a poco de sonar el primer cañonazo contra ellos, tienen descompuesta tal apostura, los calzones cagados y las rodillas temblorosas. —Ese escabeche huele bien, aunque insisto en que tiene más de vinagreta... —Gracián, si no te jodo la paciencia, échale un vistazo de vez en cuando a la soldadesca de allá abajo, que órdenes tienen de hacer monitos y figuras, pero no de atacar (pp. 163-164).

La primera imagen degradatoria alude a un texto de Cervantes, “El licenciado Vidriera”, en el que el narrador comenta con motivo del cambio de indumentaria de Tomás, de estudiante a soldado: “Habíase vestido Tomás de papagayo”.<sup>20</sup> Imagen en la que Maravall observa “el desprecio de Cervantes por la nueva indumen-

20. Miguel de Cervantes, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1956, p. 877.

taria militar”,<sup>21</sup> y por la condición que representa: la de un soldado mercenario al servicio de un Estado, ajeno a los ideales justicieros. Y aunque la referencia no resulta tan explícita como la primera, me parece percibir en este diálogo un eco muy parodiado del Discurso de las Armas y las Letras del Quijote. Los elementos que me lo han rememorado son: el sentimental discurso del Quijote en el que los soldados se representan como hombres muy esforzados, obligados a pasar penurias y en riesgo constante de sus vidas sin que puedan probar su valor; la presencia y respuesta del cura y la asunción de su oficio como hombre de letras; el Quijote se encuentra en la mesa compartiendo la cena con todos los de la venta en una larga mesa.<sup>22</sup> La visión de los soldados ha dejado de ser sentimental y es un cura, quien en el Quijote le da la razón al caballero, el que pone en cuestión esos valores. No se trata de un discurso sino de un diálogo degradatorio y su circunstancia es la preparación de la comida, un preámbulo de una cena que no puede consumarse como en el Quijote.

La degradación del soldado por parte de Trespalacios muestra la gran astucia política de un estado que utiliza a los hombres para lograr sus fines pero no cree en lo heroico. El juicio acude a una imagen carnalesca: la relación entre el miedo y los orificios inferiores, ligados estos últimos también a la comida en el juego de olores que propician. Lo bajo corporal se esconde tras el oropel de la soldadesca y la pompa con que llevan su uniforme, lo heroico se convierte en artificio. Revela, además, la cualidad de gran político de Trespalacios, de manipulador de masas, para cuya contentura y satisfacción propicia el placer de la comida. No hay ningún ideal utópico en la preparación de su banquete.

Probablemente, la imagen más concentradora de las significaciones complejas del mundo de la comida tiene ocasión por los efectos del maremoto (cap. xx): se trata de un tiburón que había mordido la pierna de un soldado y muere sin soltarla. Trespalacios cercenó con un machetín la pierna del desdichado, y luego “dio órdenes de que le cortaran la cabeza al tiburón, siendo ésta buen condimento de sopas, y bucanaran en tasajos la carne” (p. 186). El Obispo sigue con machetín en mano dándole muerte a los animales agonizantes, ordenando enterrar a los ya muertos para evitar enfermedades y descargas contra los negros que se acerquen a recoger los frutos del desastre. Sobre el desborde de la naturaleza y la muerte se prepara la

21. José Antonio Maravall, *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Pico Sacro, Santiago de Compostela, 1976, p. 139.

22. *El ingenioso hidalgo*, pp. 464-471.

comida, garantizadora de la continuación de la vida, escena que puede ser interpretada desde la frase de Bajtin “La victoria sobre la muerte no es sólo su eliminación abstracta, sino también su destronamiento, su renovación y alegre transformación: el infierno estalla y se convierte en cornucopia”.<sup>23</sup>

### *Las imágenes del cuerpo*

Las imágenes del cuerpo están estrechamente relacionadas con la visión grotesca del mismo que “se interesa por todo lo que sale, hace brotar, desborda el cuerpo, todo lo que busca escapar de él. Así es como las excrecencias y ramificaciones adquieren un valor particular; todo lo que, en suma, prolonga el cuerpo, uniéndolo a los otros cuerpos o al mundo no corporal”.<sup>24</sup> Son estas aberturas las que garantizan su inmortalidad histórica. En estas imágenes “la boca domina”<sup>25</sup> porque conduce a todo lo bajo: el vientre, el falo y el trasero, pero también tiene cierta importancia la nariz al estar identificada con el falo; de igual manera las orejas, la cabeza, así como las imágenes del cuerpo despedazado. En el mundo carnavalesco lo que Bajtin llama “sucesos del drama corporal” (comer, beber, necesidades naturales, acoplamiento, embarazo, parto, crecimiento, vejez, enfermedad, muerte, descuartizamiento, despedazamiento, absorción de un cuerpo por otro) se realizan como una totalidad.

En *La noche oscura...*, sin embargo, el acoplamiento no aparece asociado ni al embarazo ni al parto, aun cuando el tema del cuerpo procreador sea uno de los núcleos del sistema de imágenes de la fiesta popular, que desde otras perspectivas sí está presente. El acoplamiento tiende a agotarse en un placer estéril desde la perspectiva de la procreación, que no renueva el mundo negro; en el blanco éste se distingue por la violación o el uso de la prostitución, proporcionada calculadamente por Trespacios a sus soldados. La ausencia de la imagen reproductiva remite a la imposibilidad de realización de las utopías que cancelan (y se cancelan en) un texto que da la impresión de ser abierto en sus significaciones. Al igual que el banquete, el cuerpo tiene una representación y una significación diferente en el mundo blanco y en el mundo negro. Sin embargo, es bueno recordar que el mundo negro aparece

23. Bajtin, *La cultura popular*, pp. 86-87.

24. *Ibid.*, p. 285.

25. *Idem.*

narrado y descrito siempre por un blanco: el Renegado. Su escritura representa un acto de traducción en el que se cruzan otros valores, otros códigos, y todo ello cobra una dimensión relevante, especialmente si se trata del cuerpo.

*De los vientos*

Nuevamente, los primeros capítulos concentran el prototipo de imágenes que se desarrollarán con posterioridad en ambos mundos. En el episodio de Juan Pires (cap. II) ocurre una escena que va a repetirse luego en el palacio de Obatal: “Sentada justo en el centro de ansioso cerco de hombres, una prieta de mirar fulguroso y piernas repantigadas, graciosamente apagaba una vela con su hirsuto sexo pedorrero. Y allí todos reían, y apostaban a la curiosa diversión” (p. 19). Se trata de un juego con uno de los orificios del cuerpo, cuya comicidad no la propicia la espontaneidad y naturalidad del suceso, sino que es un efecto calculadamente buscado. Una batalla del aire como elemento corporal contra el fuego.

Durante su estancia en el palacio de Obatal, el Renegado asiste a un juego similar. Ambos juegos se realizan en espacios conformadores de utopías: la de Pires, la del reino de Obatal. El Renegado se encuentra en la corte de Obatal, la más alta representación del poder del mundo negro. El acontecimiento se prepara con la ingestión, por parte de dos mujeres negras, de una “frutilla” llamada pana de pepita que provoca vientos. Obatal le aseguró que “reiría hasta mear” (p. 139). Se trata de la reacción inversa del miedo (la risa) en las partes bajas. La escena tiene gran comicidad de tono paródico puesto que el velón que encienden es pascual, del saqueo de las arcas de Larra, lo que implica un rebajamiento de la función celebratoria del mismo. Ahora bien, lo que celebra la Pascua es la resurrección del Señor, y en semejante competencia se desvía su significación hacia lo inferior corporal que evoca también el lugar del nacimiento. La imagen es tremendamente grotesca: dos mujeres negras con las nalgas al aire en competencia para apagar el velón. Se trata de una posición que invierte el rostro y convierte el ano en boca desde donde se sopla. “¡Ay Dios! A fe mía que aquello era justa de pedos” (p. 140) dice el Renegado manifestando su extrañeza a la vez que dándole un sentido degradatorio a la justa, torneo propio de caballeros en el que se compite con el valor o, en sentido figurado, con el saber, pero nunca con las partes bajas. La corte de Obatal invierte el mundo cortesano occidental y la teatralidad barroca con distracciones “culturales” cuyo objeto son las partes bajas y abiertas del cuerpo.

La imagen grotesca del cuerpo en el mundo blanco no goza, en general, del sentido positivo y reafirmante de la vida que le es propia en el mundo negro. El acoplamiento y las necesidades naturales son, con frecuencia, identificadas con lo diabólico o lo demoníaco. En la escena de la muerte del Obispo Larra se muestra un cuerpo más cercano a lo diabólico que a la santidad que corresponde a un Obispo, y dicha imagen no funciona como una degradación positiva, en el sentido humanizante, a diferencia de la del banquete:

Las muy diabras ya no cesaron de burlarse de sus penosos esfuerzos, y cada vez que intentó gozarlas se morían de risa y chacota. Tantos confites sólo empeoraron su flato, y la verdad es que a cada brinco y jadeo de las hembras trepadas en su vientre, el Obispo se desinflaba pedorrero, que varias veces tuve que desalojarle la tripa con sobos y purgaciones (p. 42).

La visión grotesca de Larra muestra un cuerpo que debe ser destruido porque, de tanto negarlo, ha perdido la armonía de lo humano. El motivo del pedo, reafirmante en el juego de las mujeres negras y muestra de un control de las funciones del cuerpo, invierte su significado pues no representa la expresión natural de un suceso corporal sino un cuerpo que se desinfla descontrolado y cuyo componente fundamental es aire. La imagen carnavalesca muestra en este motivo su ambivalencia. El Obispo, que hace del Avilés un demonio para afianzar su poder, revela su esencia al ser defenestrado. Primero salió el aire, luego sus componentes de tierra: “Todos aseguran que al reventarse contra los adoquines del culo le salieron grandes sapos y culebras, que por la boca y nariz soltó gusanos y lagartijas, iguanas y ratones por ojos y oídos” (p. 42). Animales todos ligados a la tierra son los que salen por sus orificios, incluyendo los superiores como la nariz, los oídos y los ojos. De ellos se componía su enorme cuerpo de “manatí varado en arena” (p. 11). Lo animal, lo demoníaco habitaba en su propio cuerpo, pues todos los animales que salen del mismo están ligados a las regiones infernales.<sup>26</sup> El sentido renovador in-

26. El sapo, por ejemplo, era atributo natural del esqueleto en la Edad Media (Chevalier, *Diccionario de los símbolos*) y pertenece a los animales cuya misión es romper la luz astral (Cirlot, *Diccionario de símbolos*). El ratón, en el simbolismo medieval, es asimilado al demonio, y se le superpone significado fálico en su aspecto repugnante, *Idem*). Para explicar el significado del gusano, Cirlot se vale de Jung que lo define como figura libidinal que mata en lugar de vivificar, lo que se debe a su frecuente carácter subterráneo, a su inferioridad, a su relación con la muerte y con los estadios de disolución o el estado primario biológico (*Idem*).

nato al cuerpo degenera en Larra, reforzando el carácter grotesco de la imagen. No es casual que los animales mencionados sean también “preferidos por lo grotesco” pues “los animales nocturnos y los reptiles [...] viven dentro de otras ordenaciones inaccesibles al hombre”.<sup>27</sup>

*De algunas excrecencias*

En el banquete se inicia el proceso que tiene su fin en las excrecencias, cuyas imágenes nos remiten al cuerpo grotesco. Pero las excrecencias ya verbalizadas desempeñan también un papel importantísimo en las maldiciones, juramentos, imprecaciones, expresiones para conjurar el miedo. En el capítulo IX (“De las muchas maravillas que El Renegado vio en el campamento de Obatal”) aparece la imagen del cuerpo en la realización de sus necesidades naturales. Comiendo estaba el Renegado, en un espacio que puede identificarse con el que Bajtin llama ‘plaza pública’ pues se trata de la plaza del Morro de San Juan, cuando se presenta la necesidad:

Me trepé allá en lo alto de una almena y empecé a comer, felizmente repatingado sin cuidados ni molestias, contemplando los últimos relumbres del bermejo disco que moría sobre las olas. Pero de repente —sin aviso ni medida— sentí un fuertísimo retorcijón de tripas que me obligó a encorvarme y saltar a la tronera, bajándome los calzones, que a la verdad tenía enormes e inexorables ganas de cagar. Ya cuando esto hice mi dolido vientre se alivió [...] y tanto estuve allí en tan imprevista ordalía, que creí haber soltado por el trasero hasta la envidia del alma (p. 83).

Al sentir el “retorcijón” el Renegado estaba comiendo y regodeándose en una imagen barroca del crepúsculo. Esta imagen bajo la puesta de sol es paralela a la del Obispo Trespalcios cuando, melancólico, se sienta a contemplar el crepúsculo luego de la difícil reunión con los avileños, de la que sale triunfante. En El Renegado, este paisaje es parte de un estado de relajación en comunión con la naturaleza que es alterado por el dolor de barriga. La imagen y el acto mismo de contemplar idílicamente la naturaleza en un sentido estético, pues se trata de un tópico renacentista recurrente en el barroco, quedan parodiados al instante por la urgencia de la naturaleza propia. La comicidad grotesca se centra aquí también en las excrecencias del trasero, realzadas mediante palabras como “inexorables”, “or-

27. Kayser, *op. cit.*, p. 221.

dalía” y “enjundia del alma”. Nuevamente aparece el recurso degradatorio, pues el alma al salir del cuerpo lo hace por la parte superior y se eleva; en esta escena el camino se invierte hacia lo bajo y es expulsada por el trasero, pero además la “enjundia”, es decir, lo esencial es inmaterial y trascendente. La “ordalía” representa una prueba, como las justas, y también aparece degradada por lo bajo corporal.

En el mundo del reino negro, las partes bajas del cuerpo no están separadas de otros aspectos de la vida, de modo que no constituyen un acto privado sino público, como lo es el comer. Así el Renegado, proveniente del mundo blanco, sufre la molestia de sentirse observado en semejante trance de su vida:

Quando terminé tuve la molestia de no encontrar hoja o paño con qué asear mi cuerpo. Sentí que alguien husmeaba, y cuando miré me sorprendió el negrito aquel que antes vi sobre el lomo de la muralla; allí seguía deleitándose de lo lindo con las arepas, sin un solo cuidado en todo el ánimo. Me dio sonriendo una hoja seca de plátano. Muy molesto, y con grandísimo bochorno, tomé la hoja y limpié la innoble parte, que el negrito ya no dejó de ventearse el sombrero de paja frente a la nariz, haciéndose el fulminado por el vaporizo de mi deposición. Pues aquel gesto me puso a rabiar, y ajustándome con rapidez los calzones, tirando la hoja de plátano roquedal abajo hacia el mar, salté el muro y corrí detrás de aquel mocoso que de mí tanto se burlaba (p. 83).

Aunque el Renegado se las arregla con su cuerpo en un mundo en el que es extranjero, realmente no logra asimilar la idea del cuerpo como totalidad, perteneciente a una colectividad de cuerpos que llevan a cabo las mismas funciones. La imagen del banquete representa uno de los polos del drama de lo bajo corporal, de modo que, mientras el negrito saborea su plato, también puede mirar la culminación de ese acto en el otro. El negrito hace burlas convirtiendo la vivencia del drama en elemento de comicidad, pero el Renegado no está preparado para someter tan “solemne” imagen de sí mismo a la comicidad y sale a perseguirlo.

En ocasión tan solemne como el exorcismo del Niño Avilés, a alguien se le va un follón, lo que Trespalcios interpreta como una presencia del demonio e inicia su persecución con letanías, oraciones, invocaciones. Como todo está oscuro, y el uso de lenguas desconocidas (latín, griego) le da tonos misteriosos, Gracián comenta “aquí estoy a punto de cagarme el saco” (p. 309) y, aunque no lo lleva a cabo, sí se mea “la punta de los zapatos” (p. 310). Esta imagen da un tono de comicidad que es de notar como característico de ambos cronistas. La evacuación incontenible representa “la alegre materia que rebaja y alivia, transformando el miedo en risa”.<sup>28</sup>

28. Bajtin, *La cultura popular*, p. 301.

Se trata de un momento de temor cósmico ante las fuerzas demoníacas, y la acción de Gracián rebaja la solemnidad religiosa del suceso (persecución del demonio), ridiculizándose a sí mismo de manera carnavalesca, lo que redonda en una afirmación de su humanidad.

La muerte del gordo en la taberna (cap. XLVI), acontecimiento que culmina en la muerte de Pepe Díaz, es una escena grotesca de carácter negativo con elementos carnavalescos. Pero, el título de ese capítulo “De las cosas que Gracián vio en las zahurdas de Auristel” nos remite a un texto barroco: *Los sueños* de Francisco de Quevedo, relato de un viaje a las regiones del infierno, y específicamente en el título del capítulo “Las zahurdas de Plutón”. Todo ese mundo de regreso en la caravana, en el que cada capítulo da cuenta de los desafueros de un demonio, así como los castigos que ingenia Trespalcios para destruirlo, proyecta el texto quevedesco.

Un gordo, enorme y grotesco, que se encontraba en la taberna es obligado a desalojar la mesa donde está comiendo desafortadamente, para darle el lugar al bravucón de Pepe Díaz y sus huestes. Ante su protesta, los secuaces de Pepe Díaz tiran sus alimentos al piso. Por su peso excesivo el gordo no puede reaccionar y muere de una apoplejía ante la risa de sus victimarios. Esta es de las pocas escenas de risa abierta en la novela y su sentido no es auténticamente carnavalesco. La imagen de la muerte es grotesca pero no afirmativa: “Llegó a la puerta justo cuando arqueó enorme vómito guarnecido con sangre, abundante cuerno derramado fueron sus tripas al lanzar aquel chorro donde los arenques precedían a las morcillas, que las butifarras asadas bien huían de casabe tan sangroso” (p. 397).

La descripción de los alimentos saliendo por la boca no pueden dejar de recordar el libro de Rabelais, aunque en forma menos espectacular esta escena aparece en *El lazarrillo de Tormes* cuando el ciego le huele la boca para ver si se comió la butifarra que le había cambiado por un nabo, y se la vomita en la cara. Pero ya sabemos que los estómagos de los personajes de la picaresca no guardan tanta diversidad de alimentos como los del mundo rabelaisiano. Aquí, un cuerpo que muere impulsa la comida que ya dejó de serle necesaria.

### *Del sexo*

La imagen grotesca del cuerpo como entidad sexual alcanza su mejor representación en el reino negro durante el viaje del Renegado, guiado por Mitume, al

Reino de las Quimbambas (cap. XI), tránsito necesario para ascender a la corte de Obatal. Rememoremos ese espacio en el que El Renegado termina preguntándose acerca de su propia identidad. Es un lugar al que se baja, se desciende y en el centro hay un estanque del que emana un olor a marisma; las aguas son algo densas y pantanosas como de caño; en el centro bañan a un buey, animal sagrado. Las personas que allí se encuentran, principalmente mujeres viejas y jóvenes, están prácticamente desnudas. Se trata de un espacio para la sexualidad sobre el que se erige la corte y el poder del reino negro, estructura arquitectónica coherente con la descripción de Obatal que hace notar la relación entre el falo y la fuerza del caudillo. Las viejas cuidan y ayudan a las jóvenes y velan por los comestibles necesarios para la recuperación del cuerpo.

Por las características de dicho espacio, la descripción se centra más en la desnudez que en los signos del atuendo corporal y espacial. El desnudo predomina poniendo en un primer plano las partes del cuerpo que con mayor conciencia acostumbra a cubrir la vestimenta: las nalgas, los senos, el vientre, los sexos femenino y masculino, creando un efecto de hiperbolización de esas partes.

Esa mujer que seca sus cabellos... Pues una túnica le cubría pechos y vientre; pero la muy secreta cosa le quedaba puesta al aire [...] A su lado, una mujer prietísima, con la cabeza rapada, se hacía ablución, lavatorio de las ocultas partes... Tiene la falda cogida con los dientes. Permanece en cuclillas, ajena a mi curiosa mirada [...] Otra mujer, de piel canela, se bañaba al lado del atracadero, y a ésta le vi dos tetas de tamaño descomunal (pp. 101-102).

Este enfoque se mantiene cuando El Renegado narra sus relaciones en el estanque con algunas mujeres. El trasero y los senos de estas mujeres negras son enormes, y el personaje siente, en las diversas consumaciones que realiza del acto carnal, que va a ser engullido, equiparando los orificios inferiores a una boca que se lo traga. Desde la perspectiva del mundo negro, son imágenes afirmativas de la vida del cuerpo, representativas de su fuerza. El Renegado, sin embargo, se muestra dudoso y algo asustado de que su cuerpo no pueda corresponder a ese potencial, pero también por el miedo a la fuerza sexual femenina que él expresa en el miedo a regresar al lugar de donde vino, a ser tragado por ese cuerpo al que perteneció alguna vez. Lo erótico está marcado por lo grotesco.

El contexto contrapuntístico de este capítulo, en el cual El Renegado viaja a la corte de Obatal con Mitume, lo forman los capítulos que narran el viaje de

Gracián propiciado por la aspiración del polvo. Las imágenes del cuerpo grotesco serán centrales en esas visiones entre lo infernal y lo caótico. Gracián cae “sobre la gaña enorme” pues se “había deslizado por el monstruoso ojo gigante del Obispo Trespalacios” que “en coloso se había convertido, tan desmedido como la oscuridad del universo” (p. 94). Al asomarse a la pupila del Obispo, siente que un discurso se apodera de sus visiones y ve “en el interior del orbe [...] tres personas que inclinadas hacia el frente mostraban sus culos” (p. 95). Luego ve la concha venusina, tálamo de una pareja de negro y blanca, pero no puede apreciar sus rostros, sólo las partes que establecen el contacto sexual. Gracián piensa que se convierte en la verga del negro y entra a la vagina de la mujer (p. 96). En el mundo de Trespalacios lo grotesco aparece ligado a lo infernal, a un lado animal y descompuesto de lo humano.

### *Del falo*

El poder de Obatal se asentaba en la demostración de su fuerza y su virilidad, sus potencialidades de amante, su valentía, virtudes todas asociadas al sexo. Por eso, en la descripción de Obatal, el Renegado hace notar que “llevaba los calzones más que ajustados al cuerpo, por lo que sus partes pudendas se revelaban con grande impudor al trasluz de la tela, siendo gesto tan grosero emblema de su hombría y poder” (p. 65). La expresión de la sexualidad, en el mundo negro, es afirmativa, y con ella, la función de las partes bajas asociadas también al juego. En el viaje de El Renegado por las tierras de Yyaloide, su disposición sexual provoca la broma y la burla de la Reina del África de modo que, “cuando vio venir hacia ella aquel hombre pegado a verga enhiesta, empezó a reír sin medida ni respeto” (p. 181). Aquí de nuevo, jocosamente, Quevedo pero no en su proyección infernal: “érase un hombre a una nariz pegado”. Como en la escena del negrito, El Renegado se molesta de esta degradación de su imagen corporal, pero en la visión del mundo de Yyaloide es sólo un juego a propósito de la incontrolable vida corporal.

La imagen del cuerpo se asienta en la experiencia, en la vivencia del mismo. La propia condición sacerdotal le impone al Obispo Trespalacios determinados usos y vivencias de los orificios que comunican su cuerpo con el exterior. Congruente con una vida negada a la sexualidad, el Obispo, sin embargo, practica el consumo de ciertas hierbas con el objetivo de ensanchar sus percepciones del mundo. Lo interesante es que su boquilla está labrada como una imagen fálica:

Le devolví la aromática bolsita a Don Pepe. Entonces la colocó, junto a otra, en una especie de incensario ciego que colgaba del medio plafón del gabinete volante. De este incensario salían cuatro mangas, muy parecidas a las que usan los narguiles. Cada una de las mangas remataba en una diminuta boquilla en forma de falo, pero ésta no era usada por la boca, sino por la nariz. Entonces fue que la curiosidad pudo más que la prudencia, pues cuando todo estuvo listo, inserté los falillos en la nariz y aspiré el vaho que la manga conducía (pp. 91-92).

La imagen del falo es significativa por varias razones. En primer lugar, es la imagen que precede a las visiones grotescas que analizamos en el acápite anterior. Lo grotesco abre la puerta a lo grotesco. En cuanto a la imagen misma, la versión popular, según Bajtin, establece una relación de reciprocidad entre la dimensión de la nariz y la del falo. Pero aquí, más que sugerir esa relación, parecen unirse simbólicamente ambos (falo y nariz) en la aspiración de la droga. Acaso por esta relación, la referencia al sexo de El Renegado de manera invertida evoca el poema de Quevedo. La introducción de la imagen del falo en la nariz puede aludir, también, a una homosexualidad latente en Trespacios que se libera a través del objeto. Y, por último, podría entenderse como una afirmación positiva de un órgano al que no da una función renovadora. Como en el sexo, la imagen del falo en el mundo de Trespacios no tiene una función afirmativa, renovadora, sino que abre el camino a lo infernal, a lo que se debe temer.

#### *La imagen de lo inferior material y corporal*

La imagen de lo inferior material y corporal se encuentra estrechamente vinculada a la degradación en un sentido dialéctico. Según Bajtin,

La orientación hacia lo bajo es característica de todas las formas de la alegría popular y del realismo grotesco. Abajo, al revés, el delante-detrás: tal es el movimiento que marca todas estas formas. Se precipitan todas hacia abajo, regresan y se sitúan sobre la cabeza, poniendo lo alto en el lugar que corresponde a lo bajo, el detrás en vez del delante, tanto en el plano del espacio real como en el de la metáfora.<sup>29</sup>

Este movimiento de rueda es percibido como “orientado hacia el dicho-  
so porvenir”,<sup>30</sup> en la medida en que “el descenso a los infiernos, terrestres y

29. *Ibid.*, p. 334.

30. *Ibid.*, p. 341.

corporales”,<sup>31</sup> motivo fundamental de estas imágenes, deviene también en una renovación. Dicho movimiento tiene especial significación en la novela en el mundo utópico del reino negro que privilegia la realización de lo bajo corporal, a la vez que degrada los símbolos de la opresión. Su sentido de renovación, sin embargo, resulta dudoso pues un motivo tan importante como el de la muerte y el nacimiento, así como la imagen del parto que corresponde al tema del cuerpo creador, están totalmente ausentes de la novela. Como en la imagen del banquete y en la del cuerpo, también puede notarse en la de lo inferior material y corporal una diferencia con respecto a su construcción en el mundo negro y en el mundo blanco, debido al lugar que ocupa el cuerpo en cada uno de ellos y a su funcionalidad en el texto.

En el prólogo de la novela, escrito por el historiador Alejandro Cadalso para presentar los documentos y demostrar su autenticidad, aparece una cita de la crónica de Don Rafael González Campos, cronista del siglo dieciocho, con la primera referencia a la ciudad fundada por el Avilés y con ella, la primera imagen degradatoria:

Algunos viajeros contaban de cómo había góndolas donde a clara vista de todos se comecía el más vergonzoso de los pecados, el acto nefando, sin que aquellos tampoco dejaran de traer noticias tristes que hablaban de misas dedicadas al diablo, espantosas ocasiones éstas en que la sagrada hostia se insertaba en la más pudenda parte de una mujer que allí había llamada El Tabernáculo, chistoso mote de aquellos impíos debido a las muchísimas hostias que tan vil ramera había engullido por la más grande de sus bocas (p. x).

Una misa dedicada al diablo es una inversión de la función de este rito cristiano donde se ofrece a Dios el cuerpo y la sangre de Jesucristo simbolizados en la hostia y el vino. La imagen de la inserción de la hostia en la vagina de una prostituta degrada la representación del sacrificio y del cuerpo de Cristo así como también el espacio sagrado del tabernáculo. Aquí se realiza una inversión del lugar de la boca, orificio superior, al lugar del orificio inferior de la mujer, identificado con el agujero del infierno que es a la vez el canal de llegada del ser humano a la vida, la renovación. Desde esa perspectiva, el acto es renovador, puesto que la hostia es pan, símbolo del alimento, que se consume directamente por el lugar de los nacimientos. La escena es una carnavalización de imágenes religiosas, aunque el sentido pecaminoso del acto y su identificación con lo infernal se imponen en la perspectiva de la narración.

31. *Ibid.*, p. 334.

Este tipo de degradación aparece asociada en la novela a los proyectos utópicos, pues la encontramos nuevamente en el episodio de Juan Pires, actor de origen sefardí a quien el Obispo Larra paga para que represente el papel de exorcista del niño Avilés. Pires, sin embargo, creará en la condición mesiánica del niño, llega a considerarse un segundo Mesías y predicará el desenfreno sexual como único camino hacia el conocimiento de Dios, en una parodia de los caminos de la mística para llegar al Señor en el que hombre y mujer se unen para llegar al uno, a la unidad, una y otra vez.

Lo primero que quiero hacer notar en relación con la presencia de elementos carnavalescos es que, ya entrado el capítulo, se dice que Pires “llegó a estas tierras haciendo oficio de cómico” (p. 18), es decir, este personaje se dedica a provocar la risa, a entretener, a vender la panacea de la ficción y su condición de actor lo sitúa en un terreno ambivalente entre la realidad y la representación. Aparece aquí el motivo de la máscara que permite realizar las varias potencialidades del ser. Pires toma en serio la representación encargada por el Obispo, que se convertirá en su realidad. En el texto no se reproduce el discurso de Pires sino testimonios de sucesos en los que puede percibirse ese principio corporal decisivo en lo carnavalesco pero que ahora ha pasado a ocupar el lugar de la herejía.

Otorgó la salvación y toda clase de bienaventuranzas a los hombres que consintieran al adulterio de sus mujeres, convirtiendo los cuernos con él pegados en corona de espinas conducente al amor divino. Los cronistas nos hablan de larguísimas filas de mujeres y doncellas desnudas, buena señal de que el verbo de Pires convencía con algo más que palabras (p. 18).

Aquí tenemos el movimiento de lo alto a lo bajo y de lo bajo a lo alto, propio de la degradación carnavalesca. El camino a Dios (alto) se realiza a través de una sexualidad (inferior material y corporal) que, cuando es adúltera del marido, metamorfosea los cuernos de éste (bajeza y deshonra representada en la cabeza, alto) en una corona de espinas como la de Cristo. Así, éstos se sacrifican para que se alcance, mediante la sexualidad, la unión, el uno, con el que se equiparan dos seres humanos al uno divino. ¿Cómo unirse con Dios sin unirse con los otros humanos? ¿Qué mejor unión entre los humanos que la sexual? Se trata, pues, de una parodia del sacrificio de Cristo por los hombres. Pires pedirá ahora el sacrificio de los hombres por Cristo. El verbo, la segunda persona de la Santísima Trinidad, principio espiritual y elevado que encarna en lo superior corporal, se transfiere al plano de lo bajo material. Aquí, su significado es ambivalente pues Pires predica-

ba con la palabra y con el ejemplo, por lo que su ‘verbo’ “convencía con algo más que con palabras” (p. 18).

La custodia de la garganta es la boca, y justo desde esa boca predicaba Pires proponiendo el cielo como premio a una desenfrenada vida sexual. Bajtin ha señalado que “boca es la puerta abierta que conduce a lo bajo, a los infiernos corporales”,<sup>32</sup> pero la relaciona con la imagen de la absorción y de la deglución. Aquí la boca se identifica con la palabra (lo alto) que convence, seduce y conduce a la sexualidad (lo bajo). Ya antes la palabra “verbo” se ha usado con una significación ambivalente, movidiza entre lo alto y lo bajo. Otro ejemplo de este movimiento es que: “Juan Pires se había colocado un campanillo en la pija, y cada vez que la erguía para mostrar potencia, el tintineo escuchado era señal para que la próxima mujer subiera a fornicar sin pena” (p. 19).

El campanillo es una campana pequeña que simboliza la enorme del campanario de la iglesia (alto). La función que le da Pires colgándola a su sexo (bajo) la degrada a la vez que afirma y pregona su potencia sexual y mantiene su función comunicativa. El suceso sagrado que esa campana comunica es la comunión sexual como vía para alcanzar a Dios. Pero el sexo no está asociado en ningún momento a su función reproductiva que en lo carnavalesco es de vital importancia pues garantiza “la inmortalidad histórica del pueblo”.<sup>33</sup> Se trata de una recuperación del placer que conserva el elemento utópico en la recuperación del cuerpo. Así, la propuesta de Pires está marcada por lo prohibido, condicionando un rescate fragmentado de lo corporal: el sexo como placer pero no en su función reproductora. Esta fragmentación es un símbolo de la utopía trunca del mundo negro, la utopía popular una y otra vez mutilada.

En el mundo negro, la imagen degradada de los símbolos sagrados y de poder se construye, también, a partir de la exaltación de lo inferior material y corporal. Así, en la expresión de la fuerza y el poder de Obatal, el cuerpo mismo es espacio de ese significado. Es por esta razón que en la descripción de Obatal, éste muestra siempre su sexo marcado, no escondido, del cual se puede inferir su valentía y su poder asentado en sus dotes naturales.

Llevaba los calzones más que ajustados al cuerpo, por lo que sus partes pudendas se revelaban con gran impudor al trasluz de la tela, siendo gesto tan grosero emblema de su

32. *Ibid.*, p. 292.

33. *Idem.*

hombria y poder, que de él se dijo que no había hombre que cargara con más peso en las campanas (pp. 64-65).

La campana que, como ya había dicho en el caso de Juan Pires, tiene un significado en el mundo sagrado, aparece aquí referida a los testículos de Obatal, concentración de la valentía y la fuerza de su portador. Vayamos a una escena de Obatal, aquella en que, ya representando el poder de su pueblo con un gesto, degrada su propio emblema de poder.

Pues no cesaba la aclamación y el Obatal ya casi ni cabía en los calzones de orondo que estaba. Entonces se colocó el bastón de mando bajo el culo, sentándose en él, y aquel emblema de autoridad de pronto ya se había convertido en trono precario de supremo caudillo (p. 68).

Esta imagen es doblemente ambivalente, como lo hace notar el cronista. El símbolo del más alto poder es rebajado al colocárselo bajo el trasero, lo que puede leerse como una variante de lo que Bajtin llama el motivo del limpiaculos pero esta vez no lo limpia, más bien lo ensucia, y lo rebaja simbólicamente. Pero Obatal ha tomado el poder, con lo cual se revela la ironía trágica, puesto que con ese acto, a la larga, se cuestiona a sí mismo. El caudillo advierte el significado ambivalente de su gesto cuando en esa misma escena se le cae el bastón, porque esa caída es un accidente, un azar, y no un hecho intencionado. La caída del bastón muestra la fragilidad del que lo porta. La escena tiene un tono algo bufonesco pues al degradar el bastón de mando, Obatal se rebaja a sí mismo y augura su propio destronamiento. Sólo puede parodiar el poder, el rey del carnaval que conoce su carácter transitorio. Quien pretende mantenerlo no puede jugar con sus significados. Como su reino vive, en parte, la utopía del carnaval, Obatal parece por momentos comportarse como un rey de carnaval.

La imagen de lo inferior material y corporal en el mundo blanco representado por el poder eclesiástico expresa el reverso de la visión afirmativa y destronadora que cumple en el mundo negro, pues los orificios inferiores del cuerpo se asocian a lo demoníaco. Así, el episodio de Juan Pires provoca “grandes especulaciones teológicas” y la escritura de numerosos tratados, de entre los que sólo “se conservó el *Tratado de los muy equívocos rostros que Satanás muestra a los humanos*” (p. 21). Según este tratado, los demonios son “seres burlones y esquivos, y es por ello que muchas veces se manifiestan por medio de graciosas jugarretas” (p. 22),

características que pueden identificarse como de condición carnavalesca. Sin embargo, el demonio no juega a la degradación afirmativa, renovadora, propia del mundo del carnaval, sino a engañar mediante el juego con la apariencia, dándole imagen positiva a lo negativo y viceversa, para confundir el espíritu humano. El demonio vive en el trasero, y juega con las excrescencias humanas:

Y otra seña es que los posesos echan al aire muy pestilentes humores, que es como si los demonios padecieran de flato y al apoderarse de un cuerpo aprovecharan todos sus orificios para expeler hediondos pedos [...] También he visto, con estos ojos que se comerán los gusanos, cómo un furioso poseso se convertía en maceta, y por todos los orificios de su cuerpo brotaban margaritas que crecían muy monstruosas, que todo esto lo interpreto como grosero chiste del demonio, pues hediondísimo olor acompañaba al muy descomunal crecimiento de las flores. [...] Conocí hombre muy diabólico que alargaba su cuello como culebra, y con ello era capaz de lamerse el ojo del culo sin mostrar señas de fatiga o dolor (pp. 22-23).

La escatología se centra en lo bajo sin relacionarlo dialécticamente con lo alto. El motivo del pedo pierde el sentido de juego carnavalesco ambivalente de las imágenes del mundo negro, o de los diálogos entre Trespalcios y Gracián, que éste matiza paródicamente. La imagen del hombre que logra unir sus dos bocas simboliza la rueda de lo alto y lo bajo, cuya significación profunda ha sido degradada a lo negativo y puramente infernal. En esta visión lo bajo engulle a lo alto sin renovarlo, rebajándolo, deshumanizándolo. La imagen de los excrementos que se transforman en margaritas reaparece en las visiones del niño Pimentel, secretario canónico de Larra, en su entrada a “La orejuda”, habitación donde tenían encerrado al niño Avilés.

Allí venía una mano gigantesca que caminaba arrastrando, con el dedo índice, un mono muy peludo con cara humana y hábito de monja. Era chiste del mismísimo Lucifer que este mono defecara grandísimos mojones voladores, que luego éstos se convertían, flotando por los aires, apestando toda la estancia, en muy serenas y deleitosas margaritas. Por allá, al lado del Obispo, muy campechano venía un hombre hecho miniatura, ya que no encogido enano, y este engendro vomitaba al aire reptiles con bocas en forma de largo futo, que tales primores chupaban al vuelo, por los aires, las engañosas margaritas (p. 37).

La confusión originada por la visión demoníaca altera el proceso de la naturaleza para mostrar su negatividad. En primer lugar se trata de un mono, animal, de cara humana y hábito de monja (imagen que recuerda al cerdo con hábito de

monja en “El reino milenario” de El Bosco). La cara y el hábito sacro muestran el engaño de lo aparente. El excremento, que comunica al ser humano con la tierra, vuela, es decir, asciende llevando el olor de lo bajo a lo alto, para luego transformarse en flor. Por otra parte, los reptiles, animales de tierra símbolos del demonio, salen por la boca del enano y, en el aire, chupan las margaritas, o sea, el excremento del mono. Aquí nuevamente vuelven a aunarse la boca y el trasero confundidos en sus funciones. La imagen se construye a partir de esa combinación animal, humana y vegetal propia del grotesco. Esta imagen de las margaritas saliendo por un orificio del cuerpo, el ano específicamente, se encuentra en “El jardín de las delicias” del Bosco, pero también en la escena en que presenta Obatal al Niño Avilés, Dámaris le coloca un pequeño ramillete de flores en el ano.<sup>34</sup> En el mundo blanco, las relaciones del cuerpo con el exterior, característica del cuerpo grotesco, están asociadas a lo demoníaco y a su juego de engañosas apariencias para confundir el espíritu humano. En su lado más infernal, estas imágenes pueden asociarse a la escuela de la “diablèrie” del siglo XVI que se caracterizó por explorar estos mundos en la pintura.<sup>35</sup>

Las imágenes carnales se articulan de modo muy coherente en la estructura de la novela. Se trata de un texto en diálogo permanente, en el cual el juego de voces, imágenes, modos de narrar, personajes, se realiza en diversos niveles del texto a una misma vez. La imagen heredera de lo carnalesco es dual, ambivalente; en el mundo novelesco esa ambivalencia se realiza en el juego con otras imágenes de procedencia también carnalesca. La imagen carnalesca del mundo negro referida al banquete, al cuerpo, o a lo inferior material y corporal muestra su ambivalencia con la imagen del mundo blanco referida a estos mismos espacios. El estudio de ambas permite apreciar también los lados débiles de las propuestas utópicas más importantes del texto: la del reino de Obatal, tendiente a la realización del cuerpo, y la ciudad política de Trespalacios que pretende controlarlo en función del Estado. Sin embargo, es la misma satisfacción del cuerpo la que le impide a Obatal ver la historia a su alrededor y lo condena a la derrota. El endemoniamiento de Trespalacios parece cancelar todas las salidas posibles al final de

34. Sobre la obra de El Bosco y Bruegel, Kayser comenta que “en ambos se hallan las mismas caricaturas infernales que se arrastran, hormiguean y vuelan; a menudo carecen de tronco y están compuestas de miembros de animales y de hombres; aplican sus torturas con indiferencia”; y luego, al referirse a “El reino milenario” en el paisaje del infierno destaca la presencia de “dos orejas gigantes” (recuérdese la orejuda) y un “cerdo que usa hábito de monja”, *op. cit.*, pp. 34-35.

35. Barasch, *op. cit.*, p. 41.

la novela. Pero el texto no se cierra porque la fundación ya anunciada de Nueva Venecia se rememora como un motivo anticipatorio invertido en el viaje de Trespalacios a los caños para cazar a Leviatán. Si la utopía del reino negro reside en mantener el cuerpo liberado, la de Trespalacios será mantenerlo controlado. Así, el lugar de los sueños habita siempre en el cuerpo: el cuerpo del ser, el cuerpo de la comunidad, el cuerpo propio y el de los otros.

En *La noche oscura del Niño Avilés* el sentido carnavalesco establece un diálogo con el drama barroco, a la vez que lo parodia y muestra la inoperancia de ambas posiciones (el control total y el descontrol absoluto). En ellas se representa la lucha entre la utopía y el desengaño, el optimismo y el pesimismo existencial, la visión paródica e irreverente y la tragedia. La percepción carnavalesca del mundo en la novela funciona, por un lado, para desmitificar la historia, y por el otro, para humanizar lo narrado acudiendo, justamente, a las zonas corporales bajas e inferiores, y a un lenguaje que se regodea en ellas. Esa condición ambivalente de la cultura cómica popular, que se manifiesta y expresa el mundo dialécticamente como totalidad sin clausurarlo, subyace, además, en el sentido ideológico de la novela, pues ninguna de las utopías logra concretarse: el mundo negro es fragmentado por rivalidades de poder, aunque su propuesta es la más cercana a la utopía del carnaval; el mundo blanco no llega a entrar en la razón de la Fe y el Estado y se vuelve incontrolable para el Obispo Trespalacios. El diálogo implícito que se da entre los dos mundos no conduce, en última instancia, a una “verdad”. El análisis de lo carnavalesco en *La noche oscura...* también permite apreciar mejor el papel que juega lo que Bajtin llama lo cómico-serio en la estructura del mundo novelesco, así como en su función desmitificadora de la historia oficial que tiende a estatalizar la visión del pasado y a cancelar la posibilidad de resurrección del presente.

### *Bibliografía*

- Bajtin, Mijail, *Problemas literarios y estéticos*, Arte y Literatura, Ciudad de la Habana, 1986.
- , *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Françoise Rabelais*, Alianza, Madrid, 1988.

- , *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- , “Adiciones y cambios a Rabelais”, en Tatiana Bubnova, *En torno a la cultura popular de la risa*, Anthropos, Fundación Cultural Eduardo Cohen, Barcelona, 2000.
- Barasch, Frances K., *The Grotesque. A Study in Meanings*, Mouton, París, 1971.
- Benítez Rojo, Antonio, *La isla que se repite*, Casiopea, Barcelona, 1998.
- Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, t. 1, Clásicos Castalia, Madrid, 1991.
- , *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1956.
- Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1986.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1992.
- Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Nova, Buenos Aires, s.f.
- Maravall, José Antonio, *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Pico Sacro, Santiago de Compostela, 1976.
- Rodríguez Juliá, Edgardo, *La noche oscura del Niño Avilés*, Cultural, Río Piedras, 1991.
- Sarduy, Severo, “El Barroco y el neobarroco”, en *América Latina en su literatura*, César Fernández Moreno, coord. e introd., Siglo XXI, México, 1998.



## ENTRE RISA Y LLANTO SE CONTEMPLA EL HORROR: LA ESTÉTICA DE LO GROTESCO EN “EL OJO SILVA”, DE ROBERTO BOLAÑO

Laura Zúñiga Orta

Universidad Autónoma del Estado de México

La obra del narrador y poeta chileno Roberto Bolaño (1953-2003) es, quizá, una de las más leídas y comentadas de las últimas décadas. Si bien este escritor empezó a hacerse notar en 1996, con la publicación de *La literatura nazi en América*,<sup>1</sup> su primer gran éxito fue la obtención, en 1998, del Premio de Novela Rómulo Gallegos con *Los detectives salvajes*.<sup>2</sup>

En 2003, año de su muerte, Roberto Bolaño ya era reconocido como uno de los escritores más influyentes en el panorama de las letras hispanoamericanas.<sup>3</sup> En este sentido, su editor, Jorge Herralde, ha señalado que “la generación más joven, la de Fresán, Volpi o Gamboa, lo eligió como su líder indiscutible, su faro, su tótem, en palabras de Rodrigo Fresán”.<sup>4</sup>

Empero, fue después del 15 de julio de 2003, fecha de su deceso, que la fama del chileno creció exponencialmente, de tal suerte que hoy asistimos a lo que

1. La primera edición de *La literatura nazi en América*, a cargo de Seix Barral, fue guillotinado por las bajas ventas. El texto, reeditado por Anagrama en 2010, es un compendio de biografías de escritores que presuntamente desarrollaron literatura filonazi en Sudamérica desde 1930 hasta 2010.

2. *Los detectives salvajes*, que también se hizo acreedora al Premio Herralde de Novela, fue publicada por Anagrama en 1998.

3. Bolaño fue un escritor muy productivo y su éxito estaba apuntalado no sólo por los premios obtenidos sino por una vasta cadena de títulos. Hacia 2003 ya había publicado con Anagrama al menos una decena de textos, entre éstos la ya referida novela *Los detectives salvajes*, y otras fundamentales para dimensionar su propuesta literaria, como *Estrella distante* (1996), *Amuleto* (1999) y *Nocturno de Chile* (2000); y los volúmenes de cuentos *Llamadas telefónicas* (1997) y *Putas asesinas* (2001).

4. Jorge Herralde, *Para Roberto Bolaño*, El Acantilado, España, 2005, p. 17. Herralde recuerda que esto ocurrió durante el Primer Encuentro de Escritores Latinoamericanos que organizó la editorial Seix Barral en Sevilla, España.

prefiguró el escritor español Enrique Vila-Matas al afirmar: “Con la muerte de Bolaño empieza una leyenda”.<sup>5</sup> De su lado, la estudiosa italiana Chiara Bolognese ha hecho notar que comenzó a ser evidente

Un antes y un después en la forma de percibir su obra, tanto entre los lectores como entre los críticos: los primeros, a partir de ese momento, fueron aumentando rápidamente, y los segundos empezaron a ocuparse con mayor interés y continuidad de su trabajo.<sup>6</sup>

En efecto, el fallecimiento de Bolaño desató, de manera paradójica, una fiebre por sus obras<sup>7</sup> que aún se mantienen en las listas de mayores ventas. Por fortuna también han crecido los esfuerzos por razonar su propuesta literaria. Ahí están, por ejemplo, el ya citado *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*, de Chiara Bolognese, un trabajo académico con afán totalizador; *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, de Celina Manzoni, una compilación de reseñas y artículos académicos; y *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, de Patricia Espinosa, que contiene textos de destacados investigadores.

Tanto en los terrenos de la crítica académica como en el ámbito de las reseñas y comentarios periodísticos —de los que es posible hallar múltiples muestras en medios impresos y electrónicos mexicanos, sudamericanos, españoles, franceses y estadounidenses—, la obra de Roberto Bolaño, en particular la narrativa, ha sido relacionada con diversas estéticas; a saber: la de la modernidad, la posmodernidad, la indagación del mal, la novela policiaca, el género negro y el grotesco, entre otras.

Debido a que en la narrativa bolañana hay una serie de temas recurrentes —el exilio, la violencia, la literatura, la enfermedad y la muerte, por ejemplo— que se materializan en los rasgos de carácter de sus personajes —pobres diablos devastados, mordidos por el vicio de la lectura de poesía, nostálgicos, melancólicos e incapaces, en ocasiones, de solucionar sus conflictos—, es factible detectar en sus

5. Citado por Jorge Herralde, *op. cit.*, p. 28.

6. Chiara Bolognese, *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*, Margen, Chile, 2009, p. 17.

7. La ensayista y traductora mexicana Valeria Luiselli se ha referido a lo que calificó como Bolaño fever. Sugiero acudir a: Valeria Luiselli, “Bolaño fever”, *Letras Libres*, diciembre 2008, online, <http://www.letraslibres.com>, 30 de agosto de 2011.

cuentos y novelas elementos característicos de alguna o de varias de las estéticas apuntadas, lo cual amplía de modo sumamente interesante las posibilidades de lectura sobre el llamado planeta Bolaño.

En una de esas posibilidades se ubica el presente texto, cuyo objetivo es explorar cómo se manifiesta en la narrativa bolañana la estética del grotesco a través del análisis de “El Ojo Silva”, cuento con el que abre el volumen *Putas asesinas* (2001).

El protagonista de “El Ojo Silva” está marcado por la fuga. Su trayectoria vital no es sino un desesperado intento por escapar de la violencia, de la realidad toda e, incluso, de sí mismo;

Pero de la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar, al menos no nosotros, los nacidos en Latinoamérica en la década de los cincuenta, los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende.<sup>8</sup>

Su deseo, pues, jamás se verá satisfecho. Bolaño construye esta derrota mediante el mecanismo del grotesco: asistimos a un espectáculo textual sin cabida para la quietud, plagado de distorsiones —del mundo, del tiempo histórico, de la personalidad— y de pérdidas —de identidad colectiva e individual.

Mauricio Silva, mejor conocido como el Ojo, es un exiliado chileno homosexual que se dedica a la fotografía. Después del golpe de Estado que en 1973 arrebató el poder al socialista Salvador Allende, Silva abandona Chile y se refugia en México, donde conoce al narrador, con quien entabla una relación amistosa. Debido a su trabajo, el Ojo sale de México y el narrador le pierde la pista varios años. Cuando se reencuentran, en Berlín, Silva comparte con su amigo una experiencia que lo afectó profundamente.

Los hechos ocurrieron en la India, a donde el Ojo viajó para realizar un reportaje fotográfico que lo llevó hasta los paupérrimos burdeles de una ciudad cuyo nombre no es revelado. Al entrar en contacto con los chulos del lugar, Silva se entera de una extraña festividad religiosa anual que consiste, básicamente, en que un niño de la comunidad es elegido para encarnar a un dios. Durante los días previos a la fiesta, los padres del infante reciben regalos y éste es bien alimentado y atendido, pero luego es emasculado porque el dios “exige un cuerpo de hom-

8. Cito por Roberto Bolaño, *Putas asesinas*, Anagrama, Barcelona, 2001, p. 11.

bre —aunque los niños no suelen tener más de siete años— sin la mácula de los atributos masculinos” (p. 19). Al concluir la celebración, los padres repudian a su hijo, pues ya es un castrado, y lo abandonan en los prostíbulos.

Pese a que rechaza la violencia, a Silva no le queda más remedio que emplearla para rescatar del burdel a dos niños con los que huye hacia una aldea cuyo nombre también se desconoce. Los tres viven juntos una temporada, hasta que los menores mueren a causa de una misteriosa peste. Esta experiencia le demuestra a Silva que es imposible eludir la violencia, y que la esperanza, simbolizada por los niños, no puede sobrevivir. La forma en que Bolaño expone la devastación del personaje y de su mundo se afilia, como he señalado, al grotesco, y es justo mediante esta estética que las posibilidades de lectura alcanzan la crítica social e histórica, y hasta el *ethos* degradado del hombre moderno, por ejemplo.

El punto de partida del presente análisis son los postulados de Wolfgang Kayser,<sup>9</sup> quizá uno de los teóricos más destacados del grotesco, quien aprecia, en primer lugar, que el grotesco, entendido como estructura y categoría estética, “es el mundo en estado de enajenación”,<sup>10</sup> justo como el mundo que deja a Mauricio Silva paralizado.

Este cuento de Bolaño es hartamente interesante porque, considero, el grotesco se manifiesta en dos niveles: al interior del microcosmos que es el propio relato, con el personaje y el narrador como receptores, y al exterior, esto es, al momento en

9. Reconozco que Kayser no ha sido el único interesado en la estética de lo grotesco, pues también destaca el trabajo del crítico y teórico literario soviético Mijail Bajtin; empero, me basaré en los postulados del primero. Si bien Bajtin establece como rasgos de lo grotesco “La exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso”, que también tienen cabida en Kayser, su propuesta me parece limitada al contexto de la cultura cómica popular de la Edad Media y el Renacimiento, concretamente lo carnavalesco. No es que juzgue que las ideas de Kayser son mejores que las de Bajtin: simple y llanamente se ubican en diferentes aristas de un mismo objeto de estudio y, por tanto, tienen distintas aplicaciones y alcances. Bajtin se enfoca en las festividades populares y en lo que de vida, comicidad y materia corporal hay en ellas, mientras que Kayser hace un recorrido que inicia en el siglo xv, pone énfasis en el Romanticismo y se detiene en las vanguardias —un periodo mucho más amplio que el elegido por Bajtin— y sí caben en su propuesta lo monstruoso, la angustia, la pérdida de identidad y la desesperanza, motivo por el cual sus ideas me resultan más apropiadas para razonar la narrativa de un autor tan contemporáneo como Roberto Bolaño. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, España, 2002, p. 273.

10. Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Machado, España, 2010, p. 309.

que el lector aprehende el hecho estético como tal. En ambos casos, la ambivalencia propia del grotesco anula la capacidad de respuesta de los receptores, quienes caen, quizá sin notarlo, en la perplejidad como única reacción plausible.

Si, como asegura Kayser, “sigue teniendo validez el criterio de que lo grotesco solo puede ser experimentado en el acto de su recepción”,<sup>11</sup> Bolaño emprende entonces un doble juego que resulta sobrecogedor: la visión de un mundo enajenado deja al personaje Mauricio Silva desposeído y fuera de sí, según se desprende de lo dicho por el narrador, y un efecto similar se produce en el lector, ante quien, como señalé líneas arriba, no aparece más asidero que la perplejidad.

A nivel textual, es gracias al narrador que conocemos detalles y pasajes de la vida de Mauricio Silva. Este narrador-personaje, que claramente se expresa desde el interior de la diégesis, es también un exiliado chileno y, además, es escritor.<sup>12</sup> Su manera de presentar los hechos es lo que detona el efecto del grotesco en el lector y, asimismo, hace patente que el Ojo Silva sobrevive, o al menos lo intenta, bajo la sombra de la ambivalencia que detona el grotesco.

A decir de Kayser, el mundo enajenado es

Aquel que en un tiempo nos resultaba familiar y confiado y de repente nos desvela su naturaleza extraña e inquietante. Lo repentino y la sorpresa son términos que pertenecen

11. *Ibid.*, p. 303. Kayser reconoce, sobre el particular, una suerte de paradoja: si bien el criterio de definir lo grotesco a partir de la percepción puede ser un error, también es un hecho que resulta imposible prescindir de ésta para determinar las coordenadas de lo grotesco.

12. Este narrador, por cierto, está configurado con base en elementos de la vida del propio Roberto Bolaño: escritor, chileno, exiliado, que vivió en México y de ahí pasó a Europa. No sería la primera ni la única vez que es posible detectar en los textos de Bolaño tintes netamente autobiográficos. Tan sólo en *Putas asesinas* hay narradores con características similares —con voz en primera persona, dedicados a la literatura, exiliados chilenos— en los cuentos “Gómez Palacio”, “Dentista”, “Carnet de baile” y “Encuentro con Enrique Lihn”. Esta pulsión autobiográfica se intensifica si pensamos en el poeta real visceralista Arturo Belano, uno de los dos personajes principales de *Los detectives salvajes*, reconocido por la crítica como *alter ego* de Bolaño. Arturo Belano también es personaje en la novela *Amuleto*, es el presunto narrador de *2666*, aparece como narrador o personaje en los cuentos “Enrique Martín” y “Detectives”, de *Llamadas telefónicas*, y “Fotos”, de *Putas asesinas*; incluso, fue quien “contó” a Bolaño la anécdota que dio origen a la novela *Estrella distante*. Por otra parte, tanto Bolaño como Belano parecen desdoblarse o fundirse con B, un personaje que, además de la elocuente letra con que es nombrado, comparte los rasgos ya apuntados, que serían propios de Roberto y de Arturo. Si bien B no narra, sí es frecuente su presencia como personaje, por ejemplo en “Últimos atardeceres en la tierra”, “Días de 1978” y “Vagabundo en Francia y Bélgica”, de *Putas asesinas*.

a lo grotesco. [...] El temor nos asalta con rigor precisamente porque se trata de nuestro propio mundo, de manera que la confianza que depositábamos en él no resulta ser más que una apariencia.<sup>13</sup>

En cada sitio en el que se detiene, Mauricio Silva se enfrenta con esa sorpresa repentina que lo desgarrar y elimina sus asideros en la vida. Es posible inferir, en primer lugar, que si escapa de Chile es porque el mundo de su infancia y adolescencia, familiar y conocido, se transformó en un espacio violento y ajeno después de la acción militar que llevó al poder a Augusto Pinochet, quien instalaría una sangrienta dictadura en el país sudamericano.

Una vez en México, no logra tender puentes con su nuevo mundo, de modo que éste no le resulta nunca confortable: “No era como la mayoría de los chilenos que por entonces vivían en el DF: no se vanagloriaba de haber participado en una resistencia más fantasmal que real, no frecuentaba los círculos de exiliados” (p. 13).

Esta apatía de Silva obedece, sin duda, a su condición de homosexual, un secreto a voces entre los exiliados, que procuraba no comentar, pues sabía que sería rechazado. A pesar de sus reservas, Silva le confía al narrador este aspecto de su vida, y así sabemos “que durante algunos años había llevado con ¿pesar?, ¿discreción?, su inclinación sexual, sobre todo porque él se consideraba de izquierdas y los compañeros veían con cierto prejuicio a los homosexuales” (p. 13).

Es lógico que para el Ojo Silva ya no exista, tanto por lo que ha visto como por su preferencia sexual, la posibilidad de vivir en una realidad familiar que le brinde cierta confianza y aceptación. Pero esta verdad adquiere visos de tragedia en cuanto llega a la India a cumplir con dos trabajos: hacer un reportaje fotográfico de la zona urbana y otro “sobre el barrio de las putas” (p. 17), cuya descripción raya en lo sórdido.

Mientras “hacía fotos y charlaba con las putas, algunas jovencísimas y muy hermosas, otras un poco mayores o más ajadas, con pinta de matronas escépticas y poco locuaces” (p. 18), los chulos invitan a Silva a sostener relaciones sexuales con alguna prostituta. Debido a que se niega, éstos comprenden que es homosexual y entonces le sugieren visitar otro sitio. Como si descendieran al infierno,

13. Kayser, *op. cit.*, p. 310.

Caminaron por calles estrechas e infectas hasta llegar a una casa de fachada pequeña pero cuyo interior era un laberinto de pasillos, habitaciones minúsculas y sombras de las que sobresalía, de tanto en tanto, un altar o un oratorio (p. 18).

En esa casa el Ojo termina por perder, como diría Kayser, “todas las categorías en que fundamos nuestra orientación en el mundo”.<sup>14</sup> Y es que si bien Mauricio Silva ya carecía de asideros, lo cierto es que esa realidad en la que no podía echar raíces y que incluso lo rechazaba, aún tenía rasgos reconocibles, puntos en común con el mundo ultrajado por la violencia. En contraste, las sinuosas y sucias calles hindúes, sus olores, sus casas pobres y una religión desconocida y hasta incomprensible para el hombre occidental, terminan por precipitar a Silva hacia su propia devastación.

Quizá lo único que comparten estos dos mundos es la violencia, ésa de la que busca escapar Mauricio Silva. En esta zona indefinida de la India, la violencia no es instaurada por un poder político, sino religioso: un dios encarna en un niño, y en ese proceso demanda un sangriento sacrificio que terminará envileciendo al elegido.

Se trata de una fiesta bárbara, prohibida por las leyes de la república india, pero que se sigue celebrando. Durante el transcurso de la fiesta el niño es colmado de regalos que sus padres reciben con gratitud y felicidad, pues suelen ser pobres. [...] Al niño, días antes de que empiecen los festejos, lo castran. [...] Semanas o meses después, cuando todo ha acabado, el niño vuelve a casa, pero ya es un castrado y los padres lo rechazan. Y entonces el niño acaba en un burdel (p. 19).

El narrador compara la fiesta hindú con una romería latinoamericana, estableciendo así un nexo con ese mundo que aún tiene rasgos conocidos. Sin embargo, la celebración que exige la deidad hindú desborda por completo los esquemas del Ojo, quien queda desorientado en una realidad que no sólo le es ajena por motivos netamente culturales, sino que se erige en *otra*: amenazante, peligrosa, desquiciada, horrenda.

Basta la descripción del prostíbulo para ejemplificar, mas no para entender, esa *otra* realidad a que me he referido: “parecía que estaba describiendo una iglesia. Patios interiores techados. Galerías abiertas. Celdas en donde gente a la que

14. *Ibid.*, p. 310.

tú no veías espiaba todos tus movimientos” (p. 20). Era, a decir del narrador, una “casa incomprensible” (p. 20).

A la descomposición física del entorno habría que sumar lo que esa *otra* realidad ocasiona en los niños que son castrados para agradar al dios. Los chulos le ofrecen al fotógrafo un niño que lo impacta vivamente: “un joven castrado que no debía de tener más de diez años. Parecía una niña aterrorizada, dijo el Ojo. Aterrorizada y burlona *al mismo tiempo*” (p. 20).

Esta escalofriante ambivalencia es reforzada por la letra cursiva empleada en las palabras “*al mismo tiempo*”. Las cursivas son del autor, quien de esta manera materializa el doble juego al que ya he aludido: el recurso tipográfico involucra al lector en la brutal recepción de lo grotesco y, paralelamente, ubica a los personajes en terrenos de la incertidumbre:

Aterrorizada y burlona *al mismo tiempo*. ¿Lo puedes entender? Me hago una idea, dije. Volvimos a enmudecer. Cuando por fin pude hablar otra vez dije que no, que no me hacía ninguna idea. Ni yo, dijo el Ojo. Nadie se puede hacer una idea. Ni la víctima, ni los verdugos, ni los espectadores. Sólo una foto (p. 20).

En efecto, nadie puede hacerse una idea de algo así: he ahí lo grotesco y su cruda ambivalencia. La fotografía que Silva toma tampoco facilita la comprensión de un fenómeno de estas dimensiones. Por el contrario, es apenas una tímida reacción, un burdo sucedáneo de mecanismo de defensa: si para evadir algo desagradable es común optar por cubrirse los ojos, lo que Silva hace es protegerse con su cámara fotográfica, reacción en la que se profundizará más adelante. La descripción del niño castrado es, a fin de cuentas, la viva imagen del grotesco, que ni Silva ni el narrador tienen elementos para entender: su mundo ha quedado por completo enajenado.

A lo largo del texto, pues, el lector aprecia, a través de la enunciación del narrador, lo que el Ojo ve y hace, que en mayor o menor medida se corresponde con la estética del grotesco. En este sentido, Kayser establece que

A la estructura de lo grotesco pertenece la abolición de todas las categorías en que fundamos nuestra orientación en el mundo. [...] la mezcla de ámbitos y reinos bien distinguidos por nuestra percepción, la supresión de lo estático, la pérdida de la identidad, la distorsión de las proporciones “naturales”, etc. Y en la actualidad se han sumado a aquellos otros procesos más de disolución: la anulación de la categoría de cosa, la destrucción del concepto de personalidad, el derribo de nuestro concepto de tiempo histórico.<sup>15</sup>

15. *Ibid.*, p. 310.

Como ya se indicó, un aspecto fundamental del carácter de Silva es su marcada inclinación por el nomadismo. Desde que en “enero de 1974, cuatro meses después del golpe de Estado, el Ojo Silva se marchó de Chile” (p. 11), no ha conocido el sosiego: sale de su país para no regresar jamás, pero no echa raíces en otro lado, pues en ninguno encuentra la paz que anhela.

Si atendemos a que la estética grotesca pugna por la movilidad, ésta se materializa en los constantes cambios de espacio que constituyen, de cierto modo, el *modus vivendi* del protagonista. El violento golpe de Estado que derrocó a Salvador Allende destruyó, también, el mundo primigenio de Silva, quien a partir de entonces se entrega a la huida como forma de ser y de estar: brizna de luz capaz de iluminar oquedades, pero falta de la paz necesaria para permanecer y levantar un nuevo mundo distinto al que la violencia le quitó.

Silva abandonó Chile y se fue a Buenos Aires, pero “los malos vientos que soplaban en la vecina república lo llevaron a México” (p. 11), donde trabó amistad con el narrador, con quien se reunía “una vez a la semana, por lo menos, en el café La Habana, de Bucareli, o en mi casa de la calle Versalles” (p. 11).

Silva pasó aproximadamente dos años en México y su estancia fue solitaria: salvo por sus visitas al café La Habana, nadie sabía gran cosa de él. Su costumbre de “vivir de forma espartana” (p. 12) es, sin duda, una cualidad propia del errante, que sabe viajar ligero de equipaje.

Cuando el Ojo se mudó a París gracias a que un amigo le consiguió trabajo, no se despidió de nadie y nadie lo echó de menos: comenzó a disolverse. Es en Berlín, varios años después, donde se reencuentra con el narrador, a quien le comenta que también estuvo en Milán, siempre en “viviendas modestas en donde guardaba los libros y de las que se ausentaba durante largas temporadas” (p. 15).

En Berlín, el Ojo le cuenta a su amigo la experiencia que tuvo lugar en la India. La movilidad característica de la estética grotesca se manifiesta en este ir y venir del personaje, que vive en tránsito perpetuo, y también se hace evidente en el espacio ficcional de las ciudades hindúes que Silva conoció, aunque no recuerde los nombres.<sup>16</sup> Se trata de “calles estrechas e infectas” (p. 18), olorosas y oscuras; de casas aparentemente pequeñas, cuyos interiores laberínticos albergan burdeles

16. El Ojo no revela los nombres de las ciudades hindúes que visitó porque, según confía al narrador, está tratando de olvidar. Esta omisión podría ser, asimismo, un recurso que Bolaño empleó para enfatizar una verdad abrumadora: que la violencia no sólo ocurre en Chile o en la India, sino en cualquier parte; que la pérdida de nuestros asideros en la realidad puede tener cualquier escenario; que el mundo entero tiene, en suma, un alto grado de ambivalencia, un cierto matiz grotesco que puede llevar a todo espectador a la petrificación.

que son como templos. Todos los espacios de esa India innumerable son la concatenación de sombra, asfixia e inmundicia.

En cuanto Silva logra sacar a los dos niños del burdel emprende un viaje caótico que, de nuevo, responde a la movilidad de la estética grotesca. En su intento por evitar a la policía, el Ojo y los pequeños a quienes ahora llama hijos, siguen lo que el narrador califica de itinerario: pasan al hotel por las pertenencias del fotógrafo y huyen

En un taxi hasta una aldea o un barrio de las afueras. Desde allí en un autobús hasta otra aldea en donde cogieron otro autobús que los llevó a otra aldea. En algún punto de su fuga se subieron a un tren y viajaron toda la noche y parte del día. [...] Después cogieron otro autobús, y un taxi, y otro autobús, y otro tren, y hasta hicimos dedo dijo el Ojo (p. 22).

La obvia intención de Silva era alejarse, con sus hijos, de aquella ciudad en la que el dios hindú desconocido es artífice de la violencia. Al final del relato, cuando sus niños han muerto, “Con atenuada sorpresa descubrió que no estaba tan distante como pensaba, la huida había sido en espiral y el regreso fue relativamente breve” (p. 24).

El Ojo ha quedado tan fuera de sí por lo que ha experimentado, que apenas es capaz de sentir esa “atenuada sorpresa”, y no manifiesta azoro mayor al descubrir que el burdel del que rescató a sus hijos ha sido sustituido o, mejor, ha desaparecido para ceder su lugar a “viviendas en las que se hacinaban familias enteras” (pp. 24-25), lo cual, triste paradoja, le “pareció una imagen del paraíso” (p. 25).

Frente a esta movilidad física constante, el Ojo permanece pasmado, casi en fría contemplación. Después del deceso de los niños quiere morir, “pero no tuve esa suerte” (p. 24), dice, ni hay evidencia alguna de que intente suicidarse, lo cual sería, aventuro, una salida lógica para evadir el sufrimiento. ¿Permanece vivo por inercia o porque no le teme a la muerte? La respuesta está en Kayser, quien apunta que “No se corresponde con lo grotesco el miedo a la muerte, sino el pánico ante la vida”.<sup>17</sup> Es probable que el pánico opere como una suerte de impulso vital que impide a Silva atentar contra su vida; más probable aun es que el sinsentido de la existencia manche también la muerte, en la que ya no se hallaría el fin del dolor, sino su prolongación: Silva no elige la muerte porque sabe que en ella misma está

17. *Ibid.*, p. 310.

la violencia de la que no puede escapar, y porque morir no es, para él, renacer en la esperanza, sino continuar en el paraje yermo de la desolación.

En el fondo, el fotógrafo se debate entre ser y no ser. ¿Quién es, o qué es, después de todo, Mauricio Silva? Desde el inicio del texto es claro que ha perdido la identidad. Quienes, como Silva, abandonaron Chile y se refugiaron en México, asumen su condición de exiliados y la identidad fracturada que ello implica, pero Mauricio no los frecuenta ni alimenta, por tanto, ese sucedáneo de identidad.

Silva se aleja de los exiliados por su condición de homosexual. De hecho, lo sexual es la primer arista de su identidad en la que hay fisuras. Todos saben que Silva es *gay*, pero él no lo reconoce ni lo vive abiertamente, ni sus conocidos se lo preguntan. Los exiliados asumen como cierto lo que se dice respecto a la orientación sexual de su paisano, y lo rechazan veladamente porque tal inclinación no va de acuerdo con sus presuntos valores de izquierda.

El narrador es el único depositario directo de este aspecto de la vida de Mauricio Silva, quien se “confiesa” poco antes de salir de México. Silva no se equivoca al hablar de su homosexualidad con su amigo, pues éste no sólo no lo juzga, sino que no le da mayor importancia; por el contrario, refiere que terminaron hablando “de la palabra invertido (hoy en desuso) que atraía como un imán paisajes desolados, y del término colisa, que yo escribía con ese y que el Ojo pensaba se escribía con zeta” (p. 13). La reticencia del Ojo a tocar el tema y la displicente actitud del narrador permiten sugerir que Silva no tenía, ni se había esforzado en construir, una identidad sexual lo bastante fuerte como para ser vivida sin tapujos.

La pérdida de identidad también es evidente en el momento en que, al rescatar a los niños, el Ojo “se convirtió en otra cosa, aunque la palabra que él empleó no fue «otra cosa» sino «madre». Dijo madre y suspiró. Por fin. Madre” (p. 22). Es factible pensar que Silva se convirtió metafóricamente en madre porque ésa es la única figura que le da la sensación de protección, paz y tranquilidad que desea. Y aunque luego pidió a los niños que lo llamaran padre, para no levantar sospechas, lo cierto es que estableció con ellos una relación madre-hijo. La degradación de la identidad es notoria: un hombre homosexual que no asume de forma abierta esa preferencia y que, además, adopta con total naturalidad un rol típicamente femenino.

Mauricio Silva no asume la paternidad sino la maternidad porque tampoco ha sabido o podido construir una identidad masculina con marca homosexual, como ya se sugirió. La lectura de esta situación podría ampliarse al campo de lo social e histórico si, por ejemplo, se empata la figura del padre con la autoridad

totalitaria y violenta que hizo de Chile un mundo enajenado, o si se piensa en la nación como una madre. En el caso del texto de Bolaño, esta identidad de nación como un ente protector que cobija a sus hijos al modo de una madre, tampoco está siquiera dibujada, sino por completo rota. Hay, entonces, una fuerte crítica política y hasta social: de la violencia y sus funestas consecuencias no puede escapar ni la más sólida noción de patria; tristemente, a la patria se la somete o conquista con violencia, y sólo violencia puede heredar a sus hijos.

Por otra parte, la forma en que el narrador describe a Mauricio Silva también revela el proceso de disolución que sufre su personalidad. A lo largo del texto, el narrador apunta una serie de rasgos mediante los cuales es imposible no suponer que Silva emerge desdibujado y, de hecho, se va convirtiendo en algo aun más borroso: como si sus propias lágrimas lo deslajaran. “Parecía traslúcido” (p. 13), “El Ojo parecía de cristal” (p. 13), “había adquirido un rostro de sombras” (p. 14), era “una persona rara y sin embargo asequible, alguien que no imponía su presencia” (p. 15), son algunos ejemplos de cómo el protagonista se disuelve hasta que no queda de él sino su llanto desgarrado.

Antes de la pérdida de identidad que he esbozado, Mauricio Silva pierde el nombre. De hecho, gracias a esta carencia van emergiendo los detalles que confirman la disolución de su identidad. Una sola vez, al inicio del relato, el narrador se refiere a su amigo por su nombre propio; después se limita a llamarlo el Ojo. Cuando se encuentran en Berlín, Silva intenta ser reconocido por su nombre de pila, pero inmediatamente el narrador lo asocia con su apodo: “Soy yo, Mauricio Silva, dijo. ¿El Ojo Silva de Chile?, dije yo” (p. 15). Mauricio es sólo una palabra en los documentos que acreditan una identidad que, en los hechos, está aniquilada y pertenece a alguien nombrado el Ojo.

Por otro lado, el apodo de Mauricio Silva no es, en modo alguno, gratuito, aunque es evidente la relación que tiene con su oficio de fotógrafo. Vale la pena recordar que el ojo, además de ser un órgano fundamental para la aprehensión sensible de lo que nos rodea, también es, sobre todo, el “símbolo de la percepción intelectual”.<sup>18</sup>

El personaje de Bolaño no tiene un solo ojo, como el Cíclope —lo que implicaría una cualidad infrahumana—, sino un tercer ojo como Shiva,<sup>19</sup> deidad

18. Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 2003, p. 770.

19. La posibilidad de relacionar el símbolo del ojo con la religión hindú está implícita en el propio texto, pues Mauricio Silva vive un tiempo en la India, donde se enfrenta con las tradiciones religiosas del país y protagoniza una experiencia desgarradora.

hindú masculina. La función de ese tercer ojo es dotar a quien lo posee de una percepción unitiva, integral: “Si los dos ojos físicos corresponden al sol y a la luna, el tercer ojo corresponde al fuego. Su mirada reduce todo a cenizas [...] indica la condición sobrehumana, aquella en que la clarividencia alcanza su perfección”.<sup>20</sup>

Mauricio Silva es susceptible al sufrimiento porque es capaz de ver más de lo que el humano sentido de la vista permite y soporta. La cámara fotográfica que usa para trabajar es un escudo como el que Perseo utilizó para evitar mirar a los ojos a Medusa, esto es, la realidad. Sin embargo, Silva no puede protegerse todo el tiempo, de ahí que el narrador identifique en él:

Una forma de acercarse, un estar, una forma de opinar desde cierta distancia y desde cierta tristeza nada enfática [...] un rostro de sombras, pero que aún mantenía lo esencial, la memoria de su movimiento, una entidad casi abstracta pero en donde no cabía la quietud (p. 14).

Mauricio no puede conocer la paz porque su clarividencia, simbolizada por el tercer ojo, lo mantiene atado al pasmo que implica descubrir, repito, su mundo enajenado. Los niños que rescata en el burdel hindú se convierten en una suerte de esperanza que “le daba fuerzas para seguir, para dormir, para levantarse” (p. 23). Aferrado a la imagen de sus hijos, el Ojo evadió por un tiempo la violenta realidad y hasta las pesadillas que lo torturaban por las noches; sueños en los que “aparecía la policía india y lo detenían con acusaciones indignas” (p. 23), o era lastimado por los “esbirros de la secta del dios castrado” (p. 24).

Pero, como apunta el narrador, no es posible escapar de la violencia y los niños mueren. “Todo era tan triste” (p. 24), reconoce el Ojo antes de que la enfermedad llegara a la aldea y acabara con sus hijos. El dejo de tristeza se intensifica si notamos que Silva nunca logró asir la esperanza, pues los pequeños no se comunicaban con él de modo constante y manifiesto:

Entre ellos hablaban en un idioma incomprensible. A veces los veía detener los juegos y caminar por el campo como si de pronto se hubieran vuelto sonámbulos. Los llamaba a gritos. A veces los niños fingían no oírlo y seguían caminando hasta perderse. Otras veces volvían la cabeza y le sonreían (p. 23).

Esta imagen de los niños hablando entre ellos sin incluir a su supuesto padre, ignorándolo y sonriéndole, pero de lejos, es similar, en cuanto a su ambivalencia,

20. *Ibid.*, p. 771.

a la del jovencito castrado que parecía, *al mismo tiempo*, una niña aterrorizada y burlona. Como he señalado, los pequeños simbolizan la esperanza, y si éstos permanecen junto al Ojo y, al mismo tiempo, le demuestran indiferencia y ríen a la distancia, ajenos, como si se burlaran, tal es el carácter de la esperanza que, a fin de cuentas, nunca abraza a Silva. Los niños y, como consecuencia, lo que significan, son sonámbulos; sus cuerpos son sombras y así se esfumaron. Silva no puede rehuir esta fatalidad, pues aunque cierre sus dos ojos físicos, el tercero, como una brasa incrustada en la frente, lo condena a perpetuidad a contemplar el horror.

En el cuento de Bolaño hay, asimismo, una serie de distorsiones que se afilian a la estética del grotesco. Una de éstas emerge con los niños castrados: en el proceso para encarnar a la divinidad, son mutilados y quedan por completo faltos de armonía. La distorsión que sufren es atroz: su cuerpo ha sido violentamente deformado y, luego de encarnar al dios, jamás podrán llegar a ser hombres. Los emasculados devienen parias y son rechazados hasta por sus familiares.

Debido a su “nuevo” cuerpo, torcido e irregular, los niños ya no pueden formar parte del orden social. Así, son abandonados en habitaciones oscuras a las que sólo tienen acceso los clientes que frecuentan los burdeles, y no salen a la calle porque ya no están dentro de la norma: se les condena a una existencia marginal limitada a los espacios en que son ignoradas las leyes del mundo “normal”; espacios que también aparecen distorsionados: “me describió el burdel y parecía que estaba describiendo una iglesia” (p. 20), enuncia el narrador.

En la propia idea del tercer ojo de Mauricio Silva aparece la distorsión de las proporciones naturales a que alude Kayser. Si bien he comparado ese ojo con el del dios Shiva, no hay que ignorar que, desde una perspectiva alejada de las creencias hindúes, el ojo de Mauricio es un órgano fuera de lugar. Ubicados, reitero, en un contexto desligado de la religión hindú, Silva tiene tres ojos y no dos, lo cual constituye, a todas luces, una aberración, algo monstruoso y carente de armonía. Dicho de otro modo: el tercer ojo de Silva sería un ojo degradado, en tanto que pertenece a un ser humano común y corriente, valga el coloquialismo.

En una ampliación de la lectura, el ojo de Mauricio Silva —presente tanto en el apodo con que es nombrado como en su oficio— podría empatarse con el ojo sin párpado del Dios de la tradición occidental. “En la Biblia se habla del ojo en sentido metafórico. Se atribuyen ojos a Dios como símbolo de su vigilancia y cuidado de las criaturas [...] el ojo simboliza a Dios omnipotente y omnisapiente”.<sup>21</sup>

21. José Antonio Pérez-Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos*, Tecnos, Madrid, 2000, p. 323.

Dios tiene la capacidad de mirar a sus hijos y por eso sabe de ellos, pero su ojo sin párpado también lo condena a ver todo, incluido el horror y, a diferencia de Mauricio Silva, no cuenta con una cámara fotográfica que le sirva como escudo para no mirar las infames conductas en que suelen incurrir sus creaciones. Sin duda, sólo este Dios puede contemplar espectáculo semejante.

Bajo esta lógica, no sería descabellado intuir en Mauricio Silva la figura de una especie de dios terrenal, con todas las taras de la humanidad. El personaje bolañano busca hacer el bien, proteger la inocencia y, con ello, salvaguardar la esperanza y evadir la violencia. Si no lo consigue es porque se trata de un dios moderno, caído y degradado, con forma humana y límites también humanos. Su ojo es modernizado por la cámara fotográfica, y aunque mediante este artefacto se protege del desnudo espectáculo que Dios sí puede tolerar, Silva será incapaz de contener el llanto ante la barbarie de los hombres: a pesar de su ojo-escudo, no puede dejar de ver; con la cámara, quizá, ve mucho más.

No es gratuito que el relato concluya con las lágrimas de Silva, quien no puede

Dejar de llorar por sus hijos muertos, por los niños castrados que él no había conocido, por su juventud perdida, por todos los jóvenes que ya no eran jóvenes y por los jóvenes que murieron jóvenes, por los que lucharon por Salvador Allende y por los que tuvieron miedo de luchar por Salvador Allende (p. 25).

Este dios moderno, herido e inepto, llora, pues, por todo el mundo. De este modo, en el final del texto, con Mauricio Silva entre risa y llanto, se concreta la estética del grotesco:

El Ojo dijo que sí, que no podía dejar de llorar, que no sabía qué le pasaba, que llevaba horas llorando. Y su amigo francés le dijo que se calmara. Y el Ojo *se rió sin dejar de llorar* y dijo que eso haría y colgó el teléfono. Y luego siguió llorando sin parar (p. 25). [Las cursivas son mías].

Mauricio Silva ríe sin dejar de llorar, se debate en esa dolorosa ambigüedad. ¿Puede haber algo más desolador que saber a dios llorando? No hay ser humano ni creación divina capaz de contemplar, sin quebrarse, el terrible espectáculo del ojo divino convertido en agua, destrozado en lágrimas, herido a muerte por el llanto.

El doble juego planteado por Roberto Bolaño en “El Ojo Silva” es, sin lugar a dudas, contundente. Todo lleva al protagonista del relato a la incapacidad de responder ante la ambivalencia de un mundo violento del que no es posible esca-

par, un mundo enajenado en el que no cabe la esperanza, pues *incluso* ésta se burla de los hombres. Después del pasmo, el único asidero del Ojo es el tránsito de la minúscula risa al llanto incontrolable; pero esta reacción, más que voluntaria, es la suma de su impotencia, el paroxismo de su degradación, la culminación de su devastación.

En el doble juego tejido por Roberto Bolaño, la estética del grotesco está desplegada de tal manera que, al interior del relato, Mauricio Silva es incapaz de dejar de llorar. El propio narrador no puede hacer más que escuchar lo que el Ojo le refiere, y calla, también estupefacto. Lo mismo le ocurre al lector: una vez aprehendido el hecho estético le queda, acaso, abandonar el libro, cerrar los ojos, volcarse en sí mismo y contemplar, entre risa y llanto, la ambivalencia de su propio mundo, con la esperanza a perpetuidad negada.

### *Bibliografía*

- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, España, 2002.
- Bolaño, Roberto, *La literatura nazi en América*, Anagrama, España, 2010, [1ª ed. 1996, Seix Barral].
- , *Estrella distante*, Anagrama, España, 2008, [1ª ed. 1996].
- , *Llamadas telefónicas*, Anagrama, España, 2010, [1ª ed. 1997].
- , *Los detectives salvajes*, Anagrama, México, 2008, [1ª ed. 1998].
- , *Amuleto*, Anagrama, España, 2009, [1ª ed. 1999].
- , *Nocturno de Chile*, Anagrama, España, 2008, [1ª ed. 2000].
- , *Putas asesinas*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- Bolognese, Chiara, *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*, Margen, Chile, 2009.
- Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 2003.
- Herralde, Jorge, *Para Roberto Bolaño*, El Acanalado, España, 2005.
- Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Machado, España, 2010.
- Pérez-Rioja, José Antonio, *Diccionario de símbolos y mitos*, Tecnos, Madrid, 2000.

## TRANSICIONES Y METAMORFOSIS



## LA CONSTRUCCIÓN DEL TEXTO LITERARIO EN EL *BESTIARIO* DE BRUNETTO LATINI

Óscar Javier González Molina  
El Colegio de México

En este artículo se analizan las construcciones del lenguaje que indican la formación del discurso literario en el *Bestiario medieval castellano* de Brunetto Latini, con el objeto de evidenciar la naturaleza artística del manuscrito, sin olvidar, por esto, su intención y dimensión pragmática e instructiva. Si bien la finalidad última del *Bestiario medieval* es didáctica y moralizante, es importante señalar que los procedimientos lingüístico-textuales utilizados en la representación de algunos animales, manifiestan una búsqueda artística que acerca el manuscrito al campo de *lo literario*, en franca relación con el lenguaje descriptivo que acompaña la explicación del aspecto físico y los hábitos de los seres reales y maravillosos que componen el texto. Así pues, este artículo profundizará en un aspecto olvidado por los estudios medievalistas y la crítica literaria, a saber: el carácter artístico-literario, y no sólo religioso-moralizante, de los bestiarios medievales.

En su estudio sobre el bestiario en el Medioevo, el especialista Ignacio Malaxecheverría advierte la antigua preocupación del hombre por manifestar su relación con los animales, la cual se remonta al arte prehistórico y representa el descubrimiento de la dimensión viva y misteriosa de la naturaleza, que se materializa en las formas, prácticas y cualidades de las bestias.<sup>1</sup> El importante papel que en muchas culturas tienen los animales en la explicación del mundo y la génesis del hombre, se ve materializado en la elaboración de mitos, leyendas, historias y relatos que constituyen la expresión primigenia de la literatura. Así pues, desde la Antigüedad los hombres han visto a los animales como seres vivos que comparten una naturaleza real y maravillosa, y se encuentran entre la constatación directa del mundo natural y la creación mágica de presencias que respaldan las cosmogonías

1. *Bestiario medieval*, Siruela, Madrid, 1989, pp. 198 y 199.

culturales. En el prefacio al libro *Bêtes et hommes dans le monde médiéval*, Jacques Le Goff señala que:

Parmi les nôtres celui de la distinction entre animaux réels et animaux imaginaires n'existe pas au Moyen Age. Pour les clercs et les hommes de ce temps que leur savoir atteint, ils sont tous réels et chargés d'un symbolisme de même nature, même si les savant estiment, souvent à la suit des Anciens, que certains sont fabuleux tels que les gorgones, sirènes, cerbère, hydre, chimères, centaures.<sup>2</sup>

A causa de las múltiples discusiones y estudios acerca de la forma y función de los bestiarios en el Medioevo, resulta difícil plantear una definición única y terminante sobre estos escritos. Algunos bestiarios pueden ser considerados como textos científicos, religiosos y maravillosos a la vez; así mismo, sus fuentes culturales y bibliográficas son tan variadas que abarcan diferentes aspectos de la vida humana.<sup>3</sup> En este sentido, Malaxecheverría apunta que la dificultad en la comprensión actual de los bestiarios medievales reside en dos situaciones, a saber: por una parte, algunos críticos buscan interpretar los bestiarios desde categorías culturales contemporáneas; por otra parte, ciertos especialistas pretenden encasillar su análisis en esquemas y clasificaciones tradicionales que no responden a su complejidad y diversidad<sup>4</sup>. Desde la perspectiva de este artículo, estudiaré el bestiario como un escrito literario (en el sentido amplio del término) en el que el uso de la alegoría,

2. En *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, Alberto L. Bixio, trad., Gedisa, Barcelona, 1986, p. xiii.

3. Al respecto A. C. Crombie afirma que: "Desde los tiempos de Esopo se han usado historias de animales para ilustrar varias virtudes y vicios humanos. La tradición fue seguida por Séneca, en el siglo I, en sus *Quaestiones Naturales*, y por obras griegas tardías que culminaron en el siglo II en una obra de origen alejandrino, conocida como *Physiologus*, que fue el modelo de todos los bestiarios medievales. En estas obras, los hechos de historia natural recogidos por Plinio estaban mezclados con leyendas enteramente míticas para ilustrar algún punto de la doctrina cristiana [...] La preocupación por las propiedades mágicas y astrológicas de los objetos naturales era, junto a la búsqueda de símbolos morales, la característica principal de la perspectiva científica en la Cristiandad occidental antes del siglo XIII. En la obra de Plinio había una gran cantidad de datos mágicos, y una de sus ideas distintivas, la doctrina de las rúbricas, según la que cada animal, planta o mineral poseía una marca que indicaba sus propiedades ocultas, tuvo un gran efecto sobre la historia natural popular", *Historia de la Ciencia: De San Agustín a Galileo. La Ciencia en la Edad Media: siglos V al XIII*, José Bernia, trad., Alianza, Madrid, 1959, pp. 29 y 30.

4. *Op. cit.*, p. 231.

la metáfora y el símil proporciona un gran valor artístico al contenido moralizante y científico del texto. En su escrito “Texto clásico e imagen: una aproximación a la incidencia de la literatura antigua en el bestiario ilustrado”, José García relaciona la dimensión estética con la dimensión moralizante del bestiario medieval al mencionar que éste es:

Una alegorización doctrinal y/o moralizante cristiana de una serie de narraciones y descripciones, en especial referidas a contenidos de carácter zoológico y mineral, procedentes de la Antigüedad grecolatina. Las características o propiedades más o menos fabulosas de diversos animales reales o imaginarios, recogidas por los naturalistas, historiadores y viajeros del mundo antiguo, aparecen continuamente reflejadas en los capítulos de los bestiarios, revestidas de un ropaje alegórico de cariz cristiano con evidentes fines didáctico-morales.<sup>5</sup>

En los bestiarios, la alegoría relaciona el mundo terrenal con el mundo divino, pues la representación de los animales entrevé un conocimiento espiritual y moralizador que sobrepasa el significado literal del escrito. La figura alegórica, como construcción artística y moralizante, propone dos niveles de sentido: por un lado, la enunciación literaria de las características y comportamientos zoológicos; por otro lado, la imagen figurada de vicios y virtudes humanas.<sup>6</sup> Es importante señalar que en los bestiarios, como en otro tipo de obras, la alegoría no se circunscribe a una imagen particular de la representación, por el contrario, esta figura literaria comprende la totalidad del escrito, de tal manera que la sustitución de marcos referenciales se completa en la elaboración artística del texto.<sup>7</sup> Así pues, la alegoría enriquece sustancialmente el contenido artístico y la dimensión moralizante del bestiario, ya que, como señala Nestor Lugones “en el *Physiologus* original y en sus continuadores hasta el siglo XIII la alegoría tiene carácter místico y tipológico [...] los animales simbolizan a Cristo, el diablo, la iglesia, el hombre, etc”.<sup>8</sup>

5. *Norba-arte*, 17 (1997), p. 369.

6. “La alegoría presenta, pues, dos verdades, una literal y obvia, otra figurada y espiritual”. Manuel Asensi Pérez, *Historia de la teoría de la literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX)*, vol. 1, Tirant lo Blanch, Valencia, 1998, p. 200.

7. En el *Manual de retórica española*, Antonio Azaustre y Juan Casas definen la alegoría de la siguiente manera: “Tropo por semejanza que, a diferencia de la metáfora, no se verifica en una palabra, sino en un conjunto de palabras [...] la alegoría, dicho de otro modo, es un metáfora continuada”, Ariel, Barcelona, 1997, p. 84.

8. *Los bestiarios en la literatura medieval española*, The University of Texas at Austin, Texas, 1976, p. 5.

El *Bestiario medieval castellano*, editado por Spurgeon Baldwin, forma parte de una enciclopedia titulada *Li livres dou trésor*, escrita por Brunetto Latini en francés durante su exilio como embajador en la corte castellana de Alfonso X (1252-1284). El texto de Latini se mandó traducir al castellano por Sancho IV, entre los años 1292 y 1294, es decir, veintiséis años después de su composición, y rápidamente se convirtió en la obra de mayor difusión de su reinado.<sup>9</sup> La enciclopedia de Latini se gestó durante el periodo de intensa actividad intelectual del reinado de Alfonso X, quien en textos como la *Estoria de España*, la *Grande e general estoria* y las *Siete partidas*, entre otros, favoreció la creación de una conciencia histórica nacional apuntalada en el uso oficial de la lengua vernácula —el castellano—, el establecimiento de un sistema de reglamentación social, y la consolidación de la autoridad monárquica. La influencia de la corte Alfonsina en la formación del *Trésor* explica el amplio abanico de conocimientos que la enciclopedia contiene (naturales, éticos, sociales, políticos y retóricos), y su lenguaje pragmático e ilustrativo. En este orden de ideas, el texto de Latini tiene dos objetivos principales: en primer lugar, pretende esclarecer la tradición filosófica y científica dominante hasta el siglo XIII; en segundo lugar, presenta un conjunto de lecciones sobre el actuar ético<sup>10</sup> y la adecuada conformación política de un territorio. Así pues, la enciclopedia está dividida en tres Libros, a saber:

El Libro I, el más misceláneo, trata de la historia bíblica, romana y medieval, pero también de ciencias naturales, de la teoría básica de los humores y de los elementos, y de la estructura de los cielos. El Libro II se centra en temas morales, y deriva sus ideas de la *Ética* de Aristóteles, aunque también gira en torno a los vicios y las virtudes. El Libro III versa sobre la retórica, basándose en la obra de Cicerón *De inventione*, y sobre el gobierno.<sup>11</sup>

9. No es el objeto de este artículo detenerse en una explicación historiográfica de la génesis y recepción del *Bestiario medieval*. Para más información sobre este aspecto, recomiendo revisar los estudios introductorios de Spurgeon Baldwin a *The Medieval Castilian Bestiary*, de Francis Carmody a *Li livres dou trésor*, así como el artículo de Ana Montero, “La castellanización de li livres dou trésor de Brunetto Latini en la corte de Sancho IV (1284-1295): algunas notas sobre la recepción de la ética aristotélica”, en *Anuario de Estudios Medievales*, 40 (2010).

10. Vale precisar que el *Trésor* “facilitó la entrada de una primera versión, abreviada y en castellano, de la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles”, Ana Montero, *op. cit.*, p. 940.

11. George Holmes, *Florenxia, Roma y los orígenes del Renacimiento*, Manuel Palazón Blasco, trad., Akal, Madrid, 1993, p. 75.

El primer libro del *Trésor* contiene un bestiario formado por setenta capítulos —que retoma Spurgeon Baldwin en su edición del *Bestiario medieval castellano*— en los que se representan varios animales de agua, aire y tierra, respectivamente, realizando una descripción física y simbólica de cada uno de ellos. En todos los textos se puede observar una clara finalidad científica (al precisar los rasgos, formas, colores y detalles de los animales) y moralizante (al equiparar las virtudes y defectos de las bestias con las de los seres humanos).<sup>12</sup> En este sentido, *Li livres dou Trésor* continúa la tradición literaria didáctica medieval, pues como señala Malaxecheverría:

En cierto sentido, puede decirse que todas las obras medievales son de tal índole; que existe un didactismo difuso que baña toda la literatura medieval. Pero me refiero aquí a obras específicamente didácticas, como los bestiarios, el *Trésor* de Brunetto Latini, *Sidrac*, la *Image du Monde*, *Placides et Timeo*, enciclopedias como la de Thomas de Cantimpré o Bartolomé el Inglés, o relaciones de viajes, como las de Marco Polo, el pseudo-Mandeville, Odorico o la fantástica *Carta del Preste Juan*.<sup>13</sup>

Ahora bien, la clara orientación didáctica del *Bestiario medieval castellano* no deja de lado la expresión artística, pues las descripciones de los animales son embellecidas con un cuidadoso manejo del lenguaje (como se verá en el análisis del ejemplo de la ostra o concha), en el que la elaboración de figuras literarias como la alegoría, el símil o la metáfora, despunta maravillosas imágenes de las bestias, en las que se mezcla lo natural con lo simbólico. La representación de la ballena en el capítulo CXXVI ejemplifica abiertamente la unión del texto científico-descriptivo, con el simbólico y el literario, al componer una visión mucho más artística del animal, en la que el uso de la metáfora ilustra la transformación de la ballena que, en las ventiscas de arena, se convierte en una falsa isla donde, en ocasiones, desembarcan los marineros. El texto descriptivo que reseña la forma, costumbres y hábitat de la

12. “*El Bestiario* de Brunetto Latini se centra en la descripción física, simbólica y mitológica de setenta animales, agrupados en el texto de acuerdo con las especies a las que pertenecen. Ofrece datos sobre el aspecto físico de cada animal (colorido, tamaño, peso), sobre el modo de alimentarse y la forma de procrear, retratos que se ilustran con referencias ocasionales a otros conocimientos que sobre zoología tiene el hombre medieval”, María Montero, “La expresión del color en un bestiario medieval”, en *Anuario de estudios filológicos*, 17 (1994), p. 369.

13. Malaxecheverría, *op. cit.*, p. 220.

ballena, de repente se convierte en un relato maravilloso que alude claramente a los escritos religiosos y los libros de viajes. En el *Bestiario* la ballena es:

Tan grande como un grant otero, & finca muchas vezes en la tierra seca, ca non puede andar ally o la mar non es alta de cien pies. & este pescado cogió en su vientre Jonas el propheta, segunt Viejo testamento; et cuidava estar en el infierno, por la grandeza del lugar o estaba. Et este pescado se alça en medio de alta mar, & y esta tanto en logar que aduze el viento muy grant pieça de arena sobrel, en guisa que nasce [+ :n] sobrella árboles pequeños. & por esso son engañados muchas vezes los marineros, que cuydan que es isla, & desçenden en ella & fincan palos & fazen fuego; & quando siente la calentura [+ OFr: il nel puet souffrir] fuye para dentro de la mar, & faze [quebrar &] fondir quanto esta sobre ella.<sup>14</sup>

El símil del cetáceo con un otero despunta un nuevo paisaje, en el que la figura de la ballena se superpone a la visión del lomo de la tierra, lo que genera una síntesis de referentes que forman una imagen renovada y sugestiva. La descripción científica del tamaño y hábitat del animal, es desplazada por la parábola de Jonás que introduce un relato milagroso y, por lo tanto, maravilloso,<sup>15</sup> el cual además de su contenido espiritual y moralizante, configura una realidad poética e imaginaria que se separa del discurso demostrativo. En este sentido, la parábola de Jonás<sup>16</sup>

14. Bruneto Lattini, *The Medieval Castilian Bestiary*, Spurgeon Baldwin, ed., University of Exeter, Exeter, 1982, p. 6.

15. En su texto *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, Jacques Le Goff aclara que el término *mirabilis* se refiere al acto de ver y, por tanto, a la mirada imaginaria del mundo que se manifiesta en metáforas visuales. Sin embargo, desde la postura cristiana medieval, lo maravilloso está firmemente relacionado con lo milagroso, pues no se refiere a lo fantástico sino a lo sobrenatural que se resuelve por la intervención divina, de modo que “lo maravilloso compensa la trivialidad y la regularidad cotidiana”, *op. cit.*, p. 14. En este sentido, la visión maravillosa del mundo medieval, si bien no remite al lector a un mundo posible que se sustenta en un pacto de verosimilitud, si le presenta un universo sobrenatural que, momentáneamente, rompe con las leyes de la lógica y la naturaleza.

16. Al leer la parábola bíblica de Jonás, es innegable la belleza literaria del escrito. “Entonces oró Jonás a Jehová su Dios desde el vientre del pez, y dijo: Invoqué en mi angustia a Jehová, y él me oyó; Desde el seno del Seol clamé, Y mi voz oíste. Me echaste a lo profundo, en medio de los mares, Y me rodeó la corriente; Todas tus ondas y tus olas pasaron sobre mí. Entonces dije: Desechado soy de delante de tus ojos; Más aún veré tu santo templo. Las aguas me rodearon hasta el alma, Rodeóme el abismo; El alga se enredó a mi cabeza. Descendí a los cimientos de los montes; La tierra echó sus

no es sólo un relato religioso, ya que funciona como un recurso literario que moviliza los marcos referenciales (de lo descriptivo a lo poético) y permite el vuelo creativo del escritor en la elaboración de una imagen metafórica de la ballena-isla, que forja un paisaje natural “en guisa que nasce sobrella árboles pequeños” donde se confunden los confiados navegantes. La intención descriptiva del *Bestiario* se mezcla con la visión artística y maravillosa del mundo. A propósito de la función de la metáfora en la literatura medieval, Pascale Bourgain afirma que:

La prépondérance absolue de la métaphore dans les arts poétiques est une des caractéristiques de la période médiévale habituée á chercher, á trouver, á savourer le “mystère” du sens double ou caché dans tous les texte qu’il considère comme importants. Ce qui peut se faire simplement, prosaïquement, par un récit et son interprétation (fable ou *exemplum* et sa moralisation), mais qui, poétiquement, se fait en créant grâce á un mot qui fait image un lien si fort entre deux niveaux de signification qu’ils en soient étroitement superposés et indissociable.<sup>17</sup>

Aunque el *Bestiario Medieval* de Latini es un texto en prosa, es necesario apuntar que muchos de los recursos literarios —como lo son las figuras de la alegoría, el símil y la metáfora— que se utilizan en las descripciones de los animales son manejados también en el lenguaje poético. El uso de la metáfora en el *Bestiario* aún conserva “la posibilidad mágica de identificación, que ha quedado despojada de su carácter religioso y mágico y se ha convertido en un juego poético”,<sup>18</sup> por tanto, las metáforas ilustran la comprensión espiritual que se tenía del mundo en el Medioevo, donde las analogías no respondían a una sustitución lógica de las cualidades de los objetos, sino a búsquedas de orden mágico y religioso.

cerrojos sobre mí para siempre; Mas tú sacaste mi vida de la sepultura, oh Jehová Dios mío”, Jon 2: 1-7. En el texto bíblico la imagen de Jonás, arrasado por las olas, expresa la fuerza divina que impacta en el pecador y lo conduce a una experiencia espiritual. Esta parábola guarda un importante sentido alegórico, pues en el escrito lo divino es sustituido por la imagen de lo marino, que golpea, consume y rescata al hombre que está cerca del abismo, del sepulcro que atrapa al pecador. Por supuesto, la enseñanza espiritual sólo es comprensible cuando se sustituyen por completo los marcos referenciales entre lo mundano y lo divino.

17. “Formes et figures de l’esthétique poétique au XII<sup>e</sup> siècle”, en *Rhétorique et Poétique au Moyen Âge. Actes du Colloque organisé á L’Institute de France le 3 de mai et 11 décembre 2001*, Brepolis, Turnhout, 2002, pp. 106 y 107.

18. José González Vázquez, *Estudio sobre la imagen poética*, Universidad de Granada, Granada, 1986, p. 86.

Sin duda, una de las representaciones de animales que más evidencia la inclusión del lenguaje literario en el desarrollo de la descripción del *Bestiario*, está en el capítulo CCXXVII cuando se habla de las ostras.<sup>19</sup> El primer elemento a destacar es que este capítulo no tiene ninguna finalidad moralizante o religiosa, por el contrario, las ostras se presentan con una intención descriptiva que sigue el tono enciclopédico del texto de Latini. Esta situación elimina el juego de referentes entre lo mundano y lo divino que manifiesta la alegoría, y plantea otro tipo de uso de las figuras literarias donde lo importante no es la moralización, sino la comprensión y exposición profunda de un fenómeno natural. El autor establece una relación analógica para explicar diestramente la formación de las perlas, por lo que tiene especial cuidado en el empleo de las palabras que expresan su conocimiento. La belleza del texto radica en que el esmero en el manejo del lenguaje engendra un conjunto de imágenes que, hasta cierto punto, recrean una nueva naturaleza: las perlas preciosas son gotas de rocío. La descripción de las ostras es la siguiente:

Coquiella [a que nos llamamos ostia &] es un pescado de mar que esta entre dos cascos, & es redonda; & abre ella su casco quando ella quiere, & cierral. & esta siempre en fondon del agua, mas a la mañana viene sobre el agua, & a la tarde, [+:&] resçibe el roçio dentro en si. Et por el sol que fiere en la ostia enduresçe ya quanto las gotas del roçio, cada una por sy, segunt que ellos caen; & non en manera que sean enpedridas mientras son en la mar, mas quando las ome saca de la mar & las abre [+:&] saca de ellas las gotas enduresçidas son fechas luego piedras [+OFr: petites] & preciosas, & a [+:n] nombre [aljofares o] [+3011: perlas o] margaritas. Ssabet que si el roço es linpio & puro & en la mañana, el aljofar será bueno & luzio & otramete non. & ningunt aljofar non es mayor que la meytat del pulgar.<sup>20</sup>

La imagen que se presenta en este capítulo es bastante simple, y por ello, profundamente hermosa y sugestiva: las gotas de rocío traspasan el casco de la ostra y al endurecerse crean bellas perlas. Aunque es posible que en un primer momento

19. En relación con los recursos lingüísticos y literarios utilizados por el escritor para embellecer sus textos, Francisco López, señala que “cada obra literaria entonces se nos presenta como uno de estos hechos de comunicación, en el que confluyen los recursos elegidos por el autor de entre el conjunto de la lengua, aplicados en toda su intensidad con el fin de que los efectos de esta relación resulten creadores, esto es poéticos (independientemente de si se utiliza el verso o la prosa)”, *Introducción a la literatura medieval*, Gredos, Madrid, 1970, p. 31.

20. “The Medieval Castilian Bestiary”, *op. cit.*, p. 7.

la sustitución de referentes entre los fenómenos naturales no sea del todo clara para el lector, en una segunda lectura se evidencia que la transposición entre las cualidades del rocío y la pureza de las perlas impulsan el empleo del recurso metafórico, por el que dos realidades distintas sustituyen sus propiedades con el fin de embellecer y resaltar las cualidades de un objeto, sensación o acontecimiento. El endurecimiento de las gotas de rocío en las ostras, tan pronto son retiradas del mar, así como la semejanza entre la limpieza de la lluvia y la pulcritud de las perlas, inevitablemente conducen al lector a un intercambio de propiedades al crear una nueva imagen en la que el rocío adquiere la dureza de la piedra preciosa y esta toma la claridad del agua de lluvia.

La alegoría, como he mencionado, se refiere al sentido figurado que tiene un conjunto de frases o palabras que forman un texto autónomo y completo. En el *Bestiario* de Latini, la descripción de las serpientes y las aves manifiesta un contenido alegórico que se relaciona directamente con el simbolismo cristiano<sup>21</sup>. La cantidad de capítulos que versan sobre estas dos clases de animales constata la importancia de las descripciones, pues son equivalentes (a cada una corresponde un total de ocho textos) y ocupan un poco más de un cuarto del *Bestiario*. Su disposición en el texto es bastante significativa, pues luego de las serpientes (símbolo del vicio y maldad en la tierra), siguen las aves (imagen bíblica de todo lo bueno y grandioso); la simbolización cristiana del diablo como una serpiente y de la divina trinidad como una paloma es más que dicente en este sentido. La descripción de la serpiente “Vipra” en el capítulo CXXXVII esclarece la dimensión alegórica de algunos textos del *Bestiario*:

Vipra es una serpiente de tan fiera natura que quando el maslo se ayunta con la fenbra mete la cabeza en la garganta della; et quando ella siente el deleyte de la luxuria, aprieta los dientes & corta la cabeça. Et quando los fijos son en el vientre de su madre & quieren salir, derronpen & quebrantan por fuerça el vientre de su madre & salen fuera, en mane-

21. Sobre el uso eficaz del recurso simbólico en la literatura medieval, Francisco López asevera que “en un estudio de las manera expresivas de la literatura medieval, hay que contar en primer término con la función del simbolismo. Los contenidos más diversos adaptaron una formulación, y puede decirse que este sistema constituyó un hábito mental del hombre de la Edad Media cuando se situaba ante la realidad del mundo, tanto visible como invisible, tanto en el presente como en el pasado”, *op. cit.*, p. 152.

ra que su padre & su madre son muertos por ellos. Et desta serpiente dize San Anbrosio que es la cosa mas cruel & mas sin piedad & mas llena de maldat.<sup>22</sup>

La imagen de la serpiente como símbolo de toda maldad y corrupción es absolutamente clara para cualquier cristiano o persona que tenga conocimientos básicos de esta religión. En el caso de la Vipra se establece una doble sanción moral (lujuria y maldad) que permite al lector desplazarse entre dos niveles de sentido: por una parte, está la descripción fisiológica del animal en sus comportamientos sexuales y, por el otro, se expresa la reunión de los vicios y pecados más despreciables, que hacen de la Vipra “la cosa mas cruel & mas sin piedad & mas llena de maldat.” La alegoría se despliega con la enseñanza moral que se trasmite a través de la insana práctica sexual de la serpiente (desde la perspectiva cristiana, claro está), la cual equipara las bajezas del deseo carnal, con la violencia desmedida y contranatural. A partir de la descripción del encuentro sexual de la serpiente y su sangriento nacimiento, el *Bestiario* le indica al hombre que debe evitar que lo carnal y placentero oscurezca su vida cotidiana. En este sentido, Francisco López menciona que:

La alegoría [...] en su origen fue una figura retórica en la que el orador da una segunda significación a las palabras, diciendo algo y dejando con ello entender un contenido mucho más complejo e importante. El uso de la alegoría fue creciendo dentro del pensamiento de raíz simbólica, y fue el medio común de representar los movimientos del alma; los sentimientos se expresaron mediante figuras abstractas como si fueran personajes con voluntad propia de acción, y así se mostraban los combates interiores del alma, las dudas, las cualidades y atributos del hombre.<sup>23</sup>

La función moralizadora de la alegoría establece la construcción de niveles semánticos en la descripción: por una parte, en el plano superficial o literal se expresa la violencia desahogada de la víbora; por otra parte, en el nivel ético-religioso se sancionan los excesos carnales del cristiano. Es preciso señalar que la alegoría se enriquece con el uso de otros recursos literarios como el paralelismo,<sup>24</sup> puesto

22. “The Medieval Castilian Bestiary”, *op. cit.*, p. 14.

23. López, *op. cit.*, p. 153.

24. En *Diccionario de retórica y poética*, Helena Beristáin, define la figura literaria del paralelismo, de la siguiente manera: “Se trata de la relación espacialmente equidistante o simétrica que guardan entre sí las estructuras repetitivas de los significantes y/o de los significados”, Porrúa, México, 1985, pp. 382 y 383.

que la imagen simultánea de la hembra devorando al macho y de sus hijos destrozándola al momento de nacer, refuerzan tanto la construcción artística de la descripción —al revelar la preocupación por la estilización del artificio—, cuanto los mecanismos de persuasión empleados para reconvenir los pecados del creyente. La excesiva violencia de la víbora se origina en la búsqueda del absoluto placer sexual, que es castigado por la misma naturaleza, es decir, por sus propios hijos.

Luego de los textos sobre las serpientes, Brunetto Latini incluye las descripciones de las aves, aprovechando el recurso del contraste<sup>25</sup> para reforzar la dimensión simbólica y moralizante de su *Bestiario*. En este sentido, la comparación entre las representaciones de las víboras y las representaciones de los pájaros, le permite al lector detectar los recursos literarios utilizados por el escritor en la proyección de las imágenes del mal y del bien; en consecuencia, las metáforas, símiles y alegorías son empleadas para acentuar las dicotomías hermoso-desagradable, terrenal-celestial y destructor-reparador que se encuentran en el escrito. En el capítulo CXLIX se describe la calandria como un ave bendita y milagrosa, en clara alusión a la imagen benefactora que de ella aparece en la Biblia, y que se expone más adelante. A diferencia de la representación de la “Vipra”, que constantemente alude a la muerte, en la estampa de la calandria se manifiesta un ser justo y reparador.

Calandria es una ave que es toda blanca, & su polmon guaresçe [+ *OFr.* de l'oscurte] de los ojos; & desta dize la Brivia<sup>26</sup> que non coma ninguno della. Et [+ a] tal natura que quando vee ome doliente que debe morir ome de aquella enfermedat si torna luego su cara & non lo quiere catar; mas aquel que non debe morir catal derechamente sin mudar su cara. & dizen muchos que en su catar resçibe en si todas las enfermedades, & que las lieva en alto al ayre, o esta el fuego en que consumen todas las enfermedades.<sup>27</sup>

25. Sobre la figura literaria del contraste, Helena Beristáin menciona que: “Figura de pensamiento (*tropo* de sentencia) que consiste en contraponer unas ideas a otras (cualidades, objetos, afectos, situaciones), con mucha frecuencia a través de términos abstractos que ofrecen un elemento en común, semas comunes”, *op. cit.*, p. 67.

26. En este segmento de la descripción se alude directamente a la Biblia, aunque la traducción castellana pueda ser motivo de confusión para el lector contemporáneo al señalarla con la palabra “Brivia”. En el manuscrito francés se lee “Calandre est uns oiseaus toz blans, et son pomon garist de l'oscurté des oils ; de qui la Bible commande, que nus n'en menguë pas”, Brunetto Latini, *Li livres dou trésor*, Francis J. Carmondy, ed. crítica, University of California, Berkeley, 1948, p. 144.

27. “The Medieval Castilian Bestiary”, *op. cit.*, p. 26.

En las Sagradas Escrituras son constantes las alusiones a la calandria, aunque en muchas versiones se le nombre como golondrina, en razón a la similitud entre estas aves y la progresiva transformación que las palabras alondra, calandria y golondrina tienen en la historia de la lengua española.<sup>28</sup> En el Salmo 84: 2-3, que canta la protección de Jehová a los creyentes, la calandria se presenta como un ave que disfruta de la bendición divina: “Mi alma anhela los atrios de Jehová y aun desfallece por ellos; mi corazón y mi carne cantan con gozo al Dios vivo. Aun el gorrión halla casa, y la golondrina nido para sí, donde ponga sus polluelos, cerca de tus altares, oh Jehová de los ejércitos”. La calandria, entonces, simboliza el amparo y la bondad de Dios con sus hijos, quienes pueden gozar de la tutela divina para mantenerse alejados de cualquier sufrimiento.

Con el trasfondo de la imagen bíblica, se compone el recurso alegórico que comprende la sustitución de referentes entre la figura de la ascensión de la calandria en su vuelo, con la imagen del creyente que se aferra al milagro de la vida, de tal manera que esta ave se presenta como receptáculo de las enfermedades que asedian al hombre, las cuales expía en un acto de purificación con fuego. La función reparadora y milagrosa de la calandria manifiesta la esperanza del hombre que confía en el amparo divino. Así mismo, la imagen del ave que asciende hasta la cima del cielo para purificar los males de los hombres en un fuego sagrado, es de una belleza artística impresionante, al contrastar la figura límpida, blanca de la calandria, con la oscuridad de las enfermedades del moribundo, que terminan por expiarse en una llama divina.

Los bestiarios medievales se componen de un proceso de equivalencia entre las formas y comportamientos animales, con las virtudes y vicios de los humanos, por tanto es constante el uso del símil dentro de la elaboración de las descripciones zoológicas que, en varios casos, tienden a la prosopopeya. La descripción de las grullas en el capítulo CLVII, evidencia el empleo del símil en la construcción del

28. En el artículo “Los nombres de la *alondra* en Aragón y sus designaciones en otros ámbitos españoles”, se señala que “*calandria* y *alondra* siempre se han considerado como dos formas de llamar a un mismo pájaro”, Ángeles Estévez, Inmaculada Mas y Pedro Sánchez-Prieto, “Los nombres de la *alondra* en Aragón y sus designaciones en otros ámbitos españoles”, en *Archivo de filología aragonesa*, 32 (1983), p. 179. Al seguir el análisis etimológico que Joan Corominas hace de la palabra *alondra*, los autores destacan que en algunas regiones de España, como Badajoz y Burgos, la *alondra* era llamada *golondra* y *calondra*, respectivamente, lo que ocasionó la sustitución en muchos ámbitos de las palabras *alondra* y *calandria* por *golondrina*.

texto literario, ya que empalma las estructuras sociales con los comportamientos animales, lo que genera la construcción de un nuevo referente poético-imaginario en el que se comparan elementos de ámbitos totalmente diferentes, sin que por esto se llegue a su total sustitución. Precisamente, José González Vázquez, en su *Estudio sobre la imagen poética*, señala que el símil “es uno de los recursos más eficaces en manos de un poeta para despertar toda una constelación de sugerencias alrededor del término que se quiere poner especialmente de relieve, es decir, un extraordinario medio de potenciación impresiva”.<sup>29</sup> En el *Bestiario* de Latini, la comparación que se realiza entre las grullas y los caballeros genera procedimientos de equivalencia que escapan al lenguaje denotativo.

Gruas son aves que van en azes asi commo cavalleros que van a batallas; & siempre va una delante asi commo alferze & guiador de las otras, que las lieva & las castiga de su voz, & todas las otras siguen aquella & la obedsçen (...) Et bien asi commo se ellas aguardan en el camino otrosi aguardan en el logar do albergan, o mas, ca siempre la mayoral guarda a las otras que duermen, & aperçibe las que an de velar (...) & quando an velado las primeras guardas tanto como deven, fuelgan & duermen; & vienen las otras a sus velas segunt el ordenamiento de su ley. Et quando se aperçibe de algunt peligro, meten bozes & despiertan las otras para escapar.<sup>30</sup>

El recurso del símil propone la comprensión simultánea de dos referentes distintos, por lo que el lector se desplaza de una percepción racional o sensitiva de las cosas, hacia una noción imaginaria del mundo; así pues, la descripción enciclopédica del *Li livres dou trésor* se transforma en imagen literaria. En el retrato de las grullas, las actividades del reino animal se estudian a través del espejo de los comportamientos sociales, por tanto la protección que se ofrecen las aves en su vuelo, se compara con la actitud de los soldados frente a su grupo: las virtudes del orden, la lealtad y la acción en grupo se reflejan en los prácticas de las grullas.

La imagen simultánea del soldado-grulla multiplica las posibilidades semánticas de los conceptos, pues proporciona nuevos rasgos a los dos polos de la imagen, sin que por esto pierdan sus características primigenias; en consecuencia, el lenguaje adquiere la condición connotativa que soporta la creación del artificio literario. La descripción de la grulla no es el único ejemplo del uso del símil en el

29. González, *op. cit.*, pp. 83 y 84.

30. “The Medieval Castilian Bestiary”, *op. cit.*, pp. 30 y 31.

*Bestiario* de Latini, pues la presentación de la comunidad de abejas en el capítulo CXLVIII también evidencia el recurso literario de comparación entre el mundo de los hombres y el de los animales:

Et como quier que todas son castas [+OFr: et vírgenes] sin corrupmientos de fijos, ordenan sus pueblos & mantienen su común & sus burgueses. & esleyen su rey non por suerte, do a mas ventura que non de derecho [+OFr: judgement], mas escogen aquel a quien natura dio señal de nobleza, & es mayor & mas fermoso & de mejor vida, cal fazen ellos rey & señor de sy (...) Mas la buena voluntad que natura les da les faze amigables & obedientes a su señor (...) quando alguna quebrantava la ley, non atendien el judgamiento de su señor., mas ellas mesmas se matavan por dar vengança del traspasamiento que fezieran contra su rey.<sup>31</sup>

El comportamiento en comunidad de las abejas se explica por completo con la sociedad estamentaria del Medioevo. La hipótesis del nacimiento de las abejas a partir de la carne podrida del buey, no sólo responde a una explicación de tipo científico, pues también sirve para explicar la sociedad perfecta, libre de pecados carnales de estos animales. La elección de un soberano en el reino natural es igualada por completo con las cualidades de nacimiento que tiene un monarca en cualquier sociedad, y que le sostienen frente a toda organización humana. Las relaciones de subordinación y concierto que hay entre las abejas, son comparadas con las buenas costumbres y adecuado proceder que deben tener los súbditos frente a su señor. Como en el ejemplo de la grulla, la comparación de dos realidades produce una tercera de orden poético-imaginaria, con la diferencia que en la representación de las abejas se promueve el seguimiento de unas normas de conducta que respalden la división estamental de la sociedad.

Para finalizar, en el *Bestiario* de Bruneto Latini la elaboración de frases breves y sencillas resalta la belleza y el carácter sugerente de las imágenes en el escrito. El estilo claro y conciso en la descripción de los animales, motiva el uso de procedimientos literarios como la metáfora, el símil y la alegoría, ya que la preocupación por la definición enciclopédica favorece la composición de representaciones muy cortas—textualmente hablando— en las que se recogen la mayor cantidad de características, hábitos y prácticas animales posibles. Aunque parezca paradójico, la finalidad científica, didáctica y moralizante del *Bestiario medieval castellano* de

31. *Ibid.*, pp. 24 y 25.

Brunetto Latini, se estructura sobre el juego de analogías, sustituciones y simbolización que componen las notas sobre los animales, por tanto el conocimiento intelectual se fundamenta en los artificios literarios del lenguaje. El interés por concentrar la mayor cantidad de conocimientos en unas cuantas líneas, permite que las dimensiones de lo animal, lo humano y lo divino estén íntimamente conectadas en el *Bestiario medieval castellano*, a través de imágenes que sobresalen por su belleza, sencillez, cuidado y arte.

### *Bibliografía*

- Asensi Pérez, Manuel, *Historia de la teoría de la literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX)*, vol. 1, Tirant lo Blanch, Valencia, 1998.
- Azaustre, Antonio y Juan Casas, *Manual de retórica española*, Ariel, Barcelona, 1997.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1985.
- Bourgain, Pascale, “Formes et figures de l’esthétique poétique au XI<sup>e</sup> siècle”, en *Rhétorique et Poétique au Moyen Âge. Actes du Colloque organisé à L’Institute de France le 3 de mai et 11 décembre 2001*, Brepolis, Turnhout, 2002.
- Crombie, A. C., *Historia de la Ciencia: De San Agustín a Galileo. La Ciencia en la Edad Media: siglos V al XIII*, José Bernia, trad., Alianza, Madrid, 1959.
- Estévez, Ángeles, Inmaculada Mas y Pedro Sánchez Prieto, “Los nombres de la *alondra* en Aragón y sus designaciones en otros ámbitos españoles”, en *Archivo de filología aragonesa*, 32 (1983), 179-203.
- García Arranz, José Julio, “Texto clásico e imagen medieval: una aproximación a la incidencia de la literatura antigua en el bestiario ilustrado”, en *Norba-arte*, 17 (1997) 27-40.
- González Vázquez, José, *Estudio sobre la imagen poética*, Universidad de Granada, Granada, 1986.
- Holmes, George, *Florenxia, Roma y los orígenes del Renacimiento*, Manuel Palazón Blasco, trad., Akal, Madrid, 1993.
- Latini, Brunetto, *Li livres dou Trésor*, Francis J. Carmondy, ed. crítica, University of California, Berkeley, 1948.
- , *The Medieval Castilian Bestiary*, Spurgeon Baldwin, ed., University of Exeter, Exeter 1982.

- Le Goff, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, Alberto L. Bixio, trad., Gedisa, Barcelona, 1986.
- López, Francisco, *Introducción a la literatura medieval*, Gredos, Madrid, 1970.
- Luesakul, Pasuree, *El bestiario en los "Animales prodigiosos" de René Avilés Fábila*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2004.
- Lugones, Néstor, *Los bestiarios en la literatura medieval española*, The University of Texas at Austin, Texas, 1976.
- Malaxecheverría, Ignacio, (ed.), *Bestiario medieval*, Siruela, Madrid, 1989.
- Montero, Ana, "La castellanización de *li livres dou trésor* de Brunetto Latini en la corte de Sancho IV (1284-1295): algunas notas sobre la recepción de la ética aristotélica", en *Anuario de Estudios Medievales*, 40 (2010), 937- 954.
- Montero, María, "La expresión del color en un bestiario medieval", en *Anuario de estudios filológicos*, 17(1994), 369-384.

## DEVENIR MENOR Y DESTERRITORIALIZACIÓN MÍTICA EN BORGES: EL TEMA DEL MINOTAURO

Rosario Pérez Bernal  
Universidad Autónoma del Estado de México

### *Introducción*

Descentrar y asombrar parecen ser dos prácticas fundamentales en el ejercicio literario de Borges. En efecto, en la literatura de este autor es frecuente encontrarlos con ideas o personajes intertextuales que son llevados a su límite en un afán de cuestionar la cosmovisión del lector al punto de transformarla radicalmente. Tal es el caso de un personaje proveniente de la mitología griega, el Minotauro, que Borges reelabora en una de sus ficciones, “La casa de Asterión”, incluida en el volumen de cuentos titulado *El Aleph*. Esta comunicación tiene como propósito examinar los mecanismos de extrañamiento y reelaboración de sentidos en “La casa de Asterión”, a partir de algunas categorías de Deleuze y Guattari y del comentario intertextual. En el relato, el minotauro, figura proveniente de la mitología griega, es cuidadosamente deconstruido y transformado en un *continuum* de ordenaciones vitales con significados sucesivos y mutables; de tal modo que la reelaboración de este personaje mítico puede comprenderse como un ejemplo de minoridad, de devenir menor.

Antes de emprender el análisis, es pertinente realizar una acotación sobre el comentario vertido por Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia 2*, a propósito de Borges y el tema del devenir-animal; para ellos, este escritor

Ha fallado por lo menos en dos de sus libros, en los que sólo los títulos eran bellos: primero su *Historia universal de la infamia*, puesto que no vio la diferencia elemental que los brujos establecen entre la trampa y la traición (los devenires animales ya aparecen ahí, forzosamente del lado de la traición). Una segunda vez en su *Manual de zoología fantástica*,

en el que no sólo muestra una imagen heteróclita e insulsa del mito, sino que elimina todos los problemas de la manada y, en el caso del hombre, de su devenir-animal correspondiente. «Deliberadamente, nosotros excluimos de este manual las leyendas sobre las transformaciones del ser humano, el *liboson*, el hombre-lobo, etc.» Borges sólo se interesa por los caracteres, incluso por los más fantásticos, mientras que los brujos saben que los hombres-lobo son bandas, los vampiros también, y que esas bandas se transforman las unas en las otras.<sup>1</sup>

En primer término, es necesario aclarar que los libros referidos no son los mejores ejemplos del ejercicio creativo de Borges; el primero, publicado en 1935, *Historia universal de la infamia*, es su primer volumen de cuentos (antes sólo había hecho poesía y ensayo) y por tal razón, la crítica abundantemente ha señalado que se trata de un ejercicio intertextual en el que los tanteos iniciales del escritor son aún tímidos. El segundo, el *Manual de zoología fantástica*, editado en 1957, es la primera versión de lo que después sería *El libro de los seres imaginarios*, que apareció en 1967; se trata de una compilación, realizada junto con Margarita Guerrero, de ejemplos entresacados de la historia de la cultura acerca de seres fantásticos; “hemos compilado un manual de extraños entes que ha engendrado, a lo largo del tiempo y del espacio, la fantasía de los hombres”.<sup>2</sup>

Merecería un estudio aparte indagar si de verdad está ausente todo tipo de devenir en la totalidad de los cuentos de la *Historia universal de la infamia*, porque, a partir de las alusiones a brujos que aparecen en la cita, puede deducirse que Deleuze y Guattari sólo se refieren a uno de los diez relatos, el que lleva por título “El brujo postergado”. Del mismo modo, sería necesario revisar *El libro de los seres imaginarios* junto con su antecedente, el *Manual de zoología fantástica*, para detectar si efectivamente en los seres quiméricos ahí descritos está ausente alguna forma de devenir tal como Deleuze y Guattari lo conciben. De cualquier modo, estos volúmenes tienen en común, como se decía arriba, que, en mayor o menor medida, son paráfrasis, compilaciones de historias ya existentes; por ello, considero que no se debe generalizar a partir de ellos el ejercicio creativo de Borges. En contraste, un ejemplo paradigmático de cómo las categorías de Deleuze y Guattari resultan muy útiles y enriquecedoras para comentar de manera crítica

1. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia 2*, Pre-textos, Valencia, 2008, p. 247.

2. Jorge Luis Borges, *Obras completas en colaboración*, Emecé, Buenos Aires, 1998, p. 569.

un texto borgesiano, es “La casa de Asterión”. En tal relato, proveniente de la colección titulada *El Aleph*, publicado en 1945, destaca, en efecto, el tratamiento intensivo del personaje para someterlo a un proceso de descentramiento, en el que el devenir se hace patente.

*Descentrando el mito*

El minotauro, según el mito clásico, era hijo de Pasifae y de un toro blanco enviado por Poseidón, dios del mar. Minos había ofendido a Poseidón al no rendirle el tributo adecuado; en venganza, el dios hizo que Pasifae se enamorara del toro y concibiera un hijo mitad hombre y mitad bovino, quien se dedicó a asolar Creta, pues se alimentaba de carne humana. El rey Minos, aconsejado por el oráculo, mandó construir un laberinto en Cnosos, en cuyo centro ocultó a Pasifae y al minotauro. Sin embargo, anualmente, el monstruo debía ser alimentado con siete mancebos y siete doncellas que ofrendaba la ciudad de Atenas. A fin de liberar a su ciudad de tan penoso deber, Teseo se ofreció como mártir a fin de matar a la bestia. Ayudado por Ariadna, quien le donó un ovillo mágico para no perderse, el héroe cumplió con su cometido y logró, además, salir triunfante del intrincado laberinto.

En el relato de Borges, el minotauro es denominado Asterión, nombre que en el mito original el monstruo compartía con su abuelo adoptivo, Asterio, rey de Creta quien prohió a Minos. En griego, Asterio, *ἀστερόεις*, significa “estrellado”, “lleno de estrellas”, “resplandeciente”. No es extraño que el autor argentino haya optado por esta denominación, ya que su propósito, en el cuento, es cambiar la perspectiva que el lector tiene del personaje a partir del mito canónico. A este nombre, ya capcioso para el lector común, dado que es poco usual para designar al minotauro, se aúna la engañosa intencionalidad del sustantivo “casa”. En efecto, ¿por qué no titular la historia “El laberinto del minotauro”? Consideramos que a la manera de un cineasta, el narrador, con su construcción verbal, pretende darle a la historia una luz diferente, iluminarla desde otro ángulo y poner a consideración del lector esta nueva “puesta en escena”; para ello, precisa distraerlo de las cargas semánticas que el monstruo lleva consigo. Así, el relato en primera persona inicia diciendo:

Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura. Tales acusaciones (que yo castigaré a su debido tiempo) son irrisorias. Es verdad que no salgo de mi

casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito) están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales. Que entre el que quiera.<sup>3</sup>

El lector es puesto frente a una situación apologética en la que, al no estar enterado de quién es el sujeto de la enunciación, se halla en una actitud abierta que pronto le permite simpatizar con él. Posteriormente, la cita deja ver la siguiente intención del narrador, que es dar cuenta de su territorio. Menciona, de entrada, uno de los tres espacios que adquirirán relevancia en el relato: la casa; los otros dos son el cuerpo y el universo. Los tres, como se apreciará más adelante, generarán una gran perplejidad en el sujeto de la enunciación quien, incapaz de comprenderlos o explicarlos, intentará otorgarles sentidos al menos parciales y deficientes, pues sólo así obtendrá una justificación de su vacilante y ambigua identidad. Estos tres espacios, por su naturaleza sinuosa, los hemos denominado los tres laberintos. Habremos de enterarnos de que el sujeto de la enunciación no está presupuesto de antemano, sino que son sus afectos, sus territorializaciones y sus movimientos los que lo irán conformando y que serán los distintos laberintos en los que se mueve (el cuerpo, la casa, el mundo) los que darán cuenta de él como sujeto.

### *Los tres laberintos*

El narrador dibuja su casa a modo de un sitio *sui generis* que posee muchas puertas permanentemente abiertas. Esta descripción, cuidadosamente dosificada, confirma ya un contrato en el que el receptor debe jugar al detective y armar la historia con las pistas “deficientes” que le son proporcionadas. A diferencia del mito, donde el minotauro es establecido desde el principio como un “él” ajeno, monstruoso y temible, que habita en un laberinto desquiciante; en el texto borgesiano, el protagonista se mantiene como un “yo” desconocido que comienza diciéndose víctima de la incomprensión y habitante de un sitio insólito e indefinible donde el visitante:

3. Jorge Luis Borges, *Obras completas 1923-1849*, Emecé, Buenos Aires, 1989, p. 569. En adelante las referencias a esta edición se citarán en el cuerpo del texto.

No hallará pompas femeninas [...] ni el bizarro aparato de los palacios, pero sí la quietud y la soledad. Asimismo hallará una casa como no hay otra en la faz de la tierra. (Mienten los que en Egipto dicen que hay una parecida.) Hasta mis detractores admiten que no hay un solo mueble en la casa (*id.*).

La cita añade varias características al sitio donde habita el narrador: es un lugar solitario, sin mobiliario y también sin par sobre el planeta. La técnica descriptiva utilizada es la cartografía, que consistiría en dibujar un *mapa* de dicho territorio al momento de enunciarlo y en permitir que el lector construya, al mismo tiempo, tal espacio, se lo apropie y lo territorialice. El término *cartografía* es propuesto por Deleuze y Guattari para desarrollar su concepción del arte; consideran que el territorio es el ingrediente principal para constituir un estilo y con ello crear un objeto artístico. En este tenor, es el animal el que finca las bases del arte con sus movimientos y marcas territoriales, porque el fenómeno estético, dicen, es ante todo un agenciamiento<sup>4</sup> territorial. Por consiguiente, para ellos hacer arte —o interpretarlo— plantea realizar cartografías. Anne Sauvagnargues explica que Deleuze propone una “bioestética original” en la que:

El arte no es un rasgo antropomórfico, no es lo propio del hombre, sino que debe ser comprendido conforme a la lección de Nietzsche, es decir, como fenómeno vital. Allí donde Nietzsche funda la creación en la potencia de la voluntad, Deleuze, lo mismo que Uexküll, Ruyer y Leroi-Gourhan, piensa el arte como agenciamiento territorial, algo que es propio, no de la vida, sino del animal que posee un territorio y una casa, es decir, que agencia materias expresivas en una operación vital tributaria de la territorialización.<sup>5</sup>

Al agenciar un territorio, el animal pasa del hábito, que es contemplación pasiva, a la habitación, construcción activa y expresiva; este acto es llamado por Deleuze y Guattari *ritornelo*, el cual contiene “una descripción de la subjetivación dirigida a crear un ‘centro frágil e incierto’, un en-casa, un mundo habitado que refuerza las síntesis pasivas del hábito. Del hábito a la habitación se pasa del caos al territorio”.<sup>6</sup> De este modo, el protagonista, mediante sus juegos, recorridos y

4. El *agenciamiento* actúa como un equilibrio momentáneo entre acontecimiento y permanencia, entre lo variable y lo durable.

5. Anne Sauvagnargues, *Deleuze. Del animal al arte*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006, p. 140.

6. *Ibid.*, p. 142.

explicaciones, territorializa esa casa extraña que habita, hace suyo ese lugar ajeno y, a través de dicha territorialización, va subjetivándose, otorgándole sentidos parciales a su propio cuerpo, justificándose, inclusive, frente a las detracciones de sus enemigos. Estas ideas contribuyen a entender por qué para el narrador es muy importante subrayar que él no es un cautivo, sino que el sitio descrito es *su* casa, donde él habita.

Otra especie ridícula es que yo, Asterión, soy un prisionero. ¿Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura? Por lo demás, algún atardecer he pisado la calle; si antes de la noche volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas como la mano abierta (*id*).

El lector se halla frente a la construcción de dos laberintos trazados de manera simultánea, con significados asociados: el de la casa y el del cuerpo; este último, constituido por los movimientos y recorridos que llevan al minotauro a habitar y construir su morada, por los afectos de los que es capaz a la hora de desplazarse de una habitación a otra o de sentir horror al ver los rostros de los de “afuera”, de aquellos que habitan el tercer laberinto. Hallamos, pues, en esta cita, al sujeto de la enunciación expuesto ante tal laberinto, el mundo: un lugar donde lo asuelan el sentimiento de caos y orfandad, pues no es su territorio, sino un sitio extraño donde los semblantes, espantados ante su presencia, lo sobrecogen porque acaso le hacen sospechar de su índole extraña. Esta imagen contrasta con el mito clásico, en el cual el minotauro era quien devastaba e infundía terror en las calles de Creta.

El énfasis en lo que el sujeto de la enunciación *siente* es patente. Aquí no importan los dioses ni los nombres de las ciudades, ni siquiera la identidad del héroe, lo que resalta es el *afecto*, en el sentido spinozista, que embarga al sujeto en cuestión. Recordemos que para Spinoza, un ser vivo no se define por su forma ni por los órganos que lo integran o las funciones de estos; tampoco por las nociones de “sustancia” o de “sujeto”; sino por los afectos de que es capaz, por el poder que tiene para afectar o verse afectado por otros cuerpos. Sobre este tema, dice Deleuze:

Spinoza no cesa de sorprenderse ante el cuerpo. No se sorprende de tener un cuerpo, sino de lo que el cuerpo puede. Los cuerpos no se definen por su género o su especie, por sus órganos y sus funciones, sino por lo que pueden, por los afectos de que son capaces,

## DEVENIR MENOR Y DESTERRITORIZACIÓN MÍTICA EN BORGES

tanto en pasión como en acción. No se define un animal mientras no se haya hecho la lista de sus afectos.<sup>7</sup>

Por consiguiente, el sujeto de la enunciación, entidad en perpetuo devenir, intentará explicarse a sí mismo a partir del mapa de sus afectos, dibujado a través de las territorializaciones y los *ritornelos* que realiza en el medio que le rodea, es decir, su cuerpo, su casa, y el mundo; en los dos primeros desarrollará ese pequeño y provisional universo que lo aislará del doloroso e incomprensible caos del mundo exterior, el tercer laberinto, del cual es vehemente rechazado.

### *Asterión y lo anómalo*

Asterión explica la incomprensión del mundo hacia él a partir de una diferencia que no es la mayor de todas: su sangre real. Sin percatarse de su monstruosidad, busca razones al rechazo de los otros; así, su unicidad y su grandeza representan para él otras causas, pero en el fondo sigue sin comprender —aunque quizás lo intuye— por qué los demás lo repudian.

Ya se había puesto el sol, pero el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido. La gente oraba, huía, se prosternaba, unos se encaramaban al estilóbato del templo de las Hachas, otros juntaban piedras. Alguno, creo, se ocultó bajo el mar. No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo, aunque mi modestia lo quiera (*id.*).

Esta incapacidad de percatarse comienza a tender líneas de disolución en esa entidad de por sí vulnerable que, con estos datos, ha conmovido al lector, quien se pregunta de quién podrá tratarse y cuál será la historia subyacente. La técnica narrativa hasta este momento del relato ha consistido en socavar poco a poco el sentido del mito clásico sin siquiera haberlo mencionado.

El hecho es que soy único. No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura. Las enojosas y triviales minucias no tienen cabida en mi espíritu, que está capacitado para lo grande; jamás he retenido la diferencia entre una letra y otra. Cierta impaciencia

7. Gilles Deleuze, *Diálogos*, Pre-textos, Valencia, 1980, pp. 74-75.

generosa no ha consentido que yo aprendiera a leer. A veces lo deploro, porque las noches y los días son largos (*id.*).

La alusión al *Fedro* de Platón, diálogo en el que se explica que la voz, la oralidad es superior a la escritura, porque en la voz está presente el alma y la vida, mientras que en la escritura sólo hay artificio y muerte, aparece en la cita anterior. A partir de ella, el personaje devela con mayor claridad su índole anómala; en efecto, es muy extraño que el sujeto de la enunciación, con un tono displicente, minimice una importante deficiencia: no poder leer ni escribir; sin embargo esté enterado de lo que *el filósofo*, Platón, enseña, al punto de haberlo interiorizado.<sup>8</sup> En esta sazón, el lector elabora múltiples hipótesis acerca de este ser indiscernible. Anómalo, *outsider* y *outlandish*, la entidad sobrepasa sus bordes y convierte, a la vez, su territorialidad en una continua transformación, en un devenir.

*Anómalo* para Deleuze y Guattari es la variante insólita, desacostumbrada que permite la transformación de una multiplicidad y posibilita su devenir. La noción proviene del filósofo y médico francés Georges Canguilhem, quien explica la anomalía como una excepción, una desigualdad, una asperidad, en oposición a las ideas de desorden y desviación que conllevaría el concepto de “anormal”. Lo anómalo contribuye a enriquecer y a transformar una multiplicidad dada.<sup>9</sup> Lo anómalo —añaden los autores franceses— es el punto de desterritorialización. “Todo ser vivo es anómalo y toda multiplicidad se produce por anomalía constitutiva; además de definirse por su borde anómalo que determina las transformaciones del devenir”.<sup>10</sup> En la ficción que nos ocupa, Asterión es un ser anómalo, en primer lugar por su unicidad, su soledad y su extraña animalidad; por ser una singularidad que no puede concebirse como una mera desviación de

8. Cabe hacer hincapié en que en esta cita, Borges autor cuestiona, de paso, si su propio arte, la escritura literaria, también cuenta entre sus imposibilidades la de vehicular conocimiento alguno.

9. Anomalía es una palabra griega cuyo significado se asocia con aquello que es desigual, áspero, rugoso, irregular. Se distinguiría de lo anormal por carecer del carácter normativo que éste ostenta. Canguilhem reconoce que con el tiempo la palabra perdió su carácter meramente descriptivo y asumió un perfil normativo y valorativo. Pero, en términos estrictos, la anomalía es un hecho ajeno a toda valoración, por tanto no es necesariamente patológica, sino que nos habla de la “variación individual que impide que dos seres se puedan sustituir el uno al otro de manera completa”. Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Presses Universitaires de France, París, 1998, p. 85.

10. Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 298.

un tipo; es anómalo, también, porque no sabe qué es y busca explicárselo a través de los diversos modos de territorializar su cuerpo, su casa y el universo; es anómalo, en fin, porque algo inusitado, atípico, le sucede al ser apto, por un lado, para elaborar teorías sobre el lenguaje pero, por otro, ser absolutamente incapaz de leer o escribir.

Claro que no me faltan distracciones. Semejante al carnero que va a embestir, corro por las galerías de piedra hasta rodar al suelo, mareado. Me agazapo a la sombra de un aljibe o a la vuelta de un corredor y juego a que me buscan. Hay azoteas desde las que me deajo caer hasta ensangrentarme. A cualquier hora puedo jugar a estar dormido, con los ojos cerrados y la respiración poderosa. (A veces me duermo realmente, a veces ha cambiado el color del día cuando he abierto los ojos) (*id.*).

El personaje anómalo manifiesta rasgos de animalidad al equipararse con un carnero que embiste y al hacer referencia lateral a una respiración poderosa. Los juegos y las percepciones descritas tampoco pueden compararse con las de un humano propiamente, acaso con las de un salvaje. Este cuerpo extraño que porta Asterión, podría decirse que es un cuerpo en devenir o un *cuerpo sin órganos* (CsO), ya que se instituye como una entidad abierta a la disolución y a la metamorfosis.

Un cuerpo sin órganos no es un cuerpo vacío y desprovisto de órganos, sino un cuerpo en el que eso que sirve como órganos (¿lobos, ojos de lobos, mandíbulas de lobos?) se distribuye según fenómenos de masa, siguiendo movimientos brownianos, bajo la forma de multiplicidades moleculares [...] El cuerpo sin órganos se opone, pues, no tanto a los órganos como a la organización de los órganos, en la medida en que ésta compondría un organismo. No es un cuerpo muerto, es un cuerpo vivo, tanto más vivo, tanto más bullicioso cuanto que ha hecho desaparecer el organismo y su organización [...] El cuerpo lleno sin órganos es un cuerpo poblado de multiplicidades.<sup>11</sup>

El lector busca adivinar, a partir de las descripciones laterales del espacio que habita Asterión y de los juegos que practica, la forma de su cuerpo. Un cuerpo cuyo territorio, como se verá más adelante, parece ser más apto para una configuración bovina, aun cuando el discurso del personaje corresponda a una entidad más cercana a lo humano. Con estas señales es posible pensar que el cuerpo del sujeto de la enunciación sea una posibilidad, una corporalidad abierta, en la que las funciones usuales se cumplen de manera diferente.

11. *Ibid.*, p. 43.

El cuerpo del personaje, al no alcanzar complitud, se convierte en un ansia de perseverar en una identidad; pero, a la vez, en un deseo de disolución, de indeterminación: por ello hace cartografías, recorre infatigablemente los pasillos de su casa, finge —o efectivamente cree— que hay otro, juega —como un niño— a que tiene un amigo imaginario porque, como el esquizofrénico, “sólo tiene un desierto y tribus que lo habitan, un cuerpo lleno y multiplicidades que se aferran a él”.<sup>12</sup>

Pero de tantos juegos el que prefiero es el de otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. Con grandes reverencias le digo: Ahora volvemos a la encrucijada anterior o Ahora desembocamos en otro patio o Bien decía yo que te gustaría la canaleta o Ahora verás una cisterna que se llenó de arena o Ya verás cómo el sótano se bifurca. A veces me equivoco y nos reímos buenamente los dos (p. 570).

Asterión, entidad abierta que no puede dar lugar a un sujeto acabado, necesita, así, desdoblarse en una otredad —en múltiples otredades— para definirse y demarcarse a través de los movimientos que realiza en su propio espacio, que también es extraño y confuso para él, tanto como su propio cuerpo.

No sólo he imaginado estos juegos; también he meditado sobre la casa. Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce [son infinitos] los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes. La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo (*id.*).

La casa es también una multiplicidad; pareciera que posee un efecto especular donde todo se repite. El espejo, motivo sumamente importante en la poética de Borges, es asociado con las pesadillas, con la procreación, con la generación de mundos, lo cual es avicinado con la locura y el caos. Esta casa es un énfasis del personaje mismo, cuya índole monstruosa se devela a través ella. La casa posee abrevaderos, pesebres, aljibes y galerías de piedra gris. ¿Quién podría habitar un sitio semejante? Únicamente un ser anómalo. Una entidad que se halla en algún punto entre lo humano y lo animal —sin ser un híbrido—, que se alimenta de pasto y quizás duerme sobre él, que bebe agua en un abrevadero y que no necesita de muebles, porque su cuerpo no está definido para utilizarlos. Al lector ya se le han

12. *Idem.*

proporcionado todas las pistas para saber que el personaje misterioso es el minotauro y la casa corresponde al laberinto; aunque ambos desbordan el canon y sus significados ahora son totalmente diferentes a los del mito que les dio origen.

*Asterión y el devenir-menor*

El minotauro, habitante de tres espacios indescifrables y laberínticos: su cuerpo, su casa y el universo, ha intentado territorializar los dos primeros sin mucho éxito, pues no ha logrado una identidad unívoca; ahora, confrontado con el tercero, su perplejidad e inestabilidad llegan a un punto máximo. Incapaz de trazar nuevas cartografías en ese espacio prohibido donde priva el rechazo y el miedo, se le impone la revelación de su fracaso como hombre, como bestia, como habitante de la casa sin puertas y como paria del mundo. El devenir del minotauro es un devenir-menor que apunta a la disolución, a devenir imperceptible.

La idea de *devenir* para Deleuze y Guattari se halla estrechamente ligada con el concepto de *minoridad*; en términos generales, devenir-menor se refiere a la experiencia y a la figura por la cual la idea de un sujeto ontológicamente fuerte, a la manera del *cogito* cartesiano, queda debilitado por experiencias que matizan lo humano, que lo descentran. Por ejemplo, la experiencia de la animalidad, la femineidad o la indiscernibilidad, que para Deleuze se expresan mejor en la literatura, vendrían a cuestionar esta concepción de un sujeto como sustancia racional, coherente y completa. Para estos pensadores franceses sólo lo menor es grande y revolucionario, ya que mina, cuestiona y deconstruye las condiciones sociales de la norma mayor. Así pues, la teoría del devenir considera que es posible devenir-animal, devenir-mujer, devenir-imperceptible, pero no para arribar a un polo fijo llamado “mujer” o “animal”, sino para permanecer en un “entre” no definible.

La entidad anómala que nos ocupa, Asterión, hasta el momento ha oscilado entre lo animal y lo humano y ha presentado un tipo específico de devenir, el devenir-animal. El animal, para Deleuze y Guattari, es el hombre desterritorializado, o la zona donde el hombre se vuelve indiscernible, donde es posible explorar los bordes de lo humano.

Por lo que el hombre que asume un devenir-animal, no se convierte en un animal, se convierte, si aislamos un momento estático del devenir, en algo completamente diferente, en un “monstruo” en el sentido técnico: ni hombre ni animal, sino algo que integra

ambos y no se conoce todavía. El devenir animal es entonces creativo, toma prestada una línea de fuga donde las identidades, los significados habituales se quedan obsoletos.<sup>13</sup>

Devenir-animal, por tanto, no quiere decir que un sujeto humano se convierta en animal; sino que se trata de una huida de la mole humana, de sus conceptos axiomáticos y sus incuestionables construcciones de la realidad. Así, devenir-animal, desterritorializar-se, es una manera de vivir, fuera de los hábitos, de las moles, de los estratos que fijan las identidades y los territorios. El sujeto de la enunciación en “La casa de Asterión” sería una imagen de este proceso: se trata de una entidad cercana al monstruo que puede ser cualquier cosa: un ente indefinible, potencia pura, una larva o un cuerpo sin órganos.

Sin embargo, a fuerza de fatigar patios con un aljibe y polvorientas galerías de piedra gris he alcanzado la calle y he visto el templo de las Hachas y el mar. Eso no lo entendí hasta que una visión de la noche me reveló que también son catorce los mares y los templos. Todo está muchas veces, catorce veces, pero dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba, el intrincado sol; abajo, Asterión. Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo (*id.*).

Esta vez, frente al mundo, Asterión se halla obligado a una nueva reterritorialización; entonces, el minotauro se declara, de nueva cuenta, diferente y único. Pero su unicidad no deja de ser paradójica, pues no lo reduce a una entidad definida, su unicidad no radica en asumir una identidad, sino en lo que hace, en sus movimientos, territorializaciones y afectos. Sólo él, Asterión, y el sol son diferentes, pero también, desde una perspectiva semántica, se repiten, ya que, recordemos, el significado etimológico de Asterión es “resplandeciente”, lema que igualmente se aplica al sol. Además, no se debe pasar por alto el epíteto con que el sujeto de la enunciación califica al astro, “intrincado”, como un laberinto. Lo llama así porque halla en él un reflejo de sí mismo, y del espacio que ha territorializado —la casa— y del que lo ha desterritorializado —el mundo—; porque, en fin, halla en él un espejo de su continuo devenir y transformarse, como se lo permite su índole anómala.

Más que el rechazo, es el sentimiento de inmensa soledad, que le produce su carácter singular y anómalo, lo que lleva a Asterión a desear su propio fin, pero ese fin no hará más que acentuar su carácter indiscernible. Ante esta última

13. Maël Le Garrec, *Apprendre à philosopher avec Deleuze*, Ellipses, París, 2010, pp. 36-37.

perspectiva, al personaje —forzado a una soledad contundente y definitiva— no le queda sino esperar un desenlace más. Ese “yo inocente” que cuenta y justifica su propia historia, añade:

Cada nueve años entran a la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos. La ceremonia dura pocos minutos. Uno tras otro caen sin que yo me ensangrienté las manos. Donde cayeron, quedan, y los cadáveres ayudan a distinguir una galería de las otras. Ignoro quiénes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor (*id.*).

Una esperanza sostiene al protagonista, quien mortalmente se aburre al interior del laberinto: que alguien lo redima de todo mal, tal como él lo hace con los nueve visitantes. Sorprende al lector la explicación, inocentemente monstruosa, de por qué los mata: resulta que el minotauro comprende esta labor como la de un benefactor. Del mismo modo, Asterión espera una liberación análoga. Por consiguiente, estos nueve visitantes funcionan como instancias especulares que anticipan el destino del minotauro. Un nuevo devenir se prefigura: Devenir-astro, devenir-imperceptible.

Imperceptible en el sentido de que el devenir se hace entonces el más discreto, pero simultáneamente el más radical. También se puede llamar «devenir-todo-el-mundo» un tipo de devenir que marca la derrota de toda identidad preestablecida, la disolución de toda significación previa.<sup>14</sup>

En el caso del minotauro, devenir-imperceptible es un acto que alcanzará con la muerte, una esperanza, paradójicamente, vivificadora:

Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al final se levantará sobre el polvo. Si mi oído alcanzara los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos. Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas. ¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo? (*id.*).

El devenir del personaje se hace patente en las últimas preguntas de la cita. Asterión confirma su índole indiscernible al perfilarse como una entidad que no es ni toro, ni hombre, ni toro con cara de hombre, sino otra cosa, acaso un mons-

14. Le Garrec, *op. cit.*, p. 42.

truo. Se trataría de una entidad subhumana, concepto que en términos deleuzo-guattarianos designaría “la extrañeza del devenir, su dimensión de exilio: uno no deja el reino humano para apropiarse del reino animal, uno deja un régimen de identificación (hombre o animal) para entrar en una zona de indiscernibilidad (hombre-animal, entre hombre, animal, monstruo)”<sup>15</sup>

En adición, el redentor es puesto en equivalencia con el minotauro imaginario que recibía el narrador en sus juegos y al que le mostraba el laberinto; sin embargo, ahora los términos parecen invertirse: este redentor, una especie de *alter-ego*, le mostrará al minotauro un nuevo laberinto, un nuevo espacio, ansiadamente más simple, sin fatigantes encrucijadas. Para ello, habrá que alterar sus afectos, dejar que su cuerpo se descomponga y disuelva al contacto con el arma del prometido salvador.

Esta revulsión de perspectivas permite, asimismo, presentar un Teseo ofuscado, y convertirlo en un héroe igualmente invadido por la perplejidad (como muchos de los personajes de Borges):

El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre.

—¿Lo crearás, Ariadna? —dijo Teseo—. El minotauro apenas se defendió (*id*).

La primera oración de la cita confirma implícitamente el nuevo agenciamiento del personaje mítico mediante una tercera metamorfosis: Asterión, el resplandeciente, se manifiesta, por mutación semántica, como el sol que reverbera en la hoja de la espada. No hay énfasis en la sangre porque la entidad anómala ahora ha devenido esa otra forma única que él señaló que existía aparte de él: el astro rey. Así, un personaje que siempre fue repudiado y odiado en el imaginario mítico y en la tradición literaria occidental es reivindicado y exaltado a través de esta última imagen.

### *Coda*

La exposición ha tratado de mostrar cómo el texto analizado está dedicado a socavar el mito clásico del minotauro a fin de producir un efecto de extrañamiento,

15. *Ibid.*, pp. 37-38.

romper con el paradigma aceptado y brindar una visión nueva y refrescante de un motivo cultural que aún puede ofrecer muchas posibilidades de interpretación y bifurcarse en sentidos inesperados a fin de generar mutaciones perceptivas y afectivas inesperadas para el lector.

Este ejercicio crítico ha permitido comprender que Asterión nunca es un sujeto completo e integral, sino una especie de cuerpo sin órganos que se constituye a medida que territorializa y desterritorializa su entorno; de este modo, el primer laberinto, el cuerpo, sólo se define y explica en relación con el segundo laberinto, la casa. En efecto, por momentos pareciera que el sujeto en construcción —Asterión— es tan plástico que es el espacio en que se mueve aquello que lo condiciona morfológicamente. De manera complementaria, el tercer laberinto, el mundo, que obra como entidad desterritorializadora, también conforma al personaje, al definirlo a partir del espanto y la perplejidad que le genera, es decir, de sus afectos.

En otro tenor, se ha explicado al minotauro de “La casa de Asterión” como un ser anómalo cuya identidad nunca se fija del todo, es único, pero al mismo tiempo indiscernible, es decir, nunca queda claro si es hombre o si es animal, ni siquiera si es un híbrido, ya que ello implicaría que hay polos bien definidos. Por supuesto, la perspectiva de la narración, cuya tónica es el desasosiego y la incertidumbre, no pretende ni remotamente dar cuenta de ello.

Por otro lado, se ha podido advertir que el devenir-menor de Asterión se muestra como indiscernibilidad: primero entre el hombre y el animal; luego, entre Asterión y el sol. Asimismo, dicho devenir-menor produce un efecto de descentramiento del personaje con respecto a su modelo canónico, ya que Asterión es muy humano para ser un toro, pero al mismo tiempo es muy anómalo para ser humano.

Finalmente, es posible afirmar que la pieza creativa analizada nos deja entrever que ideas aparentemente tan estables, rotundas y definitivas como *animal*, *humano*, *híbrido*... lejos de haber sido agotadas en su definición por nuestro paradigma cultural, son insuficientes, limitadas e indeterminadas. Su único valor pareciera residir en su carácter relativo, el cual les permite entrelazarse como continuidades no separadas, indistinguibles e indefinibles, en constante construcción y transformación que tienden, más bien, a influirse, determinarse y explicarse mutuamente.

*Bibliografía*

- Borges, Jorge Luis, *Obras completas 1923-1949*, Emecé, Buenos Aires, 1989.
- , *Obras completas en colaboración*, Emecé, Buenos Aires, 1998.
- Canguilhem, Georges, *Le normal et le pathologique*, Presses Universitaires de France, París, 1998.
- Deleuze, Gilles, *Diálogos*, Pre-textos, Valencia, 1980.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia 2*, Pre-textos, Valencia, 2008.
- Le Garrec, Maël, *Apprendre à philosopher avec Deleuze*, Ellipses, París, 2010.
- Sauvagnargues, Anne, *Deleuze. Del animal al arte*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.

## “AMBYSTOMA TRIGRINUM” DE SALVADOR ELIZONDO: ESCRITURA EN METAMORFOSIS

Claudia L. Gutiérrez Piña  
Universidad Autónoma del Estado de México

*En la digresión no está la esencia,  
sino la vida de la prosa.*  
Salvador Elizondo

En 1971, Salvador Elizondo adquirió dos ejemplares de ajolote con la finalidad de estudiarlos y hacer experimentos para estimular su metamorfosis, asesorado por el genetista mexicano León de Garay.<sup>1</sup> Como producto de esta experiencia, calificada por el autor como sus “experimentos de biología fantástica”,<sup>2</sup> surge “*Ambystoma trigrinum*”, texto que forma parte del libro *El grafógrafo* (1972). Con este texto, Elizondo se afilia a la larga tradición literaria que retoma al animal como motivo y, particularmente, aquella que convoca la fuerza metafórica del ajolote. Al menos a lo largo de dos décadas y antes que él, Julio Cortázar publica el cuento “Axolotl” (1952) y, en México, Juan José Arreola escribe el texto “El ajolote” (1959) que después llegaría a su *Bestiario*, mientras que Octavio Paz recupera el sustrato mitológico de este animal en *Salamandra* (1962), como también lo hace José Emilio Pacheco en *El reposo del fuego* (1966). Cada uno de estos autores retoma la figura del anfibio con fines estéticos particulares. En el caso de Elizondo, una de las características del ajolote que más le atrae, y que encuentra en “*Ambystoma trigrinum*” un privilegiado espacio de representación simbólica, es la neotenia (“perpetua juventud”), término científico con el que se designa la conservación del estado larvario aún después de haber alcanzado la madurez. Los ajolotes, aunque son larvas de salamandras, se reproducen y mueren sin cumplir con la metamorfosis, gracias a las características naturales de su hábitat. Sólo en ciertas condiciones, pueden llegar a transformarse.

Las características biológicas del ancestral habitante de las aguas de Xochimilco han desatado a lo largo de los siglos un especial interés, tanto en el ámbito

1. Cfr. Paulina Lavista, “A propósito de los ajolotes”, *Revista de la Universidad de México*, 2009, núm. 66, 65.

2. “Teoría del ajolote”, *Unomásuno*, 14 de noviembre de 1978, p. 21.

científico como en el artístico, como señala Elizondo: “El axólotl es sin duda, si no la más bella o la más útil, sí la más interesante de la aportaciones de la naturaleza mexicana a la mayor confusión de las ciencias y a la mayor riqueza de la literatura y las artes”.<sup>3</sup> Justamente, la presencia del ajolote en estos dos sistemas discursivos –el científico y el artístico– es movilizadora en “*Ambystoma trigrinum*” para convertir al animal en un motivo literario que permite al autor conjugar algunos de los recursos y temas determinantes en su obra, entre ellos, la búsqueda de incorporación de modelos discursivos plurales en el texto literario<sup>4</sup> y la reflexión sobre la escritura.<sup>5</sup> A partir de la condición larvaria del ajolote y su potencia de metamorfosis, Elizondo establece una relación entre el animal y la forma textual. Bajo este principio analógico, el texto se muestra como reflejo del objeto de su escritura.

### *El laboratorio del escritor*

“*Ambystoma trigrinum*” ostenta una forma fragmentaria que determina su dinámica. El desarrollo del texto desplaza la importancia del carácter anecdótico para ponderar su sentido constructivo, formal. La fragmentariedad de “*Ambystoma trigrinum*” se debe a que su estructura imita la forma de “apuntes” científicos,

#### 3. *Idem.*

4. En la obra de Salvador Elizondo hay una recurrencia a la incorporación de características y recursos pertenecientes a sistemas discursivos ajenos al ámbito estrictamente literario, como son la ciencia y la filosofía. En su primera novela, *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), el autor dio prueba de la incorporación del discurso científico en el texto literario, estableciendo un juego de reelaboración del *Précis de Manuel Opérateur* del médico francés H. L. Farabeuf. Posteriormente en *El retrato de Zoe y otras mentiras* (1969), “Identidad de Cirila o de que Cirila es como un río heraclíteo” se articula imitando la forma de una reflexión filosófica sobre la identidad y el tiempo; en “Grünewalda o una fábula del infinito”, se pone en juego el discurso matemático para el análisis del concepto de infinito; y “Teoría del disfraz: una investigación acerca de la naturaleza interior de la realidad” adopta la forma de una argumentación filosófica.

5. La reflexión sobre la escritura se muestra a lo largo de la obra del autor como uno de sus núcleos principales. Pasando por *Farabeuf*, el cuento “La historia según Pao Cheng” del libro *Narda o el verano* (1966) y *El hipogeo secreto* (1968), se fue acentuando la importancia que Elizondo otorgó a la escritura como motivo de la propia escritura, hasta desembocar en *El grafógrafo* (1972), libro que muestra la escritura autorreflexiva como principio dominante.

producto de los experimentos del narrador que tienen por objeto la manipulación del ajolote.

Las pretensiones científicas del discurso se advierten desde el título del texto, al retomar el término zoológico del ajolote<sup>6</sup> y se confirman con las categorías que el narrador otorga a algunos de los fragmentos del texto: “Acerca de la denominación descriptiva y distintiva de los ajolotes”, “Observaciones experimentales”. Sin embargo, poco a poco, el discurso, desde su fragmentariedad, se va transformando al incorporar comentarios que rompen con la dinámica de objetividad científica para develar la voz enunciativa como un yo que, además de describir los resultados de sus experimentos, “sueña” y se permite digresiones promovidas por la observación del animal, ajenas a todo fin científico: “Sueño mientras los contemplo” (p. 22).<sup>7</sup>

La identidad de la voz que construye el discurso guarda una ambivalencia al develarse no como un sujeto de ciencia, sino como un escritor que, sin embargo, manipula perfectamente el registro científico:

Observaciones experimentales. El cultivo del ajolote se realiza en la casa de un escritor con el fin de hacer observable un hecho relativo a la evolución de la especie. Esa observación de la mutación de un individuo a otra especie es posible en función de la existencia de un sistema polar de órganos que según sean estimulados o inhibidos provocan o impiden el desarrollo. En el caso del hombre la tiroides y la pituitaria, digamos, son los extremos polares de este sistema endocrino. La primera propicia el crecimiento; la

6. Al parecer, Elizondo retoma la denominación zoológica del ajolote como *Ambystoma trigrinum*, del estudio de Roberto Moreno (“El axólotl”, *Estudios de cultura náhuatl* 1969, núm. 8, pp. 157-173), quien recupera los trabajos que, desde el siglo xvii, ocuparon a los naturalistas para clasificar este singular animal, el cual pasó por distintos nombres científicos (entre ellos *Siredon mexicanum* o *Siredon pisciformis*) hasta llegar al de *Ambystoma trigrinum*. La nota de Moreno se percibe en la denominación “trigrinum”, cuando la mayor parte de los documentos zoológicos utilizan el término “tigrinum”. De hecho, Elizondo convoca años después, en su texto “El ajolote como obra de arte”, en *Pasado anterior*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 335., el trabajo de Moreno caracterizándolo como “la imprescindible memoria sobre El axólotl”. Cabe mencionar que, actualmente, la zoología reconoce al *ambystoma mexicanum* (ajolote) y al *ambystoma tigrinum* (salamandra) como dos especies distintas, ya que, si bien la primera forma animal puede acceder a la segunda por metamorfosis, ésta no se da sino por manipulación o por cambio de hábitat.

7. Todas las referencias al texto pertenecen a la edición de *El grafógrafo*, Joaquín Mortiz, México, 1972. Consigno sólo los números de páginas después de cada cita.

segunda lo frena. La actividad excesiva de la glándula tiroides produce acromegalia y gigantismo; la actividad pituitaria las diversas formas de enanismo tópico o general. En el ajolote la manipulación de estos procesos endocrinos produce resultados mucho más sorprendentes que en el hombre (p. 20).

La condición ambivalente de la voz que construye el discurso resulta determinante porque posibilita la tensión que guía la dinámica del texto. Uno de sus extremos radica en la construcción discursiva que emula las notas científicas como producto de la observación rigurosa de un objeto de estudio; el otro extremo consta de las digresiones que dicha operación genera en el observador. A partir de esta suerte de vaivén, cuyo punto medio radica en la figura del escritor-narrador, el texto ostenta, como el ajolote, una potencia de metamorfosis de lo objetivo a lo subjetivo. Es como si el discurso reprodujera el carácter larvario del animal e hiciera patente su capacidad de transformación. De ahí la centralidad otorgada a la condición larvaria del objeto de la escritura, la cual es ponderada desde su inicio.

El texto introduce en las primeras líneas la definición del ajolote registrada por la Real Academia, con lo cual da inicio el juego de construcción aludido. La definición, desde su carácter denotativo, delimita las características del animal:

**Ajolote.** (Del mejic. *axolotl*) m. *Zool.* Larva de cierto batracio urodelo, de unos 30 centímetros de largo, con branquias externas muy largas, cuatro extremidades y cola comprimida lateralmente; puede conservar durante mucho tiempo la forma larvaria y adquirir la aptitud para reproducirse antes de tomar la forma típica del adulto. Vive en algunos lagos de la América del Norte (p. 17).

Los rasgos diferenciales asignados al ajolote propuestos desde la ciencia (nótese que elige la acepción zoológica) subrayan el carácter larvario del ajolote, como noción que alberga el sentido de una forma que guarda la posibilidad de llegar a ser otra: la salamandra. Esta “singular potencia del ser” (p. 18) es recuperada inmediatamente por el narrador para establecer el principio de relación entre lo que se es y lo que puede *llegar a ser*, que reside en la metamorfosis suspendida del ajolote y que será convocada a lo largo del texto desde distintos niveles. El comienzo de esta relación se presenta en la descripción del universo de los ajolotes sujetos a la observación experimental del escritor: “El universo paralelepipedal de los ajolotes mide 15 x 30 cm. de planta y 20 cm. de altura, con agua hasta la mitad de ésta. Este paralelepípedo está inscrito en otro de dimensiones infinitas que constituye

el universo imposible del ajolote y sólo el universo posible de la salamandra, al que el ajolote accede por metamorfosis” (p. 17). El “universo paralelepipedal” está delimitado por las fronteras que marca la pecera donde están contenidos los animales en observación, universo acuático que mantiene relación con otro terrestre, posible sólo bajo la condición de que el ajolote se transfigure.

A partir del carácter potencial del ajolote, el texto desarrolla una serie de desplazamientos discursivos, con los cuales se construyen oscilaciones que van de lo objetivo a lo subjetivo y que forman, principalmente, tres juegos de relaciones dialécticas: características morfológicas del animal que devienen en analogías sexuales; un pasado mítico que reactualiza un presente; y fuerza de metamorfosis que construye la metáfora del pensamiento que se transforma en escritura. Todas ellas, posibilitadas a partir de dos de los principios estéticos que soportan la obra de Elizondo: la contraposición entre el mundo exterior y el mundo interior, entre ver e imaginar; y el principio especular.<sup>8</sup>

En el caso de “*Ambystoma trigrinum*”, el sentido de las duplicidades que he mencionado sugiere la participación de una idea especular, ya que se sustenta en el principio de un umbral o eje que media entre dos ámbitos. Si, como he planteado, en el texto se impone la condición del escritor-observador que filtra la imagen del ajolote para registrar los resultados de su ejercicio experimental, éste funciona como el umbral entre la realidad objetiva (el ajolote) y la realidad subjetiva (lo que se desata en su imaginación, en el mundo interior). En este sentido, la mirada del escritor es el espejo donde las imágenes del animal se duplican, aunque, como se verá, también se transforman.

8. La disposición del juego de dualidades en este texto acrecienta su fuerza significativa en la medida que se establece una relación con el proyecto literario del autor. La dinámica especular se manifiesta en la obra de Elizondo como una constante que logra distintos modos de concreción y, por lo tanto, una evolución en su planteamiento. De fungir en sus primeros textos desde un nivel temático, la duplicidad y la forma especular terminaron incorporándose como principio estructural y recurso totalizador en la construcción de sentido de muchos de sus textos, como ejemplo está *Farabeuf*, en la cual el principio del espejo domina la totalidad de la novela, o algunos textos breves como “La puerta” (1966) y “El escriba” (1973). Para Elizondo, la importancia del espejo se sustenta no tanto en la duplicación de la imagen y su reflejo, sino en la estructura que la sustenta: “Todo espejo es una puerta y lo que importa no es el espejo en sí, si no la idea especular en que se sustenta su estructura”, Margo Glantz, “Entrevista con Salvador Elizondo y Edgar Allan Poe”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 350, 30 de octubre de 1968, p. viii.

*“Un grafema fálico vivo”*

En “El ajolote como obra de arte”, Elizondo señala: “Entre las cualidades puramente poéticas del ajolote yo citaré en primerísimo lugar la turbadora fascinación que ejerce sobre las mujeres”.<sup>9</sup> Dicha fascinación es provocada, según el autor, por la forma fálica del ajolote. Las asociaciones que el narrador de “*Ambystoma trigrinum*” elabora al respecto son puntuales. El ajolote permite una asociación fálica inmediata, debido a su forma alargada, pero ésta se acentúa dado que su cabeza simula perfectamente el glande del pene. Esta relación aparece también en uno de los textos antecesores de “*Ambystoma trigrinum*” en las letras mexicanas, “El ajolote” de Juan José Arreola, el cual describe al animal como “un *lingam* de transparente alusión genital”.<sup>10</sup> Dicha alusión, sin embargo, es enriquecida por Elizondo, quien suma al carácter fálico del ajolote, el sentido de una “figura conubial”: falo inserto en una vulva:

El módulo definitivamente fálico que rige la morfología del ajolote se ve acentuado por el inquietante complejo de sensaciones que su contacto ha de producir y también por la misteriosa disociación, marcada por un corte sagital curvo a lo largo del borde interno de la mandíbula inferior, que disgrega el tronco de la cabeza como elementos de un solo conjunto anatómico; como si el tronco estuviera insertado en la vulva que se forma en la parte posterior de la cabeza, lo que a la vez que representa una figura conubial es también un grafema fálico vivo (p. 20).

El penacho branquial que circunda la cabeza del animal asemeja, a los ojos del narrador, la vulva en la que está introducido el falo. Lo relevante de este símil (“como si”) radica, por una parte, en la transformación que ejerce sobre la carga simbólica general del falo que acentúa el sentido de la fertilidad en potencia, mientras que la figura que construye el narrador implica el acto sexual, de modo que contiene la interacción de los dos elementos opuestos generadores de la vida. Por otra parte, el sentido de potencia creadora, implícito en esta figura compuesta, se trasfiere al nivel de la escritura al hacer de ella también “un grafema fálico vivo”. Dado que el grafema es la unidad mínima de significado en la escritura, el ajolote se muestra como esa unidad mínima en la dinámica del texto como

9. *Op. cit.*, p. 335.

10. “El ajolote”, en *Bestiario*, Joaquín Mortiz, México, 2006, p. 35.

unidad. En este sentido, la figura connubial, revestida por su connotación simbólica, traslada la posibilidad de generar vida, hacia el nivel de la escritura donde funciona, para el narrador, como unidad mínima capaz de engendrar significados “vivos”, es decir, móviles y susceptibles de cambios. Lo cual, en todo caso, es la puesta en acto del poder metafórico de la escritura literaria.

Aunque volveré después sobre el tema de la escritura, valga por ahora señalar cómo a partir de la observación que se finge como objetiva, bajo la forma de los apuntes científicos, el narrador va ejerciendo una suerte de transformaciones sobre el objeto observado y sobre su propio discurso. En la cita anterior estas transformaciones se desarrollan en un movimiento progresivo, donde construye con la figura del ajolote un símil que deviene en símbolo, y símbolo que deviene en metáfora. Dicho movimiento se percibe claramente en las variaciones que desatan la descripción del cuerpo del ajolote:

Símil: “*como si* el tronco estuviera insertado en la vulva”.

Símbolo: “*representa* una figura connubial”.

Metáfora: “*es* también un grafema fálico vivo” (las cursivas son mías).

Esta dinámica será reproducida a lo largo del texto, hasta derivar en un efecto que se asimila a aquello que Severo Sarduy (a quien Elizondo dedica el texto) llamó “el juego reactivo de la metáfora”,<sup>11</sup> es decir, la metáfora que se multiplica y hace proliferar su propia sustancia metafórica. En el caso de “*Ambystoma trigrinum*”, la metáfora se reactiva en correlación con la potencia metamórfica del ajolote, que deriva en fuerza metamórfica de la escritura.

Este juego que Elizondo establece en el texto se sostiene debido a la constante superposición de los recursos del modelo científico, ya que son los que permiten acentuar el reconocimiento de las transformaciones de significados, por efecto de contraste entre el discurso objetivo y subjetivo. Por ello, las observaciones sobre la morfología fálica-connubial del ajolote son sometidas a un proceso de comprobación que vuelve sobre el “rigor científico” emulado en el texto:

A veces empuño al más pequeño, que se debate obscenamente mostrando el envés sonrosado de su cabeza como glande y de su panza, agitando en pequeñas convulsiones

11. “Sobre Góngora: la metáfora al cuadrado”, en *Escrito sobre un cuerpo. Ensayos de crítica*. Sudamericana, Buenos Aires, 1969, p. 56.

ambarinas las manitas transparentes de radiografía. Lo tengo unos minutos así cogido y luego, mientras el ajolote boquea convulsivamente, lo aproximo a las mujeres que mientras por dentro se abren y se cierran como las valvas de una ostra, gritan horrorizadas por esa forma, por esa fluidez contenida, por esa humedad (pp. 21-22).

El narrador, después de establecer el carácter morfológico del animal y enunciar el “inquietante complejo de sensaciones” que éste desata, somete sus “hipótesis” a la comprobación, en el más riguroso orden del método científico. El resultado es satisfactorio: las mujeres que sirven como sujetos de exposición al ajolote comprueban la asociación fálica hecha por el narrador y, además, proporcionan los datos para, después, puntualizar la naturaleza del “grito horrorizado” que genera el contacto con el animal y darle una definición: “sensación especular en la que el deseo y el horror se conjugan formando una construcción perfecta” (p. 29).<sup>12</sup>

Los recursos del discurso científico que se incorporan al texto, como es la aplicación de un método (observar, describir, plantear hipótesis, comprobar) y el uso de lenguaje especializado, participan de manera accesoria para acentuar su contraposición con el otro discurso, el subjetivo, el cual termina por instaurarse como el dominante porque es el que guarda la capacidad de movilizar los significados. De ahí que el narrador enuncie el dominio de la mirada como “una actividad cognoscitiva mucho más compleja” ya que desata la actividad del mundo interior: el sueño, la imaginación:

Otras veces la experiencia no transpone los límites estrictos de una actividad cognoscitiva mucho más compleja que la de asustar a las mujeres: la de mirar.

Sueño mientras los contemplo en una sistemática descriptiva de los caracteres biológicos y pienso en el hecho de que el ajolote representa una etapa que no estaría considerada por ninguno de los parangones. Ni siquiera en lo que se refiere a su forma. Inscritos en una clasificación que solamente tuviera en cuenta el mito de dónde los individuos proceden y qué evocan o el qué suscitan e invocan, son cosas para meditar (p. 22).

A partir de este momento, el texto acentúa el carácter subjetivo del mundo interior dando espacio al discurso articulado en primera persona, a lo que se suma

12. La relación establecida sobre la experiencia erótica que desata el binomio horror y deseo tiene como antecedente, en la obra elizondiana, algunos de sus poemas tempranos, así como *Farabeuf*. En estos textos, el pensamiento de Bataille y sus reflexiones respecto a la dualidad Eros-Thanatos, estaba muy presente en el autor. Considero que, en el caso de “*Ambystoma trigrinum*”, este binomio participa sólo como recurso que acentúa el carácter ambiguo del animal.

la incorporación de verbos como “pienso”, “imagino”, “sueño”. El discurso sufre una suerte de metamorfosis, al disminuir las acotaciones de tono objetivo para ceder el dominio a las observaciones generadas en el mundo interior y dar forma a esa “clasificación soñada” que ubica a los ajolotes en un universo mítico evocado pero también recreado por el escritor: Axolotitlán.

“Viaje al origen del axólotl”

El ajolote ocupa un lugar en la mitología de los antiguos pobladores de México,<sup>13</sup> referente prehispánico que no es ajeno a Elizondo, como confirma uno de los artículos que elabora a propósito del animal: “En la mitología, es decir, en la poesía y en el arte y la escritura de los antiguos mexicanos los ajolotes ocupan un lugar prominente ya que figuran en los ‘libros pintados’, desde el estadio cosmogónico, asociados con el maíz y con el número dos. Con este carácter simbólico pasan a

13. Las primeras alusiones documentadas sobre el ajolote se encuentran en algunos de los códices de tradición prehispánica, algunos de ellos son el Borgia y el Florentino, este último, de los informantes de Bernardino de Sahagún, en el que se elabora una somera descripción del animal. Por su parte, el códice Borgia muestra la representación iconográfica del dios Xólotl, el cual se asocia con el ajolote en el relato cosmogónico del Quinto Sol de la mitología nahua y que también consigna Sahagún. De acuerdo con la versión registrada por el fraile franciscano en su *Historia general de las cosas de la Nueva España*, después del sacrificio de Nanahuatzin y Tecucíztecatl, del cual surgen el sol y la luna, éstos quedan estáticos en el cielo. Para otorgar movimiento al sol, los dioses deciden ofrendar su propia vida; sin embargo, de todos ellos, el dios Xólotl, hermano gemelo de Quetzalcóatl, se rehúsa al sacrificio y huye para escapar transformándose en maíz, en maguey y finalmente en ajolote, forma en la que es encontrado y bajo la cual, finalmente, le dan muerte.

Como señala Roger Bartra, el sentido simbólico del ajolote en sus raíces mitológicas alude “a la muerte y a las transformaciones [...] Es como si los aztecas hubieran conocido el secreto de su neotenia y supieran que el misterio radica en su terca negativa a metamorfosearse en salamandra”, “Antiguo axolotario”, en *Axolotiada. Vida y mito de un anfibio mexicano*, Gerardo Villadelángel Viñas, coord. y ed., Fondo de Cultura Económica-Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2011, pp. 37-38. La posibilidad de que los aztecas conocieran ya la metamorfosis del ajolote ha sido planteada también por Roberto Moreno, quien señala: “La tesis que se propone es que se puede inscribir la ‘transformación’ dentro del sentido de *xólotl*, por el dios, por el personaje legendario y por el animal. Es muy posible que los nahuas, que comían ajolotes, los hubiesen pescado y guardado en alguna pila o estanque y lograran ver el proceso de transformación de algunos de ellos en salamandras”, *op. cit.*, pp. 172-173.

la poesía ritual primero Axólotl (hermano *gemelo* de Quetzalcóatl) y a la poesía lírica después”.<sup>14</sup>

“*Ambystoma trigrinum*” tiende puentes con el sustrato prehispánico del ajolote, pero filtrado por la personal visión elizondiana. El modo en que éste participa encuentra su clave en la última cita que se hizo al texto en el apartado anterior, donde el narrador enuncia la voluntad de clasificar al ajolote a partir de la relación entre la evocación e invocación de su mito (“una clasificación que solamente tuviera en cuenta el mito de dónde los individuos proceden y *qué evocan* o el *qué suscitan e invocan*”). Los términos empleados en este fragmento, para el lector de la obra de Elizondo, cuentan ya con una carga de significado como procedimientos de acceso al pasado,<sup>15</sup> por lo cual me importa rescatar la distinción que el autor reconoce entre la evocación y la invocación, como posibilidad para reconocer su funcionamiento en la incorporación del sustrato prehispánico del ajolote en “*Ambystoma trigrinum*”, el cual es, en cierta medida, un “pasado” inscrito en el animal que se actualiza a través de la mirada del narrador.

En términos generales, la distinción que Elizondo plantea entre estos términos radica, principalmente, en su relación con el mundo sensorial y el de la palabra. La evocación se sustenta en el mundo de lo sensorial, porque a través de estímulos (visuales, olfativos, táctiles) se “presentifica” un pasado que será recreado por medio de lenguaje. Por otra parte, el procedimiento de la invocación no reside en el mundo sensorial, sino en el de la palabra; la invocación, señala el autor, nos lleva al pasado por el proferimiento de la palabra que desata y contiene su esencia abstracta y significativa. Así lo señala el autor: “No somos ajenos al carácter mágico de la invocación en contraposición al carácter ‘lógico’ de la evocación. La evocación nos lleva a nuestro destino de nostálgicos mediante un camino, que por medio del lenguaje —del ‘logos’— pretende conducirnos a la reconstrucción de otro momento. La invocación nos lleva a él mediante el proferimiento de la palabra que —como en los encantamientos— encierra la clave del misterio”.<sup>16</sup>

14. “El ajolote como obra de arte”, p. 335.

15. En los primeros años de su carrera literaria, Elizondo escribió un texto ensayístico titulado “Invocación y evocación de la infancia”, *Revista de la Universidad de México*, 1963, núm. 11, 21-25, donde establece una distinción entre la evocación y la invocación como procedimientos de acceso a la experiencia del pasado infantil y que reconoce en algunos modelos literarios, particularmente en Joyce y Proust.

16. *Ibid.*, p. 22.

Ahora bien, ¿cómo participan estos procedimientos en la articulación del pasado mítico del ajolote en el texto? Aunque aquí el pasado recuperado no involucra la experiencia individual de quien evoca (el narrador), el procedimiento para evocar el origen del ajolote funciona de la misma manera porque el narrador accede a él través de la mirada (es decir del mundo sensorial) y de las asociaciones que a partir de ella se desatan en función de la “memoria” inscrita en el ajolote y que remiten a su origen, es decir, al mito.

La disposición evocativa es expresada por el propio narrador: “Viaje al origen del axólotl. Creación de un periodo verbal capaz de remontarnos hasta ese núcleo” (pp. 22-23). La cita subraya, en primera instancia, el carácter verbal, es decir la construcción lingüística como medio que posibilita ese “viaje” al pasado, que lo evoca, pero también como el que lo articula. Por ello el discurso que completa este fragmento no puede menos que acentuar el carácter evocador y a la vez constructivo de la palabra:

Enormes paramentos y taludes de adobe surcados de formiculantes escalerámenes tallados en la polvaginosa materia de oro que se complican con recios andamiajes tensamente ligados con tendones y sogas que surcan las gigantescas murallas ocráceas trazando caprichosas demostraciones de una geometría bárbara y terrorífica. Es fácil intuir las formidables construcciones solares que recela esta impenetrable barrera de lodo; la luz la vuelve cristalina y dorada a la vez, como si la ciudad estuviera rodeada por el cilindro titánico de sus murallas de piedra; un topacio radiante en mitad de un espacio ardiente, infinito (p. 23).

La cita muestra un marcado juego con la materialidad de la palabra y con su capacidad constructiva. Los términos de índole arquitectónica (paramentos, taludes, andamiajes, murallas) manifiestan una clara voluntad por *construir* una estructura verbal que sea capaz de erigir un espacio simbólico. El destino que depara el viaje al origen se presume (o intuye, según el narrador) hasta este momento, como una ciudad que paulatinamente será dibujada por y en la imaginación del escritor, y cuyo nombre fungirá como la palabra que *invoca* la clave de su misterio: “Imagino esta ciudad [...]. Una ciudad fundada para su población por seres genéticamente transmutantes. *Axolotitlán*” (pp. 23-24).

La ciudad construida en la imaginación del escritor funciona como el enclave para recrear el origen del ajolote. El carácter esencial del ajolote se muestra ahora filtrado por el prisma del mito, pero sobre todo, por el referente cultural donde

éste se gesta: la ciudad antigua de los mexicas. El referente es más que claro: Tenochtitlan es transfigurada en Axolotitlán. Elizondo recupera los puntos clave que el mito y la historia registran sobre el origen de la antigua ciudad y sus habitantes: el peregrinaje, la sedentarización y la fundación. Como Tenochtitlan, parece que Axolotitlán “hubiera sido construida [...] por nómadas que han llegado, en ese momento incandescente, al último centro de la espiral de su camino y adoptan las condición hierática del sedentario, del *erector*” (p. 24). La naturaleza de Axolotitlán, sin embargo, es revelada por el narrador al incorporar la marca verbal “hubiera sido construida”, que consigna un principio de incertidumbre, porque, en realidad, quien erige la ciudad es el escritor en su imaginación, en su mundo interior. El narrador se sabe y reconoce como “el constructor de este sueño de lodo y de piedras” (p. 25), aunque es un sueño que evoca y actualiza el pasado de una ciudad que lleva inscrito, si se permite la analogía de Alfonso Reyes, una “x” en la frente.<sup>17</sup>

En el movimiento de las metamorfosis a las que se somete el texto, la digresión del narrador que crea el espacio imaginario de Axolotitlán da cabida a una

17. Susan Antebi propone reconocer en el texto la permutación de las grafías “j” y “x” en el nombre del animal como la marca de distinción entre la referencia a los ajolotes que son observados en el presente del texto y los que pertenecen al universo creado de Axolotitlán: “Elizondo uses *ajolote* in this text in order to refer to animals that exist in the present, while preferring *axólotl* when he refers to a mythic past, and to a (fictitious) prehispanic culture called Axolotitlán”. Aunque aclara: “Yet there are exceptions”, “A Tiger in the Tank: a Literary Genetics of the Mexican Axolotl”, *Source: Latin American Literary Review*, 2008, núm. 71, pp. 82-83. Lo cierto es que son más las excepciones que las constantes. En los fragmentos que emulan el discurso científico también hay uso del nombre “axólotl” sin aparente relación con el pasado prehispánico; mientras que en el desarrollo de la construcción de Axolotitlán el narrador continúa usando la forma “ajolote”. De hecho, el nombre con “x” sólo es usada cinco veces en el texto: 1) al consignar la voz náhuatl en la definición de diccionario con que inicia el texto; 2) en el fragmento: “Toda heurística se ve comprometida en el hecho, experimentalmente significativo en el caso del axólotl, de la imposibilidad de saber *a priori*, quién observa quién” (p. 18), la cual me parece que establece una alusión al axólotl cortazariano; 3) en la referencia a la manipulación glandular de los experimento: “La manipulación de la actividad de la glándula tiroideas en el axólotl determina su cambio de especie” (p. 21), donde sirve para distinguir los especímenes sujetos a la observación de la especie; 4 y 5) las únicas que sí se relación con configuración de Axolotitlán son las referencias: “Viaje al origen del axólotl” (p. 22) y la alusión a “la cultura axólotl” (p. 23). Por ello creo que aunque la lectura de Antebi subraya acertadamente la carga de significado en el uso de la grafía “x”, ésta opera intencionalmente sólo en el nombre de la ciudad y no en el del ajolote en sí.

lectura crítica sobre la condición cultural del espacio histórico al que refiere y, sobre todo, a las reminiscencias de ese pasado que se reactualiza en el presente del escritor-narrador. La figura del ajolote funciona, en este caso, como el enclave que une un pasado con un presente histórico, el ayer y el hoy de una cultura. “El ajolote es un objeto a partir del cual se puede instaurar el fundamento crítico de una cultura: la cultura axólotl, por ejemplo; su función representa en el ámbito de la naturaleza (o de lo natural o “exterior”), una forma de civilización interior” (p. 23). El narrador deja clara la cualidad de Axolotitlán como una civilización “interior”, imaginada, pero que establece relación con una realidad “exterior”, histórica.

El texto elabora una imagen de los hombres que habitan la ciudad de Axolotitlán, ambigua, igual que el ajolote. Por una parte los describe como la “Raza abocada a una monumentalidad delirante; ingente de grandes materiales sublimes” (p. 23). Por otra, son los hombres que “defecan contra los basamentos del Gran Templo” (p. 25). La información sobre estos hombres se desprende, al igual que en el trabajo científico del narrador en su laboratorio, de la observación. Reconocido el lugar de origen del ajolote (Axolotitlán), el narrador emprende el viaje hacia esa ciudad imaginaria, se introduce en ella y deambula por sus alrededores, calles y mercados:

La condición de los ajolotes que hemos encontrado que proliferan en los fangales que la marea del lago forma cerca de las cavernosas garitas y pórticos de la muralla, invadidos de la tersa muchedumbre de las diminutas algas color de sulfato de cobre que las recubren, expresa claramente un hecho de desesperación racial en el que se conjugan simbólicamente las dos formas extremas de la vida aquí: el águila que vuela y predica y el ajolote que nada y medra. En medio de ellos el constructor de este sueño de lodo y de piedras enormes se ajetea en el barullo de los mercados y en las inmediaciones de los templos donde se da el espectáculo de los sacrificios humanos; donde se come el pozole y donde los hombres se reúnen a conversar acerca de la próxima venida de Serpiente Emplumada, mientras defecan contra los basamentos del Gran Templo (pp. 24-25).

Nótese que los ajolotes referidos ya no son los que habitan el universo paralelepipedal de la pecera que se encuentra en el laboratorio del escritor, sino los que habitan en los fangales del lago de la ciudad amurallada, es decir de Axolotitlán. El narrador deambula entonces en el interior de la construcción de su imaginación y presencia la vida de la ciudad en sus mercados y en sus ritos. El descubrimiento que depara al narrador el viaje emprendido hacia el origen de la criatura que

ocupa sus disquisiciones se encuentra encarnado en los hombres que habitan ese lugar, en los creadores del mito: “El ajolote —dice el narrador— es ambiguo como el hombre que ha levantado estas barreras”. Y aclara, “Ellos [los hombres] son los que tienen esa clara condición haxixínica de la quietud extrema” (p. 25).

La observación de Axolotitlán se suma a los resultados obtenidos en el laboratorio del escritor y arroja otra hipótesis que toca ahora las fibras de lo que el ajolote evoca sobre la estructura cultural con que se relaciona. El desencanto priva la mirada del narrador frente a lo que se manifiesta ante sus ojos: “Había soñado antes de llegar a las puertas de Axolotitlán con una construcción espiritual hecha totalmente de lodo y de piedra [...] Concebí entonces una raza de seres branquiales que en todo momento detentaran el conocimiento de su capacidad pulmonar y aérea” (pp. 27-28), sueño al que se contrapone el carácter estático, suspendido, descubierto en esta civilización:

Quise presenciar el acontecer cruento que configuraba a esa civilización, la cual en todos sus hechos se complacía en las ablaciones y en las disminuciones de sí misma y que había adoptado el principio de flotación inerte para regir esa forma viscosa, conglomerativa, casi inmóvil en que medraba (p. 28).

La reflexión y la crítica que se vierte, desde el juego literario, apunta a la condición de una realidad cultural concreta: la realidad histórica del mexicano. El enclave que el narrador establece entre el pasado evocado y el presente, se muestra en la alusión al Museo de Historia Natural de la Calle del Chopo de la Ciudad de México, al cual describe como “expresión última del significado de aquellos mercados de Axolotitlán” (pp. 28-29). La alusión actualiza entonces la condición de “quietud extrema” de los habitantes de ese pasado mítico-imaginado en los del ámbito contemporáneo al narrador. La trasposición de esta construcción se acentúa con la marca del deíctico “aquí” reiterado por el narrador en su tránsito por Axolotitlán, señalamiento que guarda la ambivalencia del lugar evocado y el lugar ocupado en la temporalidad de la historia. El fundamento crítico de una cultura anunciado por el narrador desemboca, pues, en el traslado de la condición neoténica del ajolote a la del mexicano. Sin embargo, aquí dicha condición no muestra la apertura al cambio, si no la resistencia, la inmovilidad.

Salvador Elizondo nunca se caracterizó por una voluntad de reflexionar sobre su realidad inmediata, como el mismo autor lo confiesa: “Se me reprocha con frecuencia que me ocupó demasiado de cuestiones abstractas o que tienen

escasa relación con la realidad actual. Confieso que esos reproches no carecen de fundamento. Mi disposición es mucho más libresca que testimonial y de la realidad prefiero el esquema a la forma sensible; soy más literato”.<sup>18</sup> Sin embargo, el carácter “insular” que acompaña a la figura del autor y que fue acentuada por sus declaraciones y por la crítica, no exime el espacio que ocupa en su obra un pequeño grupo de textos que filtran su lectura respecto a la cultura e historia nacional, y del que “Ambystoma trigrinum” forma parte.

El fundamento crítico, que el narrador anunció como el de la “cultura axólotl”, filtra, desde la construcción de la metáfora, la lectura del autor respecto a la cultura mexicana. En un texto publicado también en 1972, titulado “Origen y presente de México”,<sup>19</sup> el autor alude a la discusión sobre la identidad nacional como una exigencia de saber quiénes somos y remite a algunos de los autores que, en el ámbito literario, se han planteado este cuestionamiento (como Reyes, Paz y Fuentes), quienes reconocen la “ambivalencia conflictiva, de sentimientos contradictorios que animan los pasos que un pueblo [el mexicano] va dando por el camino de su historia”.<sup>20</sup>

Los puntos nodales de esta reflexión encuentran en “Ambystoma trigrinum” un espacio de representación literaria, al trasponer el carácter suspendido de evolución y cambio en el ajolote como rasgo diferenciador de la cultura mexicana, la cual ha adoptado a largo de su historia “el principio de flotación inerte”. Aunque Elizondo filtra esta crítica cultural desde el nivel de la ficción, lo cierto es que abre una continuidad en la larga reflexión sobre la identidad nacional que, al menos en el siglo xx, se iniciara con la labor ensayística de los miembros del Ateneo de la Juventud (Reyes, Guzmán, Vasconcelos) y fuera continuada por Samuel Ramos, Jorge Portilla, Octavio Paz, hasta llegar al texto de Roger Bartra, *La jaula de la melancolía* (1987), en el cual el antropólogo recupera la imagen del ajolote para construir la metáfora de la quietud de la historia mexicana y su resistencia a la metamorfosis. En el texto de Bartra hay alusiones explícitas a “Ambystoma

18. “Tiempo mexicano de Carlos Fuentes”, en *Contextos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, p. 173.

19. Elizondo publica este texto en su columna del *Excelsior* con el título “Velo de misterio: origen y presente de México”, el 24 de enero 1972, el cual es incorporado, con la variante del título, en *Contextos*, *op. cit.*

20. *Ibid.*, p. 30.

trigrinum”, por lo cual no es extraño pensar que la construcción metafórica empleada por este autor pudo haber encontrado su núcleo generador en el texto de Salvador Elizondo.

Aunque el viaje al origen del axólotl (que se convierte en el viaje al origen de una cultura) revele, en el texto elizondiano, una suerte de desencanto para el narrador, la posibilidad de la transformación, continuidad y renovación, encuentra cabida en su propia formulación, es decir, en su escritura. Por ello, el carácter trascendental que guarda la transformación del ajolote en salamandra construye dentro del texto la última de las duplicidades que, según he propuesto, participan en la configuración del libro: la del pensamiento que transmuta en forma de escritura.

### *La salamandra alquimística*

Sin duda, el eje que moviliza la obra literaria de Salvador Elizondo es la reflexión sobre la escritura. Desde sus inicios, el autor dejó en claro la búsqueda que lo guiaría en su camino: concretar, por virtud de la escritura, el mundo de las realidades mentales (sueño, imaginación, recuerdo, idea).<sup>21</sup> Esta búsqueda parte del reconocimiento de la contraposición fundamental entre el mundo exterior y

21. Este principio que se articula en la obra elizondiana se relaciona con las figuras y proyectos literarios que acogió como sus grandes influencias; entre ellas, una de las entrañables es la de James Joyce. El primer texto ensayístico publicado por Elizondo, “En torno al *Ulysses* de Joyce” (*Estaciones*, 1959, núm. 13, 98-111), retoma la obra del escritor irlandés y funge, a mi parecer, como un modo de formulación de los principios que regirían su propio proyecto literario. A partir de los planteamientos de Edmund Husserl y William James, Elizondo describe el *Ulysses* como una intención de concretar por medio del lenguaje el flujo de la conciencia, o bien, lo que él llama “la percepción móvil del mundo”. Se trata, dice, “de recrear una percepción artificial, de sondear en los intersticios de la mecánica del sentir para concretarlos por medio de un lenguaje que tiende, en Joyce, cada vez más, a ser absoluto” (p. 99). Las reflexiones de Elizondo respecto a la obra de Joyce se concentran en las posibilidades del lenguaje para describir la experiencia subjetiva del hombre en tanto “*cuerpo-sujeto-de-la-percepción*”. En este punto se concentra la filiación entre la lectura de Elizondo sobre la pretensión del *Ulysses* y su proyecto literario; si en Joyce el lenguaje se “abre” en función de la búsqueda de objetivar los mecanismos de la percepción y el flujo de la conciencia, Elizondo hará lo propio con las realidades mentales del escritor y su concreción por medio de los mecanismos de la escritura.

el mundo interior, la cual se convierte en el andamiaje que sostiene el desarrollo de “Ambystoma trigrinum”. En un texto escrito como ejercicio autocrítico del libro *El grafógrafo*, Elizondo explicó el proceso que, desde dicha contraposición, justifica el privilegio otorgado al mundo interior en su escritura:

Al principio se trata de escribir *lo que pasa en el mundo*. Conforme se va escribiendo, la realidad que describimos mediante la escritura va menguando y aumenta la condición mental dentro de la que nosotros somos capaces de manipular el mundo y la vida, como si de lo que se tratara en efecto fuera de transmutar esa condición real en una realidad literaria, subjetiva.<sup>22</sup>

El escritor parte entonces de la dicotomía entre el mundo exterior y el mundo interior, para privilegiar este último; por ello, su obra concentra la atención en la posibilidad de cristalizar lo que vive en el recinto mental. Para Elizondo, la única forma que permite la manifestación del mundo interior, el de las realidades mentales, es la escritura, como señala en otro de sus textos: “Sólo existe una forma real, concreta, del pensamiento: la escritura”.<sup>23</sup> De ahí que su obra guarde una reflexión, sea de forma explícita o implícita, respecto a la capacidad y alcances de la operación escritural.

En “Ambystoma trigrinum”, la condición autorreflexiva de la escritura encuentra lugar en la construcción de la analogía que hace de la metamorfosis del ajolote en salamandra, el equivalente de la transformación del pensamiento en escritura. De acuerdo con el texto, los ajolotes “Son ingravitantes dentro del agua y figuran en esa quietud inerte en la que discurren la representación del pensamiento puro igual que la potencia de transmutación voluntaria en un espécimen superior de su especie” (p. 24). Como el ajolote, el pensamiento mora “ingravitante” en el recinto mental y requiere de una voluntad (la del escritor) para ser transformado en escritura. Dicha transformación supone, de acuerdo con la cita anterior, el acceso de un estado a otro de índole “superior”.

En el nivel biológico, esa forma superior, ya se sabe, es la salamandra, la cual también es revestida con un sustrato simbólico: “No deja de ser bastante interesante el hecho de que el ajolote que vive en el agua es la potencia de un ser que puede vivir en el fuego: la salamandra alquimística” (p. 19). El lugar que ocupa

22. “Taller de autocrítica”, *Plural*, 1972, núm. 14, p. 5.

23. “Tractatus rethorico-pictoricus”, en *El grafógrafo*, p. 60.

la salamandra en la alquimia (arte que encierra también la búsqueda de la transformación) es el del símbolo de las cosas que “viven, se purifican y perduran en el fuego”.<sup>24</sup> Siguiendo la analogía propuesta, el pensamiento puro guarda la posibilidad de transmutar en escritura, que sería una forma “superior”, ya que lo fija y hace perdurable en el tiempo.

Sin embargo, la correspondencia entre el pensamiento puro y su manifestación en la escritura revela la problemática que, para Elizondo, es inherente a la operación escritural. Salvar la distancia que media entre la aspiración del pensamiento y su realización, entre la idea y su concreción, implica, para el autor, una imposibilidad dado que “la experiencia mental sobrepasa en mucho la capacidad descriptiva de la escritura”.<sup>25</sup>

Así lo representa el último fragmento del texto, cuando finalmente se consigue la metamorfosis del ajolote en una salamandra que muere en el momento preciso de su transformación: “El ajolote se agita en el agua. Traza convulsivamente topologías con su cuerpo. Consigue saltar fuera de la pecera y cae sobre el regazo de una mujer que grita horrorizada. La salamandra yace muerta; ahogada. Se consuma la demostración de esa transformación estupenda. El cadáver flácido y verguiforme es la figura de esa metamorfosis” (p. 30).

La imagen de este cadáver estupendo, como el pensamiento que sacrifica algo de sí al momento de salir del recinto mental, encierra la paradoja de la apuesta que guarda la escritura elizondiana y que radica en la posibilidad que otorga la imposibilidad. En el caso de “*Ambystoma trigrinum*”, la apuesta se concentra, como señalé antes, en reactivar una y otra vez la metáfora, multiplicar su sentido en tantas formas como sea posible, en otras palabras, someterla, como al ajolote, a la experimentación de su metamorfosis.

La obra de Elizondo es una muestra del pensamiento fascinado por la persecución de su propio reflejo, cambiante y nunca asible, pero capaz de vivificar al lenguaje. El autor sabe que la distancia entre la aspiración del pensamiento y su realización es insalvable; sin embargo, sabe también que ese abismo mantiene con vida a la palabra poética. La escritura de Elizondo, por ello, es la constancia de esa persecución.

24. Elizondo, “El ajolote como obra de arte”, p. 335.

25. “Taller de autocrítica”, p. 5.

*Bibliografía*

- Antebi, Susan, “A Tiger in the Tank: a Literary Genetics of the Mexican Axolotl”,  
Source: *Latin American Literary Review*, 2008, núm. 71, 75-98.
- Arreola, Juan José, *Bestiario*, Joaquín Mortiz, México, 2006.
- Elizondo, Salvador, *El grafógrafo*, Joaquín Mortiz, México, 1972.
- , *Contextos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.
- , “Teoría del ajolote”, *Unomásuno*, 14 de noviembre de 1978, 21.
- , “El ajolote como obra de arte”, en *Pasado anterior*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 335.
- , “Invocación y evocación de la infancia”, *Revista de la Universidad de México*, 1963, núm. 11, 21-25.
- , “En torno al *Ulysses* de Joyce”, *Estaciones*, 1959, núm. 13, 98-111.
- , “Taller de autocrítica”, *Plural*, 1972, núm. 14, 3-5.
- Glantz, Margo, “Entrevista con Salvador Elizondo y Edgar Allan Poe”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 350, 30 de octubre de 1968, VII-VIII.
- Lavista, Paulina, “A propósito de los ajolotes”, *Revista de la Universidad de México*, 2009, núm. 66, 65.
- Moreno, Roberto, “El axólotl”, *Estudios de cultura náhuatl*, 1969, núm. 8, 157-173.
- Sarduy, Severo, *Escrito sobre un cuerpo. Ensayos de crítica*, Sudamericana, Buenos Aires, 1969.
- Villadelángel, Viñas, Gerardo (coord. y ed.), *Axolotiada. Vida y mito de un anfibio mexicano*, intr., selección y notas Roger Bartra, Fondo de Cultura Económica-Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2011.



LOCAS DE AMOR, LOCAS DE ATAR.  
PERSONAJES FEMENINOS EN DOS CUENTOS DE  
ADELA FERNÁNDEZ

América Luna Martínez  
Universidad Autónoma del Estado de México

Adela Fernández (Ciudad de México, 1942-2013), fue una escritora mexicana con una obra diversa que incluye narrativa, biografías, libros de historia, gastronomía e indigenismo. Asimismo, la hija del célebre cineasta Emilio “Indio” Fernández, realizó cortos documentales de cine experimental y algunas obras teatrales.

En lo que se refiere a su trabajo narrativo, Adela Fernández publicó *Vago espinazo de la noche*, *Magismo* y *Duermevelas* (Aliento, 2003). Este último reúne 17 relatos escritos en las décadas de los años sesenta y setenta, de los cuales hemos seleccionado dos para su análisis y comentarios. Los personajes que dibuja la autora en sus cuentos son seres atormentados por la marginación y la violencia, y sus escenarios herrumbrosos y decadentes son el marco propicio donde la locura, el dolor, la soledad y la muerte pululan.

Las siguientes líneas tienen como objetivo realizar un acercamiento a una narrativa inquietante y de difusión semiclandestina, lo que tal vez explique la poca atención de la crítica literaria mexicana a la obra de Adela Fernández. Una deuda que es preciso comenzar a subsanar.

*Las mujeres y la locura*

*La frecuente romantización de la locura no tiene futuro.  
La politización de la locura es indispensable si queremos crear un futuro.*  
David Cooper, *El lenguaje de la locura*

Los cuentos que se analizarán a continuación tienen como eje fundamental la locura femenina detonada por la pérdida del hombre amado. En el primero de

ellos, “La jaula de la tía Enedina”, se relata la historia de una joven que al ser abandonada por su novio la víspera de la boda, enloquece de tristeza, pero sobre todo de soledad. De manera similar la protagonista del cuento “Los vegetantes” al quedar viuda, no obstante estar embarazada, se entrega por completo al dolor y se auto confina en un invernadero. El comportamiento de estas mujeres hace que se formulen las siguientes interrogantes ¿Cómo y por qué enloquecen las mujeres? ¿Hay alguna diferencia en la locura femenina con respecto a la pérdida de la cordura entre los hombres?

Este trabajo irá discutiendo, con ayuda de algunos elementos de la teoría y crítica feministas, las posibles marcas de género en la aparición de trastornos mentales y emocionales manifestados en dos personajes femeninos. Pero considerando la riqueza de los cuentos, al mismo tiempo se harán algunas reflexiones en torno a las frecuentes situaciones siniestras recreadas en ellos.

Una de las aportaciones del feminismo a la crítica de la cultura, entendida como un orden simbólico de predominio patriarcal, ha sido el conocido postulado “la mujer no nace, se hace”. A partir de esta reflexión de Simone de Beauvoir, base epistemológica de *El segundo sexo* (1949), pudo cuestionarse *el ser y deber ser* de las mujeres, como atributos naturales y por tanto inmutables.

El carácter incendiario y provocador del libro de la autora francesa sentó las bases para el surgimiento de un importante movimiento social y propició el auge de los llamados estudios de la mujer. Por tanto, filósofas, psicoanalistas y psicoterapeutas comenzaron a buscar los vasos comunicantes entre las consecuencias del cumplimiento<sup>1</sup> o de la trasgresión de los roles tradicionales de las mujeres y la aparición de la locura. En más de medio siglo transcurrido hay una abundante bibliografía sobre el tema.

1. Las mujeres parecen atrapadas por ciertas circunstancias impuestas por el androcentrismo, pues a veces el cumplimiento puntual del ser y deber ser femeninos prescrito por el patriarcado las lleva a la pérdida de la razón y a la muerte. Tal es el caso de una madrespasa, que al filo de la menopausia se da cuenta de la insatisfacción en que transcurre su vida. El aborto espontáneo de un embarazo no deseado la precipita al suicidio, tal cerco se relata, por ejemplo, en “El último verano” de Amparo Dávila.

*Locas de amor*

*Las mujeres pueden tener hallazgos, gusto, delicadeza, pero no tienen ideales.  
El destino de la joven es esencialmente la relación matrimonial*

G. W. F. Hegel

De acuerdo con autoras como Liliana Mizrahi,<sup>2</sup> Mabel Burin,<sup>3</sup> Franca Basaglia,<sup>4</sup> Marcela Lagarde<sup>5</sup> y diversos colectivos de mujeres, uno de los mandatos ancestrales, casi milenario, dicho por curas o filósofos, acerca de lo que debe ser y hacer una mujer, es el conseguir marido, con el cual, ella formará una familia y así podría cumplir “su deber más sagrado”, *ser madre y esposa*. Si según el patriarcado más tradicional, el convertirse en madrepasa (dicho con Marcela Lagarde), es el principio y fin de la existencia femenina, cuando una mujer no llega a casarse de algún modo ha fracasado. Esto era especialmente válido para las llamadas sociedades tradicionales, como la mexicana de la primera mitad del siglo xx, época en la cual, si una joven no accedía al matrimonio, era probable que la soltera, previamente estigmatizada<sup>6</sup> como “solterona”, perdiera el aprecio de su familia, de su entorno, y lo peor, perdiera “su razón” de ser y estar en el mundo. No era extraño que las solteronas, en su frustrada condición de “ser para los otros”, anularan toda motivación para vivir. Tal es el caso de la joven protagonista del cuento “de culto”, de Fernández llamado “La jaula de la tía Enedina”.

2. Cfr. de Liliana Mizrahi, *Las mujeres y la culpa*, Nuevo Hacer, Grupo Editor de América Latina, Buenos Aires, 2003 y *La mujer transgresora*, Emecé, Buenos Aires, 1990.

3. *El malestar de las mujeres*, de Mabel Burin, es un texto que reúne reflexiones en torno a cómo la “normalidad” de la vida cotidiana puede ser el detonante de la locura en la vida de algunas mujeres. Mabel Burin, Esther Moncarz y Susana Velázquez, *El malestar de las mujeres: la tranquilidad recetada*, Paidós, Buenos Aires, 1991.

4. Con *Mujer, locura y sociedad* (Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1987) y *Una voz: reflexiones sobre la mujer* (Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1986) Franca Basaglia, en coincidencia con los antipsiquiatras, sentó las bases para relacionar familia y pérdida de la cordura.

5. Marcela Lagarde publicó en 1990 un libro clásico en torno a la condición femenina: *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, UNAM, México, 1993.

6. Se entiende por estigmatización el proceso por medio del cual una persona es des/calificada por un comportamiento o condición que resulta incómodo o peligroso para determinada sociedad o cultura. Cfr. Erving Goffman, *Estigma*, Amorrortu, Buenos Aires, 1970.

En el texto se muestra cómo al ser plantada por su novio a las puertas de la iglesia, Enedina enloquece, por lo cual es relegada a vivir fuera de la casa familiar, en una bodega oscura y ruinoso. Es decir, al no consolidar el matrimonio, su condición femenina queda devaluada, pues de acuerdo al sistema de valores y creencias de una cierta época y lugar, la mujer que no asegura a un varón a su lado, que le de un nombre, se haga cargo de ella económicamente y con ello obtenga el reconocimiento social, merece el desprecio, el rechazo y en algunos “afortunados” casos, la conmiseración de su familia.

Al microsistema familiar patriarcal no le interesa que la permanencia femenina en la soltería dependa de la voluntad masculina. El cumplir o no con la “palabra de hombre” que se empeña al comprometerse en matrimonio con una mujer, se convierte en un evento azaroso que de no concluir en boda se revierte en las novias burladas, en quienes, como en el caso de Enedina, recaerá un proceso de culpabilización-victimización que las conducirá a la locura.

Esta situación de abandono y aislamiento en que Enedina, novia frustrada, queda sumida, precipita en ella la enajenación: al perder, con la cancelación de la boda, “su razón” de ser como mujer, también extravía “la razón”, en tanto conexión con el mundo. De esta trágica historia, nos enteramos por su sobrino, igualmente marginado y rechazado, quien es el narrador-personaje: “A la tía nadie la quiere. A mí tampoco porque soy negro. Mi madre nunca me ha dado un beso y mi padre niega que soy hijo suyo. Goyita, la vieja cocinera, es la única que habla conmigo”.<sup>7</sup>

En efecto, el texto comienza como una rememoración del relator, quien nos comparte: “Desde que tenía ocho años me mandaban a llevarle la comida a mi tía Enedina, la loca. Según mi madre enloqueció de soledad. Tía Enedina vivía en el cuarto de trebejos que está al fondo del traspatio” (p. 9). En dicha cita se expresa claramente el proceso de estigmatización que conlleva la locura; al des/calificar a la joven como loca, se le aísla de la convivencia familiar y condena a vivir en una habitación destinada a guardar los “trebejos”, las cosas inservibles, que sin embargo no se desechan totalmente. Dice el mismo narrador-personaje:

Conforme me acostumbraron a que yo le llevara los alimentos, nadie volvió a visitarla, ni siquiera tenían curiosidad por ella. Yo también les daba de comer a las gallinas y a los

7. Todas las citas son de Adela Fernández, *Duermevela*, Aliento, México, 2003, p. 10.

marranos. Por éstos sí me preguntaban, y con sumo interés. Era importante para ellos saber cómo iba la engorda, en cambio, a nadie le interesaba que la Tía se consumiera poco a poco (*id.*, el subrayado es mío).

El que la vida de una persona, específicamente de una mujer, sea menos importante que la de los animales de granjas y ranchos, se trasluce aún en la actualidad en ciertos códigos penales de algunas regiones de México, donde el abigeato se castiga con penas más severas que la violación a mujeres. De modo que no sorprende la desatención y exclusión de que es víctima nuestra protagonista, quien a no ser por la comida que le envían por intermedio del sobrino, probablemente hubiera muerto. Pero es justamente este ritual cotidiano el que va a permitir el desarrollo de esta historia. Por el propio narrador, sabemos que su negritud es un elemento de rechazo y discriminación entre la familia, situación que fatalmente lo ata con Enedina, pues al despuntar la adolescencia el muchacho inicia su vida sexual con la tía.

La pluma de Adela Fernández es hábil para adentrarnos en la venenosa cotidianidad de las familias decentes y con ciertos recursos económicos, pues por lo relatado se infiere que la familia de Enedina podía pagar sirvientes, se dedicaba a la crianza de animales, pero no aceptaba a los fracasados. Ciertamente Enedina enloquece de soledad y de pena ante la imposibilidad de casarse, pero a lo largo de la historia se introducen elementos siniestros que nos revelan la fragilidad del equilibrio vital de las personas. Gracias a Goyita, la cocinera y única interlocutora del sobrino amante de Enedina, sabemos que en la víspera de la boda de la muchacha:

Un hombre sucio y harapiento tocó a la puerta preguntando por ella. Le aseguró que su novio no se presentaría a la iglesia y que para siempre sería una mujer soltera. Compadecido de su futuro le regaló una enorme jaula de latón para que en su vejez se consolara cuidando un canario. Nunca se supo si aquel hombre que se fue sin dar más detalles era un enviado de Dios o del Diablo (p. 11).

La introducción de este fugaz personaje, representativo de lo ominoso, y su enigmático regalo, da sentido a todo el cuento. De acuerdo con Freud, lo ominoso emerge desde la cotidianidad para desequilibrar irremediablemente “la normalidad”. Con la imprevista aparición de un emisario de “mal agüero”, no sólo por su

aspecto “sucio y harapiento”, el mundo de Enedina se desmorona, sobre todo por anunciar el futuro contrariado de la muchacha: permanecer soltera para siempre. A partir de este hecho funesto, la inquietud nos recorre como lectores, pues además de adivinar la soledad como triste destino de la joven, “la enorme jaula de latón” que ella recibe como regalo del desconocido, para que en su vejez tenga una distracción, presagia algo terrible; aunque una pajarera es por lo general un objeto inofensivo, en realidad se convertirá en una entidad amenazante.

La misteriosa visita y el regalo inesperado, son el angustiante preámbulo a un cambio radical en el destino de la joven:

Tal como se lo pronosticó aquel extraño, su prometido sin aclaración alguna desertó de contraer nupcias, y mi tía Enedina bajo el desconcierto y la inútil espera, enloqueció de soledad. Goyita me cuenta que así fueron las cosas y deben de haber sido así. Tía Enedina vive con su jaula y con su sueño: tener un canario (*id.*)

La cancelación de la boda, “la inútil espera”, pero sobre todo la advertencia del hombre harapiento, que ella: “para siempre sería una mujer soltera” desquicia a la muchacha; quien para agudizar su condición de fracaso, vivirá “muchos años” según el enigmático personaje, lo cual explica el apego de la mujer hacia la jaula.

El artefacto tiene tal carga simbólica que incluso le da nombre al cuento. Al transcurrir la lectura del texto, descubrimos cómo el regalo prefigura, más que una diversión consoladora, el cautiverio de Enedina; la jaula con su simbolismo articula toda la narración. En su acepción de prisión y confinamiento anuncia la reclusión a que será sometida la novia frustrada.

De ahí que a lo largo de la diégesis, Enedina solicite una y otra vez a su sobrino que le regale un canario. De ahí también la frustración del muchacho, quien por su pobreza no puede cumplir con el deseo de su tía, y confiesa:

La verdad, a mí me da mucha lástima la tía, y como no he podido llevarle su canario, decidí darle caricias. Entré al cuarto [...] ella, acostumbrada a la oscuridad, se movía de un lado para otro. Se dio cuenta de que su agilidad huidiza me pareció fascinante. Apenas podía distinguirla, ya subiéndose a los muebles o encaramándose en un montón de periódicos. *Parecía una rata gris* metiéndose entre la chatarra. Se subía sobre la jaula y se mecía con un balanceo algo más que triste. Era muy *semejante a una de esas arañas* grandes y zancudas, de pancita pequeña y patas frágiles (p. 12).

La locura como proceso de deshumanización se advierte claramente en la descripción anterior. Enedina, aislada y sola, va desdibujando su condición humana para transformarse literalmente en un animal escurridizo “como una rata”, lo cual hace con agilidad porque los muebles viejos y basura son su *habitat*. La precaria alimentación provoca en ella una delgadez extrema que le permite trepar en la jaula como una araña, dice el narrador personaje.

Por varios años, aquel “cuarto de tiliches” es el escenario de los precarios encuentros entre la tía y sobrino. La decadencia, la mugre, la locura misma alejan por una larga temporada al muchacho de sus secretas incursiones en los territorios de Enedina, quien después sustituye la petición de un canario por la asignación de puños de alpiste. Fugazmente el narrador-personaje registra el cambio en la demanda, y a pesar de la repulsión que le causa la intimidad con Enedina, a quien describe como “huesuda y cadavérica”, el muchacho intenta reiniciar sus relaciones con la tía, sólo para descubrir:

Fue entonces cuando dentro de la jaula, pude ver a dos niñitos gemelos, escuálidos y albinos. Tía Enedina los contemplaba con ternura y felizmente, *como pájara*, les daba el diminuto alimento. Mis hijos, flacos, dementes, comían alpiste y trinaban (p. 15).

El horror sobrecoge al narrador al descubrir el contenido de la jaula, “dos niñitos gemelos” refiere. La aparición del *doble* al final de la narración multiplica el dolor y la fatalidad del único elemento lúcido de esta “familia” incestuosa y marginal. Pues como afirma Bruno Estañol: “El doble puede ser el que encarne todo lo malo que tenemos dentro de nosotros y que no podemos aceptar.”<sup>8</sup> Esta ambivalencia que también contiene la aparición del *Doppelgänger*, se manifiesta de manera irónica en el cuento, cuando el narrador personaje, cuya negritud siempre le marginó, reconoce que sus hijos son albinos.

Sin embargo, Enedina en medio de su condición alienada, de la animalización a causa de la locura que ahora la hace ver “como pájara”, la maternidad parece darle cierto sosiego; pese a la devastación personal, haber tenido hijos la reconcilia en cierta forma con la vida y con el eterno femenino que prescribe: “la mujer que no es madre no es nada, pero la madre que no es nada, no importa”.

8. Bruno Estañol, “El doble”, en <http://www.revistadelainiversidad.unam.mx/6509/pdf/65estanol.pdf>

*Maternidad y caos*

*My mother does not love me  
I feel bad  
I feel bad because because she does not love me  
I am bad because I feel bad  
I feel bad because I am bad  
I am bad because she does not love me  
She does not love me because I am bad  
Ronald D. Laing, Knots \**

Pero, para la viuda desquiciada, personaje femenino principal de “Los vegetantes”, la maternidad es un hecho que no la puede vincular con la vida, pues ésta carece de todo sentido desde la muerte de su marido. Así nos lo hace saber el narrador personaje de esta historia, otro niño carente de una familia, y sobre todo del cariño y la atención de su madre.

Como se dijo más arriba, por milenios el diseño de la identidad de las mujeres ha estado a cargo de las necesidades y deseos de una estructura patriarcal, que para funcionar adecuadamente ha requerido del sometimiento y dependencia de las mujeres, pero también de oprimir a importantes núcleos de varones,<sup>9</sup> como el niño de este cuento. Este imaginario que establece la asimetría como desventaja, ha hecho creer a las féminas que sin un hombre a su lado que las haga madres y consortes, la vida no tiene justificación ni propósito. Y esta cosmovisión es también el origen de la locura de la protagonista de este cuento igualmente aterrador.

El nombre del cuento “Los vegetantes” puede aludir a significados varios. El primero remite a la condición enajenada de ciertas personas, quienes al haber perdido conciencia y voluntad van por la vida vegetando, como las plantas, completamente deshumanizados. Otra posibilidad interpretativa del nombre del cuento alude al reino vegetal, y se podrían hacer algunas reflexiones con base en investigaciones recientes, donde se destaca que las primeras deidades humanas estaban

\* *Mi mamá no me ama. Me siento mal. Me siento mal porque ella no me ama. Me siento mal porque soy malo. Me siento mal porque ella no me ama. Ella no me ama porque soy malo.* [La traducción es mía].  
9. En particular los niños, los viejos, los hombres de color, esclavos o colonizados; estos hombres muestran formas diversas del ser y estar masculino frente a la élite patriarcal dominante.

relacionadas con lo femenino y las fuerzas telúricas, pues para nuestros ancestros, la Tierra era vivida como una entidad a la vez que pródiga y misteriosa; también se le percibía como algo terrible donde orden y caos se sucedían o mezclaban de manera ininteligible, de ahí su carácter sagrado.<sup>10</sup> Pero en la medida en que se consolidó el androcentrismo y se abandonó el culto a la naturaleza para dar paso a las religiones monoteístas y patriarcales, varios aspectos de la identidad de las mujeres, en especial cierta libertad sexual y la línea materna de descendencia, permitió al falogocentrismo vincularlas con la naturaleza, como una realidad caótica e ingobernable. Por tanto, esta construcción de “lo femenino” y la maternidad, justificó la intervención “civilizadora” de los varones quienes a través de la dominación impondrían con el nombre del padre, un orden reproductivo y simbólico. En el cuento estudiado, hay varios elementos del comportamiento de la protagonista que corresponden a esta cosmovisión.

En este escenario, y dada la empatía de este personaje con las plantas, no sorprende que nunca se mencione el nombre de la protagonista, ya que ante la dolorosa muerte de su esposo cuando ella tiene tres meses de embarazo, opta por permanecer largos momentos en el invernadero de la casa familiar.

Según cuenta este texto escrito desde la voz de un personaje-narrador, la intimidad de la primera persona permite al niño describir cómo el apego que la viuda muestra por sus plantas y flores se vuelve una compulsiva evasión del mundo real causada por la pérdida del marido. Poco a poco el herbario se vuelve una especie de inframundo, de lugar primordial al que la protagonista acude para eludir su realidad, evitar sentir y dolerse de lo que le acontece.

A lo largo del presente trabajo se ha planteado que desde el patriarcado como imaginario hegemónico, las mujeres aprenden, socializan, e internalizan<sup>11</sup> de las más diversas maneras, entre otros mandatos, que la felicidad plena se conquista a través de encontrar y comprometer, vía el matrimonio, al “hombre de tus sueños”

10. De la extensa bibliografía se destaca, de Nicole Loraux, “La Madre, la Tierra”, en *Figuras de la madre*, Silvia Tubert, comp., Feminismos, Cátedra, Madrid, 1996. Y de José Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*, UNAM, México, 1997.

11. Hay que poner atención a las implicaciones que en los usos amorosos y sexuales tendrán todas estas generaciones de niñas que han crecido con los mandatos culturales propuestos por las princesas a cargo de los intereses económicos de la industria Disney. ¿Dónde encontrarán príncipes azules en sociedades donde los jóvenes eluden o retrasan los compromisos conyugales? ¿La inducción de estos sueños y deseos, no serán otra forma de locura colectiva?

para que le dé sentido a su vida. Por tanto, la pérdida del hombre amado o deseado por las mujeres representa un colapso que puede llevarlas a la muerte y/o la locura.

A diferencia de la experiencia de Enedina, a quien la anulación de la boda la sumerge en la pasividad y la condena al abandono familiar, la protagonista de “Los vegetantes”, carente de un núcleo familiar, enfrenta la soledad que le reporta la muerte del marido cultivando aun más su afición por las plantas, pues según refiere el niño narrador: “Me cuentan que durante su embarazo todas las noches entraba ahí (al invernadero) en tristes y misteriosos paseos nocturnos” (p. 73).

A pesar de su embarazo, esta mujer cuya ausencia de nombre enfatiza su falta de identidad, se refugia en un invernáculo donde artificialmente se procuran las mejores condiciones para que ciertas plantas y flores puedan crecer exitosamente, un espacio en cuyas paredes de cristal se resguarda con su tibieza la vida de las plantas, tal como el vientre materno procura la temperatura adecuada a la criatura en gestación. Pero el apego de la viuda al herbario, lo transformará en una entidad letal y por tanto ominosa.

En las primeras líneas del cuento, es posible saber que la protagonista y su marido habitaban en la casa que le heredaron los padres a ella. Apenas están iniciando su vida conyugal y el marido muere; ella, embarazada, pasa cada vez más tiempo en el invernadero. La afición exacerbada de la mujer y ciertos comentarios, hacen pensar a Don Jesús, el viejo criado de su familia, que “ha perdido la razón” y renuncia. En un lapso muy breve la protagonista pierde a los hombres cercanos de su vida (el marido y el criado). Estos hechos, ¿han sido la realización de un deseo inconsciente, de un ajuste de cuentas con su padre y con los hombres en general? Diegéticamente no queda claro, pero tal vez haya algo de eso, porque ella manifiesta su deseo por dar a luz una niña y así lo enuncia: “Nacerá una niña y la llamaré Verónica, *la encerraré en el invernadero*, dormiré sobre la tierra, la regaré. Se volverá planta, una verónica de verdad. No vale la pena ser humano” (p. 74, el subrayado es mío).

Probablemente, el abandono y soledad en la que vive esta mujer, así como la muerte del marido, agudizan su percepción acerca de la vulnerabilidad de la condición humana, hacen que ella declare “No vale la pena ser humano”. Sin embargo, lo que resulta muy revelador es que con la excusa de proteger a su cría de los peligros de la vida, lo que en realidad se evidencia es el deseo que tiene por controlar la vida de su hija (su otro yo), por eso piensa encerrarla en el invernadero, para que, bajo sus cuidados, la niña se vuelva “una verónica de verdad”.

Nuestra sospecha acerca de la animadversión a lo masculino que revela esta inminente madre terrible, de alguna manera se corrobora con el nacimiento de un niño:

Como nació varón, ella cortó todas las verónicas que tenía, las puso a secar al sol y después les prendió fuego. Me puso como nombre Aciano Badían. Aciano es el nombre de unas vulgares florecillas y Badían el de un árbol magnoláceo de Oriente (*id.*).

Al rechazar el nacimiento del pequeño, la viuda manifiesta una transgresión radical al orden patriarcal, quien siempre demanda de las mujeres traer al mundo hijos varones. Solo una mujer que ha perdido el juicio puede actuar de esa manera. Asimismo el arrancar las verónicas, secarlas al sol y prenderles fuego constituye un violento ritual, auténtico bautizo de fuego para el recién nacido, y muestra las capacidades destructivas de la madre. Cortar y quemar las verónicas, remite de inmediato a las diversas e inquietantes simbolizaciones del complejo de castración, tan estudiadas por el psicoanálisis. Al nacer varón, el niño es rechazado por la madre quien lo abandona al cuidado de una vieja sirvienta. Y ella se vincula más con el invernadero.

En cierto modo un caos primigenio se reproduce en el invernadero, donde no hay lugar para una convivencia armónica y feliz entre humanos, sean hombre y mujer, madre e hijo, sirvienta y ama; ninguno tiene cabida en un sitio donde todo es la explosión ingobernable de la naturaleza, donde reina la viuda sola, ¿la viuda negra, la viuda verde? Por eso Aciano Badían es expulsado de ese lugar húmedo y terrible. El rechazo y desamor de su madre, fueron precariamente suplidos por los cuidados de Marcelina, una vieja sirvienta, quien se hizo cargo del niño a lo largo de su primera infancia. Ante la inminencia de la muerte, un día la anciana decide partir a su pueblo y el niño queda en total indefensión.

Al igual que Enedina, el pobre Aciano deambula solitario y aterrado, por una casa en ruinas; así rememora el hecho:

Marcelina me abandonó a merced de la locura de mi madre. Los días que sucedieron fueron de hambre y descuido. Me volví miedoso, llegué a orinarme por las noches. Mis sábanas y ropa sucia olían a desamparo. La casa se llenó de polvo, basura, de elásticas y geométricas telarañas. Era yo un pequeño habitante en un mundo inhabitable, rodeado de esféricas tristezas, melancolías entumidas. Siempre vagando, sintiéndome perdido en la gran extensión del desaliento. Enflaquecía, los ojos se me agrandaban rodeados de sombra, mis largos dedos buscaban entre muebles y rincones alguna caricia arrumbada (p. 76).

A los ocho o nueve años, por lo general, los niños de la tradición católica hacen su primera comunión, un ritual religioso que les permite sublimar sus deseos de fusión erótica. Por eso tal vez también, ante la devastación del mundo real, Aciano decida internarse en el invernadero en busca del calor materno que nunca ha tenido, pero ni aun con su precariedad a ojos vista, el niño es aceptado. Seducida como está por la fuerza de la naturaleza, la madre lo rechaza pues prefiere entregarse a los extraños placeres que le procura el contacto con exóticos vegetales:

Tres veces entré para verla. Para ella fui como un vegetalillo, tal vez la mala hierba que entorpece la inflorescencia y por tal razón me retiraba de su santuario. Dañado por su desprecio, la espiaba a través de pequeñas rendijas, mirando ese mundo crecer, reproducirse [...] Apenas visible la figura de la madre: tenía los cabellos verdes, y el rostro y las manos blancas como las magnolias. Olía a extraños perfumes. Savia venenosa su saliva. Algo de morbo había en ella cuando intentaba descubrir los órganos reproductores de los criptógamos. Libidinoso su tacto al acariciar los helechos. Sus senos tenían semejanza con los hongos lactarios, y su vientre con los oronja. Se tiraba sobre la tierra llena de orobancáceas, y sobre estas plantas parásitas parecía encontrar simbólicos placeres. Los licopodios eran sus amantes (pp. 76-77).

La locura vegetal, como Aciano llama al peculiar comportamiento de su madre, finalmente da sus esperados frutos, pues mediante el misterio de la muerte, la mujer logra convertirse en esa tierra húmeda que todo lo contiene. La soledad del niño es total, y en abrazo pleno con su madre tierra, emprende la siguiente ceremonia del adiós:

Abrí mi mano y sobre sus senos dejé desplazarse la plateada larva que yo había llevado para hacerla recordar que allá afuera las cosas son distintas, que el alma de los hombres no florece sino encarna. Con este regalo mío, de niño amoroso, tenía que hacerla recordar aquella humanidad, triste o alegre, herida y exaltada de emociones. Esa humanidad que sabe vivir con su dolor a cuestras y dentro de la piel, y que gimiendo se conserva hombre, y hombre se mantiene aún en el desastre, en la desesperanza. No vale la pena ser humano, dijo ella, y quería humanizarla (p. 79).

El final continúa demoledor, pues la larva, antecedente del vuelo libre y bello de la mariposa, encarnación de la esperanza para “disolver tanta locura”, despliega sus alas brevemente, pero se desintegra ante lo asfixiante del ambiente. Entonces Aciano Badián, flor y árbol, niño abandonado, asume su inexorable condición inhumana, de lazo vegetal, según declara, que al mismo tiempo pone de manifiesto la visión apocalíptica de la autora.

La mujer del cuento, al reconocer que no vale la pena “ser humano”, se mimetiza con la naturaleza primigenia y caótica a través de la locura. El invernadero se transforma en un útero siniestro que en lugar de dar vida deviene un espacio para la muerte. Lo que en cierto modo afianza el imaginario patriarcal acerca de *lo femenino*, como una entidad terrible y amenazante.

Las madres dibujadas por Adela Fernández, a pesar de su condición alienada, manifiestan una distinta aceptación del fenómeno reproductivo en su experiencia particular. Enedina, con sus críos famélicos, alienados y cautivos, desde la precariedad y la locura, resignifica “la maldición” de quien le regaló la jaula, pues, según el narrador-personaje, la mujer que cuida a sus hijos expresa cierto sosiego. La experiencia de la viuda de “Los vegetantes” es más radical, ya que al no poder recuperarse de la pérdida conyugal, considera que “no vale la pena ser humano”, y por ello emprende un cautiverio voluntario y autodestructivo en el invernadero. Dificultosamente asume el embarazo anhelando tener una niña, pero al nacerle un varón su rechazo a la maternidad es total. Esta transgresión la sumerge, como a la “Yocasta” de Angelina Muñiz-Huberman, en el caos y las tinieblas.

Con soporte de un núcleo familiar o sin él, Enedina y la viuda son personajes femeninos que representan la fragilidad existencial de aquellas mujeres que han aceptado sin cuestionamiento alguno que el ser y deber ser femeninos alcanzarán plenitud y felicidad al lado de un hombre con quien procrearán una familia. Por ello, al no lograr el objetivo previsto, su desintegración es tan radical y violenta. Los procesos y experiencias antes analizados son vivenciados en la subjetividad masculina y sus representaciones literarias, con otros recursos y en otras situaciones. Ellos regularmente no son plantados en la iglesia, algunos, como Pedro Páramo, son rechazados por la mujer amada por diversas causas, otros son burlados y engañados como el Viudo Román,<sup>12</sup> ellos sufren su imposibilidad amorosa pero no se desquician.

En las páginas anteriores se intentó realizar un acercamiento mínimo a la inquietante narrativa de Adela Fernández. Obra sin concesiones que destila una poética de la destrucción y la desesperanza. Sentimientos tan afines y comunes a los habitantes de este México nuestro.

12. El viudo, en el texto de Rosario Castellanos, al descubrir el amasiato de su recién desposada, y a la muerte de esta mujer, se recluye en su casa para urdir una cruel venganza.

*Bibliografía*

- Basaglia, Franca, *Una voz: reflexiones sobre la mujer*, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1986.
- , *Mujer, locura y sociedad*, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1987.
- Burin, Mabel, Esther Moncarz y Susana Velázquez, *El malestar de las mujeres: la tranquilidad recetada*, Paidós, Buenos Aires, 1991.
- Chaves, José Ricardo, *Los hijos de Cibele. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*, UNAM, México, 1997.
- Cixous, Hélène, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Anthropos, Barcelona, 2001.
- Estañol, Bruno, “El doble” en <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/6509/pdf/65estanol.pdf>
- Fernández, Adela, *Duermevela*, Aliento, México, 2003.
- Goffman, Erving, *Estigma*, Amorrortu, Buenos Aires, 1970.
- Lagarde, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, UNAM, México, 1993.
- Loroux, Nicole, “La Madre, la Tierra”, en *Figuras de la madre*, Silvia Tubert, comp., Feminismos, Cátedra, Madrid, 1996.
- Mizrahi, Liliana, *La mujer transgresora*, Emecé, Buenos Aires, 1990.
- , *Las mujeres y la culpa*, Nuevo Hacer, Grupo Editor de América Latina, Buenos Aires, 2003.

FIGURAS DE ANIMALES Y CONSTRUCCIÓN FICCIONAL DE  
PERSONAJES EN TRES NOVELAS:  
MUÑIZ-HUBERMAN, VOLPI Y PITOL

Eduardo Enrique Parrilla Sotomayor  
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey  
Campus Monterrey

Entre las diversas formas literarias de que puede servirse un narrador para tematizar la relación entre los animales y los seres humanos en la literatura —más allá del mito, el símbolo, la fábula o el bestiario—, una de las más especializadas en la narrativa ha sido la representación de personajes con atributos de los llamados animales no racionales. Ciertamente que un narrador puede echar mano de la idea de animales para representar lugares, cosas o hasta estados anímicos, pero lo que nos interesa en este ensayo es explorar la imagen física de los personajes y la relación de las figuras que emplean los narradores con el significado moral o ideológico que se intenta transferir al lector. Para que el análisis adquiera mayores proporciones examinaré tres novelas mexicanas muy distintas entre sí: la novela lírica *Dulcinea encantada* (1992) de Angelina Muñiz-Huberman, la novela neorrealista *En busca de Klingsor* (1999) de Jorge Volpi y la novela satírica *Domar a la divina garza* (1988) de Sergio Pitol.<sup>1</sup> La hipótesis que me propongo probar es que, aunque la caracterización de personajes sustentada en metáforas y otras figuras retóricas sobre animales es un recurso extendido, el sentido de su inclusión, varía, dependiendo del estilo del narrador, así como del tipo de construcción ficcional que se maneje.<sup>2</sup>

1. Todas las citas corresponden a las siguientes ediciones: Angelina Muñiz-Huberman, *Dulcinea encantada*, Joaquín Mortiz, México, 1992; Jorge Volpi, *En busca de Klingsor*, Editorial Planeta, México, 2005 y Sergio Pitol, *Domar a la divina garza*, Ediciones Era, México, 1989.

2. Por construcción ficcional entiendo la visión totalizadora que, con la intervención del narrador, sirve para estructurar una novela a partir de un principio organizador esencial que la instituye y se mantiene desde el inicio hasta el final. Si se trata de la novela lírica, lo que es inherente a ella es el conflicto asociado a las emociones y el sentido moral de, ya sea un protagonista o el conjunto de personajes de la trama narrada o implicada por el narrador. El hecho de que la vida interior adquiera

En *Dulcinea encantada* las referencias a animales adquieren funciones diversas. En la mayoría de los casos emergen como parte de los escenarios de los relatos que la protagonista se cuenta a sí misma como consecuencia de su locura. Puesto que los relatos y sus escenarios son dos invenciones mentales que ella se hace de Dulcinea, personaje de *Don Quijote* del que se apropia, las referencias a los animales depende de sus historias. Una de las historias trata sobre la búsqueda que emprenden Dulcinea y Amadís, dos seres unidos por el amor, en un escenario medieval. La segunda historia inventada es la de Dulcinea como dama de compañía de la Marquesa Frances Calderón de la Barca, a mediados del siglo XIX.<sup>3</sup> Ambas historias tienen en común la necesidad de la protagonista, cuyo nombre no se revela, aunque ella misma se autodenomina también Dulcinea, de evadirse hacia escenarios idealizados. El de la Marquesa en el México decimonónico, menos desarrollado como relato, se distingue por la vida de refinamiento, mientras que el de los dos amantes, por la búsqueda de la perfección y la sabiduría en un medio natural.

En medio de estas historias hay una tercera que es el punto neurálgico que las entrelaza. Se trata de la historia de la protagonista, de su periplo desde niña por España, Rusia, Estados Unidos y México. La protagonista representa a uno de aquellos niños que sufrieron el trauma de la Guerra Civil Española (en su caso, también la Segunda Guerra Mundial) y que por la orfandad y el desarraigo vivie-

importancia, hace que la novela lírica propenda hacia un manejo poético del lenguaje. En cuanto a la novela realista o neorrealista, el principio organizador gira en torno a un enigma o conflicto (generalmente aparecen los dos) que apela al conocimiento o se resuelve en una objetividad ficcionalizada, la cual es inseparable a una sociedad o época de referencia. La construcción ficcional de la novela satírica, tiene como principio organizador la ironía. Partiendo del objetivo de resaltar las contradicciones, vicios y defectos de la conducta humana, la ironía, por medio de la parodia, la hipérbole y otros recursos de la carnavalización literaria, trastoca la realidad ficcionada, capitalizando aquello que se quiere resaltar críticamente. Lo propio de la sátira estriba en el hiperbolismo y la degradación, dos rasgos que atribuye M.M. Bajtin al realismo grotesco (Cfr. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Barral Editores, Barcelona, 1974, pp. 24 y 62) y de manera general de la carnavalización literaria.

3. Entre los diversos intertextos que se consignan en esta novela, el de la marquesa Calderón de la Barca, según lo señala Luz Elena Zamudio, está sustentado en su libro titulado *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, Blanca Estela Treviño, "Dulcinea encantada", *Catorce escritoras mexicanas frente a sus lectores*, UNAM, México, 2009, p.150.

ron en exilio permanente.<sup>4</sup> Lo más importante de todo es que la protagonista vive una crisis del sentido de pertenencia, por tener unos padres que, según ella, no lo parecen y a los que llegó a odiar, por abrigar dudas sobre su origen y por hallarse en conflicto permanente con el entorno mexicano. Su enajenación mental se entiende, pues, como un constante diálogo consigo misma y la evasión hacia los dos escenarios inventados por ella. De ahí que ese libro mental en el que se suceden las Dulcineas, la lleva a afirmar que “la absoluta libertad sólo existe dentro”. Su encantamiento estriba en el placer que esos escenarios idealizados le prodigan.

La dicotomía entre la incidencia de una realidad traumatizada y la idealización de un mundo inventado que intenta sustituirla o neutralizarla es lo que hace que en esta novela predomine un pathos lírico-trágico. La referencia a los animales describe esta misma lucha interna en el mundo mentalizado de la protagonista. Cuando se trata de recuerdos y experiencias desagradables se refiere a animales tradicionalmente considerados repulsivos, por ejemplo: “víboras de lengua batiente” (p. 38) y cucarachas de movimientos rápidos y crujido viscoso (p. 39). Durante el trayecto por el Periférico, que conduce al manicomio, cuyo edificio transforma en castillo, a la manera de Don Quijote, observa la ciudad de la siguiente manera:

Los humos venenosos de la ciudad. Insidiosos. Nauseabundos. Infeciosos. ¿Hubo alguna vez aire puro, región más transparente, cielo azul, nubes blancas? Las paredes son grises. Los hombres son grises. Las mujeres son grises. Los niños son grises. *Alas de cuervos*

4. En el interesante ensayo “Precisiones entre el allá y el acá de las palabras: destierro, exilio, éxodo, migración, ostracismo, transtierro” que sirve como introducción a la antología *Los poetas hispanomexicanos*, Enrique López Aguilar examina las diversas posturas de estos poetas a la luz de conceptos tales como exiliados, refugiados, nepantlas y transterrados. En el caso de Angelina Muñiz-Huberman, observa que su sensibilidad es parecida a la de Luis Rius en que ambos insisten una y otra vez en la nostalgia peninsular; en *Los poetas hispanomexicanos*, Ediciones Eón/UAM, México, 2012, p. 13. Más adelante concluye: “pareciera que esta generación biológica, además de encontrarse en una condición de exilio real, “exterior”, vivía un peculiar exilio “interior”, que los hacía sentirse fuera de lugar, descolocados, ni de aquí ni de allá”, *Ibid.*, p. 16. Esta es la situación, pero llevada a la enajenación mental de la protagonista de *Dulcinea encantada*. Sin embargo, puede entenderse como una extrapolación ficcional del complejo exilio “interior” de Muñiz-Huberman, tal como cabe deducir de estos versos de la antología: “¿Y yo? Que tanto temo a la muerte./Yo, sefardí de 1492 y de 1939.// Doblemente exiliada./Doblemente judía./Doblemente española./Una sola vez mexicana/Mexicana en 1942:/trasposición de 1492” (p. 287).

sobre los techos. *Buitres* en las chimeneas. *Murciélagos* en puertas y ventanas. *Palomillas pardas* oscureciendo las barriadas (p.108).

Estos animales oscuros simbolizan el estado anímico de la protagonista.<sup>5</sup> A diferencia de esta imagen ominosa que connota decadencia y muerte, la referencia a animales en el relato de Dulcinea y Amadís fluctúa entre la idealización de animales reales y la idealización que comporta un animal mítico, específicamente, el unicornio. Así por ejemplo, sucede en los siguientes pasajes: “Dulcinea vive sola, pero nobles caballeros la guardan y reverencian como la alta princesa que es, dueña de tierras que no se terminan de recorrer en el cabalgar de *veloz corcel* en todo un día” (p. 14); “Tomar los caminos internos del bosque y casi sin esperarlo, llegar al lago. El silencio del agua quieta. Los *cisnes interrogantes*: entre los blancos algunos negros” (p. 27) y, “Sobre la nieve vi los *ciervos* acercarse a la casa cuando la corteza de los árboles no era suficiente para su hambre” (p. 187). En esta misma resitura se produce la descripción de Blizmaná, una diosa que, en la búsqueda, se les aparece a Dulcinea y Amadís en un lugar mítico conocido como la Cueva de la Transparencia:

En el trono una figura se mueve. Gasas y encajes, velos y puntillas. Es ella. De blondo peinado. De diadema blonda. De piel blonda. Princesa transparente. Finas uñas. *Cuello de cisne*. Tobillo estrecho. Pie delgado. Cintura no real. Su solo adorno: oro: collar, pulsera, anillo, broche y pectoral. ¿Niña quizás?

Con la mano les indica que se acerquen. Los hace sentarse a su lado. Pide para ellos bebidas y manjares. Su belleza parece a punto de quebrarse. Todo en ella se clarifica. De cristal de roca tallado. Brillante fragmentado. Marfil en relieve. Mármol sin veta. Vaso, en fin, de *unicornio* (p. 130).

La descripción de Blizmaná está tan idealizada que produce un efecto de irrealidad. De hecho, con esa serie de rasgos asociados a un código aristocrático o feérico de la belleza se logra en grado sumo oponer un estado emocional incitado por la imaginación y el éxtasis, ante la realidad ordinaria del entorno ficcionado. De ahí que esta novela se infiltra en el terreno de lo maravilloso, en el sentido de los cuentos de hadas.<sup>6</sup> El cisne como símbolo de la belleza, que hace recordar a

5. En adelante resaltaré con letra cursiva las figuras de animales en todas las citas.

6. Aquí es donde con mayor exuberancia se manifiesta la construcción ficcional lírica. A través de la

los poetas malditos y al emblema de los poetas modernistas hispanoamericanos, podrá ser bello en sí mismo, pero en este contexto, su belleza adquiere cierta nota grotesca, aunque se trata de un grotesco maravilloso que, en medio de los demás rasgos, idealiza. Y es que desde la perspectiva de la protagonista, si los animales no se observan como repulsivos o amenazantes (p. ej. las alas de un ave gigantesca, p. 58, pp. 174-175), pueden trocarse en animales bellos. Al referirse en un pasaje a que las caras de los seres humanos le producen miedo, la protagonista afirma que prefiere la cara de un animal, que son rostros bellos y no le dan miedo. Racionaliza que “tal vez un rinoceronte no sea bello, pero es una excepción. Y puede convertirse en un unicornio” (pp. 78-79). En cambio, en el momento en que transforma a los empleados que van en el coche rumbo al manicomio con sus padres, a quienes detesta profundamente, los caracteriza así:

Pero si Amadís murió en aquel accidente en la carretera de Guanajuato, quién maneja este automóvil por el Periférico. El cuello es el de Amadís y la forma de la cabeza. Y el corte de pelo. Y el color. No habla. Podría ser Amadís. Y estos dos que hablan tanto, quiénes son. ¿Serán ellos? ¿Mis padres? ¿Por qué vienen conmigo? Si no les hablo. Es más, no sé si han muerto. Hace años que no los veo. Me eran intolerables sus voces. Sus chillidos. Sus grititos en saltos. *Como ratitas aplastadas*. Palabras picoteadas y sonidos agujereados (pp. 96-97).

Aquí la imagen de las “ratitas aplastadas” que chillan tiene una función evidentemente degradatoria. Ello responde a la polarización que le sirve de eje a la protagonista para distinguir entre la belleza y el bien, por un lado, y la fealdad y el mal, por el otro. Sin embargo, el tema de las ratitas no me parece grotesco en sí. Más bien es una imagen para expresar cuán detestables le resultan a ella sus padres, en la medida de que las ratas son animales repulsivos. El hecho de que sean pequeñas puede entenderse como indicio de pequeñez moral o de insignificancia,

novela, la narradora insiste repetidas veces en la tónica maravillosa de los cuentos de hadas (pp. 56, 104, 111). La noción de “maravilloso” se refiere aquí al manejo de la fantasía propia de los cuentos de hadas, para diferenciarla de lo fantástico o lo extraño, según las distinciones establecidas por Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México, 1994, pp. 37-39. En cierto punto, cabe reconocer, lo maravilloso en esta novela se mezcla con lo fantástico en la medida en que la locura produce ideas absolutamente increíbles como la de que Dulcinea y Amadís tienen el mismo pensamiento.

mientras que el que estén aplastadas, como revelación del deseo de destrucción que se le atribuye a ella. También pudiera implicar el aspecto esmirriado de las ratitas recién nacidas que, en un nido oculto, chillan al momento de ser descubiertas. Las dos sinestias que siguen a la imagen añaden otro atributo animalesco con el modificador “picoteadas”.

Las figuras de animales con función descriptiva adquieren también relevancia en la laureada novela de Jorge Volpi, *En busca de Klingsor*. Sobre todo, se destacan en el manejo de los símiles:

Al fondo, Bacon reconoció una foto en la cual Einstein aparecía junto a su interlocutor. En la imagen, el orgulloso decano se erguía al lado del descubridor de la relatividad *como una ardilla ansiosa de trepar a una secuoya* (p. 50).

Bacon se acercó a Vivien con cautela, *como una pantera a punto de devorar a un venado*. Ella ni siquiera tuvo tiempo de erguirse. Sin poder contenerse, Bacon comenzó a besarle los pies desnudos, luego las piernas y, al fin —tras arrancarle la ropa como si estuviese hecha con la suave cáscara de un fruto tropical—, el vientre y los senos (p. 94).

Habían sido siete años de intentos, de paciente espera, de encendidas esperanzas... *Como una oveja que se dirige voluntariamente al matadero*, Ithi se arrojó a la mecánica ondulatoria de Erwin sin saber que ahora él estaba enamorado de otra mujer (p. 267).

El edificio en el cual vivía, parecía una ballena dormida. La luz de las farolas no alcanzaba siquiera a iluminar sus fauces. Bacon se introdujo en su alojamiento *como una alimaña que escapa a las trampas de los cazadores furtivos* (p. 288).

A pesar de la similitud que marca el empleo de símiles, los cuales abundan en la novela, pueden detectarse diferencias en la función de estas figuras de animales. En el primer ejemplo se degrada al decano que exhibe su foto de Einstein para resaltar su mediocridad (ardilla) ante la superioridad intelectual del físico (secuoya). La ansiedad de trepar de la ardilla se refiere a querer ser como él o a igualársele con muy escasas posibilidades. En el símil de Bacon al acercarse a Vivien como una pantera, en contraste, no hay degradación, sino que se connota la descripción particular del efecto de la libido en este personaje. En otras palabras, no se observa en detrimento ni a favor de su imagen, pero puesto que se simboliza a Vivien como un venado, se establece con ello la idea algo estereotipada del hombre como agente activo y la mujer como recipiente pasivo. En el símil que caracteriza la con-

ducta de Ithi, una de las amantes del físico Erwin Schrödinger, como una oveja destinada a padecer consecuencias muy adversas en el terreno amoroso, también se toca un aspecto psicológico. Schrödinger está caracterizado por el narrador como un Don Juan que se encendía aún más cuando una mujer se negaba a aceptar un encuentro sexual con él. Ithi, de dieciséis años, al principio se resistía hasta que accedió, pero siete años más tarde, cuando Schrödinger tiene sexo con ella, la embaraza, pero ya no está enamorado. Ante el fracaso amoroso, Ithi intenta abortar, pero la operación resulta un fracaso y queda impedida de tener hijos para el resto de su vida. De ahí la imagen tan ilustrativa de la oveja que va al matadero. En el último ejemplo, finalmente, puede haber cierta relación con el hecho de que Bacon se despidió de Gustav después de que éste había sostenido una discusión algo ríspida con Irene, su amante. La alimaña puede ilustrar visualmente el proceso de una conducta, sobre todo, porque es medianoche y hay poca iluminación en el edificio, pero puede comportar, además, cierta dimensión connotativa por el sesgo que ha ido tomando la intriga. Me refiero a que la tensión va creciendo por el dilema moral de Bacon entre renunciar a Irene por ser espía, o seguir con ella sin importarle sus intenciones perniciosas en el asunto de Klingsor, las cuales terminarán afectando a Gustav. De todos modos, estas figuras de animales, por su corta duración, se hallan a medio camino entre el ingenio simbólico y la intención psicológica. Puesto que un aspecto interesante de la novela de Volpi es el manejo del contraste y la contradicción para construir imágenes de personajes con sentido realista, también emplea para ello figuras de animales:

Cuando su alma estaba en paz, los ojos de Elizabeth tenían el color de las aceitunas. Pero, en cuanto adquirían un tono cobrizo, Bacon podía estar seguro de que la calma daría lugar a la tormenta. En esos momentos, lo único que podía hacer era guardar silencio y dejar que el impetuoso torrente de palabras que manaba de la boca de Elizabeth se agotase al cabo de unos minutos. Tenía unas muñecas tan delgadas que era posible atezarlas entre el pulgar y el meñique y su cuello era robusto y firme como el tallo de un girasol, pero cuando llegaba a enfurecerse, lo cual sucedía a menudo, *sus diminutas proporciones se multiplicaban como las de una cobra en celo* (p. 80).

Las figuras de animales de *En busca de Klingsor* destacan principalmente en la descripción de personajes (retratos, prosopografías y etopeyas), casi siempre por medio de símiles. Sin embargo, pueden aparecer resaltadas por medio de metáforas y surtir también otros efectos. En el episodio que inicia la conversación en

que Bacon comprobará de su propia voz que Irene es una espía rusa, el narrador describe el estado de incertidumbre del personaje así: “La noche le hacía pensar en el vientre de una ballena: en todo caso un sitio inhóspito y grave que lo engullía poco a poco hasta despojarlo de todas las certezas” (p. 340). Además de los símiles, las metáforas juegan un papel importante. Así sucede, por ejemplo, con la frase cliché “Los científicos nunca hemos sido *blancas palomas*”, a lo que el físico Schrödinger añade: “No convive usted con las mejores *criaturas del mundo*” (p. 280). De estos tres ejemplos, sólo los dos últimos comportan una intención degradatoria en la idea misma expresada por el personaje. En cambio, cuando se refiere al físico Kurt Gödel, se puede sospechar que la degradación despunta por voz del narrador:

El profesor Gödel era un hombrecillo taciturno, con la complexión de una pértiga y una apariencia que hacía pensar más en *una zarigüeya o un ratón almizclero* que en un genio de la lógica. Hacía dos años se había incorporado definitivamente al Instituto, ocho después de haber destruido con un solo artículo, el conjunto de las matemáticas modernas (p. 85).

*En busca de Klingsor* es una novela neorrealista en cuya trama aparecen ficcionalizados muy diversos científicos de la física y las matemáticas. La galería de personalidades incluye a Max Planck, Albert Einstein, Erwin Schrödinger y Werner Heisenberg, entre otros. Más allá de la intriga sobre la posible existencia de Klingsor, un genio de la física que se sospechaba era la figura clave en el proyecto nuclear del Tercer Reich de Hitler, lo que resulta llamativo aquí es que el narrador reconoce hasta con admiración el talento excepcional de estos científicos. En este caso concreto es elogioso respecto de Gödel. Puesto que este elogio termina eclipsando de algún modo la metáfora burlona de esos animales y desde la perspectiva del narrador no se vislumbra una razón de peso para cuestionar la conducta moral de Gödel, cuesta trabajo pensar en la intención de crear un efecto degradatorio. Ello induce a pensar que en esta figura predomina la función lúdica sobre la ironía. Sin embargo, la descripción con figuras de animales de Gödel no termina ahí:

Al verlo entrar, le pareció que el profesor, que no tenía más que treinta y seis años —tres menos que Von Neumann—, era más parecido a un sacerdote o un rabino que a un matemático. Su nariz era idéntica a *las protuberancias que cuelgan de los picos de los pavos* y sus ojillos, encerrados tras unas gruesas gafas opacas, no presagiaban ninguna chispa de particular inteligencia (p. 92).

Y cuatro páginas más adelante:

El profesor se movía en torno a la pizarra con la agilidad de un *hipopótamo*, anotando las fórmulas como un cavernícola que dibuja un bisonte en el interior de una caverna (p. 96).

El hecho de que los rasgos que comportan animales como la zarigüeya, el ratón almizclero, el pavo y el hipopótamo no sean, desde una perspectiva estética convencional, agradables, contrasta con las imágenes fotográficas de Gödel. A todas luces se trata de una exageración, de una caricatura malintencionada que, por lo mismo, y por el hecho de que se repite en este personaje en particular, comporta una burla cercana a la degradación. Sobre todo, la imagen de la nariz semejante a las protuberancias que cuelgan de los picos de los pavos resulta tan grotesca que produce un efecto humorístico. Lo mismo sucede con la imagen del hipopótamo junto a la del cavernícola, sobre todo porque resulta algo contradictorio imaginar la agilidad de un hipopótamo, por ser un animal muy pesado y grueso. El lector que no conoce a Gödel podría imaginarse a un hombre rechoncho y obeso. La imagen del cavernícola, por su parte, lo hace parecer como un ser tosco. Veamos un último ejemplo de esta misma novela:

El pesado rostro de Bohr recordaba a un *bulldog* o a un *dogo*. Sus mejillas, anchas y esponjadas, se precipitaban sobre su nariz como si fuesen a devorarla, permitiéndole apenas que su tibia sonrisa quedase inserta como una viga en medio de las dos moles de carne. Sus ojillos, en cambio, mostraban una vivacidad infantil. Lo mismo ocurría con su mente: su temperamento de neurótico obsesivo —¿pero qué gran científico no lo es?— no dejaba de preocuparse por los detalles, por la claridad y la sencillez, atributos que, por desgracia, no eran connaturales a su pensamiento. Cada vez que Bohr hablaba en voz alta, parecía como si en el interior de su cabeza se librara una batalla campal, como si sus afirmaciones fuesen el resultado de una penosa explosión surgida de las profundidades de su cerebro. Aun así, nadie dudaba que Bohr era un genio (p. 310).

Cabe reconocer que uno de los rasgos distintivos de la novela de Volpi es el manejo abundante de descripciones en la caracterización de los personajes. A lo largo de *En busca de Klingsor* la descripción tiene el objeto de acercarnos a la personalidad de estos científicos sacados de la vida real, entremezclando datos veraces con extrapolaciones imaginativas. En el caso de Niels Bohr el retrato se acerca más a la imagen de los registros fotográficos, pero aun así, no deja de ser una caricatu-

ra. Tanto la explicación metafórica del bulldog o dogo, como todo lo que dice de las mejillas, confirman esto. Sin embargo, el *logos* objetivante que predomina en la voz narrativa tiende a apagar el *ethos* burlón de la caricatura.<sup>7</sup> En consecuencia, las figuras de animales que introduce Volpi al caracterizar a sus personajes deben interpretarse a la luz de una óptica realista sustentada en una visión psicológica, aunque también, en algunos casos, a la luz de una función lúdica derivada del juego de la ficción.

En *Domar a la divina garza* de Sergio Pitol, el manejo de las figuras de animales que ejercen una función descriptiva se halla mucho más marcado que en las dos novelas anteriores. La diferencia estriba en la amplia variedad de referencias a animales que emergen en el discurso, como en la frecuencia con que se enuncian. Además, las funciones varían mucho más. Así, por ejemplo, el uso de un cliché como “arrojar margaritas a los cerdos” puede aparecer como una analogía argumental con cierta implicación indirecta en un diálogo en discurso directo:

—Ha tenido usted a bien, Millares, enunciar una verdad del tamaño de una catedral. Uno debe siempre recordar que el tiempo es el mayor tesoro que poseemos y no se puede desperdiciar de manera insensata. *El tiempo es a su poseedor lo mismo que una margarita a la que se debe mantener a distancia del voraz hocico de los cerdos* (p. 24).

O bien puede figurar como un discurso interior: “¿Así que había gastado su tiempo arrojando margaritas a los cerdos?” (p. 100). Lo que en el primer ejemplo se insinúa como la actitud agria y proclive a la cólera visceral del protagonista, en la pregunta que él mismo se hace al calificar al auditorio que lo escucha, se esboza una valoración y, al mismo tiempo, caracterización negativa de ellos.

Otro aspecto importante de las figuras en las que se destacan animales es que se hallan trabajadas, tanto en el discurso del narrador como en el de algunos de los personajes:

Ya al entrar en la casa, Millares había advertido cierto aire demencial en su rostro. Una tensión facial extrema, como si estuviera a punto de sufrir una crisis, unos gestos raros, un movimiento nervioso del cuello; inclinaba la cabeza aviesamente hacia un costado,

7. Me refiero aquí a la propuesta de Linda Hutcheon sobre los *ethos* despreciativo, burlón y neutro que, al mezclarlos, pueden dar lugar a la ironía, la parodia y la sátira; Hutcheon “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM, México, 1992, pp. 183-185.

*igual que algunos animales furiosos en el momento previo a la embestida.* La mirada tenía una fijeza anormal (p. 24).

La caracterización que el narrador hace aquí de Dante Ciriaco de la Estrella, el protagonista de *Domar a la divina garza*, busca representar el carácter atrabiliario del personaje, iniciando con ello un proceso de degradación que se mantiene a lo largo de la novela. Algo que no se debe perder de vista es que, como bien señala Fernández de Alba, en esta novela “la ironía llega hasta el sarcasmo y la caricatura grotesca” (p. 66). Estos atributos, justamente, hacen de ella una sátira en todo el sentido de la palabra. Fernández de Alba añade que Sergio Pitó “nos invita a una risa burlona, maligna, casi siempre a costa del licenciado Dante C. de la Estrella” (p. 66). Para Tatiana Bubnova, quien con mayor lucidez ha analizado la relación entre carnavalización y realismo grotesco en esta novela, De la Estrella puede identificarse con un bufón y un rey del carnaval que termina destronado cuando se cree mejor afianzado en su postura (p. 232). Si el territorio de la sátira pretende escarnecer mediante la ironía y el sarcasmo las fijaciones y defectos humanos, De la Estrella encarna en buena medida esto. Entre sus defectos resaltan la tacañería, la mezquindad, la presunción, el machismo, la prepotencia y la cólera. Su perorata, recuerda, según lo advierte Bubnova, el discurso tortuoso y contradictorio del protagonista de *Memorias del subsuelo* de Dostoievski. Las contradicciones intrínsecas a esta máscara de De la Estrella, es lo que convierte a este personaje en un blanco perfecto para la degradación paródica. Al mismo tiempo, el narrador como agente focalizador externo o a través del discurso de De la Estrella, además de someterlo a la autodegradación, degrada a su vez a los principales personajes de la anécdota por medio de figuras retóricas como la ironía, los tropos y la hipérbole, logrando así descripciones caricaturescas con figuras de animales. A continuación algunos ejemplos:

Cada vez más exigente, en la comida, en la construcción, en el vestido, en todo. No dejo que me encajen un producto sin antes haber comprobado sus virtudes. Me cierro, me acorazo, me cubro de espinas hasta volverme *un cuerpo espín*, o permanezco sumergido en mi carapacho como un sabio y precavido *quelonio* a quien mucho han enseñado los años. Llego a cualquier encuentro más que pertrechado (66).

Lo primero que llama la atención aquí es cómo, con el objeto de explicar, con cierta presunción, la virtud propia de ser un hombre precavido, De la Estrella

establece analogías con tropos de figuras de animales, en este caso, el puerco espín y el quelonio. Cabe reconocer que se refiere a quelonio y no a tortuga, sustantivo que suele comportar una carga despectiva, por la lentitud connatural a este animal.<sup>8</sup> En cambio, cuando en esa misma página se refiere a Ramona, la hermana de su amigo Rodrigo, su descripción se produce en los siguientes términos:

Ramona oía embelesada a su hermano, dispuesta a la rendición incondicional, con expresión de raptó en sus *ojos bovinos, la lengua pendiente, la saliva escurriéndole*. Parecía implorar que le pusieran la marca de fuego que la distinguiera como animal de tal o cual ganadería, la de Rodrigo Vives, la de Marietta Karapetiz, hasta la de Sacha, lo que sería ya el colmo (p. 66).

En este caso, la actitud servil como defecto lleva a que el protagonista como narrador metafóricamente a Ramona como si fuera una vaca ansiosa de pertenecer a una ganadería. Con la imagen de la vaca como animal pasivo, que no hace sino seguir a la manada, se hace manifiesto el *ethos* despreciativo hacia ese personaje. Si se compara este pasaje con el de la cita anterior, caracterizado por la autocomplacencia para consigo mismo, se advierte que, en este caso, la descripción se torna degradación. La intensidad entonacional con que el narrador logra estilizar el discurso de De la Estrella revela lo que Bajtin define como polémica interna oculta.<sup>9</sup> Varias páginas más adelante, al referirse al atuendo de Ramona, De la Estrella lo expresa así: ¡Qué pretensiones, qué afectación, qué mal gusto! Juro que mi juicio está libre de cualquier mala fe. Su vestido era una llamarada de seda color naranja con una especie de rebozo *verde perico* de hilo muy fino” (p. 69). En

8. En el relato “Aparición de la Falsa Tortuga” que fue integrado a la novela *El tañido de una flauta* (1985) de Sergio Pitó, Laura Cázares analiza el cariz satírico que le confiere su autor y relaciona el simbolismo de ese personaje con la burocracia cultural mexicana; Cázares, “Ironía, parodia y grotesco en ‘Aparición de la Falsa Tortuga’ de Sergio Pitó”, en *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitó ante la crítica*, Eduardo Serrato, comp., UNAM, México, 1994, p. 239. En este sentido se subraya la lentitud desde la visión satírica. Además, esto revela que Pitó hace uso de las figuras de animales en otras obras suyas.

9. Se trata de un discurso que responde a un objetivo enunciativo al mismo tiempo que refleja una palabra ajena con la que reacciona, contestándola o anticipando su respuesta; Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoiévski*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 275. El protagonista de *Memorias del subsuelo*, al igual que Dante C. de la Estrella formulan sus soliloquios de esta manera; cfr. Bajtin, *op. cit.*, pp. 321-322.

este caso, la degradación se produce porque los colores chillones, como el naranja y el verde perico, son indicativos de mal gusto, desde una perspectiva presumiblemente burguesa.

Para entender mejor el sentido de ésta y otras degradaciones en *Domar a la divina garza*, conviene decir unas palabras sobre el proyecto estético de esta novela, el cual se instaura a partir de dos planos ficcionales. En el capítulo inicial aparece el primero, por voz de un viejo novelista que se propone escribir una novela motivado por tres temas incitadores. Dos de ellos son puramente estéticos y giran en torno a la investigación sobre la fiesta y el carnaval que Bajtin desarrolló en el libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* sobre *Gargantúa y Pantagruel* de François Rabelais y en el ensayo en que identifica la prosapia carnavalesca en la obra de Nikolai V. Gogol.<sup>10</sup> El tercero, extraído ficcionalmente de la experiencia del viejo novelista, lleva el cometido de crear un personaje inspirado en un compañero de la universidad al que apodaban Pepe Brozas y que era “un patán en estado puro” (p.16). Además, el viejo escritor recuerda haber conocido a un alemán de nombre Mathias Glaubner, al que Pepe Brozas se le parecía, por tratarse también de un imbécil cuyos comentarios hacían perder todo interés en conversar con él (p.16). Todo esto da lugar, pues, a la imagen bufonesca de Dante Ciriaco de la Estrella, una conversación sobre Gogol en torno a la novela *Las almas muertas* que éste sostiene con Marietta Karapetiz, personaje imbuido en el realismo grotesco, y la carnavalización como sistema de representación sobre el que se sustenta toda la novela.

Ya, en el segundo capítulo, el lector entra en el plano ficcional fundamental de la novela. En él aparece el protagonista, Dante Ciriaco de la Estrella, cuando llega a la casa de la familia Millares, en una tarde de tormenta, hecho que lo obliga a permanecer en la sala hasta que venga su chofer a recogerlo.<sup>11</sup> Es durante esa espera, ante el auditorio del Sr. Millares, sus dos hijos gemelos, su hermana Amelia

10. Se trata del ensayo “Rabelais y Gogol (El arte de la palabra y la cultura popular de la risa)” que aparece en *Teoría y estética de la novela*, Altea, Taurus, Alfaguara, Madrid, 1989.

11. Aquí hay otra vertiente argumental de la trama. De la Estrella ha venido porque en su actividad de contratista quiere proponer la participación de la esposa del Sr. Millares, quien es una arquitecta, en cierto proyecto. Sin embargo, la imagen de De la Estrella, por antecedentes muy precisos es muy mala y ella no quiere ningún trato con él. Por eso, la tarde de tormenta y el hecho de que el chofer sólo vendrá más tarde es una buena coartada para que el Sr. Millares tenga que soportar su perorata.

y su padre, que De la Estrella, al notar que uno de los gemelos está armando un rompecabezas de la Mezquita Azul, rememora una experiencia amarga acontecida en Estambul, y se dispone a contarla. En aquellos tiempos De la Estrella estudiaba arquitectura en Roma y un conocido suyo, Rodrigo Vives, lo había invitado a una estadía en Estambul, en compañía de su hermana, Ramona. El propósito era visitar a Marietta Karapetiz, la viuda de un famoso antropólogo, intelectual muy respetada, conocida por ser una esclavista reconocida, especializada en la obra de Gogol. Cuando al fin ocurre el encuentro la expectativa de esa alta distinción, tan enaltecida por Ramona, se desinfla. La decepción de De la Estrella se inicia así:

Me es difícil describir mi primera impresión. Me asustó casi. *Su cara era la de un tucán*; pero esa visión se desvaneció al instante, porque fuera de la nariz no tenía ninguno de los atributos que uno atribuye a esas alegres aves tropicales. Era más bien *un cuervo gigantesco* con la nariz prominente, eso sí, de un tucán, y al mismo tiempo se revelaba como una maciza caja de seguridad (p. 82).

La metáfora del tucán se sale de los parámetros de la lógica. La analogía que hace de la nariz de Marietta resulta tan exagerada que no admite credibilidad. El *ethos* burlón de esta caricatura genera humor, en la medida en que se produce una incompatibilidad entre la configuración ironía/metáfora/hipérbole con el sentido afirmativo de lo enunciado. Si ya se ha examinado que una variable de la degradación es la atribución de rasgos animales a una persona, en este caso, el pico puntiagudo del tucán y el mal agüero que connota el cuervo la hacen resaltar. El cuerpo como “una maciza caja de seguridad”, aunque incorpora un elemento distinto, coadyuva también a la degradación. Más adelante, la imagen del tucán reaparece, pero De la Estrella también alterna la descripción de Marietta con otros animales. Así, por ejemplo: “esbozó algo parecido a la sonrisa que podría ostentar una víbora” (p.87), “¿Y por qué en Estambul?”, me saltó como una gata montesa” (p. 93), “Un soplo tan venenoso impulsaba sus palabras que me parecía ver frente a mí no digo ya a una cobra, sino a un pitón enfurecido” (p. 95). Estas símiles y metáforas desafortunadas revelan, por una parte, el *ethos* despreciativo que en su papel de energúmeno adopta el protagonista y, por otra parte, la antipatía que le tiene a Marietta, por razones que veré más adelante. Su actitud envenenada de odio prosigue a lo largo de la novela:

Ella comía su pavo, pero picaba a la vez en todo lo demás. Se extendía sobre la mesa, olfateaba cada platillo, aun los nuestros, extendía los brazos como si quisiera abarcarlo todo. En esos momentos *había dejado de ser un tucán o un cuervo y se había convertido en una zarigüeya, un voraz oso hormiguero* cuya enorme nariz estuviera siempre a punto de sumergirse en las salseras. Olía y comía sin dejar de hablar. Se habrán dado cuenta de que era una charlatana incorregible (pp. 96-97).

El alcance de la degradación en el discurso de De la Estrella no sólo abarca la apariencia física, sino también la conducta, abonando así diversas facetas negativas en la caracterización. Conviene recordar que, antes de conocer a Marietta, Rodrigo le había referido que durante los años de la guerra ella se había ganado la vida como modelo de alta costura y masajista. Por otra parte, en el primer encuentro, en el restaurante, se describe que Marietta se hallaba tarareando una canción, rodeada por una orquesta de gitanos. Estos datos sobre su conducta aportan información que, desde la perspectiva elitista, y hasta podría calificarse, esnob, de De la Estrella, se observan con una intención degradatoria. Para De la Estrella estos no son aspectos que se le suelen atribuir a una intelectual de altos vuelos. Sobre todo, el haber sido masajista desdice la imagen tradicional que él, o cualquier otra persona, se forja de una académica. En la cita en la que transforma su nariz en la de una zarigüeya o de un oso hormiguero, mientras cenaban, se muestra a Marietta como una mujer tan ordinaria que carece de las más elementales reglas de urbanidad, por andar tomando de aquí y de allá de los platos ajenos. Por conductas como éstas De la Estrella considera a Marietta como un fraude viviente, una impostora. Inclusive, en un momento dado, llega a calificar a Marietta y Sacha como “ratas de albañal que pretendían pasar por animales de otro pelaje”, que se creían, “martas cibelinas y zorros plateados y sólo eran masajistas de los pies a la cabeza” (p. 178).

Desde un inicio se genera un conflicto entre De la Estrella y Marietta. La degradación se desencadena como un intercambio de dimes y diretes. En un momento Marietta persiste en llamar a Dante por su segundo nombre, Ciriaco, que él detesta y procura ocultar por medio de una C. abreviada en su tarjeta de presentación, mientras que De la Estrella llega a imprecarla, con el ofensivo insulto de mamona (pp. 119-120). A todo esto, sale a relucir que muchos años atrás, Marietta, con su esposo antropólogo Aram Karapetiz y su hermano Sacha, habían visitado México. Con motivo de una investigación antropológica, su esposo los

había llevado a presenciar, en una comunidad rural de México, un ritual de fertilidad, dedicado al Santo Niño del Agro.<sup>12</sup> Este ritual anual consistía en que, tras previamente haber seleccionado a un adolescente representativo, en el momento culminante de la ceremonia, el joven recitaba un poema, al mismo tiempo que ocurría una defecación colectiva de toda la comunidad. El poema, que cabe interpretarse como una parodia de la poesía popular, es el siguiente:

¡Sal mojón  
del oscuro rincón!

¡Hazme el milagro,  
Santo Niño del Agro!

¡Cáguelo yo duro  
o lo haga blandito  
a la luz y en lo oscuro  
sé mi dulce Santito!

¡Ampara a tu gente,  
Santo Niño Incontinente!  
(pp. 176-177).

En un segundo encuentro, cuando Ramona y el protagonista han sido invitados a cenar en su casa, Marietta, tras mostrar una estampita del Niño del Agro, le ordena a De la Estrella que lea este poema. Es a partir de esta situación, de la aparición intempestiva de Sacha desnudo, así como de la insistencia de Marietta en seguirlo nombrando Ciriaco, o con otros nombres igual de feos, que la experiencia comienza a salirse de control. Marietta, para darle formalidad a la ocasión dice: “Mi hermano y yo nos sentimos altamente honrados por la presencia en nuestra casa de dos amigos mexicanos, Ramona y Ciriaco. ¡Ramona y Ciriaco, sean ustedes bienvenidos a este modesto convite!”. Es entonces que De la Estrella, movido por el disgusto le responde:

12. Después de haber indagado en algunos libros sobre los rituales prehispánicos y actuales en México, he llegado a la conclusión de que no hay dato alguno que me induzca a pensar que haya existido un ritual con este nombre y con tales características. Sospecho, por lo tanto, que se trata de una invención de Pitol para introducir el tema escatológico como parte del realismo grotesco propio de esta construcción ficcional.

Ciriaquete del verde bonete, avecindado en la *calle del Rebusno* número noventa y cinco, departamento siete [...] se honra en considerarse un servidor del niño Sacha y su adorable y fina hermana, pero más que de nadie del santo y milagroso Niño del Agro. Sí, amigos, Ciriaquete el del ano incontinente y Mamoneta, *la mona que caga más allá de la meta*, agradecen este honor y se postran ante esta mesa noble y fraterna (p. 179).

En este acto de degradación se juntan varios recursos propios del estilo satírico. La burla de De la Estrella, alimentada por la ironía da pie a las groserías, al tema escatológico y al empleo de dos figuras de animales, el burro y el mono, en el ánimo de echar por tierra todo lo que el personaje considera una farsa. Al mismo tiempo, en la medida en que él mismo se hace sujeto de la autoburla también sucede la autodegradación. Curiosamente, y siempre llevando la vena irónica al sarcasmo, al final de la novela, cuando el chofer viene a buscar a De la Estrella, el lector se entera de que el protagonista padece de incontinencia. Primero el chofer le ordena que ya es hora de partir, que no quiere tener que volver a lavarlo y, finalmente, el mal hedor que despidе, todavía en la casa de los Millares, confirma que De la Estrella ha defecado nuevamente en los pantalones.

En *Domar a la divina garza* las figuras de animales son muchas y cumplen casi siempre un mismo objetivo: la degradación satírica. En algunos casos, despuntan en imágenes bivocales como la estilización paródica y la motivación pseudo-objetiva. En medio de una conversación, por ejemplo, Marietta menciona que al guía que los había llevado a la aldea rural donde se celebraba el ritual del Niño del Agro le llamaban afectuosamente “la Garrapata” (p. 184). Un apelativo como éste es a todas luces de mal gusto, y puesto que se trata de un insecto cuya repulsión produce asco, su enunciación es en sí una estilización paródica del nombre. En otra parte, Marietta y Sacha están conversando sobre lo espléndida que fue la experiencia del ritual y dicen lo siguiente:

“Cuando recuerdo aquellos fastos naturales puedo decir que se me ha permitido conocer el Paraíso, pero también sufrí en carne propia el drama de la expulsión”, tendió la mano, se asió del brazo de Sacha con gesto patético, y le preguntó: “¿Qué pecado pudimos haber cometido, *palomito*, para merecer un castigo tan severo? ¡Dios mío!”, gimió, “¿será posible que no volvamos nunca a aquel valle de leche y miel?” “Tendíamos una mano”, se oyó decir a Sacha con voz trémula, “y cortábamos un fruto desconocido y maravilloso: un chicozapote, un mamey, un mango, una guanábana de tamaño portentoso; tendíamos la otra y *le tocábamos el culo a un mono de aspecto y pelajes nunca vistos*” (pp.187-188).

La mención del “culo del mono”, a todas luces, está fuera de lugar como una experiencia agradable vivida en ese supuesto “Paraíso” al que se refiere Marietta y que Sacha suscribe. Es raro que alguien equipare a las frutas comestibles con esa parte del cuerpo del mono, como si se tratara también de un gran hallazgo. En todo caso, lo más lógico hubiera sido referirse al mono “de aspecto y pelajes nunca antes vistos” y no a la parte del cuerpo que tocó. En este pasaje, el lector se topa con una motivación-pseudo-objetiva que casi se confunde con la estilización paródica.<sup>13</sup> Otro ejemplo de estilización paródica, aunque no ya alusivo a las figuras de animales es el del pensamiento de Pascal, el cual aparece doblemente degradado por Marietta así: “El hombre es un junco pensante, sí, pero no hay que olvidar que es también un junco que caga” (p.187).

Otras técnicas de degradación que incorporan figuras de animales son, siguiendo la terminología bajtiniana, los procesos de coronación-destronamiento, y la dramatización burlesca. Con los procesos de coronación-destronamiento el narrador somete las peripecias de un personaje a varias formas de degradación cómica. Puede tratarse de sucesos contrastantes que le acaecen a un personaje, de discursos que lo enaltescen y más tarde discursos que lo degradan, o bien, de algún rasgo que modifica su identidad en dos tiempos distintos, o la relación entre lo que el personaje es y un papel ocupacional o profesional que asume sin que le corresponda. Cuando Sacha, el hermano de Marietta, hace su aparición por primera vez, De la Estrella se forja una imagen positiva de él:

Volví la cabeza, un anciano sonriente de rostro moreno, pelo muy blanco. Elegantísimo traje de seda blanca se iba acercando a nuestra mesa, apoyado en un bastón color marfil con empuñadura negra. La dentadura, igual que la de Marietta, parecía no caberle en la boca. Los ojos eran grandes, redondos, muy expresivos; eran ojos alegres y juguetones *como los de un cachorro*, de un azul muy pálido, lo que contrastaba con su piel oscura y acentuaba todavía más su aire distinguido (p. 131).

13. Se trata de las imágenes bivocales o del lenguaje que Bajtin descubrió en el discurso novelístico. La motivación pseudo-objetiva introduce un discurso ajeno disimulado por medio de una conjunción; Bajtin, *Teoría y estética...*, p. 122. Lo que se añade después de la “y” como conjunción desentona un poco con lo anterior, pero al mismo tiempo, esta imagen bivocal puede entenderse como una estilización paródica, (*Ibid.*, pp. 179-180) en la medida de que se destruye el lenguaje estilizado de Sacha.

Pero luego de saludar, Sacha recita la primera estrofa del poema antes citado, confundiendo a De la Estrella con Rodrigo Vives, quien, al igual que su hermana Ramona, estaba interesado en tener detalles sobre el ritual del Niño del Agro, pero, por hallarse enfermo, no había podido venir. El contraste entre la primera impresión y la decepción al enunciar el poema se entiende sólo como un desatino, a la verdad, algo extraño, pero más adelante, cuando van de visita a la casa de Marietta y ella lo llama, Sacha llega corriendo desnudo, como si viniera preparado para algo muy distinto a una cena. De la Estrella afirma al respecto: “Pocas cosas creo yo puedan superar en procacidad al cuerpo desnudo de un anciano. Y el de Sacha, cubierto por una espesa pelambre blanca, que le daba *aires de fauno en primavera*, superaba todo límite” (p. 178). Otro caso parecido es el de Marietta, quien afirma que cuando había vivido en México se sentía una divina garza, mientras que De la Estrella la caricaturiza con figuras de animales que tienen rasgos exagerados, son feos o se identifican por una temible ferocidad. Lo que más caracteriza los procesos de coronación-destronamiento en el personaje de Marietta es que el lector mismo puede llegar a dudar de que ella sea una académica seria. Rodrigo Vives la había descrito como “una esclavista de alto rango, profesora universitaria, autora de interesantes monografías sobre literatura” y que “en los últimos tiempos pasaba varios meses al año dictando conferencias en universidades americanas” (pp. 43-44). Más adelante prosigue: “una perfecta polígrafa, una humanista, una mujer más fácilmente ubicable en el Renacimiento que en nuestros marchitos días”. Estas expectativas terminan en lo más pedestre cuando Marietta, está a punto de ponerse en cuclillas para defecar ante De la Estrella y los demás asistentes (p. 199). La relación entre la expectativa de lo que es un personaje y lo que termina siendo en esta novela, empezando con Dante C. De la Estrella, podría decirse que es la técnica de degradación más rotunda y humorística de la novela.

En lo que toca a la dramatización burlesca, me refiero a que los personajes, en esta novela, por medio de acciones corporales, más propias del teatro, imitan papeles de animales motivados por un propósito francamente degradatorio.<sup>14</sup> Cuando De la Estrella está a punto de marcharse:

Hubo un momento inaudito, en que Ramona Vives, sin que nada lo hiciera prever, dejó su asiento, se puso en cuclillas y comenzó a dar vueltas en un círculo, acercándoseme

14. Este pasaje, por cierto, hace recordar el instante más absurdo de *La cantante calva* de Eugène Ionesco, en la que hacen sonidos parecidos a los de animales.

cada vez más. Contoneaba el cuerpo, las caderas sobre todo, y movía la cabeza de un lado a otro en una chusca, aunque fallida, *imitación del andar de un ganso*. “¡Cuac, cuac, cuac! ¡A ti te busco Cuasimodo! ¡Cuac, cuac, cuac, cuac!” Todos la aplaudían y comenzaron a graznar igual que ella; el joven sirviente de vientre inmenso y el otrora respetable Omar hacían ruidos con los labios mucho menos inocentes. Me fueron rodeando. Por contemporizar, también yo comencé a corear: “¡Cuac, cuac, cuac! ¡Cuasimodo, cuac, cuac, Cuac!” (pp. 196-197).

A lo largo de su trato, Marietta, ya fuera por confusión o por el ánimo de burlar comienza a cambiarle el nombre a De la Estrella. En vez de llamarlo Dante, primero lo llama Ciriaco y luego prosigue con otros nombres de pila igualmente feos como Cirilo, Casiano, Casidoro y Cuasimodo. De ahí que el aspecto lunático de este “aquellar”, capaz de contagiar a todos, perpetúa aún más la burla dirigida al protagonista. La dramatización con onomatopeyas que inicia Ramona es la de un ganso. La figura de este animal ya no es una descripción subjetiva del narrador o el protagonista, sino un acto extravagante o pueril, cuya estupidez los convierte en una especie de marionetas. Ciertamente que la psicología de masas nos revela que en una colectividad la gente, en ciertas y determinadas circunstancias tiende a seguir irreflexivamente la conducta de otros. Pero aquí la conducta, a no ser que estuvieran borrachos o drogados, resulta demasiado tonta para ser imitada. La novela concluye con la subida de tono del conflicto. Marietta le ordena que salga de su casa, hasta pedir a Sacha que lo saque. De la Estrella baja las escaleras y, estando ya abajo pide que le lancen su impermeable y sombreros olvidados. Entonces se percata de algo metálico en el balcón. Se trata de una gran palangana repleta de excrementos que los criados de Marietta le lanzan desde lo alto. A De la Estrella lo toman por sorpresa y termina hecho un asco: “Traté de huir y no pude. Resbalé; la mayor parte del contenido me cayó encima. Oí las carcajadas, sus gritos indecentes, sus chillidos. Había quedado en cuatro patas *como un puerco*, enfangado en una materia resbaladiza y repugnante” (p. 201). Así, la degradación verbal se torna agresión física.

### *Conclusión*

Las tres novelas analizadas en este ensayo confirman la tesis de que la construcción de imágenes con figuras de animales en la caracterización de los personajes es un

recurso bastante extendido. Trátese de un novela lírica, neorrealista o satírica, las figuras de animales aportan un material conceptual que junto a la descripción de los atributos naturales —a veces artificiales cuando se caracteriza a los personajes con objetos inanimados—, contribuyen a ampliar las posibilidades expresivas del discurso novelístico. En *Dulcinea encantada* de Angelina Muñiz-Huberman, las figuras de animales emergen en el discurso en función de un conflicto que opone a la realidad externa desagradable u ominosa, un estado de enajenación mental. Así, en la tesitura de una polarización moral, la imaginación, siempre que se evade de esa realidad, se siente liberada. Cuando se trata del mundo externo las figuras se ajustan a la distinción entre animales considerados feos, feroces o repulsivos (víboras, cucarachas, cuervos, buitres, murciélagos, palomillas, ratitas). Y a la inversa, cuando se trata de escenarios o personajes idealizados en la imaginación, como la imagen de la diosa Blizmaná, se trata de animales considerados bellos, inofensivos o agradables (corcel, cisnes, ardillas, liebres, caracol, ciervos). De esta manera, las figuras de animales cumplen en esta novela con la exigencia de representar una polaridad moral anclada en el pathos lírico-trágico de la protagonista.

En el caso de *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi sucede de un modo muy distinto. En primer lugar, las figuras de animales, dentro de la focalización externa del narrador no responden a una concepción moral polarizadora, ya que en ellas predomina una percepción en que la dimensión psicológica se observa desde el conocimiento. En segundo lugar, y como parte de esto mismo, al emplear figuras de animales para crear retratos de los personajes, el narrador tiende a la observación de conductas concretas o rasgos físicos, por lo que más que degradación pareciera responder a la expresión de contrastes y contradicciones humanas. Esto se debe al valor superlativo que el narrador le concede al *logos* objetivante en los dos núcleos de la intriga que se entrelazan. El primero de ellos se ajusta a la búsqueda de la verdad, es decir, al cometido de Francis Bacon por descifrar el enigma de la existencia de Klingsor, pseudónimo de un supuesto físico que fungía como la figura clave de todo el plan de destrucción nuclear de Hitler.

El hecho de que toda esta intriga esté montada sobre acontecimientos históricos y personalidades cuya existencia histórica quedan fuera de toda duda, favorece el manejo del estilo neorrealista, el cual se fundamenta, en buena medida, en la ficcionalización de la objetividad. El otro núcleo de la intriga referente a los triángulos amorosos, por una parte, de Bacon, y por la otra, de Gustav Links, se halla supeditado a las demandas estilísticas del primer núcleo. Esto, y el hecho

de que los retratos caricaturizados por Volpi carezcan de implicaciones morales, llevan a la conclusión de que las figuras de animales que emplea probablemente obedecen a la función lúdica del escritor, o al ánimo de deslizar una nota de humor capaz de divertir momentáneamente al lector. En todo caso, aunque Volpi inserta con minuciosa brevedad la ironía y la burla, en muchos otros pasajes de *En busca de Klingsor*, estas breves caricaturas no constituyen la marca definitoria o esencial de la totalidad de la novela. Más que degradación, en estos casos se manifiesta un *ethos* burlón que se destaca sólo en la descripción física sin restarle méritos al legado trascendental de estos científicos. Volpi nunca olvida el rostro humano de los personajes, pero cuando caracteriza a aquellos que reprobaríamos moralmente, como Stark o Irene, no se vale en ningún caso de la degradación satírica.

*Domar a la divina garza* de Sergio Pitol se caracteriza por un manejo frecuente y multifacético de las figuras de animales, las cuales aparecen, casi siempre, implicadas en la descripción de los personajes. Si bien abundan las prosopografías, retratos y etopeyas satíricas que se sustentan en el principio de la ironía, confabulada con la hipérbole y los tropos, lo cual da como resultado caricaturas con una finalidad marcadamente degradatoria, también adquieren otras funciones. Entre éstas resalta la parodia del discurso de los personajes y la autoparodia del protagonista por medio de las imágenes bivocales, los procesos de coronación-destronamiento y la dramatización burlesca. Las imágenes creadas con figuras de animales por Pitol como narrador, en efecto, resulta ser una técnica entre muchas otras propias de la construcción ficcional satírica, las cuales llevan el cometido de degradar ciertos vicios, fijaciones y defectos como el servilismo, la impostura, la mezquindad, el machismo, la cólera, el elitismo y la vulgaridad.

Estos defectos, a su vez, implican, aunque de un modo distinto a *Dulcinea encantada*, una polarización ideológica. Prefiero llamarle ideológica, más que moral, ya que el conflicto de De la Estrella con Marietta Karapetiz se maneja en un plano más social. Todo gira en torno a la destrucción de una expectativa: Marietta no llena las exigencias de clase social que una mujer erudita y culta debiera poseer. A todo esto, el personaje de De la Estrella es un energúmeno (o neurótico) que todo lo toma demasiado en serio, por lo que se prejuicia con ella y eso lo lleva a caer en su propia trampa. Por eso, las imágenes creadas de los personajes con figuras de animales están fuertemente ideologizadas en el discurso parodiado de De la Estrella. Sin embargo, difiero de la postura de algunos críticos que

sólo ven la parodia en la imagen bufonesca de De la Estrella,<sup>15</sup> hasta el grado de tomar partido en favor de Marietta.<sup>16</sup> En el relato parodiado de De la Estrella la degradación paródica es multidireccional, pues destrona tanto a Marietta, como a Sacha y Ramona. La figura de animales contribuye mucho a ello. El manejo del tema escatológico le proporciona, por otra parte, el más corrosivo recurso de degradación.

En medio de esto, surge una pregunta sobre el significado de lo escatológico como elemento del principio material-corporal que Bajtin asocia al realismo grotesco. Me refiero a lo que Carlos Monsiváis sintetizó como “*vencer el asco a nombre del mal gusto*”.<sup>17</sup> Si la construcción ficcional satírica se constituye principalmente con el estilo conocido como realismo grotesco y la visión que revierte en la carnavalización literaria, ¿cuál es entonces la posición que asume el narrador frente a ella? Mi postura es que *Domar a la divina garza*, indudablemente imbuida en el realismo grotesco y la visión que cobra vida en la carnavalización literaria, también toma como objeto de la parodia el tema escatológico, el cual se observa falseado por la desmesura y la vulgaridad, al mismo tiempo que sirve para burlar y degradar la pedantería y el atildado elitismo de los intelectuales. En esta medida adquiere un enrarecido significado ambivalente.

### *Bibliografía*

Bajtin, Mijail M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Barral Editores, Barcelona, 1974.

—————, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

—————, *Teoría y estética de la novela*, Altea, Taurus, Alfaguara, Madrid, 1989.

15. Por ejemplo, Elizabeth Corral Peña, “Algunas palabras sobre la carnavalización literaria”, en *La palabra y el hombre*, julio-septiembre, núm. 135, 2005, pp. 45-49

16. Caso de Guadalupe Mercado, “*Domar a la divina garza* de Sergio Pitól”, en *Acercamientos a Pitól*, José Brú, comp., Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1999, pp. 89-130.

17. Monsiváis, “Sergio Pitól: el autor y su biógrafo improbable”, en *Sergio Pitól. Los territorios del viajero*, Ediciones Era, México, 2000, p. 28.

- Bubnova, Tatiana, "Sergio Pitol: carnavalización y autoparodia en *Domar a la divina garza*", en *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, Eduardo Serrato, comp., UNAM, México, 1994, pp. 225-236.
- Cázares, Laura, "Ironía, parodia y grotesco en 'Aparición de la Falsa Tortuga' de Sergio Pitol", en Serrato, *op. cit.*, pp. 237-247.
- Corral Peña, Elizabeth, "Algunas palabras sobre la carnavalización literaria", en *La palabra y el hombre*, julio-septiembre, núm. 135, 2005, pp. 45-49.
- Fernández de Alba, Luz, "La seriedad de la ironía", en Serrato, *op. cit.*, pp. 62-67.
- Hutcheon, Linda, "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM, México, 1992, pp. 171-193.
- López Aguilar, Enrique, "Precisiones entre el allá y acá de las palabras: destierro, exilio, éxodo, migración, ostracismo, transtierro", en *Los poetas hispanomexicanos*, Ediciones Eón, UAM, México 2012, pp. 1-32.
- Mercado, Guadalupe, "*Domar a la divina garza* de Sergio Pitol", en *Acercamientos a Pitol*, José Brú, comp., Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1999, pp.89-130.
- Monsiváis, Carlos, "Sergio Pitol: el autor y su biógrafo improbable", en *Sergio Pitol. Los territorios del viajero*, Ediciones Era, México, 2000, pp. 23-30.
- Muñiz-Huberman, Angelina, *Dulcinea encantada*, Joaquín Mortiz, México, 1992.
- Pitol, Sergio, *Domar a la divina garza*, Ediciones Era, México, 1989.
- Treviño, Blanca Estela, "Dulcinea encantada", *Catorce escritoras mexicanas frente a sus lectores*, UNAM, México, 2009, pp. 147-171.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México, 1994.
- Volpi, Jorge, *En busca de Klingsor*, Editorial Planeta, México, 2005.

## ÍNDICE

Prefacio, 7

### MONSTRUOS

Los monstruos prometedores: evolución y teratología, 17  
Jean Gayon

Tres monstruos medievales a la luz del cuerpo sin órganos, 27  
María Luisa Bacarlett Pérez

El sueño de la razón produce monstruos. Anomalía y evolución en el siglo XIX, 51  
José Luis Vera Cortés

La función del monstruo en *El libro de los seres imaginarios* de Jorge Luis Borges, 71  
Juan Carlos Vásquez Pérez

El “tecató” como el monstruo posmoderno en dos narraciones puertorriqueñas contemporáneas, 91  
Felipe Oliver

### GROTESCOS

La dispersión de la identidad en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Gironde, 105  
Carmen Álvarez Lobato

Lo grotesco y lo monstruoso en “Der Leviathan” de Joseph Roth, 121  
Andreas Kurz

“Los funerales de la mamá grande”, de Gabriel García Márquez. Algunos problemas de su solución artística, mítico-carnavalesca, 137  
Francisco Xavier Solé Zapatero

Lo grotesco y lo monstruoso: Don Jesús y los lindes del cuerpo en *Los albañiles*, de Vicente Leñero, 167  
Elsa López Arriaga

La revolución es un sueño guajiro: la imaginación como valor en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas, 193  
Gabriel Linares

Grotesco, carnaval y utopía en *La noche oscura del Niño Avilés* de Edgardo Rodríguez Juliá, 211  
Mayuli Morales Faedo

Entre risa y llanto se contempla el horror: la estética del grotesco en “El Ojo Silva”, de Roberto Bolaño, 247  
Laura Zúñiga Orta

#### TRANSICIONES Y METAMORFOSIS

La construcción del texto literario en el Bestiario de Brunetto Latini, 265  
Óscar Javier González Molina

Devenir menor y desterritorialización mítica en Borges: el tema del minotauro, 281  
Rosario Pérez Bernal

“Ambystoma trigrinum” de Salvador Elizondo: escritura en metamorfosis, 297  
Claudia L. Gutiérrez Piña

Locas de amor, locas de atar. Personajes femeninos en dos cuentos de Adela Fernández, *317*

América Luna Martínez

Figuras de animales y construcción ficcional de personajes en tres novelas: Muñiz-Huberman, Volpi y Pitol, *331*

Eduardo Enrique Parrilla Sotomayor





*Monstruos y grotescos. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, coordinado por Carmen Álvarez Lobato, se terminó de imprimir en Casa Aldo Manuzio, S. de R. L. de C. V., con domicilio en Tennessee 6, col. Nápoles, CP 03810, México DF, en el mes de agosto de 2014. Para su composición se utilizaron tipos de la familia Adobe Garamond de 11:14 y 13:16 pts. Los interiores se imprimieron sobre papel bond de 90 g, y el forro en cartulina Oxford de 216 g. El tiraje consta de 1000 ejemplares.



Este volumen colectivo integra trabajos independientes de reconocidos académicos de distintos ámbitos universitarios y es el resultado de las reuniones del cuerpo académico "Literatura y pensamiento crítico" con sede en la Universidad Autónoma del Estado de México. El propósito común de este libro es abordar el estudio de lo monstruoso y lo grotesco en la cultura occidental a través de acercamientos interdisciplinarios que van de la filosofía, la antropología y la historiografía a la literatura para ofrecer un panorama crítico e innovador.

Jean Gayon

María Luisa Bacarlett Pérez

José Luis Vera Cortés

Juan Carlos Vásquez Pérez

Felipe Oliver

Carmen Álvarez Lobato

Andreas Kurz

Francisco Xavier Solé Zapatero

Elsa López Arriaga

Gabriel Linares

Mayuli Morales Faedo

Laura Zúñiga Orta

Óscar Javier González Molina

Rosario Pérez Bernal

Claudia L. Gutiérrez Piña

América Luna Martínez

Eduardo Enrique Parrilla Sotomayor



9 786077 742913