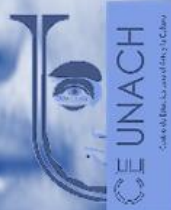


La errata en el crucigrama y otros ensayos

Antonio Durán Ruiz



Colección Universitaria Letras sin papel

La errata en el crucigrama y otros ensayos

© Antonio Durán Ruiz

© 2015 Edición Digital. Universidad Autónoma de Chiapas

ISBN : 978-607-8363-68-1

©Antonio Durán Ruiz, autor

©Universidad Autónoma de Chiapas, México

Contacto: duran_ru@hotmail.com

Imágenes de Portada: Internet

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; México Febrero 2015

www.espacioimasd.unach.mx

ÍNDICE

PRÓLOGO	4
MUERTE SIN FIN: EL CIRCUNDANTE AMOR DE LA CRIATURA	6
LA VERTIENTE LITERARIA DEL SIGLO DE ORO EN MUERTE SIN FIN	21
ROSARIO CASTELLANOS: LA ERRATA EN EL CRUCIGRAMA	27
ROSARIO CASTELLANOS: LA MISIÓN DEL INTELLECTUAL	40
LOS CUENTOS DE HADAS Y SUS MARCAS ESPIRITUALES	47
EL CUESTIONAMIENTO DEL MONSTRUO	50
LA ORUGA Y LA NIÑA	67
APUNTES SOBRE LA NARRATIVA POSMODERNA HISPANOAMERICANA	71
EL DESTINO POÉTICO DE JOAQUÍN VÁSQUEZ AGUILAR	76
SOL Y LUNA EN EL MISMO CAMINO: ESTÉTICA Y METAFÍSICA DEL MAL	82
¿TE VERÉ EN EL DESAYUNO?	93
LA MUJER Y EL OBJETO PERDIDO	96
EI SER Y LA MUERTE: MÁS ALLÁ DEL CAUTIVERIO IMAGINARIO	103
LA PALABRA Y EL SER	113

PRÓLOGO

Toda obra de arte genuina circunda siempre el abismo. Esta definición de Cornelius Castoriadis fundamenta el contenido de *La errata en el crucigrama y otros ensayos* de Antonio Durán Ruiz. La literatura, y más enfáticamente la poesía, son las artes de las que se ocupa el autor para abismarse en la meditación sobre el errático paso del hombre por el mundo. No se trata de ensayos propiamente literarios. El psicoanálisis y la filosofía priman en el curso de su interpretación y son Jacques Lacan y Martin Heidegger quienes principalmente le proporcionan las brújulas para bordear el abismo de la creación artística.

Una primera inmersión tiene lugar en el metafísico vaso de agua burilado por José Gorostiza en su poema *Muerte sin fin*. De esta red de cristal, Durán Ruiz se traslada al crucigrama poético que desvela a Rosario Castellanos, ese laberinto verbal que luego lo remite a “La casa de Asterión”, la mansión siniestra donde Borges recluye a un monstruo cuyo monólogo cuestiona la ética de Teseo, de la misma manera que otros monstruos, engendrados por el pincel de José Luis Cuevas y la pluma de Kafka, cuestionan las convenciones occidentales sobre la belleza y desafían con sus excesos el ponderado equilibrio del arte clásico.

En derredor de esos abismos y de los monstruos que los habitan, Durán Ruiz convoca a otros personajes no menos inquietantes, como Alicia, la “niña oruga” protagonista de Lewis Carroll que se cuestiona sobre su verdadera identidad; *El diablo enamorado*, de Jacques Cazotte; las hadas de los cuentos infantiles y “cuatro personas cuyas vidas no merecían haber formado parte de novela alguna”.

El solo título de varios de los ensayos incluidos en este libro anticipa la gravedad de los temas que Durán Ruiz aborda: “*Muerte sin fin*: el circundante amor de la criatura”, “El cuestionamiento del monstruo”, “Sol y luna en el mismo camino: estética y metafísica del mal”, “La mujer y el objeto perdido”, “El ser y la muerte: más allá del cautiverio imaginario”. Cada poema, cada obra literaria referida, son el pretexto y punto de partida para reflexionar sobre el sentimiento de pérdida, la

nostalgia humana del origen como añoranza de un país sin mapa, la repulsiva identificación del hombre en el espejo cóncavo del monstruo, la pulsión de muerte y demás miserias emocionales en que se debate el sujeto.

Una certidumbre recorre de principio a fin estas páginas: la experiencia inevitable de todo hombre, aquélla de la que se origina la expresión artística más profunda, es el vacío. El hombre tiene hambre de plenitud, está insatisfecho con su realidad y la constancia de su descontento es el arte.

Como en el poema de Rosario Castellanos, "Valium 10", del que Durán Ruiz retoma el verso que da título a sus ensayos, *La errata en el crucigrama* confirma nuestra radical falta de pertenencia al mundo. La presencia del hombre vuelve imperfecta la vida y no hay solución ni consuelo para nuestra soledad. No hasta que la especie humana se extinga. Sólo entonces —ya sin ningún sujeto para leerlo— este universo que tanto nos agobia dejará de ser un crucigrama irresoluble.

Alejandro Mijangos

MUERTE SIN FIN: EL CIRCUNDANTE AMOR DE LA CRIATURA

Muerte sin fin de José Gorostiza se teje con la resonancia de un incumplimiento y la nostalgia de algo perdido, se ignora qué y cuándo, se despliega a partir del vacío original constitutivo del sujeto. El psicoanalista francés Jacques Lacan (2004: 11-79) afirmó que cuando surge el significante o la Palabra primordial se crea una falta y se forma el inconsciente.¹ La falta abre un vacío en la existencia del sujeto que no podrá ser colmada. El deseo del hombre se moverá con insistencia alrededor de esa falla fundamental.² El protagonista de *Muerte sin fin*, desplazado de la enigmática zona anhelada, narra su marcha a través de un país de maravillas.

El universo metafórico del poema se organiza alrededor de dos palabras: vaso y agua. El agua representa lo neblinoso y disperso, la existencia desconocida; el vaso es la metáfora de dios, del poeta y, por extensión, del hombre habitado por un ignoto universo interior, por un más allá con las caras positiva (luz, plenitud) y negativa (oscuridad, desierto, vacío).³

El hombre lastimado por la enfermedad del tiempo se asoma a su intemporalidad oscura y luminosa; ésta, según Lacan, puede ser Dios, que en *Muerte sin fin* aparece en la expresión “nítida substancia”, una divinidad flechada de eternidad y de auténtica soledad, que vive muriendo en sus criaturas.

Se observa en este poema que la Palabra (aquella que, según Lacan, vincula la verdad profunda del sujeto, lo hace fulgurar y ser), o lo que Gorostiza llama generalmente “substancia poética”, otorga al hombre un carácter divino, lo espiritualiza y yergue en la satisfacción de vivir:

¡Mas qué vaso —también— más providente

¹ La Palabra primordial corresponde a lo expresado por San Juan: “En el principio era el verbo”.

² La nostalgia del paraíso perdido es universal, porque la constitución del sujeto conlleva una pérdida esencial.

³ En 1935, José Gorostiza (2007: 367) hizo referencia a lo que está al otro lado del espejo: “Si mi madre viera en mis ojos, que sin duda ha visto, como yo vi desde niño en los suyos, se encontraría también, más allá de la mirada, con fantasmas que la harían estremecer de miedo”.

éste que así se hinche
como una estrella en grano,
que así, en heroica promisión, se enciende
como un seno habitado por la dicha⁴

Por la falta creadora, en el poema de Gorostiza, las cosas del mundo son algo y nada al mismo tiempo. El goce y el sufrimiento son experiencias humanas de ese más allá sórdido, maravilloso y siniestro. Jacques Lacan le llamó la Cosa, que suele vislumbrarse en situaciones especiales. Pero ese más allá divino trasluce al hombre, como dice Gorostiza, “en una transparencia acumulada / que tiñe la noción de Él” y lo sustrae de una existencia puramente corporal.

La vida no podría desplegarse sin la muerte, como no podría iluminar la luz sin la sombra. El poeta tabasqueño declaró a Emmanuel Carballo (2003: 218) que a él sencillamente se le “ocurrió que la vida y la muerte [...] constituyen un solo proceso unitario y que cada una de ellas, muerte y vida, podía ser admirada en toda la esplendidez de su desarrollo desde la orilla opuesta”. Gran parte del camino que sigue el protagonista remite al ojo, a la fulgurante oquedad fundamental alrededor de la cual brama el movimiento. Puede ser el ojo de Dios o el ano del diablo: la “muerte sin fin de una obstinada muerte”.

Tal vez esta oquedad que nos estrecha
en islas de monólogos sin eco,
aunque se llama Dios,
no sea sino un vaso
que nos amolda el alma perdidiza

⁴ Los fragmentos incluidos en el presente trabajo han sido tomados del libro *En la red de cristal. Edición y estudio crítico de Muerte sin fin de José Gorostiza*, de Arturo Cantú (1999).

José Gorostiza (2007: 217) estaba convencido de que “el arte, al contrario de lo que ocurre en la naturaleza, no le tiene horror al vacío”. Lacan (2011: 160) tenía una postura similar, afirmó que todo arte se caracteriza por cierto modo de organización alrededor del vacío. “La poesía —dijo Gorostiza a Xavier Villaurrutia en una carta fechada el 7 de enero de 1936— medra en esas zonas oscuras del alma. Ascende siempre hacia las sombras, como las plantas hacia la luz”. También dijo al autor de *Nostalgia de la muerte* que sólo sumergiéndose en sus abismos de sombras podía poseer a la poesía.

El vacío, lo real horadado, es condición para la existencia del deseo humano, para el “circundante amor de la criatura”, como dice el poema. Por la castración esencial al deseo se crea una gama de señuelos por donde caminarán los impulsos de la vida. Gracias a esa oquedad, “como ese mar fantasma [...] en que respiran los hombres”, el ser humano que, como “el vaso en sí mismo no se cumple”, se enamora de las cosas del mundo y busca la plenitud porque está incompleto; su querer suele instalarse en lo ilusorio del mundo, en el escenario del fantasma, en la atmósfera de lo especular.

La Palabra original, según Lacan, provoca la ilusión de plenitud y el vacío real. Por ella el hombre es y no es, está y no está, al mismo tiempo; en esto consiste su paradoja fundamental. En el lugar donde se despliega la muerte aparece la ilusión de la vida, ahí se crea la ficción exclusiva de los seres humanos. Hay cosas que “aunque ocurran nada más que en la imaginación, tienen a veces más fuerza que la realidad misma”, dijo Gorostiza (2007: 366).

Según Lacan, el Objeto perdido es la ficción fundamental. Cuando el hombre cree encontrarlo se estrella contra su apariencia: no es lo que perseguía. La Cosa sólo concede lo ilusorio del mundo.

La pulsión de muerte, entendida como la insistencia significativa alrededor de la falta fundamental, consigue que la Cosa ausente renazca y fulgure detrás del engaño. Si bien la muerte es la “putilla del rubor helado” que, según Arturo Cantú (1999: 204), “se acuesta con todos”, la vida también es la fichera que en las noches de cabaret cautiva con sus señuelos: “Ilusión, nada más, gentil narcótico / que puebla de fantasmas los sentidos”. El hombre, privilegiado entre los demás seres por poseer

lenguaje, cae en la herida primigenia, en la rajadura constitutiva; cae padeciendo el tedio, la soledad, el vaciamiento del mundo. Por eso Gorostiza (2007: 67) dijo en “La luz sumisa”:

Pero puso el Señor,
a lo largo del día,
esencias de dolor
y agudo clavo de melancolía.

Por la existencia de la grieta, el hombre va por el mundo esencialmente aislado. Los placeres sólo retardan la inmersión definitiva en la muerte. Por la inteligencia, el hombre sabe que está consagrado a la muerte, es una “soledad en llamas”, que lo eleva y lo condena al mismo tiempo.

Jacques Lacan (2011: 351) se cuestiona: “¿tiene la vida algo que ver con la muerte? ¿Puede decirse que la relación con la muerte soporta, subtiende, como la cuerda el arco, el seno del ascenso y del descenso de la vida?” Su respuesta es afirmativa: “Para retomar la pregunta nos basta con que Freud haya creído poder formularla desde su experiencia —y todo prueba que ella es formulada efectivamente por nuestra experiencia”. En *Muerte sin fin* se expresa esta experiencia de la muerte que soporta la elevación y la caída de la vida:

mirad cómo dispara cielo arriba,
desde el mar,
el tiro prodigioso de la carne
que aún a la alta nube menoscaba
con el vuelo del pájaro,
estalla en él como un cohete herido
y en sonoras estrellas precipita

su desbandada pólvora de plumas.

La inteligencia, para Gorostiza “la facultad crítica del hombre”, fulgura sobre el fondo de esas verdades profundas; el inconsciente es susceptible de enardecerla, “alargándola en el arrebató de su brasa” cuando se vincula sobre todo en “esas eléctricas palabras / —nunca aprehendidas / pero siempre nuestras”. La palabra poética, como el agua,⁵ es lo que da profundidad al hombre, le permite bucear en su continuo presente, en “el tiempo de Dios que aflora un día”.

La palabra poética otorga transparencia al hombre y al poema, es el agua que los aclara, que transparenta su vertiente oscura, su verdad profunda. Ella “deja entrever, más allá de sus paredes, así adelgazadas, ya no lo que dice sino lo que calla” (2007: 504), es luz que causa verdadera alegría,⁶ la que “traza amores de agua”, por eso en “La rueca del aire” (2007: 279) destacó la frase de Paul Valery: “*Il est des mots qui sont abeilles pour l’esprit*”.⁷

El tabasqueño (2007: 502-505) afirmaba que la substancia poética “al penetrar en la palabra, la descompone, la abre como un capullo a todos los matices de la significación”, es capturada “en una red de palabras luminosas, exactas, palpitantes”, y “semejante a la luz en el comportamiento, [...] revela matices diferentes en todo cuanto baña”. Cuando la poesía “incide en una obra de arte —en el cuadro o la escultura, en la música o el poema— en seguida se advierte su presencia por la nitidez y como sobrenatural transparencia que les infunde”.

Para Jacques Lacan, el más allá humano no es algo caótico sino que corresponde a una estructura que determina la verdad radical de los sujetos; su eventualidad está sometida a leyes inconscientes; su fugacidad está retenida por la forma, por un entramado al que Sigmund Freud llamó “complejo”. El fundador del

⁵ Gorostiza (2007: 270) dice también que “la luz es como el agua. Sólo es espíritu, sólo crea, cuando lucha. Con la sombra, con la piedra. Amor es siempre escaramuza.”

⁶ El poeta tabasqueño (2007: 503) observó que “la poesía no es diferente, en esencia, a un juego de escondidas en que el poeta la descubre y la denuncia, y entre ella y él, como en amor, todo lo que existe es la alegría de este juego.

⁷ “Hay palabras que son abejas para el espíritu”. (Trad. Carmen de la Mora).

psicoanálisis entendió el complejo no como una deficiencia, enfermedad o debilidad del individuo sino como una estructura inconsciente.

Freud y Lacan observaron que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, es una cadena significativa que significa una ley y provoca la significación del mundo; es el agua de Gorostiza “que no huele a nada”, “que no luce a nada”, “que no sabe a nada” pero que ficcionaliza al mundo: la realidad es un efecto del lenguaje, o como dijo Charles Baudelaire (2000: 67): “El Arte es superior a la Naturaleza, donde ésta se halla reformada por el sueño, donde está corregida, embellecida, refundida”.

Lo que ocurre con las cosas del mundo, que se repliegan hacia su extinción, acontece también con la palabra poética, que nace vital, llameante; pero la palabra, dice Gorostiza (2007: 10), sufre la erosión del tiempo y paulatinamente se va muriendo para “quedar prisionera de las denotaciones que el uso general le acuña”.

cuando el hombre descubre en sus silencios
que su hermoso lenguaje se le agosta,
se le quema —confuso— en la garganta,
exhausto de sentido

La poesía a veces se fija en el poema. Éste se convierte en su tumba; lo fugitivo fulgurante busca su forma en el soneto u otra forma poética. Todo poema es un sepulcro transparente. La poesía, la que se contamina de vida, muere como los demás seres vivos, pierde, con el tiempo, su fuerza y luminosidad, “la matan los instrumentos mismos que le dieron forma: la palabra, el estilo, el gusto, la escuela” (2007: 513), termina expresándose en formas estereotipadas por el tiempo:

y de su gracia original no queda
sino el horror de un pozo desecado
que sostiene su mueca de agonía.

De acuerdo con Lacan y con el autor mexicano, el hombre no es esencialmente donde razona, sino en la región desconocida para él mismo, que asoma su aroma en la palabra. Según el mismo Lacan, esa estructura inconsciente es una red con sus leyes y

sus jugadas. Es el Dios de Heráclito que gusta arrojar los dados o el jugador de ajedrez de algunos relatos y poemas de Jorge Luis Borges. El inconsciente que, según Lacan, está estructurado como el lenguaje es quien decide las reglas donde se juega el destino del sujeto.

Según Gorostiza (2007: 8-11), la poesía es una misteriosa sustancia; el poeta elabora un misterio; la palabra poética se inviste de una sobrenatural transparencia. Sin embargo, la materia que se quiere capturar en el poema es esencialmente inasible; la poesía es un juego de espejos en el que las palabras, puestas unas frente a otras, se reflejan entre ellas hasta el infinito “y se recomponen en un mundo de puras imágenes donde el poeta se adueña de los poderes escondidos del hombre y establece contacto con aquél o aquello que está más allá”; por ella “transitamos [...] dentro de nosotros mismos, hacia inmundos calabozos y elevadas aéreas galerías que no conocíamos en nuestro propio castillo” (2007: 504). Este extraño mundo es el campo propio del sueño, ahí está la casa del sujeto, “donde estaba el sueño, puedes hablar”, expresó Lacan; “donde eso era, yo debo advenir”, dijo Freud.

El mexicano reconoció la existencia de un más allá numinoso que se vincula a la intensidad de la expresión poética. La poesía es susceptible de “sacar a la luz la inmensidad de los mundos que encierra nuestro mundo” (2007: 505). Así (2007: 24-25):

En poesía, como sucede con el milagro, lo que importa es la intensidad. Nadie sino el Ser Único más allá de nosotros, a quien no conocemos, podrá sostener en el aire, por pocos minutos, el perfume de una violeta. El poeta puede —a semejanza suya— sostener por un instante mínimo el milagro de la poesía. Entre todos los hombres, él es uno de los pocos elegidos a quien puede llamarse con justicia un hombre de Dios.

Muerte sin fin remite a lo irremediable, a la Nada, que es extranjera al conocimiento. Sin embargo, por la Palabra primordial inscrita en esa Nada constitutiva se ordena el mundo.

El deseo verdadero, que es uno e inconsciente, tiene, como Ulises, en ese agujero su Ítaca imposible. Pero el deseo quiere esa patria perdida e insiste; la insistencia significativa es la pulsión de muerte: “la sola marcha en círculo, sin ojos”. Sin embargo, la pulsión de muerte es apetito de creación. La insistencia significativa quiere restituir la Cosa ausente, entrar por el lado de la muerte; quizá a esto se refería Angelus Silesius cuando dijo: “El amor es un imán, me atrae a Dios; incluso, arrastra a Dios a la muerte”.

La verdad del sujeto es ultramundana, está más allá del principio del placer. Para Gorostiza la acepción común que se tiene de la muerte como el término de la vida es falaz, la muerte vive muriéndonos.

Ay, esta muerte insultante,
procaz, que nos asesina
a distancia, desde el gusto
que tomamos en morirla,
por una taza de té,
por una apenas caricia.

En la medida en que más insiste el significativo más se repite la vida, más se mueve circundando la falla, como la liebre gira alrededor de la sombra del gavilán. Es la muerte viva que teje sus telarañas para que palpite la vida, la muerte niña porque está desde el principio; se ha formado con la alborada del sujeto. El hombre es un claroscuro interior, que en su vertiente luminosa se yergue, aunque lo hace apenas y con penas.

En el nítido rostro sin facciones
el agua, poseída,
siente cuajar la máscara de espejos
que el dibujo del vaso le procura.
Ha encontrado, por fin,

en su correr sonámbulo,
una bella, puntual fisonomía.
Ya puede estar de pie frente a las cosas.

En este poema metafísico,⁸ la insistencia significativa se revela en espiral. Dios y el diablo son los representantes del agujero primordial,⁹ los que desencadenan la pulsión de muerte. Freud muestra, en *Tótem y Tabú* (1986), que Dios ha surgido del hecho de que el padre está muerto, lo cual refrenda Lacan (2011: 156): “puesto que, en el origen, es el padre muerto a quien Dios sirve, el también estaba muerto desde siempre”. Ésta es la muerte que, más allá de Friedrich Nietzsche,¹⁰ elabora poéticamente Gorostiza:

¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo,
es una muerte de hormigas
incansables, que pululan
¡oh Dios! sobre tus astillas,
que acaso te han muerto allá,
siglos de edades arriba

Por su muerte original, el padre sigue más vivo. Resucita al tercer día. Surge el tótem protector y punitivo. Dios es la marca del padre muerto. En *Muerte sin fin* sigue presente:

⁸ Guillermo Sheridan (2003: 193) advierte que la preocupación de Gorostiza por el agua, el tiempo y el lenguaje se manifiestan desde muy temprano”; aparecen desde sus primeros poemas “las insinuaciones filosóficas y el sutil contenido intelectual de las mismas”.

⁹ Jorge Luis Borges (2007: 218) dice que Escoto Erígena, para definir a Dios, “acude a la palabra *nihilum*, que es la nada; Dios es la nada primordial de la *creatio ex nihilo*, el abismo en que se engendraron los arquetipos y luego los seres concretos. Es Nada y Nadie”. En “Carta a los hebreos” (11:3) también se lee: “Por la fe, comprendemos que la Palabra de Dios formó el mundo, de manera que lo visible proviene de lo que no aparece”.

¹⁰ Para Nietzsche, Dios ha muerto y el hombre debe ser digno de su muerte; para Gorostiza, Dios sigue muriendo en cada una de sus criaturas y al mismo tiempo las muere.

como una estrella mentida
por su sola luz, por una
luz sin estrella, vacía,
que llega al mundo escondiendo
su catástrofe infinita.

Anthony Stanton (1998: 78-88) observa que en *Muerte sin fin*, poema nihilista y apocalíptico, “Dios está presente en forma de ausencia, vive su muerte continua y sólo se revela negativamente, en su infinita y deslumbrante estela”. La caída, dice este crítico estadounidense, se vuelve una catástrofe universal: “el tiempo lineal del progreso sufre la embestida del tiempo cíclico que se siente atraído fatalmente por el Origen”.

Las cosas del mundo siguen “con implacable lógica su camino de involución destructiva”, ante el llamado del Origen, se deslíen —usando la analogía presente en el poema— como “la aguda alondra en el agua del alba”, tornan a la “palabra sangrienta”. Ramón Xirau (1995: 58) dice que “palabra sangrienta” es la exacta imagen del frenético parto del desnacer.

Esta noción de las cosas del mundo se corresponde con la concepción del presocrático Parménides de Elea. Según el ensayista y filósofo español Eduardo Subirats (1990: 20), Parménides considera que “somos, con las cosas, mezcla de vida y muerte, claridad transida de oscuridad, mundo de ideales sublimes y de pasiones siniestras, algo que es al mismo tiempo que no es, que duda, jadea, se divide, y contempla el morir como parte del vivir”.

Si para el filósofo de Elea el ser es uno, continuo y eterno, que existe más allá de los datos que aportan los sentidos, más allá del engañoso mundo de la multiplicidad y del devenir, para Gorostiza en cambio, el no ser es el fundamento, como el *arjé* y la *physis* de los presocráticos (el origen de las cosas del mundo, del que salen y al que vuelven), y en el no ser no sucede nada:

Pero en las zonas ínfimas del ojo,

en su nimio saber,
no ocurre nada, no, sólo esta luz,
esta febril diafanidad tirante,
hecha toda de pura exaltación

Octavio Paz (1987: 438) afirmó que la turbadora transparencia de *Muerte sin fin* “nos permite atisbar lo que hay del otro lado del espejo: la muerte, que se está mirando en nosotros”. La afirmación de Paz se observa en los siguientes versos:

Desde mis ojos insomnes
mi muerte me está acechando,
me acecha, sí, me enamora
con su ojo lánguido.

La vida está llena de nada, toma la forma de la muerte; por la muerte se hace presente la nada. Así como Dios tomó a la nada para crear las cosas del mundo, así también el vaso tiene su agujero para sostener la vida en su interior.

Muerte sin fin arraiga en las zonas oscuras del sujeto, donde punza la presencia y la ausencia del agujero, el ojo que se abre y se cierra, parpadea. Esa Cosa sin cosa. La vida es la vida porque bordea el abismo, se va “rodeando veredas” para retrasar el final. Los placeres del mundo son las veredas que prorrogan el final.

Un acto de palabra es la musicalidad del ser. El autor de *Canciones para cantar en las barcas* llegó a decir que las palabras más ágiles tenían un “gran son en sus gargantas de agua”; sabía también que las palabras verdaderas aparecen llenas de vida y de muerte, vacías y plenas a la vez, son las que “a cada instante nos sonrían / desde sus claros huecos”; esto sucede porque la palabra verdadera nos confronta con la falta, con los goces y las desdichas:

Tiene el amor feroces
galgos morados;
pero también sus mieses,

también sus pájaros.

[...]

Sabe la muerte a tierra,

la angustia a hiel.

Este morir a gotas

me sabe a miel.

La inteligencia creadora es una “soledad en llamas”. El poeta es, sobre todo, sujeto del lenguaje, de la falta, de la duda, de la angustia, no del conocimiento.¹¹ Precisamente porque viaja a los infiernos es capaz de ostentar el patrimonio de la profundidad.

El agua aparece en el poema de Gorostiza como la verdad más profunda del ser humano. La dimensión de la verdad tiene relación con la muerte. La muerte entra viviendo en la vida del hombre. Ahí es el lugar donde éste se encuentra esencialmente apandado por su angustia de vivir y por su destino de nada:

Pobrecilla del agua,

ay, que no tiene nada,

ay, amor, que se ahoga,

ay, en un vaso de agua.

Anthony Stanton (1998: 80) dice que *Muerte sin fin* expresa la agonía de un sujeto atrapado y asfixiado en las redes infinitas de una cárcel intangible. El protagonista se presenta como víctima embelesada y hechizada por la cárcel (vital), metafísica y lingüística, que lo aprisiona. El hombre es un ángel caído, ciego, falaz, herido de ser:

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis

por un dios inasible que me ahoga,

mentido acaso

¹¹ “Deplorablemente, no soy hombre de convicciones sino una montaña de dudas”, dijo Gorostiza a Emmanuel Carballo (2003: 218).

por su radiante atmósfera de luces
que oculta mi conciencia derramada,
mis alas rotas en esquirlas de aire,
mi torpe andar a tientas por el lodo

¿Qué es el sueño en *Muerte sin fin*? El hombre vive un “sueño desorbitado”, su inteligencia es “como una semilla enamorada que se sueña germinando”, pero su ruta no es de desarrollo sino de involución, como una planta que viaja hacia su semilla, como la semilla hacia la tierra que la devora. Sueña también porque su conciencia se halla atrapada en un “páramo de espejos”, dentro de un mundo en el que “los sentidos están poblados de fantasmas” (“Todo conocimiento humano es un oscuro espejo”, dijo San Pablo). Puesto que es un sueño del tiempo, un sueño adolorido, lleva la máscara de la muerte, pero esta máscara es su verdadero rostro:

Es un vaso de tiempo que nos iza
en sus azules botareles de aire
y nos pone su máscara grandiosa,
ay, tan perfecta,
que no difiere un rasgo de nosotros.

José Gorostiza (2007: 298) señaló que “el mundo poético se edifica precisamente en las zonas más vivas del ser: el deseo, el miedo, la angustia, el gozo...en todo lo que hace en fin hombre a un hombre”. Esto se observa en *Muerte sin fin*, considerada una de las obras más difíciles escritas en lengua española. La dificultad radica en que este poema, como él mismo dijo sobre la pintura nueva, “tiende a destruir la tiranía que lo estrangula en nombre de la realidad” (2007: 220). Gorostiza también observó que “el poeta —y esto es lo que hay en él de dios— nos hará una auténtica manzana que, tal vez, a nuestros ojos no tenga la apariencia de una manzana” (2007: 298).

Muerte sin fin corresponde, sobre todo, a lo que el crítico Ihab Hassan (1968) ha llamado “literatura del silencio”, son aquellas expresiones del siglo XX que tratan de decir lo indecible, y también a lo que Jacques Lacan (2011: 352) señaló: “la función

de lo bello es, precisamente, indicarnos el lugar de la relación del hombre con su propia muerte y de indicárnoslo solamente en un deslumbramiento”.

Las aguas del poema cambian a cada visita de sus lectores. Jorge Luis Borges dijo que el hombre es un río que fluye. Como ocurre con el río de Heráclito, nadie puede beber dos veces en el mismo vaso de *Muerte sin fin*.

BIBLIOGRAFÍA

- Baudelaire, Charles (2000): *El Spleen de Paris*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Borges, Jorge Luis (2007): *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza editorial.
- Cantú, Arturo (1999): *En la red de cristal. Edición y estudio de Muerte sin fin de Gorostiza*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Carballo, Emmanuel (2003): *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Porrúa. Col. Sepan Cuantos, número 640.
- Freud, Sigmund (1986): *Tótem y tabú*. México: Alianza Editorial.
- Gorostiza, José (1983): *Muerte sin fin y otros poemas*. México: Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública. Colección Lecturas Mexicanas, número 13, Primera serie.
- Gorostiza, José (2007): *Poesía y prosa*. México: Siglo XXI.
- Hassan, Ihab (1968): *The Literature of Silence. Henry Miller and Samuel Becket*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Lacan, Jacques (2004): *Seminario 4. La relación de objeto*. Buenos Aires: Paidós.
- (2011): *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Paz, Octavio (1987): *México en la obra de Octavio Paz*. Tomo II. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Sheridan, Guillermo (2003): *Los contemporáneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Stanton, Anthony (1998): *Inventores de la tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México: Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México.
- Subirats, Eduardo (1990): *Razón y nihilismo*. México: Joan Boldó i Climent, Editores.
- Xirau, Ramón (1995): *Poesía iberoamericana contemporánea*. México: CONACULTA. Colección Lectura Mexicana, número 100, Tercera serie.

LA VERTIENTE LITERARIA DEL SIGLO DE ORO EN *MUERTE SIN FIN*

Un adecuado acercamiento a la comprensión de *Muerte sin fin*, poema del mexicano José Gorostiza, incluye referirlo a grandes creaciones poéticas del Siglo de Oro español como *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, *Las soledades* de Luis de Góngora y *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca.

Manuel Durán advierte, en la presentación de la *Antología de la revista Contemporáneos* (1973: 37-38), que a partir de 1927 se erige, entre los miembros de la Generación del 27 español y el grupo de los llamados “Contemporáneos” mexicanos, el amor al barroco. La inclinación de los españoles es por Góngora en su aspecto más difícil, el de las *Soledades*; en México, por Sor Juana. También observa que “no pocos rasgos barrocos se deslizan en los versos maduros de Gorostiza, Pellicer, Villaurrutia. La presencia de la muerte y del misterio son constantes en todos ellos: Sor Juana parte de esta base, dentro de unas coordenadas estrictamente cristianas que el grupo de poetas modernos no comparte, o solamente a medias”.

El presente trabajo consiste en mostrar algunos aspectos de la presencia de tres autores del Siglo de Oro, Luis de Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz y Pedro Calderón de la Barca en *Muerte sin fin* de José Gorostiza.

Arturo Cantú (1999) dice que Gorostiza recrea elementos de la poesía de Góngora; por ejemplo, en *Soledades* el español llama a los cohetes “luminosas de pólvoras saetas”, y también: “astros fugitivos / que en sonoro humo se resuelven”. Señala que este material es empleado por Gorostiza “en su referencia a la evolución de las especies, desde el verso 169 en que ‘el tiro prodigioso de la carne’ (la saeta) estallará ‘como un cohete herido’ para precipitarse en la tierra en ‘sonoras estrellas”’. Según Cantú, los elementos de Góngora son recreados en un texto más elaborado, “las estrellas sonoras son metáforas del estallido del cohete, que ahora a su vez, como *el tiro prodigioso de la carne*, es metáfora del curso de la evolución”.

Arturo Cantú también encuentra que en el *Polifemo* de Góngora, “Galatea se acerca a Acis, que finge dormir y, por un instante, ‘librada en un pie toda sobre él pende”’; dice que Sor Juana, en homenaje a Góngora, en el *Primero sueño* escribe: “a un pie librada fía el peso”; ahí la Décima musa se refiere “al águila que, para no dormir, en

la otra pata sostiene, a manera de despertador, una piedrecilla. José Gorostiza recrea sobre esta tradición: “sueño de garza anochecido a plomo / que cambia sí de pie, mas no de sueño”. Otro elemento que Gorostiza recrea del cordobés es la expresión “liquidar rocas”, aparece en *Soledades* y que R. Jammes interpreta: “deshacerse en lágrimas las rocas”. De similar manera, el vaso de *Muerte sin fin* “en un llanto de luces se liquida”. “La golondrina de escritura hebrea” de éste poema, se teje sobre la imagen de las grullas que, en *Soledades*, forman las figuras de lunas crecientes o menguantes, “caracteres tal vez formando alados”. También en *Soledades*, la robusta encina que se consume en la hoguera es una “mariposa en cenizas desatada”, que el autor mexicano reelabora: “cuando todo —por fin— lo que anda o reptaba / y todo lo que vuela o nada, todo, / se encoge en un crujir de mariposas”; todo esto se consume en la “pira arrogante de la forma”. En *Soledades*, los álamos “peinan verdes canas”; en el poema de Gorostiza aparece “el álamo temblón de encanecida barba”.

Claudio Guillén (*apud* Vital, 2012: 11) dice que los poetas elegíacos del Renacimiento, entre los que se halla Garcilaso, tienden “a expresar unas modalidades negativas o deficientes de los hombres y las cosas, situadas entre el ser y el no ser, el estar y no estar en el mundo”. En *Muerte sin fin*, el hombre y las cosas del mundo están afantasmados por la negatividad de ser y estar.

En cuanto a la influencia de Pedro Calderón de la Barca, a través de *La vida es sueño*, Arturo Cantú anota que, en este auto sacramental, el español se refiere al espejo del agua como “este cuajado vidrio”. En Gorostiza, el agua, al entrar en contacto con el vaso, siente cuajar “la máscara de espejo”. Calderón dice también: “en flores, / que son edades caducas”, Gorostiza recrea con “La rosa edad [...] envejece por dentro a grandes siglos”. Los versos de *Muerte sin fin*, “cuando los peces todos / que en cautelosas órbitas dicurren / como estrellas de escamas, diminutas, / por la entumida noche submarina”, remiten a los versos del madrileño, “al agua habiten los peces, / primeros bajeles vivos / que surquen su esfera a tornos, / que naden su seno a giros”.

Cantú dice que la forma de Calderón es diferente pero coinciden muchos elementos: los peces, el mar que es uno en su “esfera” y otro en la “noche submarina”, las escamas del “escamado navío” y las estrellas de “escamas diminutas”; el frío en un caso como “el frío seno” donde nacen, y en otro como “la entumida noche” donde

nadan; el cursar “su senos a giros” y el discurrir en “cautelosas órbitas”. La expresión de *Muerte sin fin*, “desde el heroico roble / hasta la impúbera / menta de boca helada”, hace recordar a Calderón de *La vida es sueño* por la manera de abarcar seres de la misma naturaleza: “y cuanto en selvas y prados / hay desde el cedro a la flor”. El artificio enumerativo usado por Calderón en “vuela, surca, nada y yerra” es semejante al que aplica el mexicano en “lo que anda o reptá [...] lo que vuela o nada, todo”. Arturo Canto dice que las afinidades y semejanzas de algunos pasajes de *Muerte sin fin* con *La vida es sueño* derivan de la naturaleza filosófica del auto sacramental de Calderón, y que parte de su contenido es una alabanza a la creación del mundo; aclara también que el canto noveno de *Muerte sin fin*, “aunque es un recuento de la descreación del mundo, es también una alabanza de las criaturas que desfilan ordenadas hacia la muerte”.

Anthony Stanton (1998: 74-89) anota que *Primero sueño* de Sor Juana y *Muerte sin fin* son poemas intelectuales que expresan preocupaciones filosóficas y metafísicas, textos reflexivos que quieren meditar, interrogar y contemplar en soledad una realidad cósmica; los dos cantan la experiencia del “desengaño”, el tema barroco por excelencia. Ambas obras asumen la forma de un viaje en el cual el protagonista es la conciencia individual, el alma solitaria.

Stanton observa, de acuerdo con Antonio Alatorre, que *Muerte sin fin* comparte tres características con *Soledades* de Luis de Góngora y *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz. Los tres poemas están escritos en forma de silva¹², son *sueños* y también *soledades* porque elaboran nostalgias de algo que se ha perdido: la Edad de Oro, en Góngora; el conocimiento, en Sor Juana; Dios, en Gorostiza.

Primero sueño y *Muerte sin fin*, dice Stanton, revelan en su arquitectura una cuidadosa simetría interior. Ahí, ambos textos se da un ritmo dialéctico de elevación y desplome, perfecta expresión de ambiciones frustradas que abren un abanico de imágenes comunes. Las dos visiones se desplazan sobre dos ejes: uno horizontal, que busca recorrer el mundo; y otro vertical, que se mueve entre la zona terrenal y las alturas celestes.

¹² Silva: combinación métrica en que alternan los versos endecasílabos con los heptasílabos en distribución caprichosa y rimados a gusto del poeta.

Este crítico estadounidense observa que es posible encontrar en sor Juana un antecedente de los símbolos centrales de *Muerte sin fin*: el vaso que en lugar de acomodar armónica y complementariamente la materia informe del agua, se vuelve prisión estrecha que oprime con violencia. Sor Juana utiliza la misma imagen del vaso como símbolo de las limitaciones de la inteligencia, incapaz de dar forma u orden a lo real, incapaz de ser un cauce adecuado para las aguas confusas de la multiplicidad de lo existente. Los protagonistas textuales prefieren correr el riesgo del fracaso y del castigo a aceptar el conocimiento codificado por otros. El caos y la confusión que Sor Juana vislumbra cuando fracasa —“y por mirarlo todo, nada vía”— es el punto de partida de Gorostiza. En los dos textos el yo es un desplazado que no puede habitar la región deseada, aunque el protagonista de *Muerte sin fin* es más pasivo, casi un testigo involuntario cuya actitud ante su destino oscila entre la impotencia pasmada y la distanciada observación irónica.

Anthony Stanton percibe un paralelismo antagónico entre los dos poemas. *Muerte sin fin* retoma y transforma la visión de sor Juana. Mientras el protagonista textual de *Primero sueño* sigue un orden ascendente en el recorrido de la cadena epistemológica por el intento de arribar a la visión totalizadora del conjunto (el mineral, el vegetal, el animal y el humano), en el poema de Gorostiza, al revés, se desmonta el “hermético sistema de eslabones” (el hombre, los animales, los vegetales y los minerales). *Muerte sin fin*, en lugar de cumplir la misma función integradora que tienen los grados y escalones en el poema de Sor Juana, sirve como símbolo residual de lo que va a destruir. La Causa Primera de Sor Juana se ha vuelto el “sopor primero” y el sueño como “vuelo intelectual” del alma se ha mudado en la agonía de una “muerte sin fin de una obstinada muerte” que sigue con implacable lógica su camino de involución destructiva.

Y destaca que el lenguaje de Gorostiza proviene, como en Sor Juana, de distintos campos del saber y hay cierto regusto de estirpe gongorina por cultismos y arcaísmos, por un léxico poco usual que coexiste, sin embargo, con expresiones coloquiales. Como en Sor Juana, si bien a escala más reducida, se incorporan a *Muerte sin fin* palabras provenientes de distintas ramas de la ciencia: “molécula”, “célula”, “tegumentos”, “pituitarias”. Mientras Sor Juana se deleita en el lenguaje gongorino

para demostrar que lo domina con tanto ingenio y brillo, Gorostiza se erige en el verdugo de esta tradición y somete la imagen tortuosa a una especie de tortura, a la que llama “el suplicio de la imagen propia”.

La perífrasis sirve en Góngora y en Sor Juana para deslumbrar y aumentar el reto estético de contener una abundancia metafórica dentro de una unidad lógico-gramatical; en Gorostiza, en cambio, se emplea para expresar la agonía de un sujeto atrapado y asfixiado en las redes infinitas de una cárcel intangible. Fiel a sus modelos, el lenguaje de Gorostiza no deja de ser instrumento de virtuosismo, pero se introduce un elemento ajeno a la confianza expresiva barroca cuando el lenguaje se vuelve algo que oprime al poeta.

Stanton observa que en *Primero sueño* se usa como término de comparación la imagen de la “inanimada Estrella”, “la que más lucida centellea”. Por su parte, Gorostiza hace refiere, hacia el final del poema, a un Dios muerto “siglos de edades arriba” en términos tomados también de la astronomía, sólo que ahora es la astronomía de la física moderna: [...] sigues presente / como una estrella mentida / por su sola luz por una / luz sin estrella, vacía, / que llega al mundo escondiendo / su catástrofe infinita”. Lo que en Sor Juana fue comparación convencional para reafirmar la visión jerárquica de un cosmos estático y ordenado, en Gorostiza se vuelve señal apocalíptica de una nueva era infinita y expansiva en la cual las antiguas certidumbres se desmoronan. Parece que el tabasqueño construyó su sorprendente imagen a partir de una actualización literal de la comparación de Sor Juana, una estrella sin ánima que brilla en el cielo se vuelve se vuelve una estrella muerta (Dios) cuya luz nos sigue llegando miles de años después de su desaparición. Al recontextualizar la imagen y darle un sentido inquietantemente moderno, Gorostiza ofrece una versión posnietzscheana de la cosmovisión religiosa de Sor Juana: Dios está presente en su ausencia, vive su muerte continua y sólo se revela negativamente, en su infinita y deslumbrante estela.

Stanton termina señalando que el poema de Gorostiza es sumamente original pero su originalidad presupone toda una tradición en la cual Sor Juana tiene un lugar destacado. El escepticismo de Sor Juana es llevado a un extremo nihilista por Gorostiza: el sueño de conocer el mundo se transforma en el sueño del fin del mundo y

del fin del conocimiento esencialista. Como *Primero sueño, Muerte sin fin* hace del fracaso epistemológico un triunfo estético y parece llegar a la paradoja final de una nueva unidad creadora-destructora en el universo y en el poema mismo: “esta muerte viva” es la fuerza motriz de la dinámica interior del poema de Gorostiza, como si fuera un eco de aquel verso de Sor Juana: “muerto a la vida y a la muerte vivo”.

Guillermo Sheridan (2003: 199) advierte que la influencia del culteranismo renacentista o de la tradición popular en la poesía del mexicano ocurre desde *Canciones para cantar en las barcas* aunque ahí se ensayen metros y acentuaciones originales.

BIBLIOGRAFÍA

Antología de la revista Contemporáneos (1973), Introducción, selección y notas de Manuel Durán. México: Fondo de Cultura Económica.

Cantú, Arturo (1999), *En la red de cristal. Edición y estudio de Muerte sin fin de Gorostiza*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Sheridan, Guillermo (2003), *Los contemporáneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica.

Stanton, Anthony (1998), *Inventores de la tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México: Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México.

Vital, Alberto (2012), *Rilke, Rulfo*. México: SAMSARA.

ROSARIO CASTELLANOS: LA ERRATA EN EL CRUCIGRAMA

Rosario Castellanos, considerada por Dora Sales (Castellanos, 2004a: 11) “la figura literaria femenina más completa e importante del siglo XX en México”, horadó las certezas de su tiempo, sospechó del mundo, cavó en su unidad ilusoria y desembocó en humor sarcástico; en sus escritos así como en su postura vital, la chiapaneca “pretendió, con actitud crítica, y a veces con humor, minar aquellas estructuras humanas que por injustas debían desaparecer”. A esta afirmación corresponde lo que Castellanos (2004b:182-183) plantea en “El encerrado”: “Cara contra los vidrios, fija, estúpida, / mirando sin oír. [...] Y tú presencias todo, / maravillado, ajeno, sin preguntar por qué”.

Quien no cuestiona vive encarcelado de su circunstancia y es incapaz de mejorarla. Como Sor Juana Inés de la Cruz, Rosario asumió su lugar en el mundo portando el estandarte de sujeto pensante y crítico; como lo hicieron Platón y Aristóteles, invitó a cruzar el mundo ilusorio, a traspasar la escena de lo imaginario, el frágil nivel de la doxa: “Y más allá de los cristales, mira” (p. 179), para arribar a lugares de mayor hondura, que habitan en el interior de cada quien y constituyen las verdades profundas del hombre.

La autora de *Balún Canán* escribió con la sensibilidad marcada por *Muerte sin fin* de José Gorostiza¹³. Elaboró buena cantidad de poemas a partir de la palabra investida de misterio, la que quiebra el espacio del silencio, organiza y transfigura las cosas del mundo, bordea el abismo y se asoma, por lo tanto, a la muerte, a la soledad, al hastío.¹⁴

La chiapaneca pretendió, menos en la narrativa que en la poesía, expresiones de alcances metafísicos, que también rescatara las experiencias del fluir de la realidad,

¹³ “A partir de 1940 comencé a escribir poemas. Mis primeras influencias fueron las más fáciles de adquirir, ya que mi formación literaria era muy deficiente. En 1948 encontré un libro revelador, la antología *Laurel*. Allí leí *Muerte sin fin*, que me produjo una conmoción de la que no me he repuesto nunca” (Emmanuel Carballo, 2003: 500).

¹⁴La autora chiapaneca también dijo a Emmanuel Carballo (2003: 504) que la soledad, que es la otra cara del amor, la muerte y, también, el destino, son los motivos que de manera constante aparecen en sus poemas. “¿Por qué vivimos?, ¿por qué vivimos de determinada manera?, ¿cómo podemos realizarnos?”, fueron las formulaciones que marcaron el inicio de sus búsquedas a través de la poesía.

que fuera, al mismo tiempo, una prodigiosa recepción de lo eterno en el instante. “Las palabras poéticas constituyen el único modo de alcanzar lo permanente en este mundo”, dijo en la entrevista con Emmanuel Carballo (2003: 5000); ahí declaró que llegó a la poesía tras convencerse de que los otros caminos no eran válidos para sobrevivir y que cuando decidió quedarse en su patria, que era la palabra poética, lo que más le interesaba era la supervivencia de ella misma. Esa afirmación aparece corroborada en *Confrontaciones. Los narradores ante el público* (1966: 89-90):

Para conjurar los fantasmas que me rodeaban yo no tuve a mi alcance sino las palabras. Mas una vez pronunciadas su poder se evaporaba, se diluía en el aire, se perdía. Era preciso fijarlas en una sustancia más firme, en una materia más duradera. La cal de las paredes, [...], se descascaraba. Las páginas de mis cuadernos se rompían. Pero aún estas catástrofes tardaban más tiempo en producirse y durante este tiempo yo me sentía fuerte y a salvo de quién sabe qué amenazas.

De acuerdo con la teoría de Jacques Lacan, el sujeto no lo es de la conciencia, del saber, sino del inconsciente, de la falta, del deseo, del lenguaje. Hay un trazo, una marca de la falta ahí donde nace un sujeto. Cuando nace el sujeto, algo constitutivo se queda en lo oscuro y va a pulsar en el dolor de existir. El ser es para el sujeto una falta de ser. La falta en la existencia del sujeto abre un vacío que no puede ser colmado; esta abertura es la errata en el corazón del ser que, según se observa en varios poemas de Rosario Castellanos, marca la lejanía con la unidad y, simultáneamente, su añoranza. En “Nostalgia” aparece esta primordial lejanía y la vivencia de esa falta como una criatura viva en cuerpo de silencio:¹⁵

Y toqué con mis manos una criatura viva:
el silencio.

Heme aquí suspirando

¹⁵ Los fragmentos citados fueron tomados del libro *Poesía no eres tú*, de Rosario Castellanos (2004).

como el que ama y se acuerda y está lejos (p. 119).

El vacío supone, como señaló Jacques Lacan, la existencia del Objeto perdido, y es causa de la nostalgia de muerte.¹⁶ La vida crepita sobre la muerte anhelando la unidad perdida y recordada al nivel de la reminiscencia platónica. El sujeto, en tanto sujeto de la falla, lo es también de la soledad. El yo lírico de “Apuntes para una declaración de fe” expresa la sensación de ese desamparo metafísico: “Abandonados siempre. ¿De qué? ¿De quién? ¿De dónde? / No importa. Nada más abandonados” (p. 19). El yo poético se vive como expulsado de un paraíso remoto, desgajado de una mítica unidad.

Me desgajé del sol (era la entraña
perpetua de la vida)
y me quedé lo mismo que la nube
suspensa en el vacío.
Como la llama lejos de la brasa,
como cuando se rompe un continente
y se derraman islas innumerables
sobre la superficie renovada del mar
que gime bajo el nombre de archipiélago (p. 19).

También en el poema “La anunciación” se expresa el pensamiento de esa desgarradura original:

Cuando todo yacía en el regazo
divino, entremezclado y confundido,

¹⁶ “Esto porque el significante como tal, al tachar al sujeto, de primera intención, ha hecho entrar en él el sentido de la muerte. (La letra mata, pero esto lo aprendemos de la letra misma). Por esto es por lo que toda pulsión es virtualmente pulsión de muerte” (Lacan, 2009: 807).

yacíamos tú y yo totales, juntos.

Pero vino el castigo de la arcilla.

Me tomó entre sus dedos, desgarrándome

de la absoluta plenitud antigua (p. 35).

A la escritora chiapaneca se le fue formando el hábito de preguntar y el de su inusual complemento: escuchar la voz del abismo, el verdadero prójimo del que los hombres toman distancia (cuya visión y escucha suelen evitarse con múltiples distractores) y que marca los destinos; es la voz interior que escucha la protagonista del poema dramático “Salomé y Judith”:

Soñaba que una voz, esa voz que se escucha

en el fondo de todos los abismos,

me llamaba. Yo quise

acudir, arrojarme a aquel vacío... (p. 161).

La plenitud es imposible. La falla fundamental no se colma, torna al hombre en clepsidra, recipiente donde gotea la arena de la muerte, y provoca el dolor de existir. La falta se vive: “La pulsión de muerte no es sino darnos cuenta de que la vida es improbable y completamente caduca”, dice Jacques Lacan (2004: 53). Rosario Castellanos expresa el efecto de esta carencia de plenitud en diversos momentos, como se observa en “Dos poemas”:

Nada me llevo. Tuve sólo un hueco

que no se colmó nunca. Tuve arena

resbalando en mis dedos. Tuve un gesto

crispado y tenso. Todo lo he perdido.

[...]

Todo se queda aquí: he venido a saber

Que no era mío nada: ni el trigo, ni la estrella,

Ni su voz, ni su cuerpo, ni mi cuerpo.

Que mi cuerpo era un árbol y el dueño de los árboles

No es su sombra, es el viento (p. 58).

Los individuos realizan formulaciones tales como ¿de dónde vengo?, ¿a dónde voy?, ¿qué quiero?, ¿quién soy? En “Nocturno”, el sujeto lírico se pregunta: “¿A qué vinimos, noche, corazón de la noche?” Dichas formulaciones surgen precisamente por la sensación de la falla constitutiva del hombre. Cornelius Castoriadis (2007: 109-127) dijo que una gran obra de arte, una obra maestra, circunda el abismo. Rosario muestra con los trazos de su escritura esta existencia constitutiva del ser humano.

En realidad, no importa saber quiénes somos: cada quien es alguien desconocido. Michel de Montaigne dijo que “el hombre es una cosa vana, variable y ondeante”. Lo importante es “soy”, y esto sólo es posible en la palabra que vincula la verdad del sujeto (una verdad a medias porque la verdad nunca es total), ahí sopla el espíritu, como lo declara Rosario en “Recital”: “Porque sin la palabra nadie es el hombre, nada / distinto de la piedra”. Tampoco importa saber qué se quiere; interesa el *quiero*; es difícil saber lo que se quiere.

La palabra verdadera emerge del más allá oscuro para fulgurar, marcar el ser y provocar el querer. En la iconografía mesoamericana suele verse que el símbolo de la palabra emerge de la muerte, como también sucede en el *Popul Vuh*, ahí, en el espacio del Xibalba (el inframundo), la calavera habla a la doncella Ixquic.¹⁷

En “El resplandor del ser”, el sujeto lírico dice que la palabra es “una flor abierta”; lo es porque emerge del inframundo, del escenario “oscuro de la tierra”, para que el ser fulgure en su verdad honda y vital, como se observa en los siguientes versos:

¹⁷ “Ahora mi cabeza ya no tiene nada encima, no es más que una calavera despojada de carne. Así es la cabeza de los grandes príncipes, la carne es lo único que les da una hermosa apariencia. Y cuando mueren espántanse los hombres a causa de los huesos”, dijo la calavera a la doncella (*Popul Vuh*, 1984: 126).

Me alegro con la rama del almendro.
Calló todo el invierno, pero sin descansar,
pues preparaba el tiempo
de convertir lo oscuro de la tierra
en esta flor con la que hoy me alegro.

Se mecía la rama
y era una flor abierta
su única palabra (p. 98).

La palabra verdadera cumple una función mágica como ocurría en los relatos míticos, ligada al sentido del inconsciente que no es el sentido del mundo (el lugar propio del inconsciente es el del no sentido y precede a cualquier sentido), participa del misterio y de lo sobrenatural, crea nuevas realidades, también es susceptible de suprimir las que existen, conjura contra los fantasmas que agobian a las personas. El más allá que la palabra poética vincula llena de sentido al más acá. Ese más allá en el que fulgura la palabra primordial va a significar y ordenar al mundo. La palabra verdadera porta el “decir”, es peligrosa porque desenmascara, porque descubre las cárceles ideológicas y cava en los muros de los prejuicios, despierta al hombre de su sueño dogmático. Por eso, Rosario afirma en “Entrevista de prensa”:

Y luego, ya madura, descubrí
que la palabra tiene una virtud:
si es exacta es letal
como lo es un guante envenenado (p. 302).

En una sociedad del conocimiento, el hombre es ignorante de sí mismo, extranjero de su vertiente profunda, de la alteridad que lo constituye, como la autora de *Poesía no eres tú* lo advierte en “Revelación”:

Lo supe de repente:
hay otro.
Y desde entonces duermo sólo a medias
y ya casi no como.

No es posible vivir
con ese rostro
que es el mío verdadero
y que aún no conozco (p. 186).

El hombre aparece como un ser en fuga, desleído y extraviado en su propio laberinto, sin lugar, esencialmente desconocido, incluso para él mismo, afantasmado por el tiempo y la ingrata e infiel memoria de quienes percibieron su paso por la tierra, esencialmente sin verlo ni escucharlo:

Estuvo aquí. Ninguno (y él menos que ninguno)
supo quién era, cómo, por qué, adónde.

Decía palabras que los otros no entienden
—las tuyas no llegó a escucharlas nunca
[...]

Entonces preguntaron: ¿era hermoso?

Ya nadie recordaba aquella superficie
[...].

Le inventaron acciones, intenciones. Y tuvo
una historia, un destino, un epitafio.

Y fue, por fin un hombre (pp. 187-188).

Para Rosario las cosas cotidianas están en relación con el vacío. El mundo está fallado, hay un hoyo en él. Las casas tienen grietas. Por la rasgadura constitutiva, el hombre

también es un crucigrama (*crucis y grama*) con gazapos; se halla crucificado, se encuentra en la encrucijada de cuatro caminos, acosado por la incertidumbre, por su responsabilidad angustiosa, como Alicia en el país de las maravillas, que pregunta al gato de Cheshire sobre el mejor camino que debe tomar, o los gemelos del *Popol Vuh* en su bajada al Xibalbá cuando deciden marchar sobre el camino negro siguiendo el consejo de éste;¹⁸ o como Juan Preciado en su viaje a Comala, que en el lugar donde se cruzan varios caminos toma el rumbo indicado por el fantasma del arriero Abundio,¹⁹ o el sujeto lírico de “Cuatro caminos”,²⁰ la conocida canción del compositor y cantante mexicano José Alfredo Jiménez. Edipo recuerda que mató a un anciano (que resultó ser su padre) en una confluencia de caminos.

En esa incertidumbre, en esa falla fundamental, bordea el agujero, el vacío, el caos; llegar ahí es arribar al lugar en el que la soledad traza “su paisaje de escombros” y “la desnudez hostil es la cifra ante el hombre”, el lugar hondo que, como me parece, llamó continuamente a Xavier Villaurrutia.

La vida es la errata en el crucigrama porque no hay unidad, no hay plenitud, algo ha fallado; ¿qué ha fallado? No se sabe, pero algo en la vida no embona, como se enuncia en “Valium 10”.

A veces (y no trates
de restarle importancia
diciendo que no ocurre con frecuencia)
se te quiebra la vara con que mides,
se te extravía la brújula
y ya no entiendes nada.

¹⁸[Hun Hunaphpú y Vucub Hunahpú] “Pasaron adelante hasta que llegaron a un lugar donde se juntaban cuatro caminos [...]. De estos cuatro caminos, uno era rojo, otro negro, otro blanco y otro amarillo. Y el camino negro les habló de esta manera: -Yo soy el que debéis tomar porque yo soy el camino del Señor. —Así habló el camino negro”. (*Popol Vuh*: 121).

¹⁹“Me había topado con él en Los Encuentros, donde se cruzan varios caminos. Me estuve allí esperando, hasta que al fin apareció este hombre” (Juan Rulfo, 2007: 67).

²⁰“Cuatro caminos hay en mi vida, / ¿cuál de los cuatro será el mejor? / Tú que me viste llorar de angustia, /dime, paloma, ¿por cuál me voy?”

[...].

Y tienes la penosa sensación
de que en el crucigrama se deslizó una errata
que lo hace irresoluble (p. 305-306).

El tedio lleva a otra dimensión, a la presencia de otra cosa, un Otro que es el lugar vacío: no la realidad, sino lo real.

Jacques Lacan dice que la vida ofrece señuelos al deseo: el vacío es colonizado con formas imaginarias. La sociedad encuentra alguna felicidad en los espejismos y es buen cliente en el mercado de la ilusión. “Pensar que llegar a quererte / es creer que la muerte / se pudiera evitar”, dice una canción popular. El amor es una forma ilusoria de cubrir la errata; en “Los engañados” se lee:

y si empuñamos un instante el cetro
del amor, ya creemos
vencida para siempre a la otra potestad.

“En el filo del gozo” se expresa la misma idea; aquí el amor parece amurallar al sujeto lírico contra la acechanza de la muerte:

Entre la muerte y yo he erigido tu cuerpo:
que estrelle en ti sus olas funestas sin tocarme
y resbale en espuma deshecha y humillada.

[...].

Venturosa ciudad amurallada,
ceñida de milagros, descanso en el recinto
de este cuerpo que empieza donde termina el mío (p. 33).

Rosario escribió desde un sentimiento de malestar profundo y la toma de conciencia de la soledad del individuo, que es la expresión capital del ser humano; en “Destino” dice que “el hombre es animal de soledades, / ciervo con una flecha en el ijar /que huye y se desangra”.

Si se lleva a cabo una lectura atenta de sus poemas, se podrá observar que el sujeto de Rosario tendía a su eclipse, a su desvanecimiento. Entregarse a la poesía significó para ella darse a la vida. La escritura fue una manera de sublimar, de reestructurar su vertiente profunda, de expresar su confrontación con el más allá intemporal, con el lugar sin límites:

Porque una palabra no es el pájaro
que vuela y huye lejos.
Porque no es el árbol bien plantado.

Porque una palabra es el sabor
que nuestra lengua tiene de lo eterno,
por eso hablo.

[...]

Mi única flor es la obediencia oscura (p. 95).

Cruzar nuestro inframundo, dice el filósofo rumano Emil Michel Cioran (2005: 175) es condición para vislumbrar verdades esenciales. Refiriéndose a Scott Fitzgerald, dijo que “sólo una crisis grave podía hacerle vislumbrar verdades esenciales. Para personas como él, el hundimiento es necesario. Quien goza de buena salud está condenado en el plano espiritual. La profundidad es monopolio de quien ha sufrido”. El autor rumano de *Historia y utopía* señala que suele haber mucha salud en la enfermedad porque sólo en ese estado se advierte la existencia.

Rosario combina la postura de Martin Heidegger con la de José Lezama Lima. Heidegger sostiene que el hombre auténtico es “ser para la muerte”, porque actúa con

el sentido de su finitud, de su presencia y desvanecimiento; Lezama Lima afirma que es ser para la resurrección, sobre todo en la palabra poética, aquella que hace visible lo invisible, la que puede dialogar con la noche, el cuerpo y el espejo.

Si bien para la autora de *Trayectoria del polvo*, la vida avanza sobre los caminos de la muerte, el renacimiento sucede en el advenimiento espiritual, cuando el hombre se hace el lugar donde se quebranta la palabra y el mundo se convierte en “la forma perpetua del asombro”.

Rosario Castellanos vinculó con su poesía los confines que nos circundan, nos remitió a una dimensión espiritual propiciando la revolución del sujeto, apartándonos de la alienación que producen las fuerzas de los intereses y las convenciones; caminó sin medir fatiga ni distancias; abrió puertas y ventanas; apostó por el diálogo, por el reconocimiento del otro, del otro en tanto que sujeto del lenguaje, no en tanto que sujeto de la conciencia y del “yo”. El verdadero diálogo sólo se da entre sujetos, que se reconocen como encrucijadas, como enigmas y seres menesterosos capaces de nacer en un abrazo, del otro lado de las convenciones sociales, por eso pudo decir en “Límite”:

Aquí, bajo esta rama, puedes hablar de amor.

Más allá es la ley, es la necesidad,
la pista de la fuerza, el coto del terror,
el feudo del castigo.
Más allá, no.

José Alfredo Jiménez dijo lo mismo de otra manera en una de sus canciones: “Vámonos, alejados del mundo/ donde no haya justicia, ni leyes, ni nada, / nomás nuestro amor”. Convenciones, necesidad y razón no son suficientes para la verdad profunda de la criatura humana.

Es aplicable también a la poesía de la autora chiapaneca lo que el crítico Ricardo Gullón dijo sobre la creación de Juan Ramón Jiménez (2005: 83): “poesía sin concesiones al lugar ideológico y verbal [...]. Y convicción de que escribir poesía es

decir verdad y de verdad, expresar de modo directo y henchido de significación realidades profundas que no cabe comunicar de otro modo”.

Rosario Castellanos, el arroyo frecuentó la duda y la angustia, detuvo su amoroso cauce en Tel Aviv, por un desafortunado accidente doméstico, el 7 de agosto de 1974. Dejó la memoria de que cuando cumplió 13 años compartió con lo esencial de Amado Nervo la certidumbre sobre la fugacidad de la dicha y la perennidad del dolor. También condijo la opinión de los antiguos en el sentido de que vivir no es necesario. Pero ya que se vive, por lo menos habrá que superar esa contingencia escribiendo. No dio por vivido sino lo redactado. En su palabra sopló el espíritu, es decir, ahí confluyeron las vertientes intelectuales, éticas y estéticas. A sus lectores corresponde continuar el diálogo.

BIBLIOGRAFÍA

Carballo, Emmanuel (2003), *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Porrúa.

Castellanos, Rosario (2004a), *Balún Canán*. Edición de Dora Sales. Madrid: Gredos.

Castellanos, Rosario (2004b), *Poesía no eres tú*. México: Fondo de Cultura Económica.

Cioran, Emil Michel (2005), *Conversaciones*. Barcelona: Tusquets.

Castoriadis, Cornelius (2007), *Ventana al caos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Confrontaciones. Los narradores ante el público (1966), México: Joaquín Mortiz / IMBA.

Jiménez, Juan Ramón (2010), *Platero y yo. Trescientos poemas (1903-1953)*. Introd. de Ricardo Gullón. México: Editorial Porrúa. Col. Sepan Cuántos número 66.

Lacan, Jacques (2009), *Escritos 2*. México: Siglo XXI.

----- (2004), *Seminario 4. La relación del objeto*. Buenos Aires: Paidós.

Popol Vuh. Las antiguas historias del quiché (1984), México: Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública.

Rulfo, Juan (2007), *Pedro Páramo*. Edición de José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra.

ROSARIO CASTELLANOS: LA MISIÓN DEL INTELECTUAL

Rosario Castellanos fue una escritora que pretendió, con postura crítica y humor, minar las estructuras humanas que por injustas debían desaparecer. Dora Sales (Castellanos, 2004: 23) señala que la autora de *Ciudad real* fue becaria de la Fundación Rockefeller de 1954 a 1955, con ese respaldo comenzó a escribir *Balún Canán*. El estado de Chiapas y sus habitantes centraban la atención de la autora; por eso volvió en 1956 impulsada por la redacción de la novela y los recuerdos de su infancia; en los años de 1956 y 1957 dirigió e hizo guiones para el teatro guiñol Petul en el Centro Coordinador Tzeltal-Tzotzil del Instituto Indigenista, en San Cristóbal de las Casas; en estos años también impartió clases de literatura latinoamericana en la Preparatoria de San Cristóbal, y filosofía del derecho en la Facultad de Derecho. Eran tiempos en que Rosario desplegaba una vocación de servicio marcada por la necesidad de ser útil y contribuir a que los indígenas recuperasen la memoria de su dignidad.

El 14 de mayo de 1957, con motivo de su ingreso al Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas, pronunció un discurso en Tuxtla Gutiérrez, que la revista *Ateneo Chiapas* reprodujo en su último número (agosto de 1957); cuando esto ocurrió, Rosario ya había publicado buena parte de su trabajo poético y empezaba a ser considerada una de las narradoras más importantes de México. El discurso, titulado “La misión del intelectual”, presenta algunas reflexiones acerca de las características del intelectual y del papel que le corresponde desempeñar dentro del grupo social al que pertenece.

Para Rosario, el intelectual auténtico no es el erudito (acumulador de datos y noticias acerca de la materia de su especialidad), ni el pedante libresco que deslumbra a sus oyentes; ambos —dijo— se encuentran en las etapas digestivas del conocimiento; el verdadero intelectual asume el saber como el núcleo alrededor del que se integra la persona, el manantial del que brotan los pensamientos y los actos, recibe la herencia de sus antepasados y la acrecienta con la investigación de nuevos sectores de la realidad, con la interpretación, desde nuevos puntos de vista, de los problemas eternos del hombre; lo que tiene en sus manos es la brújula que apunta siempre a un norte: el destino de la humanidad.

La autora chiapaneca se une a la postura de Immanuel Kant para quien el ideal de humanidad alcanza su plenitud cuando se proclama al hombre como un fin en sí mismo; se atenta contra su dignidad si se subordina a algún propósito que no sea el de su desarrollo, expansión y perfeccionamiento; la humanidad no es un don sino una tarea que es preciso cumplir durante el tiempo de nuestra existencia.

Rosario afirmó que los demás hombres tienen derecho a esperar del intelectual el ejemplo vivo de la conducta, el consejo eficaz. En esto radica la responsabilidad del intelectual. Una vocación difícil porque todo conspira para extraviarlo de su meta. Si volvemos la mirada a nuestro alrededor —advirtió— encontraremos por todas partes ídolos falsos, equívocos funestos, sucios fraudes; el error cunde porque todos los medios de propaganda se usan con el sistemático afán de embrutecer y desorientar.

Rosario reflexiona sobre las concepciones erróneas de la salud, la riqueza, la justicia, la belleza, la verdad y el bien. La salud es equilibrio de las funciones corporales, pero se nos exhorta a la hipertrofia y a la glorificación del músculo en el deporte, al abuso del placer en los vicios. El héroe de la multitud no es el sabio ni el artista ni el santo sino el campeón que expone, de manera estéril, el irrecobrable bien de la vida en un alarde de destreza, que se complementa con el prestigio concedido a quienes exhiben la prostitución o hacen de ella su tráfico. Una cortesana, un gánster fascinan a la plebe al grado no ya de disculpar sus delitos sino de imitar sus actitudes. Rosario observó la relación perversa de las riquezas materiales, sobre todo con el dinero, que debe ser un medio para el moderado gozo de las cosas útiles, un elemento de bienestar que no es el único ni es el supremo, pero se ha erigido dentro de nuestros corazones una estatua al becerro de oro y allí lo adoramos; el éxito en la obtención de la riqueza vuelve lícitos todos los medios: el robo, la violencia, el crimen. Considera a la justicia como una virtud reguladora de las relaciones humanas que garantiza a cada hombre el respeto a su dignidad, la posibilidad de desarrollo y ejercicio de sus mejores cualidades; pero desde el hombre aislado hasta la organización estatal, todos se esfuerzan por prevalecer atropellando los derechos de los otros, y enmascaran sus móviles inventando motivos de odio que serían pueriles si no fueran nefastos. De este

mecanismo surgen las agresiones de unos países contra los demás; se genera la soberbia de los vencedores y la rencorosa abyección de los vencidos.

Aquí en Chiapas —ejemplificó— padecemos una llaga: el desprecio que el blanco siente por el indio. Los que hayan vivido en la zona donde la población aborigen es numerosa y conocen el ambiente rural habrán sido testigos de los abusos que el mestizo comete contra el indígena. La consecuencia es la venganza y la venganza trae consigo nuevos daños. Un círculo infernal que sólo el establecimiento de la justicia podría romper.

En cuanto a la belleza, dijo que no se corre el riesgo de encontrarla fácilmente. Lo que se proporciona en abundancia es la falsa obra de arte con el halago a nuestros sentidos, a nuestras pasiones, lo que quiere saciarnos con el mero disfrute de lo agradable. ¿Qué es la verdad? Rosario considera que seguimos haciéndonos esta pregunta con la misma hipocresía de Pilatos; tememos descubrirla, comprometernos a afirmarla, preferimos dar nuestro sentimiento a cualquier prejuicio, castrando la facultad de análisis y de crítica, nos adherimos a la opinión general, repetimos lo que dicen los periódicos, lo que aseguran las revistas de divulgación; abandonamos el decoro de seres pensantes para seguir la fácil corriente de los que aceptan la mentira de hoy.

¿Quién podría practicar el bien en las circunstancias en que nos debatimos? —se pregunta la autora de *Oficio de tinieblas*—. El bien es un acto, pero un acto de veracidad, de contemplación estética, de respeto a la justicia, de moderada posesión de la riqueza, de euforia saludable.

Rosario manifestó que el panorama para el desarrollo de la libertad es deprimente. A todos, pero en primer término al intelectual, corresponde la lucha, la tentativa de modificación de las circunstancias. ¿Cómo luchar? Cada uno desde el sitio que ocupa dentro la sociedad, ya sea pasivamente, negándose a secundar los fraudes, a dejarse convencer por ellos; activamente, enarbolando la bandera de los valores traicionados, de la cultura, no sólo en las conversaciones particulares sino en el más

amplio círculo de la cátedra, de la tribuna, de la imprenta. Hacer uso de la palabra y de cualquiera de sus medios mecánicos de difusión significa para el intelectual auténtico una oportunidad y un grave compromiso.

Rosario observa que la educación no es monopolio de los maestros; sin embargo, el magisterio es una de las tareas más delicadas y difíciles. Desde la cátedra, el maestro puede colaborar con el alumno en su descubrimiento del mundo; pero cuando el maestro se acartona en la rutina, cesa de crear y le basta con repetir en un parloteo estéril, cuando su sabiduría se vuelve insípida y defrauda a la juventud, a la inexperiencia, a la ignorancia que confiaron en él, se le puede aplicar aquel calificativo inventado por Jefferson: el de traidor a la esperanza humana. Si la profesión del intelectual es el periodismo, debe ejercerla no para lograr riqueza, poder o prestigio, vendiendo informaciones inexactas, obedeciendo las consignas de un partido, sirviendo a los intereses de una clase, excitando o adormeciendo las susceptibilidades de una nación. Los periodistas exigen libertad para expresar sus ideas pero no siempre saben hacer recto uso de ella. Sin tomar en consideración el número enorme de conciencias a las que pueden pervertir con sus escritos, propagan especies escandalosas, lesionan reputaciones, administran la fama, comparten el botín de los delincuentes manteniéndolos bajo la amenaza de la denuncia pública. Esta fábrica del error tiene un engranaje tan completo que quien se mete en ella tiene más probabilidades de que lo triturén y no de cambiar de sitio el más pequeño de sus tornillos. Pero es necesario que el intelectual preserve, dentro de la profesión periodística, una honradez inmaculada. Tiene que salir a la liza con un ánimo quijotesco de protector de los desvalidos, de retador de malandrines y gigantes.

La escritora dijo que si el intelectual decide seguir la vocación será a sabiendas de que se granjeará la antipatía de la plebe, la desconfianza de los poderosos, la irritación de los que medran en río revuelto. Cuando éstos comprueben que su actitud obedece a un propósito sistemático no tardaran en aparecer represalias serias. Desafortunadamente los hechos evidencian esa realidad, nunca, como ahora, la inteligencia se había visto tan humillada, tan perseguida, tan sujeta a la sospecha y a la

inquisición. Advirtió que los gobiernos han tenido la previsión de colocar a los intelectuales al frente de algún empleo que, aunque no guarde la más mínima relación con sus actividades específicas, le permite devengar un sueldo con el cual “ir tirando”; esto implica una llaga vergonzosa: que los intelectuales mexicanos son parásitos, que no cumplen ninguna función dentro de la sociedad y no ejercen ninguna influencia sobre la vida de nuestra patria. Sin la energía suficiente para convertirse en un elemento perturbador se les clasifica como ciudadanos dóciles y fácilmente burocratizables. Pagados de la excepcionalidad de su destino, los intelectuales se encierran en una torre de marfil. Desde su aislamiento pronuncia sentencias sibilinas sin importarles el hecho de que no las entienda nadie, de que no sea la semilla de un diálogo.

Rosario afirmó que la miseria, la ignorancia, la injusticia, el fraude, prosperan en todos los rincones de México; asumir estas circunstancias en su gravedad y trascendencia tiene que producirnos un malestar. Pero como la acción exige un esfuerzo y sacrificio, y nuestro campo de batalla se reduce a un gabinete, a una mesa de café, no tenemos derecho a mostrarnos sorprendidos ni decepcionados cuando palpamos las consecuencias: nuestras obras anémicas, falsas. Y he aquí nuestros libros sin lectores, nuestros teatros sin espectadores, nuestras galerías pictóricas sin clientela. Del intelectual mexicano (salvo las forzosas excepciones), el público no espera nada; ni le revela misterios, ni le traduce experiencias, ni los conmueve nuestra finura de espíritu y discreción.

Rosario dijo que Orozco gritó en sus murales y el Vasconcelos de la década de los veinte hizo de la literatura una proclama vibrante y estremecedora. Los que han procurado llevar una vida intelectual auténtica, se hallan pronto ante la exigencia de la comunión y de la soledad, de la disciplina y el abandono a la inspiración, la aprehensión del instante y la perspectiva de lo perenne. El hombre ha de estar íntimamente unido con su grupo, integrado a su nación e incorporado a la ciudadanía del mundo. Compartir los problemas y las inquietudes de los demás; participar de sus ambiciones y de sus esperanzas es la condición previa para que el intelectual acierte a

plasmarse, después, esta experiencia en teoría, la haga cuajar en obra estética o la sujete a crítica.

La chiapaneca reconoció que la libertad hunde su raíz en el más profundo estrato de lo económico; el hambre y la amenaza del desamparo son malos consejeros; y si el intelectual es inepto para satisfacer sus urgencias pecuniarias, se explica el espectáculo reiterativo: la cesión que el intelectual hace de sus derechos de primogenitura a cambio del plato de lentejas. ¿Cómo remediar tan aflictiva situación? ¿Implorando la limosna gubernamental o recurriendo al mecenazgo privado? Ni una ni otra cosa. Porque el mendrugo que arrojan hace que los dos se sientan autorizados a censurar el trabajo de sus favorecidos, a pretender dirigirlo hacia sus fines y provecho particulares. Las becas, las pequeñas o grandes sangrías en el erario estatal no son sino paños calientes sobre una herida. La solución consiste en estimar la obra intelectual, si realmente vale, y traducir esta estimación en precio, de tal manera que los intelectuales puedan vivir, como cualquier otro hombre, del oficio que desempeñan cuando lo desempeñan bien. La libertad y la paz son bienes preciosos que la humanidad ha de conquistar y defender. Urge que nos orienten, aquellos a quienes la lucidez de su espíritu y la fortaleza de su ánimo los constituyeron en guías de sus hermanos menores. Pues ellos son “la sal de la tierra”. Y si la sal pierde su virtud ¿con qué sazonzaremos nuestro alimento?

Ha pasado más de medio siglo. La voz de Rosario sigue vigente. En México y en Chiapas aún se mata con frecuencia la vertiente jurídica y moral que hay en los hombres e imperan los sistemas arbitrarios que devastan los derechos civiles y torna a los críticos en fugitivos en su propio país. La voz de Rosario, como la de Hanna Harendt, se actualiza donde lo humano es todavía una tarea por realizar.

BIBLIOGRAFÍA

Castellanos, Rosario (2004), *Balún Canan*. Edición de Dora Sales. Madrid: Gredos.

HEMEROGRAFÍA

Castellanos, Rosario. "La misión del intelectual" en revista *Ateneo Chiapas*, año 1957, No. 7.

LOS CUENTOS DE HADAS Y SUS MARCAS ESPIRITUALES

El hombre de todos los tiempos ha disfrutado de relatos; la razón corresponde a una de sus tantas incógnitas, quizá T. S. Eliot (1989: 10) dio la respuesta cuando dijo que “la especie humana no puede soportar demasiada realidad”²¹ y los relatos son ventanas hacia otros mundos donde sean posibles sus imposibilidades y encuentren revancha sus fracasos.

Los relatos vinculan y elaboran la verdad profunda del ser humano. La palabra nos constituye porque el sujeto es un efecto del lenguaje. Las cosas existen porque son nombradas. El mundo se crea por la palabra; ésta tiene poder sobre la realidad. “El respeto que diferentes lenguas y culturas le brindan a la palabra, y en particular al arte de nombrar, denotan con claridad la suposición de una relación profunda entre la palabra y la cosa”, dice Daniel Goldin.²²

En principio, los relatos que los niños escuchaban no se narraban para ellos pero disfrutaban al escucharlos y los hicieron suyos como ocurrió con los cuentos de Perrault y tantos otros. En realidad, los relatos recogidos y retocados por éste existían en la tradición oral o escrita: el folklore francés, leyendas medievales y textos del Renacimiento italiano en cuya razón de existencia no estaban incluidos los infantes.

Los niños se apropian de muchos relatos porque ahí resuelven su situación interna, superan los momentos narcisistas, sus conflictos edípicos y rivalidades fraternas. Los cuentos de hadas les ayudan a renunciar a las dependencias. Los niños intuyen lo que acontece en el relato porque también está sucediendo en su psiquismo; adquieren con la comprensión la capacidad de luchar, ordenando de nuevo y fantaseando sobre los elementos significativos de la historia; tienen la posibilidad de adaptar el contenido inconsciente a las fantasías conscientes.

Los cuentos de hadas ofrecen a la imaginación de los niños nuevas dimensiones a las que sería imposible llegar solos. A través de la identificación de uno o varios personajes vive, en su imaginario, la lucha y el sufrimiento. Triunfa junto con el personaje lo que no puede realizar en la realidad. Bruno Betelheim (1998: 20) señala

²¹ *Human kind cannot bear very much reality.*

²² Goldin, Daniel. “La invención del niño. Digresiones en torno a la literatura infantil y la historia de la infancia” en *Lectura y vida. Revista Latinoamericana de Lectura*. Año 22, número 4, 2001. P. 5.

que “el destino de los héroes convence al niño de que, como ellos, puede encontrarse perdido y abandonado en el mundo, andando a tientas en medio de la oscuridad, pero, como ellos, su vida irá siendo guiada paso a paso y recibirá ayuda en el momento oportuno”. El pensador austriaco dijo también que una comprensión adecuada de los cuentos de hadas llevará a las madres y maestras a concederles un nuevo papel central que durante siglos ha ocupado en la vida del niño.

Las historias de los cuentos de hadas presentan los problemas y las angustias existenciales de los niños, hacen hincapié en la necesidad de ser amados y en el temor de que sean despreciables; están ahí el amor a la vida y el miedo a la muerte. En dichas historias las soluciones están al alcance de nivel de comprensión de ellos.

Los cuentos de hadas son obras literarias organizadas de acuerdo con las disposiciones estéticas de las palabras; nacieron en palabras que alcanzan dimensiones de distinta índole. Y como todo arte, el significado y la significación serán diferentes para cada una de las personas.

La literatura corresponde a una experiencia vital y el acercamiento a las creaciones literarias nace principalmente en el hogar, sobre todo desde el rol materno, porque “los lectores se forman —dice Felipe Garrido (2004: 17- 19)— cuando descubren la lectura por placer”.

Los cuentos de hadas también conforman la estructura narrativa de los niños porque le proporcionan destrezas para organizar el lenguaje que le permitirá narrar su mundo. En el relato de su situación podrá vincular su verdad profunda y afirmar su ser. Felipe Garrido afirma que “la literatura, sin embargo, hace falta en la dieta de todo lector, pues el hombre podrá salvarse únicamente a través del arte, que conjunta saber y magia, lógica y sueños, razón y pasión”.

Hogares y escuelas habitualmente soslayan peligrosamente lo que ya había señalado Aristóteles: la importancia del arte en la salud del individuo. También Platón dijo que el hombre debe cuidar su salud interna porque fuerzas oscuras tenderán siempre a su extravío.

La literatura amplía la perplejidad del mundo y llena de significantes la imaginación del niño. El poema es organización de palabras, juego, cadencia, consonancia, ritmo: eliminación de la agresividad verbal. Cuando el niño escucha

poemas propios de su receptividad infantil, su dimensión profunda recibe ondas de sintaxis y de gramática, de coherencia verbal, el amor de las palabras; se alimenta de orden y de amor.

La literatura proporciona un buen antídoto contra la soledad y el aburrimiento. Quien se acerca la lectura conversara con el autor, los personajes, con el narrador y nunca estará solo; logra que el individuo no se muera e realidad, que escape de la cárcel del significado, de la pobreza denotativa, que cultive, ensanche su capacidad de comprensión hacia los fondos de los diferentes discursos.

Cuando un niño va a dormir, en las fronteras de su sueño la voz de la madre, del padre, de los abuelos o de otra persona, puede construir el llamado hacia un mundo de insospechada riqueza humana.

Al niño hay que hablarle. Un ser humano en tanto tal es fundamentalmente un sujeto del lenguaje, de la soledad y de las encrucijadas. A la demanda de amor, debe responderse con la palabra en su función de amor y de arte.

BIBLIOGRAFÍA

Bettelheim, Bruno (1998). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Buenos Aires: Paidós.

Eliot, T. S. (1989), *Cuatro Cuartetos*. Trad. José Emilio Pacheco. México: El Colegio Nacional / Fondo de Cultura Económica.

Garrido, Felipe (2004). *Para leerte mejor. Mecanismos de la lectura y de la formación de lectores*. México: Planeta.

EL CUESTIONAMIENTO DEL MONSTRUO

Asterión, personaje de un cuento de Jorge Luis Borges (2005: 569-570), enfermo de tedio, monologa desde su soledad, desde su cárcel vasta como un desierto. El escritor argentino reinterpreta en este relato la referencia mitológica del Minotauro y su laberinto. El mito se torna metafísica fabulada, explicación del mundo. El monstruo cuestiona, con aparente inocencia, a los habitantes que se encuentran allende de su mundo. Sus palabras provocan que los lectores despierten de su sueño dogmático: ¿dónde está el monstruo?, ¿quiénes lo encarnan? Asterión representa la soledad de Borges y de su pensamiento inquisidor, es sueño organizado (en la escena del sueño, lo soñado es el mismo soñador). Todos, finalmente, somos el Minotauro y el laberinto, que simbolizan el extravío fundamental del hombre, el desconcierto de vivir, la identidad sospechosa.

En *Historia de la fealdad*, Umberto Eco (2007) explora las expresiones de la monstruosidad en la historia del arte del mundo occidental; demuestra que las manifestaciones de la fealdad a lo largo de los siglos son más abundantes y sorprendentes de lo que usualmente se juzga y apunta que el concepto de lo feo es abierto, inestable, con variaciones según las distintas épocas y culturas, tal como sucede con toda categoría estética.

Diversos estudiosos afirman que la verdadera monstruosidad aparece cuando sus representantes afloran su rostro insoportable en nuestro mundo seguro. Es abyecto, deforme, anormal lo que no encuadra con el orden: lo irracional, el sueño, el inconsciente, la locura.

Lo monstruoso o grotesco se ha manifestado en el arte y en la literatura desde tiempos antiguos; se observa en el arte de las llamadas sociedades primitivas, entre los grecolatinos, la Edad Media, el Renacimiento y la época contemporánea. A través de lo monstruoso el artista, sobre todo el del siglo XX, muestra la vulnerabilidad de la condición humana, se instala en el reconocimiento de nuestra condición predadora y autodestructiva. Como señala Raúl Dorra (3003: 11), los monstruos, “esos seres anómalos son, de algún modo, la imagen que nos devuelve un espejo, íntimo, que tratamos de evitar”.

El monstruo, dice Elena Bossi (2003: 26-27), es el lugar del desafío, está fuera de la norma; pone en escena lo misterioso porque es portador de un nexo vacío. La imagen del monstruo habla de algo perdido: el paraíso, un eslabón, una respuesta; plantea la incertidumbre, juega de manera irreverente con los códigos, los quiebra y produce sorpresas al confundir los límites.

José Miguel G. Cortés (1997) escribe, en *Orden y caos*, que en la tradición bíblica el Monstruo simboliza las fuerzas irracionales, posee las características de lo infame, lo caótico, lo tenebroso; aparece como algo desordenado y desmedido, evoca el periodo anterior a la creación del mundo. La visión del monstruo recuerda que la vida es menos segura de lo que se ha pensado; hacen referencia a lo que no se quiere reconocer. El monstruo sólo puede ser vivido como aquello que niega la unidad del hombre: la negación que llevamos en nosotros mismos y que, quizás, nos conforma. Los monstruos invaden lo intocable, trasgreden los límites establecidos, introducen el caos en el orden, horadan y escinden lo integrado; por eso deben ser excluidos. A veces se les tolera con la condición de que enmudezcan y pasen desapercibidos para que la sociedad los olvide y niegue su existencia.

Según este teórico de la monstruosidad, la sociedad ha llamado *fuerzas del bien* a las que representan la continuidad del *status quo*, y fuerzas del mal a las que cuestionan dicho estado. La sociedad se construye un mundo estable, sustentado por supuestos. Se vive dentro de modelos de realidad en los que los objetos y las personas tienen formas reconocibles y permanentes. La realidad se impone como la homogeneización de lo jerárquicamente diverso, y eso es llamado *el bien común*. El orden ideal se protege contra los impuros, los sucios. La moral y el bien social no pueden pactar con los monstruos porque representan lo *otro*, aceptarlos pondría en entredicho la universalidad de la ley moral y la idea de orden, y por eso son seres proscritos de peculiaridades malditas. Lo monstruoso hace que salga a la luz lo que se quiere ocultar.

Para el estudioso español, la aparición, más o menos generalizada, de los monstruos en la literatura comienza, como variación de la novela gótica inglesa, en el último tercio del siglo XVIII y primer cuarto del siglo XIX, aunque encuentra importantes ejemplos en la literatura antigua como el *Satiricón* de Petronio, las

Metamorfosis de Ovidio y *El asno de Oro* de Apuleyo; señala que cuatro de los seres monstruosos más significativos de finales del siglo XIX y principios del XX tienen en común la privación del uso de la palabra: Frankenstein en la primera película de James Whale; Mr. Hyde, personaje de la novela *El Extraño Caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson; la versión Murna sobre Drácula, y Gregorio Samsa, el personaje de la *Metamorfosis* de Franz Kafka. Todos ellos han perdido el elemento clave de la comunicación humana: la palabra; han sido instalados en el silencio.

Cortés afirma que todo sistema social se dota de una estructura de control para mantener el orden moral instaurado; cada época histórica propone un modelo de representación del mundo; elabora y fija normas, propuestas como únicas y absolutas, de las que emanan las leyes que las justifican; son sistemas de referencia que la sociedad debe acatar. Se convertirán en *monstruos* aquellos que rechacen este proceso de homogeneización, que no acaten la jerarquía de valores instaurada. Quienes pongan en duda el sistema social, la conformidad con las leyes, encarnarán lo abyecto en la sociedad. Sobre estos enemigos deben triunfar las leyes de la uniformidad; aquellos que tengan la osadía de poner en duda las pautas establecidas serán declarados peligrosos y marginados. Las criaturas monstruosas rasgan la regularidad establecida, lo que parecía imperturbable; son manifestaciones de aquello que está reprimido por los esquemas de la cultura dominante, las huellas de lo que la cultura no dice ni muestra, de todo aquello que ha sido silenciado, hecho invisible:

Lo monstruoso hace que salga a la luz lo que se quiere ocultar o negar [...], lo monstruoso representa *el Otro* depredador que hay en cada ser humano, al tiempo que moviliza una imaginería negativa que amenaza la estabilidad social en aspectos básicos tales como el concepto de patria, de clase social, de raza, de sexo o de género (p. 19).

Los monstruos plantean un enigma; la moral y el bien social no pueden pactar con los monstruos porque representan lo *otro*, aceptarlos pondría en entredicho la universalidad de la ley moral y la idea de orden, y por eso son seres proscritos de peculiaridades malditas. Los monstruos también tranquilizan y fortalecen el ánimo, son la evidencia de que en la vida existen fracasos y errores, evitados por los

normales, por los superiores; se asume el privilegio de no ser como ellos, la suerte de no estar de ese lado aterrador y desconocido.

Cortés señala que el arte contemporáneo ha tratado el tema de la monstruosidad de manera prolífica, y aborda el trabajo que algunos artistas que han elaborado sobre lo monstruoso, tales como Georges Bataille, Antonio Saura, Edgar Allan Poe, David Cronenberg, Antonin Artaud, H. Michaux, I. Bergman, Michel Tournier, Franz Kafka, Salvador Dalí, William Bourroughs, entre otros; agrega que la visión cristiana entiende que el hombre, creado a imagen de Dios, puede ser desfigurado por el pecado y convertirse en un ser monstruoso; de ahí que el occidente cristiano simbolice el mal mediante las formas monstruosas, vinculando cada vicio a un monstruo específico.

Los estudios de Bajtin (1999) presentes en su libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* son centrales para la comprensión del fenómeno de la monstruosidad; arrojan luces sobre las variaciones de la estética de lo monstruoso a través del tiempo. Dice que las imágenes grotescas tienen su origen en las sociedades primitivas, atraviesan toda la Edad Media, viven palidecidas en la tradición literaria del Renacimiento y se ramifican hacia gran parte de la literatura posterior. El carnaval medieval consistía en un rito lúdico, presidido por un principio cómico, en el que participaba el pueblo y operaba como una huida provisional de los moldes de la vida ordinaria.

El autor de la *Estética de la creación verbal* observa que cuando se establece el régimen de clases y de Estado, la visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas se bifurca. Una de ellas se oficializa, la otra se manifiesta en las calles durante ciertos días del año. La visión oficial propia de la iglesia y el Estado apostaba por la vigencia del orden social imperante considerado perfecto. El mundo está hecho, es así, no hay nada qué inventar ni cambiar. La visión carnavalesca del mundo, contrariamente, conlleva la comprensión alegre de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes, se opone a lo previsto y perfecto, a toda pretensión de inmutabilidad y eternidad; invierte, degrada, profana y derroca lo serio de la vida ordinaria. El carnaval es una segunda vida, en el sentido de que es otra manera de asumirla. Es la vida misma que juega e interpreta su propio renacimiento. Esta

segunda vida popular está basada en la risa festiva que tenía un sentido profundo, una relación honda con el tiempo, puesto que su aspecto esencial estaba constituido por la muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación.

En la Edad Media, según el teórico ruso, el carnaval penetraba temporalmente en el reino de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia, sacaba al pueblo del orden existente, abolía provisionalmente las relaciones jerárquicas, los privilegios, las reglas y los tabúes propios del jerarquizado régimen feudal. Esta eliminación provisional creaba en la plaza pública un tipo particular de comunicación inconcebible en situaciones normales. Este segundo mundo de la cultura popular se construía como parodia de la vida ordinaria, como un mundo al revés que niega para resucitar y renovar. El carnaval medieval originó una lengua propia de gran riqueza, capaz de expresar las formas y símbolos del carnaval y de transmitir la cosmovisión carnavalesca unitaria pero compleja del pueblo. Y ésta es precisamente la lengua, el sistema de imágenes que utilizaron, en manera y proporciones diversas, escritores como Francois Rabelais, William Shakespeare, Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Francisco de Quevedo o Erasmo de Rotterdam. No sólo la literatura sino también las utopías del Renacimiento y su concepto del mundo estaban influidos por la visión carnavalesca del mundo y a menudo adoptaban sus formas y símbolos.

Bajtín afirma que la risa carnavalesca era patrimonio del pueblo y era universal porque contenía todas las cosas y toda la gente, incluida la que participaba en el carnaval. El mundo entero parecía cómico y era percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo. La risa carnavalesca tenía un carácter ambivalente: alegre y llena de alborozo; burlona y sarcástica, negaba y afirmaba, amortajaba y resucitaba a la vez. El pueblo se sentía incompleto, pero renacía y se renovaba con la muerte. La risa festiva estaba dirigida contra toda idea de superioridad. En la Roma antigua y durante la Edad Media gran parte de la literatura utilizó ampliamente la lengua de las formas carnavalescas, y a veces representaba la parte literaria de los regocijos carnavalescos.

La cultura cómica popular se expresaba mediante imágenes referentes a la vida material. En el carnaval, lo cósmico, lo social y lo corporal estaban ligados

indisolublemente en una totalidad viviente. Bajtin da el nombre de realismo grotesco al sistema de imágenes que expresaba esa liga:

En el realismo grotesco (es decir, en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular) el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible (p. 23).

El pueblo era el portador del principio material y corporal. El elemento corporal era exagerado por su dimensión cósmica y universal, era un cuerpo popular, un cuerpo colectivo. Por eso la exageración tenía un carácter afirmativo, puesto que estaba investida por la idea de fertilidad, crecimiento y superabundancia que determinaba su naturaleza alegre y festiva. En el realismo grotesco el cuerpo era concebido en correspondencia con lo alto y lo bajo del cosmos. Lo alto era el cielo; lo bajo, la tierra. La cabeza y el rostro del hombre correspondían al cielo, a lo alto; el vientre y los órganos sexuales, a la tierra. La tierra era concebida como el elemento que absorbe, amortaja y resucita. La tierra es el lugar del comienzo, donde lo alto se degrada al nivel de simiente:

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 actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales (p. 25).

La fuerza productora y regeneradora propia del realismo grotesco medieval disminuyó en la literatura del Renacimiento y épocas posteriores. El principio material y corporal se desdobló y sus imágenes adquirieron una vida dual como se advierte en los personajes de Don Quijote y Sancho.

El drama original del principio material y corporal en la literatura del Renacimiento consiste en que el cuerpo y las cosas son sustraídos a la tierra engendradora y son apartadas del cuerpo universal al que estaban unidas en la cultura popular (p. 27).

Sin embargo, el realismo del Renacimiento no cortó por completo con la función regeneradora de lo inferior material y corporal. La visión carnavalesca continuó siendo su base profunda aunque mezclada con la visión oficial de lo preestablecido y fragmentario. El conocimiento del realismo grotesco, sostiene Bajtin, es necesario para comprender el realismo del Renacimiento y de otras manifestaciones posteriores del realismo. Para Bajtin, la imagen grotesca es portadora de dos rasgos constitutivos determinantes: la actitud respecto al *tiempo y la evolución* y la *ambivalencia*. En cuanto al primer rasgo, la imagen grotesca expresa una noción de la realidad en proceso de cambio y de metamorfosis incompleta, representa la idea de un ciclo de la vida natural y biológica:

En los periodos iniciales o arcaicos del grotesco, el tiempo aparece como una simple yuxtaposición (prácticamente simultánea) de las dos fases del desarrollo: principio y fin: invierno-primavera, muerte-nacimiento. Esas imágenes aún primitivas se mueven en el círculo biocósmico del ciclo vital productor de la naturaleza y el hombre. La sucesión de las estaciones, la siembra, la concepción y la muerte y el crecimiento son los componentes de esta vida productora. La noción implícita de tiempo, contenida en esas antiquísimas imágenes, es la noción del tiempo cíclico de la vida natural y biológica (pp. 28-29).

Pero, aclara Bajtin, el sentimiento del carácter cíclico del tiempo se amplió y abarcó los fenómenos sociales e históricos; entonces las imágenes grotescas se convirtieron en el medio de expresión artístico e ideológico de un poderoso sentimiento de la historia y de sus contingencias, que surgió con excepcional vigor en el Renacimiento. Esto significa que en dicha época las imágenes grotescas siguieron marcando una diferencia con respecto a las imágenes preestablecidas y perfectas de la vida cotidiana: son imágenes ambivalentes y contradictorias, y que, consideradas desde el punto de vista estético “clásico”, es decir, de la estética de la vida cotidiana preestablecida y perfecta, parecen deformes, monstruosas y horribles. Sin embargo, las imágenes monstruosas aunque adquirieron un sentido diferente, conservaron su

contenido tradicional: el coito, el embarazo, el alumbramiento, el crecimiento corporal, la vejez, la disgregación y el despedazamiento corporal.

Las imágenes grotescas lo son en tanto que se oponen a las imágenes clásicas del cuerpo humano. La imagen clásica presenta al cuerpo humano como perfecto, logrado, depurado de su fluidez, alejado de sus polos de nacimiento y vejez, estable y apacible. Bajtin precisa la concepción grotesca del cuerpo:

Entre las célebres figuras de terracota de Kertch, que se conservan en el Museo Ermitage de Leningrado, se destacan ancianas embarazadas cuya vejez y embarazo son grotescamente subrayados. Recordemos además, que esas ancianas se ríen. Este es un tipo de grotesco muy característico y expresivo, un grotesco ambivalente: es la muerte encinta, la muerte que concibe. No hay nada perfecto, estable ni apacible en el cuerpo de esas ancianas. Se combinan allí el cuerpo descompuesto y deforme de la vejez y el cuerpo todavía embrionario de la nueva vida. La vida es descubierta en su proceso ambivalente, interiormente contradictorio. No hay nada perfecto ni completo, es la quintaesencia de lo incompleto (p. 29).

El cuerpo grotesco no estaba separado del mundo, salía fuera de sus propios límites, exhibía dos cuerpos fundidos en uno solo, o más bien, un cuerpo donde latían dos pulsos: el nacimiento y la muerte, la infancia y la vejez, la tumba y la cuna. Además, ese cuerpo estaba enredado con los animales y las cosas porque estaba unido al mundo.

La concepción grotesca del cuerpo se conecta con las groserías, los juramentos y las imprecaciones; estos elementos lingüísticos eran fórmulas dinámicas, que expresaban la verdad con franqueza y estaban profundamente emparentadas por su origen con las demás formas de degradación y reconciliación con la tierra perteneciente al realismo grotesco renacentista. Esta concepción original del cuerpo, presente en Rabelais, se va debilitando y diluyendo; pero su inmortalidad parece asegurada; se hace presente el arte pictórico de Jerónimo Bosch y de Brueghel el Viejo.

Bajtin dice que el realismo grotesco se desarrolló plenamente en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular de la Edad Media y alcanzó su epopeya artística en la literatura del Renacimiento. A partir de esta época, la cosmovisión carnavalesca

y el sistema de imágenes grotescas viven y se transmiten únicamente en la tradición literaria, sobre todo en la tradición literaria del Renacimiento.

El grotesco degenera, se produce una cierta formalización de sus imágenes y se tiende a utilizarlas con fines diversos. Sin embargo, a pesar de la diferencia de carácter y de orientación, el grotesco se manifiesta en una amplia gama de obras, por ejemplo, en las comedias de Moliere, en las novelas filosóficas *Las joyas indiscretas* de Voltaire y *Jacques El fatalista* de Diderot, en *Vida y opiniones de Tristram Shandy* de Sterne. El grotesco cumple funciones similares en esas obras:

ilumina la osadía inventiva, permite asociar elementos heterogéneos, aproxima lo que está lejano, ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo y, en consecuencia, permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo (p. 37).

Bajtín menciona que en el siglo XX se produjo un nuevo y poderoso renacimiento del grotesco y que, en general, destacan dos líneas principales:

La primera es el grotesco modernista (Alfred Jarry, los surrealistas, los expresionistas, etc.). Este tipo de grotesco retoma (en diversas proporciones) las tradiciones del grotesco romántico; actualmente se desarrolla bajo la influencia de existencialistas. La segunda línea es el grotesco *realista* (Thomas Mann, Bertold Brecht, Pablo Neruda, etc.) que continúa la tradición del realismo grotesco y de la cultura popular, reflejando a veces la influencia directa de las formas carnavalescas (Pablo Neruda) (p. 47).

Bajtín concluye que el grotesco ofrece la posibilidad de un mundo diferente, de otro orden nuevo “de una nueva estructura vital”, constituye una forma de liberarse de la falsa verdad, o de contemplarla desde una perspectiva apartada del mundo convencional; una manera de franquear los límites de la unidad, de la engañosa inmutabilidad del mundo existente.

Edmundo O’Gorman (2002: 71-88) también aborda el tema de la monstruosidad; dice que nuestra afición artística por lo imperfecto acaso implica la oculta existencia de potencias estructurales internas de destrucción, de autoaniquilamiento, como si buscáramos en el arte una glorificación de nuestra propia impotencia. Con el arte de la fealdad se puede vivir intensamente el destino mítico de lo humano. En el concepto de lo monstruoso puede encontrarse la clave fundamental del arte de los antiguos mexicanos y quizás del arte en general. Lo monstruoso tiene un significado primario de prodigioso y fundamentalmente de lo que está fuera del orden natural. Hay una invasión del orden natural por un orden supranatural. Lo que está fuera del orden natural es una monstruosidad, no necesariamente una fealdad, excepto para quienes todo lo que no está dentro de lo que conciben como orden natural es por esencia feo.

Para el autor de *La invención de América*, el concepto de lo monstruoso tiene un correlato que consiste en una ordenada y racional visión de la naturaleza, que proporciona un sentimiento de seguridad, que articula en un todo congruente la diversidad de planos. Señala que para el hombre primitivo, que se encuentra sumergido en ambiente de los mitos, la imagen monstruosa toma su fundamento en la concepción de un mundo fluido. O’Gorman llega a afirmar que con las representaciones monstruosas se tocan los más profundos estratos del fenómeno artístico.

El historiador mexicano ejemplifica su postura refiriéndose a la Coatlicue, la estatua monolítica azteca, también llamada Cihuacóatl (Mujer serpiente), que representa una oscura deidad (la madre de los dioses) de portentosa monstruosidad. O’Gorman afirma que en esa representación se expresa, como en ningún otro lugar, la fluidez del mundo. La Coatlicue no es una mujer que se ha adornado de serpientes, lo cual sugeriría la mujer del circo. La impresión dominante quizás sea la de una muchedumbre de serpientes que obedeciendo al extraño y asombroso poder de un antiguo conjuro se han erguido en una remota forma humana que apenas se adivina; o quizás sea un proyecto de cuerpo humano todavía anclado en el tenebroso mundo animal, de donde emerge con la infinita inconsciencia de su propia monstruosidad. La Coatlicue es una expresión consustancial de lo animal y de lo humano; un ser que ha

sido captado en la piedra, al sorprender en una forma desligada, autónoma y suficiente el momento impensable e intemporal de un cruzamiento de dos naturalezas diversas. Encrucijada que atropella todo el orden que tan trabajosamente va poniendo la razón, y sólo posible en la fluidez soberanamente indiferente de los mitos.

Por ello, el arte, dice O'Gorman, vendrá a ser como la verdad revelada de nuestro trasfondo mítico. Todos los disloques, las desproporciones, las disonancias, las estridencias, las estilizaciones y las metáforas, ante las cuales podemos reconocer el genio creador específico del arte, son otros tantos nombres para significar lo monstruoso, lo que va contra el orden de la Naturaleza, según nuestra razón. O'Gorman observa que la base de todo esto se encuentra siempre un movimiento de invasión que puede ser, ya provocado por la desesperada aspiración a un orden sobrenatural, como en la monstruosidad del arte gótico, ya por un desfallecimiento, por un abandono que cede a la tentación biológica de la degradación como en las monstruosidades del surrealismo, para el que, de la misma manera que en la mujer serpiente de los antiguos mexicanos, la invasión es entre elementos internos de un mismo orden de naturaleza. Lo esencial del fenómeno es lo que la monstruosidad lleva implícito como ley de su ser: una fluidez ilimitada, rasgo característico y específico de la visión mítica del universo.

Lo monstruoso en la narrativa y la pintura hispanoamericana del siglo XX

Señalaremos algunos casos importantes en Hispanoamérica en los dominios de la pintura y la literatura que han estructurado la vertiente monstruosa, irracional y destructiva del ser humano. Esencialmente, tres literatos y dos pintores contemporáneos marcaron cambios fundamentales en el devenir de la estética latinoamericana: Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan José Arreola, José Luis Cuevas y Francisco Toledo.

El bestiario ha servido para ejemplificar la monstruosidad que nos amenaza: el mundo del inconsciente, la alteridad. Bajo la idea de monstruosidad, los artistas mencionados invitan a abrir otros caminos para la escritura. Los bestiarios son representaciones críticas, no impulsos evasivos.

Jorge Luis Borges escribió, en colaboración con Margarita Guerrero, el *Manual de zoología fantástica* (1984), publicado en México por el Fondo de Cultura Económica. En 1968, apareció en la misma editorial *El libro de los seres imaginarios* (2003); este volumen es una versión nueva, ampliada y retocada, del *Manual de zoología fantástica*. Se trata de un texto crítico documentado, pero no de un alarde de erudición. La erudición sólo tiene allí la función de señalar que el dinamismo imaginativo está en el origen del mundo mítico, el mundo fantástico. Existe en ese libro una valoración del pensamiento mágico. Muestra que el pensamiento humano está apoyado en lo imaginario. Borges busca este dinamismo en la literatura antigua, en la cultura primitiva. Hace una defensa de la literatura fantástica para decir algo de la realidad. El verbo literario es el verbo fantástico.

Para Borges, el realismo literario constituye una rama de la literatura fantástica: “Producir una realidad fantástica es un presupuesto común a toda ficción” (Bravo y Paoletti, 1999: 159). En la literatura fantástica, el autor del *Aleph* encuentra la experiencia estética que saca al hombre de la historicidad y lo coloca al margen de lo temporal, porque la literatura es menos experiencia intelectual que emocional. El hombre construye ficciones porque la realidad es algo inaccesible; la totalidad no se puede simplificar, lo real es lo posible; sólo podemos concebir realidades. Borges no niega ni afirma a Dios: “las leyes divinas son inhumanas, por eso no podemos acceder a su conocimiento”.

El libro de relatos *Bestiario* de Juan José Arreola (2002) es una crítica indirecta de la degradación que el hombre ha hecho de la naturaleza. El hombre es el verdadero destructor, por cuya acción violenta los animales han perdido su verdadera naturaleza. El mundo es un teatro donde el hombre, como payaso, se mueve sin ton ni son, donde ha perdido la oportunidad de reconocerse porque enajenó su relación con los demás seres del mundo, porque dejó de tomar la naturaleza como sujeto, como la otredad que lo enriquecía y dignificaba.

Julio Cortázar, por su parte, presenta en el volumen de cuentos *Bestiario* (2005) una serie de alegorías sobre la violencia concentrada en los personajes. Los animales simbolizan el odio, la agresividad que se agazapa dentro de nosotros mismos, la alteridad amenazante que tiende a destruirnos, lo doble que aparece dentro de la

realidad humana. Fuerzas oscuras, irracionales, bestiales, pugnan por abrirse paso dentro del hombre, como se observa en “Ómnibus” y “Casa tomada”. Cortázar no estiliza de manera evidente su escritura, pero los personajes están planteados en un momento de tránsito, de cambio. Los puentes, los pasajes, son importantes en Cortázar.

El pintor José Luis Cuevas es un rebelde de la escuela realista mexicana. Su arte produjo la ruptura contra el muralismo en lo que respecta a su monumentalidad, policromía, espesor, volumen; a su relación con el compromiso público, comunitario, a su exaltación y visión optimista del futuro.

Cuevas critica el muralismo de Diego Rivera, pues considera que no ve la realidad, sino la historia mexicana a través del cristal deformado del nacionalismo. Frente al Rivera de la ilustración folklórica, del mensaje acabado, terminado, Cuevas no da al espectador la clave de su obra; exige el formato pequeño, prefiere el aspecto privado para establecer su relación subjetiva, intimista, con el espectador. Su dibujo reduce el perfil al trazo unilineal. La suya es una estética reducida, lo menos seductora posible: estética monocolor, negativa por todo lo que lleva de feísimo intencional. Sus cuadros conforman representaciones fragmentadas donde se subraya la mirada. Es lo único que da significación a la cosa. Su pintura son cuadros sinópticos; pone el acento en las características antiheroicas de sus personajes. Obra alimentada por Francisco de Goya y Franz Kafka, enlazada al mundo de las clases baja y media; representa su corrupción interna sin mostrar las causas, sólo las consecuencias, utilizando formas retorcidas, dolorosas dentro de un espacio potencial, sin contexto. Cuevas señala la monstruosidad de un mundo que observa en la vida diaria, lo monstruoso que se encuentra en el deseo humano.

Francisco Toledo (originario de una aldea indígena del estado de Oaxaca) tampoco ofrece claridad en la representación de sentido de su producción pictórica. Como en las demás obras contemporáneas, la suya no ofrece cómodos caminos o pistas a seguir por el espectador. Universo de alegorías y simbolismos, Toledo expresa el mundo de los acoplamientos. La visión fantástica que ofrece nos retrotrae el contacto inevitable entre todos los seres de la naturaleza.

La pintura de Toledo responde a una idea fundamental: El mundo de los acoplamientos, una especie de ronda perpetua, tribal. Todo está relacionado en una especie de cópula universal, de dinamismo integral, de diálogo perenne entre los seres del universo. Toledo es el pintor más vitalista, el más abierto, el más permeable de su generación. Para él no hay distinción entre el deseo vital y la inocencia de sus orígenes. Con una presencia despojada de toda temporalidad, todo se conecta, todo se contamina.

En el cuadro titulado “La caminante”, aparece la muerte caminando con dificultad y llevando a sus espaldas un sapo; en el titulado “El saltamontes”, este insecto tiene cráneo humano y está listo para saltar sobre su presa. Toledo indica así que la vida y la muerte van juntos, sol y luna sobre el mismo camino.

Carlos Fuentes (1992: 381) escribe que este pintor “reitera su antiguo amor y temor a la naturaleza —la naturaleza que nos abraza, nos devora, nos ampara, nos exilia— otorgándole la más física y visual de las proximidades a nuestras propias vidas urbanas y modernas”.

Los bestiarios son expresiones de lo grotesco y lo monstruoso. Hay algo de monstruoso en el arte contemporáneo. Los animales representan el aspecto oscuro, el reverso del hombre, el tigre de la violencia humana. El arte contemporáneo está asignado por la alegoría grotesca. El bestiario sirve para ejemplificar la monstruosidad que nos amenaza: el mundo del inconsciente, la alteridad de uno mismo; señalan nuestro fundamental orden discontinuo, que no existe escisión entre razón y sinrazón, que la persona es la máscara del monstruo. Charles Baudelaire (2008: 40) así lo entendió, por ello escribió en “Himno a la belleza”:

Que llegues del cielo o del infierno, ¿qué importa?,

Belleza, inmenso monstruo pavoroso e ingenuo,

si tu mirar, tu risa, tu pie, me abren las puertas

de un infinito que amo y nunca conocí

O como dijo Edmundo O’Gorman (2002: 88), “lo mítico del hombre expresado en el arte es una caudalosa corriente subterránea inherente a su ser y que como tal nunca ha sido abandonado. El arte, con su necesidad deformativa, sería la más clara manifestación de la vigencia y pujanza de nuestra ciencia mítica”.

Eugenio Trías (1970: 47) dice que las bestias del gótico tardío recuerdan al hombre su verdad trágica, su animalidad, su sinrazón. La máxima tentación del ermitaño San Antonio no era el placer de la carne sino la fascinación de ese bestialismo que invade al mundo. Los animales liberan su propio espesor de bestias, fuera de toda humanidad y revelan al hombre su profundo bestialismo, por eso detentan el saber y la verdad: su existencia demencial revela la existencia demencial del hombre. Bajo el yo indiviso, dice el filósofo español, se esconde multitud. Cada uno de nosotros encierra una multitud de máscaras. No hay unidad sino desdoblamientos y *travesti*.

BIBLIOGRAFÍA

Arreola, Juan José (2002), *Bestiario*, México: Joaquín Mortiz / Planeta.

Baudelaire, Charles (2008), *Las flores del mal*. Versión española de Antonio Martínez Sarrión. Madrid: Alianza Editorial.

Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero (1984) *Manual de zoología fantástica*, colección

Tezontle, México, Fondo de Cultura Económica.

Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero (2003), *El libro de los seres imaginarios*, Madrid;

Alianza Editorial.

Borges, Jorge Luis (2005), "La casa de asterión" en *Obras completas*. Tomo I, Barcelona: RBA. 2005.

Bossi, Elena (2003), "De mulánimas, hombres-lobo, vampiros y otros monstruos" en *Del horror a la piedad. Estudio de una leyenda*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de

Bravo, Pilar y Mario Paoletti (1999), *Borges Verbal*, Buenos Aires: Emecé.

Cortázar, Julio (2004), *Bestiario*, Madrid: Punto de Lectura.

Cortés, José Miguel G. (1997), *Orden y caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte*. Puebla.Barcelona: Anagrama.

Dorra, Raúl (2003) "El llamado del monstruo" en *Del horror a la piedad. Estudio de una leyenda*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. Traducción de María Pons. Barcelona: Lumen. 2007.

Bajtín, Mijail (1999), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, versión de Julio Forcat y y César Convoy. Madrid: Alianza.

Fuentes, Carlos (1992), *El espejo enterrado*. México: Fondo de Cultura Económica.

O´Gorman, Edmundo (2002), *El arte o de la monstruosidad y otros escritos*. México: Planeta / Joaquín Mortiz.

Trías, Eugenio (1970), *Filosofía y carnaval*. Barcelona: Anagrama.

LA ORUGA Y LA NIÑA

Alicia en el país de las maravillas tiene un valor central en la literatura mundial; arraiga, con los animales protagonistas, en las fábulas de Esopo, La Fontaine e Iriarte, y con *Don Quijote de la Mancha*, en el cuestionamiento del mundo desde la locura; se conecta con los esperpentos de Valle-Inclán y el mundo absurdo de Kafka; es un claro antecedente de las escrituras dadaísta y surrealista, de la estética de lo monstruoso contemporánea y de las obsesiones de Jorge Luis Borges: alguien sueña al mundo y a los hombres; el soñador adquiere las múltiples formas de su sueño: es muchos y nadie al mismo tiempo.

En el prólogo de *Alicia*, el crítico Jaime de Ojeda dice que el libro de Lewis Carroll (2006: 7-31) es el sueño orgánico de la cultura inglesa; sin embargo, advierte, esta cultura es enjuiciada en lo que respecta a la operación sutil de sus estrategias para conseguir la conformidad de sus miembros a favor de sus convenciones. Los defectos y deformaciones culturales toman el disfraz de la caricatura y se engarzan al discurso de Alicia liberado por la irresponsabilidad del mecanismo onírico.

El relato ofrece el antitético sabor de las cosas, la presencia de otra escena de realidad, con lógica diferente: está ahí donde terminan los límites de la razón; por esto el Gato de Cheshire afirma: “todos estamos locos por aquí. Yo estoy loco, tú también lo estás [...]. De lo contrario no habrías venido aquí.” En el relato del escritor inglés, los sucesos se despliegan con otro orden.

Alicia constituye una de las narraciones más enigmáticas e hipnotizantes de todos los tiempos y nos ofrece la oportunidad de continuar el diálogo con lo más antiguo, maravilloso y familiar de cada uno de nosotros.

La protagonista atrapada, a principio del relato, en el reino de la necesidad, del tiempo sucesivo, de la circunstancia imaginaria (antes de la aparición de el conejo blanco de ojos rosados), en cuyo ámbito predominan las ideologías y las convenciones, cruza el espejo y se instala en un más allá del mundo: en un orbe pleno de hallazgos fortuitos, contradictorios (absurdos para la vida cotidiana pero no para el ámbito del sueño) y paradójicos. Es el escenario de la aventura del sujeto.

En ese otro reino los referentes de la niña son profundamente cuestionados, tanto que la identidad de Alicia pierde sus contornos; no puede responder, con certitud, a la pregunta de la oruga: “¿Quién eres tú?”; se limita a expresar su incertidumbre: “Pues verá usted, señor, yo no estoy muy segura de quien soy, ahora, en este momento; pero al menos sí sé quién era cuando me levanté esta mañana; lo que pasa es que me parece que he sufrido varios cambios desde entonces. [...] Mucho me temo, señor, que no sepa explicarme a *mí misma*, [...] pues no soy la que era, ¿ve, usted?”

No puede explicarse a sí misma, ¿Quién es capaz de hacerlo cuando viaja al ámbito inconsciente, donde somos lejos del pensamiento, fuera del yo, fuera de la ilusoria personalidad? Sin embargo, Alicia se hace la pregunta porque está en vías de obtener el reconocimiento del Otro y, por lo tanto, de reconocerse ella misma con ese nombre, más su fundamental apellido paterno.

Alicia se formula esta pregunta desde antes de encontrarse con la oruga, desde que comenzó a cambiar de tamaño: “¿Era yo la misma esta mañana al levantarme? Casi creo recordar que me sentía algo diferente. Pero si no soy la misma, la pregunta siguiente es: ¿quién soy yo? ¡Ah! ¡Eso sí que era un misterio!” Esto corresponde al problema fundamental formulado por el sujeto: “¿quién soy yo fuera del yo?”

El semejante es el aspecto imaginario del Otro constitutivo (o en vías de constitución) de Alicia (“somos el Otro”, dice Jacques Lacan), por esto se interroga si se habría transformado en alguna de las niñas que conocía. Lo interesante de este pasaje es que la protagonista no puede asir el ser de las otras chicas ni el suyo propio, que se tornan enigmas, terrenos resbaladizos: “y también estoy segura de no ser Mabel porque yo sé toda clase de cosas y, en cambio, la pobrecilla ¡qué tonta es! Además, ella es *ella* y *yo* soy... ¡Dios mío! ¡Qué rompecabezas!”

El sujeto quiere el reconocimiento del Otro para no desvanecerse, lo interroga y espera su respuesta, cuando esto no ocurre en los tiempos lógicos de su constitución inconsciente, el individuo se pasa la vida buscando el aplauso de los demás. Alicia lo vive en la representación seria del juego:

¡De nada les servirá que metan sus cabezas por el pozo y me digan “sube acá arriba, cariño”. Me limitaré a mirar hacia arriba y a replicar, “a ver, ¿quién soy? “Decidme eso primero y luego, si me gusta serlo, subiré, y si no, me quedaré aquí abajo hasta que sea otra persona que me guste más”... Pero ¡ay de mí! [...] ¡Cómo me gustaría que de *verdad* se asomasen al pozo! ¡Estoy tan *cansada* de estar sola acá abajo!

La estructuración del sujeto tiene su propia lógica, sus propios tiempos, su incuestionable unidad psicológica. La razón asistió a Jorge Luis Borges²³ cuando dijo: “A primera vista, las aventuras de Alicia parecen irresponsables o casi arbitrarias; luego comprobamos que encierran el secreto rigor del ajedrez y de la baraja”.

La niña es la oruga, y también es los demás personajes con los que dialoga; la oruga es el Otro. Alicia y el Otro comienzan a preguntarse, inician el indispensable proceso de reconocimientos mutuos. La Palabra interpela al Otro, aguarda su respuesta; se dice porque se espera; se dice a quien puede hablar; siempre se oye; es creada por las orejas que la escuchan. En el *Diablo enamorado*, de Cazzotte, el Otro (en las figuras de camello y de perrita) tiene orejas grandes.

La palabra se forma sólo cuando hay Otro a quien esencialmente se dirige. El semejante es sólo un aspecto imaginario del Otro; éste es un lugar, una sede significante. “El deseo del hombre es el deseo del Otro”, explicó Jacques Lacan (1971: 773-807) en el artículo “subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano”. La identidad del sujeto es su identificación con el Otro. Jorge Luis Borges (2007: 543) lo enunció de manera bella en la dedicatoria del libro *Los conjurados a María Kodama*: “Sólo podemos dar lo que ya hemos dado. Solo podemos dar lo que ya es de otro. En este libro están las cosas que siempre fueron tuyas. ¡Qué misterio es una dedicatoria, una entrega de símbolos!”

María Zambrano (1965: 135) dijo que “para Edipo la cuestión era la de ser, ser hombre”. El dilema del rey de Tebas y el de Hamlet se podrían inscribir en la dubitación de Alicia. ¿Dónde es Alicia? ¿Ha perdido el ser? ¿Quién fue? ¿Quién es ahora? Poco importa. Alicia es la misma oruga con quien dialoga, será una crisálida y

²³ Borges, Jorge Luis. “El sueño de Lewis Carroll”, en la sección de *Opinión* del diario *El país*. El 9 de febrero de 1986. Pp. 11.

después una mariposa; es una aurora en vías de amanecer sujeto: sólo será cuando su decir sea el portador de su deseo inconsciente.

BIBLIOGRAFÍA

Carroll, Lewis (2006), *Alicia en el país de las maravillas*. Traducción y prólogo de Jaime Ojeda. Madrid: Alianza Editorial. 2006.

Lacan, Jacques (1971), *Escritos*, Traducción de Tomás Segovia, México: Siglo XXI, Tomo 2.

Borges, Jorge Luis (2007), *Obras completas*, Tomo 3. Buenos Aires: emecé.

APUNTES SOBRE LA NARRATIVA POSMODERNA HISPANOAMERICANA

Gran parte de los acontecimientos del siglo XX evidenció el desencanto de la razón. La incertidumbre permeó las expresiones artísticas; sobre ella se fundamenta la narrativa hispanoamericana contemporánea. Borges afirma en sus ficciones la vacilación de la realidad: los personajes y las cosas del mundo se invisten con los adjetivos falso, falaz, especular, ilusorio.

Los narradores posmodernos son antiutópicos, constatan el debilitamiento de la razón. El mundo narrativo que presentan es una metáfora de los males de nuestro tiempo. Muchos relatos tienen una orientación apocalíptica, refieren el fin de un mundo: de la razón o de la Historia. El relato apocalíptico parte del agotamiento de los presupuestos sobre los que se ha asentado la modernidad, de la sensación de hallarse ante el fin de una época. El apocalipsis deviene metáfora de ascendencia mítica que estructura el pesimismo ante las conmociones del orden político, espiritual e intelectual. Según Francis Fukuyama (1992: 29) el siglo XX nos ha convertido en hondos pesimistas históricos.

Las novelas *Cien años de soledad* (1980 [1967]) de Gabriel García Márquez, *La guerra del fin del mundo* (1985 [1981]) de Mario Vargas Llosa, *El astillero* (1985 [1961]) de Juan Carlos Onetti, *La casa de la laguna* (1996 [1995]) de Rosario Ferré estructuran el derrumbe de un mundo. El tono apocalíptico marca a la literatura hispanoamericana actual. Es el resultado del desmoronamiento de las ideas basadas en la razón y el desapego a las ilusiones mantenidas por el hombre moderno.

Los narradores posmodernos hispanoamericanos enfrentan el caos al orden; la entropía, al sistema. Crean mundos inestables investidos de incertidumbre. Surgen obras que expresan el carácter itinerante y efímero de los protagonistas.

La verdad explota en fragmentos de verdades o de errores. La verdad se ha menoscabado durante buena parte del siglo XX: no es única ni indivisa. La falta de fundamentos inviste de imposturas a la razón y a los personajes literarios; éstos se desenvuelven desde colocaciones débiles, indecisas. José Luis de la Fuente (2004) dice que “los escritores hispanoamericanos acuden al simulacro, a la carnavalización y a la parodia para mostrar los efectos del poder de lo irreal”; la crisis que se mostró en las

obras de los autores a finales de los años treinta e inicio de los cuarenta estaba motivada por una pérdida de los valores espirituales. Ha existido desde entonces la necesidad de escribir esa pérdida.

La incertidumbre en siglo XX ha significado un cambio en el papel del héroe. En la ficción narrativa se revela una desconfianza hacia la realidad, por ello se recurre a tonos diversos como a la ironía, la parodia, el pastiche, la mezcla de géneros.

La literatura posmoderna hispanoamericana responde a la necesidad de dar explicación al siglo XX, al problema del Mal, al de la incertidumbre y al de la verdad. Muchos relatos son muestra de errores y males diversos provocados por las ideas derivadas de la razón. La impostura se convierte en una de las respuestas al problema de la realidad en una sociedad que, si se observa, resulta una versión carnavalizada del hombre.

En la narrativa posmoderna el sujeto aparece descompuesto, sumido en la incoherencia y en la impotencia en el dominio de su ambiente. Sin duda, el fenómeno de la globalización internacional que se ha producido también en el terreno literario ha afectado a las recientes narraciones hispanoamericanas. Éstas han sufrido el menoscabo de las nacionalidades por la desterritorialización de las identidades que han producido la penetración de otras culturas, al tiempo que han experimentado un proceso de popularización en lo que se refiere a las tramas, los asuntos y los modelos textuales.

Para de la Fuente, el tiempo se ha convertido en el protagonista de la literatura contemporánea, ya que con las investigaciones de la física y las matemáticas, la incertidumbre ha alcanzado al concepto de tiempo. Hasta las primeras décadas del siglo XX, el tiempo era un concepto firme. Sobre éste, el escritor caminaba con seguridad, extendiéndolo o contrayéndolo según su gusto y su necesidad.

Buena parte de la narrativa hispanoamericana posterior a Borges se estructura sobre la idea de que la modernidad ha traído los males. La perspectiva de una guerra de dimensión mundial y su confirmación derrumbó los últimos vestigios de la fe en la salvación de la humanidad y en sus medios principales: la ciencia y la tecnología, cuyo desarrollo sólo ha servido para potencializar el exterminio del hombre y de los factores vitales del planeta.

Ante el descarrilamiento del tren de la modernidad, los narradores buscaron tiempos diferentes, alternativos, los mundos ocultos, los que subyace a la modernidad y a sus probables consecuencias, como se advierte, por ejemplo, en obras de Ernesto Sabato y en *La invención de Morel* (1983) de Adolfo Bioy Casares; o revaloran el mundo premoderno de Hispanoamérica y lo español en este continente, sin abandonar su dimensión universal: la religión, lo mítico y lo mágico, lo prehispánico, por ejemplo, *Hombres de maíz* (1981 [1949]) de Miguel Ángel Asturias, *Hijo del hombre* (1984 [1960]) de Augusto Roa Bastos, *Adán Buenosayres* (1994 [1948]) de Leopoldo Marechal, *Terra Nostra* (1991) de Carlos Fuentes, *Los ríos profundos* (1985 [1958]) de José María Arguedas.

También se da el caso de novelas que plantean lo agotado del otrora Mundo Nuevo, presentado ahora como un lugar de extravío existencial, donde sólo alucinando el presente y el futuro es posible sobrevivir, como se advierte en *El astillero* (1985 [1961]) de Juan Carlos Onetti.

A finales de los ochenta, con la “Perestroika” y la caída del muro de Berlín, lo que significó el triunfo del capital y de su razón, “la única alternativa válida”, ya no quedó utopía por realizar; Severo Sarduy y Zoé Valdés entienden que la revolución cubana se ha convertido en un proyecto agotado.

Pero también el capital había ya demostrado desde antes su incapacidad de ser un camino hacia la liberación humana. Hispanoamérica era ya un mundo irredento, donde campeaban la miseria, la corrupción, la traición, la inmoralidad, la simulación, el analfabetismo, la injusticia, la violencia sin cuartel y las democracias ilusorias. En Hispanoamérica la modernidad ha dejado un reguero de cadáveres y millones de desposeídos; ha dejado también un continente exhausto en flora y fauna, ríos, mares y lagos. La sociedad occidental, de la cual es un apéndice o un extremo, se convirtió en sociedad del espectáculo e, instalada en la era del vacío, está viviendo el simulacro de un capitalismo de ficción.

Según De la Fuente, los escritores que se dan a conocer a finales de los ochenta son herederos de la narrativa de Borges, de los escritores del *boom hispanoamericano* de los narradores de *la onda*, de Juan García Ponce, Sergio Pitol, Salvador Elizondo, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Roberto Bolaño, de Charles Bukowski, de Martín Amis,

Ian MacEwan y Douglas Coupland, entre otros. Sus narrativas tal vez supongan un escape por su desafecho hacia la existencia vivida en sus países, pero a la vez implica una explicación de las causas de la huida. Un interés más universal y no tan localista subyace a sus escritos.

La impostura del siglo, el concepto de verdad y el problema del mal han interesado a Roberto Bolaño, Fernando Iwazaki, Guillermo Fadanelli, al grupo del crack y al que pertenece Ignacio Padilla, Eloy Urroz, Pedro Ángel Palou y Jorge Volpi, y al grupo *McOndo* entre los que se encuentra Alberto Fuguet, Sergio Gómez y Rodrigo Fresán. El malestar de la crisis social, política y económica es condición de una narrativa que elabora la búsqueda de microentidades o de identidades móviles. Para el análisis de las circunstancias hispanoamericanas muchos de ellos han recurrido a la ciencia, o a la filosofía, como se observa en los casos de *Lodo* (2002) de Guillermo Fadanelli o de *En busca de Klingsor* (1999) de Jorge Volpi.

BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, José María (1985), *Los ríos profundos*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Asturias, Miguel Ángel (1981), *Hombres de maíz*. México: Fondo de Cultura Económica / Editions Klincksieck.
- Bioy Casares, Adolfo (1983), *La invención de Morel*. Madrid: Alianza.
- García Márquez, Gabriel (1980), *Cien años de soledad*. Bogotá: Círculo de lectores.
- Fadanelli, Guillermo (2002), *Lodo*. Madrid: Debate.
- Ferré, Rosario (1996), *La casa de la laguna*. Barcelona: Emecé.
- Fuentes, Carlos (1991), *Terra nostra*. México: Joaquín Mortiz.
- Fuente, José Luis de la (2004), "Hacia la otra modernidad en la narrativa hispanoamericana" en *Las narraciones de la sinrazón en Hispanoamérica* (inédito).
- Fukuyama, Francis (1992), *El fin de la historia y del hombre*. Barcelona: Planeta.
- Marechal. Leopoldo (1994), *Adán Buenosayres*. Madrid: Castalia.
- Onetti, Juan Carlos (1985), *Juntacadáveres. El astillero*. Barcelona: Planeta / Agostini.
- Roa Bastos, Augusto (1984), *Hijo del hombre*. Barcelona: Seix Barral.
- Vargas Llosa, Mario (1985), *La guerra del fin del mundo*. México: Origen / Planeta.
- Volpi, Jorge (1999), *En busca de Klingsor*. Barcelona: Seix Barral.

EL DESTINO POÉTICO DE JOAQUÍN VÁSQUEZ AGUILAR

Joaquín Vásquez Aguilar nació en la Cabeza de Toro, municipio de Tonalá Chiapas, el 15 de agosto de 1947 y murió en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez en enero de 1994; tomó conciencia de su destino poético cuando ingresó al grupo de teatro que dirigía Luis Alaminos. Éste le recomendó las lecturas de Federico García Lorca, César Vallejo, Miguel Hernández y Pablo Neruda. “Me fui metiendo en esas lecturas, me fue gustando el ritmo del *Romancero gitano*, sobre todo el tono dramático de Miguel Hernández”, confesó durante una entrevista con Elva Macías (1996), ahí reconoce la influencia decisiva de César Vallejo: “siento una coordenada con la poesía humanísima de César Vallejo [...]. Vallejo se vuelve una de mis piedras angulares desde que lo descubro”. Joaquín fue un poeta comprometido con su creación. En su formación poética también son importantes la *Biblia*, el *Popol Vuh*, Ramón López Velarde, José Emilio Pacheco, Juan Rulfo, Vicente Huidobro y Jaime Sabines, entre otros.

José Martínez Torres (1996: 17-18) señala que el autor de *Casa* había leído mucho y contaba con una memoria y un oído excepcionales, sus ideas y juicios sobre la literatura eran sólidos porque se basaban en una penetrante observación de la vida diaria; entendió el oficio de escritor como un ejercicio de lectura y de reflexión incesante. Joaquín tuvo la ventaja, no siempre compartida con los demás autores chiapanecos, de haber vivido en la ciudad de México, lo que presentó una más aguda percepción en las virtudes de su pueblo y una formación intelectual más refinada, pues no copió la vida de Chiapas sino que la dramatizó, en ocasiones sacrificando lo verosímil al efecto. Martínez Torres dice también que el vate tuvo caídas, que podrían ser el poco desarrollo de algunos temas, demasiados cifrados, y quizá un excesivo apego a la vanguardia, sin embargo, tenía el don de narrar incidentes de manera sorprendente y precisa, de revelar lo que está oculto aunque se halle a la vista de todos.

La importancia de su obra en la poesía mexicana aún se está gestando. Paulatinamente se va descubriendo y extendiendo el valor de su estética. Sin duda, el tiempo irá rescatando y ampliará su ámbito de lectores más allá de los actuales círculos literarios y de las fronteras del estado.

Israel González Ruiz (1997) señala que la poesía de Joaquín desciende de Vallejo y “asume el ánimo experimental de los movimientos vanguardistas que surgieron en las primeras década del siglo XX, sin caer en los excesos del dadaísmo o en la incoherencia de cierta poesía automática surrealista”. Para González Ruiz, Joaquín tomó de Vallejo la sonoridad y el desmembramiento de las palabras para expresar estados de rispidez o de desasosiego, malestares del alma.

No obstante su apariencia, la poesía del costeño no es local. No se detiene allí, no constituye su propósito central, aunque constantemente aluda a la vida familiar y al tiempo de su infancia. El tema esencial es el sufrimiento en tanto que raíz del ser humano. El enigma de la existencia del hombre, de su vida en la tierra inquietó siempre a Joaquín; dijo a Elva Macías: “Hablo de indagar por mí mismo qué demonios es estar aquí, en esta tierra, en aquel patio, solo, en este mundo, a pesar de tanto poblamiento”.

El autor de *Vértebras* ve el sufrimiento como la manifestación de un mal inexplicable. Es una visión trágica, en el sentido griego, porque está en relación con la fatalidad y con inexorabilidad del tiempo y su desgaste. El hombre está condenado a la contemplación de lo irreparable. La vida es una herida. Incluso el amor camina con hendiduras.

La modernidad es un error, un malestar que corroe lo elemental del mundo. El poeta observa el ocaso de la vida elemental y de sus valores. El mundo contemporáneo se torna cada vez más artificial y menos humano; sus habitantes se van desposeyendo interiormente. La poesía de Joaquín está más cerca de la inocencia de las cosas y de la recuperación de la antigua unidad no falsificada por la modernidad ni por la marcha del tiempo.

La memoria alumbra y libera el tiempo de la infancia, recupera lo original encarnado en el hogar, la infancia, los abuelos, los padres, los hermanos. A través de la memoria se vuelve a habitar en lo primordial del mundo con la dimensión de arrobamiento. Dentro de esta significación se sitúa la referencia a los abuelos y a

Chico Robles, en tanto que fundadores de Cabeza de Toro, hombre originales y elementales. Se observa en su poesía la nostalgia y el cariño por los hombres no tocados por la civilización de la usura, de la competencia, la prisa y el consumo. Pero es un recuerdo asumido desde la ausencia y la penuria. Es una poesía escatológica en tanto que corresponde a una escritura de la pérdida.

El hombre y las cosas son acontecimientos en constante alteración. El tiempo no está fuera del hombre sino que constituye su dimensión más honda. Los seres amados y el mismo sujeto poético son referidos en su inestabilidad básica. Por ejemplo, en el poema “Hasta el día en que vuelva”, el padre, Don Emeterio, aparece cargando su ancianidad en la cual se dibujan los presagios de su inminente desaparición:

ochenta
dosmil lagartos
en los ojos del viejo Emeterio
pueblan su barba
por su lengua va y viene el cuchillo que descuartiza
de este modo
mientras teje el estero con ademanes
su vejez de pie

Cuando el padre muere, la orfandad se acentúa, el dolor sensibiliza las cosas mismas, cada elemento del paisaje participa dramatizando la circunstancia del sujeto poético, como se observa en “Recado de familia”:

desde el manglar me preguntaron las iguanas

por ti
los bagres del estero también me preguntaron
el viento y sus gaviotas
tu canoa
tu atarraya
mamá me preguntó por ti
y yo tuve que hacer este recado
y ponerlo en el pico de la garza más blanca
a ver si en su blancura te
encontraba
y lo amarre a la tristeza del
pez más profundo
a ver en que rincón del agua
te encontraba

Muchos poemas son testimonios de ausencias dolorosas y enfrentamiento con una realidad desustanciada. Vivir es hacerlo con dificultad, con el peso de las penas y el desgaste del cuerpo, como se observa desde el título de uno de sus poemarios, *Erguido a penas*; es decir, el hombre camina próximo a la tierra y a sus abismos. La vida pulsa sobre un fondo de muerte.

Sus obras publicadas son *Cuerpo Adentro* (1978), *Aves* (1980), *Vértebras* (1982), *Casa* (1984), *Cuaderno perdido* (1989), *Erguido a penas* (1991), *Feminario* (1992), *Antología personal* (1993) y *Pequeño paraíso perdido*, éste último apareció en 1996, dos años después de su muerte, es una colección de poemas seleccionados por Luis Alaminos, Rafael Araujo y Rodrigo Núñez, como un cumplido al libro que Joaquín

pensaba publicar y que desapareció a su muerte. Actualmente, el texto al que aludía Joaquín se ha recuperado, aún no se determina sino parcial o totalmente.

BIBLIOGRAFÍA

González Ruiz, Israel (1997), *Joaquín Vásquez Aguilar: poesía reunida* (texto inédito).

Vásquez Aguilar, Joaquín (1978), *Cuerpo adentro*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas.

----- (1980), *Aves*. Tuxtla Gutiérrez: Ediciones Rodrigo Núñez.

----- (1982), *Vértebras*. México: Fondo de Cultura Económica.

----- (1984), *Casa*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas. Colección Poesía no eres tú, número 6.

----- (1989), *Cuaderno perdido*. Juchitán: Casa de la Cultura.

----- (1991), *Erguido a penas*. Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado / Instituto Chiapaneco de Cultura.

----- (1992), *Feminario. (Antología)*. Tuxtla Gutiérrez: Colegio de Bachilleres de Chiapas. Colección Cuadernillos del COBACH, número 8.

----- (1993), *Antología personal*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas.

----- (1996), *Pequeño paraíso perdido*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas / Colegio de Bachilleres de Chiapas.

Macías, Elva (1996), "El paraíso en la tierra. Entrevista con Joaquín Vásquez Aguilar", en *Pequeño paraíso perdido*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas / Colegio de Bachilleres de Chiapas.

Martínez Torres, José (1996), "Joaquín Vásquez Aguilar en la literatura chiapaneca", en *Pequeño paraíso perdido*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas / Colegio de Bachilleres de Chiapas.

SOL Y LUNA EN EL MISMO CAMINO: ESTÉTICA Y METAFÍSICA DEL MAL

Jorge Luis Borges dijo a Roberto Alifano (1985: 209-210) que el mundo es un caos, y dentro del caos, el hombre camina extraviado como en un laberinto. Este es un símbolo de la perplejidad, del sentimiento de ser náufragos en una isla desierta: “creo que todos, alguna vez, nos hemos sentido perdidos, y el símbolo de eso yo lo veía en el laberinto. Desde entonces yo he conservado esa visión del laberinto”.

La vida tiene sentido mientras se conserve el hilo de Ariadna, que a veces se pierde y se recupera. En “El hilo de la fábula”, Borges (2007: 572) apunta que “nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad”. En los tiempos actuales, al menos en el territorio mexicano esta pérdida se ha potencializado y los minotauros se multiplican en cada recodo, en cada encrucijada.

El mal se ha impuesto porque se han soslayado valores centrales que el argentino ha mencionado en varios momentos. Siguiendo a William Blake y a Emanuel Swedenborg, Borges ((2005a: 302) sostiene que una sociedad podrá salvarse si responde a tres líneas de acciones: intelectual, ética y el estética:

Tengo fe en la ética y tengo fe en la imaginación también; [...]. Sobre todo, fe en la imaginación de los otros, en los que me han enseñado a imaginar. [...] Blake creía que la salvación era triple: el primer ejemplo sería el de Jesús, que cree que la salvación es ética. Es decir, que un hombre se salva por sus obras. Después, tendríamos a Swedenborg, que agrega la idea de la salvación intelectual [...]. Y después llega Blake, discípulo rebelde de Swedenborg, [...], y dice que la salvación tiene que ser estética también; [...]. Ahora, como él pensaba en Jesús, él creía que Jesús había enseñado también la salvación estética por medio de sus parábolas; que ya el hecho de que Jesús no se exprese por razones sino por parábolas, esas parábolas son obras de arte. [...]. Él pensaba que el hombre que se salva del todo es el que se salva éticamente, intelectualmente y estéticamente.

Borges dijo a Osvaldo Ferrari (2005b: 84-94) que “debemos obrar siguiendo nuestro instinto ético”. Al autor argentino le parece inmoral el hábito de juzgar un acto por sus consecuencias. “La gente tiende a eso; por ejemplo, un certamen, una guerra, [...] se juzga según el fracaso o el éxito, y no según el hecho de que éticamente sea justificable. Y en cuanto a las consecuencias, [...], se multiplican de tal manera que quizá, con el tiempo, se equilibren y después vuelvan a desequilibrarse [...], ya que el proceso es continuo.”

El argentino agrega que se piensa en lo inmediato, en si algo es ventajoso o no. “Y se piensa, generalmente, como si no existiera el futuro; o como si no existiera otro futuro que el futuro inmediato. Se obra de acuerdo con lo que conviene en ese momento”.

Lo que Martin Heidegger (1996: 12) dijo de la tela de Van Gogh, que muestra un par de botas de campesino, se puede aplicar al diálogo entre la obra de arte y su espectador, el hecho de que la experiencia estética nos lleva a vivir a otros mundos posibles, evidenciándonos la contingencia, relatividad y finitud del mundo dentro del cual estamos encerrados. Esto significa que vivir en un mundo múltiple comporta realizar una experiencia de libertad entendida como oscilación continua entre pertenencia y desasimiento. El ser no coincide necesariamente con lo que es estable, fijo, permanente. Tiene que ver más bien con el acontecimiento, el consenso, el diálogo, la interpretación.

En los relatos “El otro duelo” y “El informe de Brodie” (que da su nombre al libro), Borges (2005c) se refiere a personajes carentes de imaginación, por que se invisten de crueldad amoral e irresponsable. En “El otro duelo” dice: “La falta de imaginación los liberó del miedo y de la lástima, aunque el primero los tocó alguna vez, al iniciar las cargas” (p. 81). En el segundo, refiriéndose a la tribu de los Yahoos, afirma: “La falta de imaginación los mueve a ser crueles” (p. 114). Estas sentencias toleran la interpretación de que la falta de mediación simbólica, propia la dimensión estética, puede llevarnos hacia conductas ciegas, acríticas.

Si una sociedad o un individuo no incluyen esos factores intelectuales, éticos y estéticos, el ambiente humano será como el de ciertos personajes que deambulan en la

ficción de *Trópico de Cáncer* de Henry Miller (2005: 155): “Una jungla por la que vagan espíritus flacos y de garras aguzadas.”

El arte nos ayuda a cruzar el espejo de las ilusiones, de las ideologías, y arribar a mundos interiores donde radica lo tremendo de nuestra verdad. ¿Quiénes somos? ¿Qué es cada uno de nosotros? ¿Hay identidad? ¿Hay fundamento? El “pienso, luego existo” de Renato Descartes encuentra su réplica en la frase de Jacques Lacan: “Soy donde no pienso”. ¿Dónde es el personaje Alicia; en el mundo despierto o en el de los sueños?

En la novela de Nikos Kazantzakis (1995:14), *El pobre de Asís*, se halla el siguiente diálogo: “Santo ermitaño, voy en busca de Dios. ¡Muéstrame el camino!” “No hay camino”, me respondió, golpeando el suelo con el bastón. “¿Qué hay, entonces?”, dije, espantado. “Un abismo: ¡salta!” “¿Un abismo? ¿Ese es el camino?” “¡Ese es el camino! Todos los caminos llevan a la tierra, el abismo lleva a Dios. ¡Salta!”

El sujeto está constituido por un vacío sobre el que se inscribe la verdad del sujeto. Esta oquedad fundamental es divina, sublime, como una oscuridad que fulgura, el asomo de la plenitud sobre un fondo de muerte. El poeta chiapaneco Joaquín Vásquez Aguilar (1993: 37) dice al padre muerto: “cómo la vas pasando allá /en esa oscuridad que brilla / al otro lado de nuestras lágrimas”. Cornelius Castoriadis (2007: 109-127) observa que el arte verdadero circunda el abismo. El abismo que a veces asoma no en los ojos sino en la mirada, tal como lo expresó Vásquez Aguilar (2010: 219): “me da miedo tu mirada, no tus ojos”. José Gorostiza dijo: “Si mi madre viera en mis ojos, que sin duda ha visto, como yo vi desde niño en los suyos, se encontraría también, más allá de la mirada, con fantasmas que la harían estremecer de miedo”. Según el autor de *Muerte sin fin*, el arte no le tiene horror al vacío. El poeta se adueña de los poderes escondidos del hombre y establece contacto con aquello que está más allá. Pero ese más allá es interior: “transitamos dentro de nosotros mismos hacia oscuros calabozos que no conocíamos dentro de nuestro propio castillo”. Por esto, Borges (2005b: 53) dijo que la belleza “es una forma de alarma o de inquietud”.

Gran parte del arte contemporáneo presenta la alteridad siniestra del hombre, el lugar donde se embosca el deseo de aniquilar a los demás. En Hispanoamérica, los

principales ejemplos son los bestiarios de Julio Cortázar, Juan José Arreola, José Luis Cuevas y Francisco Toledo.

El aforismo de Cristo, “amarás a tu prójimo como a ti mismo”, encierra un enigma para individuos que no se soportan ni ellos mismos. Sigmund Freud trata de encontrar el sentido en *El malestar en la cultura*. Jacques Lacan (1988: 217-230) da una convincente interpretación de esa frase:

Cada vez que Freud se detiene, como horrorizado, ante la consecuencia del mandamiento del amor al prójimo, lo que surge es la presencia de esa maldad fundamental que habita en ese prójimo. Pero, por lo tanto, habita también en mí mismo. ¿Y qué me es más próximo que ese prójimo, que ese núcleo de mí mismo que es el del goce, al que no oso aproximarme? Pues una vez que me aproximo a él —éste es el sentido de *El malestar de la cultura*— surge esa insondable agresividad ante la que retrocedo, que vuelco en contra mí, y que viene a dar su peso, en el lugar mismo de la ley desvanecida, a lo que me impide franquear cierta frontera en el límite de la Cosa.

Para Lacan, lo más próximo del individuo, lo que es su corazón es precisamente su goce. La persona no osa aproximarse a lo que le es más próximo y, al mismo tiempo, más extranjero.

Richard Berstein (2006) considera la postura de varios filósofos sobre el problema del mal, entre otros, Kant, Schelling, Nietzsche, Freud y Arendt.

Inmanuel Kant observó que los hombres no pueden escapar de la inclinación al mal porque es constitutiva de su especie. La historia personal, las condiciones culturales y la educación de una persona afectan sus decisiones morales.

Para Friedrich Schelling, el fundamento del mal es el fundamento del ser humano. El poder del mal no se domina del todo y siempre puede volver a estallar. El mal es la afirmación de una voluntad perversa que se glorifica a sí misma, tiene delirios de omnipotencia y se cree la expresión de la voluntad universal. Richard Berstein dice que el totalitarismo y el terrorismo del siglo XX participan de este delirio. Incluso, en un mundo posttotalitario presenciamos la tentación de aquellos que piensan que pueden imponer su voluntad sobre otros atribuyéndose universalidad.

Friedrich Nietzsche considera que los hombres del saber nos desconocemos a nosotros mismos. Somos necesariamente extraños para nosotros mismos, nos malinterpretarnos. Aquella ley de que cada uno está lo más lejos del resto, se aplica por toda la eternidad. No somos hombres de saber con respecto a nosotros mismos. El hombre es una criatura desposeída, atormentada por la nostalgia de lo salvaje.

Sigmund Freud crea el mito de *Tótem y tabú* para mostrar la profunda ambivalencia que signa la psique humana, en la que se internalizan y reprimen los impulsos homicidas, sin erradicarlos. La esencia de la vida humana es ambivalente. Tenemos que aprender a vivir con esa profunda ambivalencia, que no podemos controlarla racionalmente. No podemos eliminar nuestros deseos inconscientes de violar las prohibiciones morales.

En sus consideraciones sobre la guerra y la muerte, el autor de *El malestar en la cultura* advertía sobre la tendencia de las sociedades altamente sensibilizadas de regresar hacia formas extremas de crueldad y orgías de destrucción sin fin. Aunque es importante mantener vivos los recuerdos de los horrores no significa que no volverán a ocurrir. Es mucho más importante recordar que el poder destructivo de nuestra naturaleza instintiva nunca se suprime. Hablar de una reconciliación o armonía final es engañarse. Nuestros impulsos instintivos más violentos y primitivos coexisten con el desarrollo mismo de los códigos y prohibiciones morales. Los estadios primitivos siempre pueden restablecerse; la mente primitiva es imperecedera. Siempre habrá una tendencia nativa a la ruindad.

Hannah Arendt dice que el mal radical tiene que ver con hacer que los seres humanos se vuelvan superfluos, lo cual surge a través del delirio de omnipotencia del hombre individual. Si un hombre es omnipotente, entonces no hay motivo para que existan los hombres en plural. El delirio de omnipotencia de un individuo es incompatible con la existencia de los hombres en plural. La pluralidad es específicamente la condición de toda vida política.

Según Arendt, existen pasos esenciales para la dominación total. El primero consiste en matar a la persona jurídica que hay en el hombre. El propósito de un sistema arbitrario es destruir los derechos civiles de toda la población que al cabo es fugitiva en su propio país. En los campos de concentración no existe la pretensión de

derechos civiles humanos; los reclusos no tienen derechos. El siguiente paso decisivo en la preparación de cadáveres vivos es el asesinato de la persona moral que hay en el hombre. La opción ya no es entre el bien y el mal como el caso de la mujer a quien le piden que elija cuál de sus tres hijos deben matar los soldados. Son propios de la acción humana: espontaneidad, individualidad, libertad, pluralidad. La pluralidad resalta la singularidad de cada individuo, que se resiste a dejarse reducir a una esencia común.

Arendt sostiene que en política también debemos reconocer la pluralidad de individuos que tienen una perspectiva propia sobre un mundo común. Debido a esa pluralidad cada quien tiene miradas distintas sobre un mismo mundo. Y porque tenemos miradas distintas, el espacio de la vida pública es donde hay o debería de haber una competencia de opiniones. Los hombres en plural, los hombres en la medida en que viven y se mueven y actúan en este mundo, pueden sentir el significado de las cosas sólo porque pueden hablar entre sí y hacerse entender entre sí.

Si bien la inclinación del hombre hacia el mal es propia de su naturaleza, se puede paliar mediante el cultivo del espíritu y la aceptación de que fuerzas irracionales, oscuras, malévolas pueden irrumpir desde cada uno de nosotros para dañar a los semejantes y a nosotros mismos. Generalmente, el peor enemigo nos habita. La verdad mortífera de los hombres víctimas de sus circunstancias, capaces de aniquilarse y dañar a personas cercanas, incluso amadas y desprotegidas, se observan en algunos personajes de *Dublineses*, de Joyce.

Las fuerzas agresivas irrumpen desde el exterior y desde el interior. El mal tiene muchos rostros. Borges menciona buen número de ellos, entre los que destacan ciertas formas del nacionalismo como señaló a Verdugo-Fuentes (1986: 186):

Hay ciertos errores execrables en los cuales caemos todos, [...], como es el nacionalismo [...]. Estamos mentalmente enfermos con las cuestiones que tienen relación con la sangre de los abuelos, con la parcela de la tierra donde nacimos, con los símbolos que nos representan internacionalmente, y no me siento antinacional cuando digo que debiéramos pensar que somos cosmopolitas. [...] Serían muchas las cosas que mejorarían entre los seres humanos si descubriéramos el sentido de ser un ciudadano

del mundo o un patriota del cielo. Sólo puede salvar a la humanidad el que insistamos más en nuestras cuestiones afines que en nuestras marcadas diferencias.

El prejuicio de superioridad de la patria, del propio idioma, de la propia religión, del color local, ubicados dentro de la patología nacionalista, “que, más que desarrollarnos, son nuestra más grande limitación”.

Borges (Verdugo-Fuentes: 58) señala otros males como “la injusta distribución de los bienes espirituales y materiales, del planeta parcelado en países y esos países provistos de fronteras, de lealtades”; estaba persuadido de que el yo era nuestro mayor pecado. Éste tiene poco que ver con la individualidad o con el ser distinto a los demás. Borges (Verdugo-Fuentes: 87) afirma, de acuerdo con Schopenhauer, Hume y Berkeley, que los seres humanos somos distintos unos de otros no por nuestro “amado yo” sino por algo que desconocemos:

Tres autores que siempre he admirado son Schopenhauer, Hume y Berkeley. Ellos siempre se refirieron al yo como una ilusión, y creo que estaban en lo cierto. ¿Habrá una frase más bella que la de Hume cuando decía: “Cuando me busco, nunca estoy en casa”.

Para Michel Cioran, el yo condena al hombre a un orbe de sufrimientos, el yo es la casa de las desdichas. Jacques Lacan observa que inflar el yo significa favorecer la estructura perversa, es preferible favorecer el habla del sujeto; éste es alguien que se expresa en nuestro decir como acontece en el arte verdadero. Éste es, según dijo Luciana Figuerola, “tan inútil como el amor”.

Cuando Waldemar Verdugo-Fuentes (1986: 95-96) preguntó a Borges sobre “cómo se gesta la idea de ser un dictador en el hombre”, éste respondió que “la idea de ser un mandarín y de ser obedecido es una cuestión inherente a los niños en su más temprana infancia”, se liga más a la mente de un niño que a la de una persona madura.

Se tiene que crear las condiciones para que los niños jueguen más. A través del juego reparan su relación con el mundo. La infancia que destruye pero no resarce, no

se corrige bajo su propia ley; si no repara no podrá desagaviar su relación con el otro, no podrá ofrecer disculpas. El juego es central en la organización interna de los niños. Alguien dijo que las drogas no son la causa sino la solución. Antes que éstas causen estragos, ya existe un problema insostenible en el individuo que se agarrará a ellas como un modo ilusorio de paliar su infierno.

Los bestiarios, Freud y los filósofos mencionados nos alertan ante las asechanzas que nos habitan, nos invitan a profundizar la mirada y la escucha en la siniestra naturaleza humana a fin de domesticar la bestia que se agazapa en nuestro interior. Este más allá malévolo habla. Es necesario escucharlo, dialogar con él desde la enigmática región en la que se embosca. Debemos estar atentos, pues la vida nos amenaza en cada instante que vivimos, que al menor descuido pueden llevarnos a los infiernos perennes. Jorge Luis Borges (2007:549) lo señala en el poema “Doomsday”:

No hay un instante que no pueda ser el cráter del Infierno.

[...]

No hay un instante que no esté cargado como un arma.

En cada instante puedes ser Caín o Siddharta, la máscara o el rostro.

En cada instante puede revelarte su amor Helena de Troya.

En cada instante el gallo puede haber cantado tres veces.

En cada instante la clepsidra deja caer la última gota.

James Joyce (2012) presenta en algunos relatos de *Dublineses*, sobre todo en “Una nubecilla” y “Contrapartes”, cómo las circunstancias adversas son propicias para que se manifiesten estas tendencias mortíferas en personajes que se consideran incapaces de dañar a quienes están cerca e, incluso, aman. La distribución inequitativa de los bienes materiales torna a los individuos en presas óptimas para las tendencias nocivas, como se observa en el mencionado relato “El otro duelo”, del libro *El informe de Brodie*, donde dice: “Como el de otras pasiones, el origen de un odio siempre es oscuro [...]. Quizá sus pobres vidas rudimentarias no poseían otro bien que su odio y

por eso lo fueron acumulando. Sin sospecharlo, cada uno de los dos se convirtió en esclavo del otro” (pp. 79-80).

BIBLIOGRAFÍA

Alifano, Roberto (1985), *Conversaciones con Borges*, Madrid: Debate.

Arreola, Juan José (2005), *Obras*. Antología y prólogo de Saúl Yurkievich. México: Fondo de Cultura Económica.

Berstein, Richard (2006), *El mal radical*. México: FINEO Editorial.

Borges, Jorge Luis y Osvaldo Ferrari (2005a), *En diálogo / II*. México: Siglo XXI.

Borges, Jorge Luis y Osvaldo Ferrari (2005b), *En diálogo / I*. México: Siglo XXI.

Borges, Jorge Luis (2005c), *El informe de Brodie*. Madrid: Alianza Editorial.

Borges, Jorge Luis (2007), *Obras completas*. Buenos Aires: emecé. Tomo III.

Castoriadis, Cornelius (2007), *Ventana al caos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Cortázar, Julio (2004), *Bestiario*. Madrid: Punto de Lectura.

Heidegger, Martin (1996), *Caminos del bosque*. Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza.

Joyce, James (2012), *Dublineses*. Trad. Óscar Muslera. México: Universidad Veracruzana. Col. Biblioteca del Universitario, número 40.

Kazantzakis, Nikos (1995) *El pobre de Asís*. Versión Castellana de Carlos Lohlé. Barcelona: Salvat Editores.

Lacan, Jacques (1988), *El Seminario VII, La Ética del Psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós.

Miller, Henry (2005), *Trópico de cáncer*. Edición de Bernd Dietz. Madrid: Cátedra.

Vásquez Aguilar, Joaquín (1993), *Antología personal*, Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas.

Vásquez Aguilar, Joaquín (2010), *En el pico de la garza más blanca. Obra reunida*. Edición crítica José Martínez Torres, Antonio Durán Ruiz y Yadira Rojas León. Tuxtla Gutiérrez: UNACH / CONECULTA-Chiapas.

Verdugo-Fuentes, Waldemar (1986), *En voz de Borges*. México: EOSA.

¿TE VERÉ EN EL DESAYUNO?

La segunda novela del escritor mexicano Guillermo Fadanelli,²⁴ *¿Te veré en el desayuno?* (1999), inicia con la advertencia del autor: “La siguiente es la historia de cuatro personas cuyas vidas no merecían haber formado parte de novela alguna”.

El personaje Ulises Figueroa es un burócrata de los niveles más bajos en la nómina de la empresa FONACOT, soltero y por cumplir cuarenta años; su amigo, Adolfo Estrada, de la misma edad y condición civil, se gana la vida como veterinario sin poseer los conocimientos básicos. Cristina rebasa los treinta y cinco años. Olivia, joven de buena presencia física, pierde el apego a la vida después de sufrir una violación.

Ulises Figueroa y Cristina, tras una breve relación clientelar, unidos por la soledad, comparten la vida. Adolfo Estrada vio en la desgracia de Olivia, a raíz de la violación, la oportunidad para de unirse a ella. Lo hizo a través de los lastimados padres de la joven. Ésta, sin voluntad propia, termina en el decadente departamento de Adolfo.

¿Te veré en el desayuno? narra el naufragio del amor. Ulises y Cristina llevan una relación cada vez más deteriorada. En Olivia, Adolfo se quedó amando su cadáver.

Los personajes aparecen dentro de una sociedad neurótica, descentrada, donde predomina la percepción imaginaria de las cosas del mundo. A la madre de Olivia no la salva su fe en la vida eterna; una feminista lleva cabello cortado y viste como hombre; los vecinos consideran a Ulises un buen veterinario e incluso conocedor de las enfermedades humanas. Todos son foráneos a sus anhelos y se hallan marcados por la circunstancia adversa, como reza la canción de José José, la preferida de Adolfo: “*uno no es lo que quiere sino lo que puede ser*” (p. 113); los senderos sobre los que caminan también conducen al extravío: “Estoy segura de que Dios se ha distraído”, dice la madre de Olivia. Los personajes no participan en el mundo, más bien padecen su historia y actúan según el guión no elaborado por ellos, “es la estupidez la que decide” (p. 189). La vida se les ofrece como un conglomerado de amargos y ajenos sucesos.

²⁴ Fadanelli, Guillermo. *¿Te veré en el desayuno?* México: Plaza & Janés. 1999.

Ulises y Cristina son Odiseo y Penélope sin epopeya. Cristina, esperando a altas horas de la noche, en una esquina de la mega ciudad, al cliente anónimo; no aguarda a Ulises, sino al que pueda pagar sus caricias en algún hotel de mala muerte. La joven perfila su porvenir en un horizonte de desamparo: “Eché una hojeada a su alrededor. Estaba sola, tan sola como siempre desde hacía quién sabe cuántos años”.

Ulises, buscando lances amorosos con cualquier prostituta que lo rescate del tedio, encuentra a Cristina. En su viaje a través de las calles de la ciudad, no hay Ítacas; la búsqueda es el disfraz de una huida, la fuga de la vida circular y sin aventuras. Los naufragios no tienen mares. Sin embargo, en la noche, Cristina tiene algo de sirena y el hechizo de la troyana Helena, luna que arrastra tras de sí el placer y las desgracias; pero no hay Troyas.

Los personajes se presentan en su transitoriedad con la mordedura del tiempo. Cristina “escogía a sus hombres, en su mayoría empleados cuarentones o carcamanes abandonados a la deriva que sólo deseaban estrujar el cuerpo de una mujer más joven mientras les llegaba la muerte”. Adolfo Estrada, a la edad de treinta y nueve años, siente que su cuerpo y ánimo han tomado la ruta del deterioro irreversible.

En *¿Te veré en el desayuno?* sólo ocurren apariencias de relaciones humanas. “De todos, el Toro era el único que podía decirse medio amigo del Alfil, y no por otra razón que la de durar más que los otros” (p. 131).

“Me atraen —dijo Fadanelli durante una entrevista con Mauricio Carrera y Betina Keizman²⁵— los personajes que crecen en la angustia de las oquedades, en el rincón. Son la contraparte del hombre exitoso”. También la comunicación es aparente, frágil; el ser de las cosas pierde fundamento, como se advierte en la discusión de Olivia y Adolfo sobre la cabeza de un coyote:

—¿Qué es eso —preguntó ella?

—Éste es un coyote que mi padre cazó cuando era muy joven, [...].

—Eso no es un coyote —precisó Olivia—, es un perro.

[...].

²⁵ Carrera, Mauricio y Betina Keizman. *El minotauro y la sirena*. México: Lectorum. 2001. P. 110.

—Tú que vas a saber si nunca has salido de la ciudad.

—Es un perro.

—¿Cómo puedes afirmar algo con tanta autoridad? Acuérdate que yo soy veterinario, fui a la escuela...

—No mientas. Eso es un perro callejero.

Esto último le dolió mucho a Adolfo y por un momento tuvo la sensación de que la esperanza de una tarde agradable se perdía sin remedio.

—Después de aquella noche quedaste mal, ni siquiera puedes distinguir entre un coyote y un perro.

—Es un perro y tu padre un cobarde. (p. 169).

La opinión de Olivia es ratificada, en otro momento de la novela, por Cristina. Esta discusión remite a la que aparece en *Don Quijote* sobre si es bacía o yelmo lo que Don Quijote usa como instrumento de caballería andante.

El final de *¿Te veré en el desayuno?* da la impresión de que terminó sin los acabados y retoques de las otras novelas de Fadanelli. Sin embargo, el fin está a tono con la realidad de los personajes; la vida está cumplida de antemano. Lo que sucederá ya se anticipó.

LA MUJER Y EL OBJETO PERDIDO

A Carmen de la Mora

La teoría de Jacques Lacan afirma que cuando emerge la Palabra, nace el sujeto y algo se pierde en lo real. El deseo aspira a lograr ese Objeto fugado,²⁶ que ha dejado un vaciamiento en el corazón del ser. Colmar este anhelo es imposible; sin embargo, supone la condición necesaria para que la realidad se invista de matices ilusorios. Morelli, el personaje de *Rayuela*, la novela de Julio Cortázar (1985: 72), observa que “se puede matar todo menos la nostalgia del reino, la llevamos en el color de los ojos, en cada amor, en todo lo profundo que desata, engaña y desengaña”.

La Palabra primordial (el significante) horada lo real y provoca el hueco constitutivo del ser humano; en ese vacío, se presenta la imagen de plenitud que ya no está. La pulsión de muerte surge cuando la Cosa se muestra y se esfuma al mismo tiempo; la pulsión de muerte bordea ese agujero, lo circunda, ¿con qué lo ha de llenar? Lo colma ilusoriamente con las cosas del mundo; se necesita de un espejismo que sostenga al deseo ante la ausencia de la Cosa, del hoyo que no se soporta. La pulsión de muerte es insistencia significativa de llenar ese vacío.

La pulsión de vida es posterior a la pulsión de muerte; ésta nos enamora del mundo. La vida se amontona alrededor de la muerte; ahí se acumula para impedir el vacío. No hay deseo de muerte; el deseo emerge por la existencia de la muerte. Si no hubiera ausencia del Objeto (esa ausencia que brilla en el fetiche o en la mujer amada), no habría pulsión de muerte. No hay deseo de la verdad; el deseo va hacia la Cosa. La verdad es imposible; la Cosa es imposible; la mujer es imposible.

La mujer viene a ocupar el lugar del Objeto perdido; ahí donde se despliega la muerte aparece la ilusión de la vida. La mujer es también esa ilusión: la creación, el efecto de la ficción fundamental, la imagen de la plenitud. El hombre no puede más que perseguirla. En ella, los hombres también buscan el Grial y El Dorado. Esta ilusión de absoluto se observa en una canción popular: “Pensar que llegar a quererte/ es creer que la muerte se pudiera evitar”, o como Fausto dice al fantasma de Helena:

²⁶ El *Seminario 4*, principalmente, Lacan (2004) reflexiona sobre el tema de la relación de objeto y su lugar en la teoría analítica.

“Dulce Helena, hazme inmortal con un beso”. En la novela *El día que Nietzsche lloró*, de Irvin D. Yalom (1999:298), el filósofo dice a su interlocutor:

Josef, [...] su relación con Bertha es irreal, una ilusión tejida con imágenes y anhelos que nada tienen que ver con la Bertha real [...]. Su fantasía sobre Bertha lo protege del futuro, de los terrores de la vejez, de la muerte del olvido. Hoy me doy cuenta de que su concepto de Bertha también está contaminado por fantasmas del pasado. [...]. Bertha no es real. Es sólo un fantasma que llega tanto del futuro como del pasado.

¿Qué halla el hombre detrás de la figura de la mujer? El dragón y la pregunta turbadora: “¿qué quieres de mí?”; es la interrogación de *Belcebú*. La interpelación potencializa su dimensión diabólica en boca de la suegra: “¿qué intenciones tienes con mi hija?” El suegro no la plantea porque sabe de lo que se trata.

Álvaro, personaje de la novela *El diablo enamorado*, de Jacques Cazotte (2003: 13 y 78) invoca al demonio; éste se le aparece con la pregunta: *Che vuoi?*²⁷ Satanás lo amará con figura, estrategias y nombre de mujer (Biondeta). Álvaro, cuando ha caído en la trampa de amor, dice a su seductora, “¡Oh mi querida Biondeta [...], contigo me basta: colmas los deseos de mi corazón”, ésta responde: “No es ese mi nombre [...], soy el Diablo, mi querido Álvaro, soy el diablo [...]. Vuestra especie evita la verdad, la única manera de hacerlos felices es cegándolos”.

La mujer produce en el hombre gusto y susto, horror y arrobamiento, porque lo confronta con la verdad. La verdad produce miedo. Friedrich Nietzsche, personaje de la novela de Irving D. Yalón, observó que la verdadera pregunta del pensador es: “¿Cuánta verdad puedo tolerar?”; esta interrogación se corresponde con lo señalado por el filósofo en su *Ecce Homo*:

Cuánta verdad soporta, cuánta verdad osa un espíritu. [...]. Toda conquista, todo paso adelante en el conocimiento es consecuencia del valor, de la dureza consigo mismo, de la limpieza consigo mismo. [...] hasta ahora lo único que se ha prohibido siempre, por principio, ha sido la verdad. (1992: 56).

²⁷ “¿Qué me quieres?” (Traducción de Carmen de la Mora).

La mujer es portadora del hoyo, de la ausencia total, representa a la muerte con lo que tiene de maravilloso, siniestro y prometedor (la dicha y algo más). Muchos hombres andan en pos del señuelo, cautivados por la imagen de la mujer. El negro cabello de María La bandida —personaje de una canción popular mexicana— “refleja la muerte y en sus labios rojos hay una mentira”.

La mujer puede ser un objeto ilusorio, también representa al Objeto imposible. El estatuto imaginario de la amada se observa, por ejemplo, en *Novela como nube*, de Gilberto Owen (1996: 757); ahí se lee: ¡Ay, Elena inasible, haberte amado siempre en imagen [...]. Las mujeres, sobre todo, nunca se nos entregan, nunca nos dan más que una nube con su figura”. El narrador del cuento “Ulrica” de Jorge Luis Borges (2008: 104-108) también destaca esta vertiente imaginaria: “Ulrica ya se había desvestido. Me llamó por mi verdadero nombre, Javier. [...]. No había una espada entre los dos. Como la arena se iba el tiempo. Secular en la sombra fluyó el amor y poseí por primera y última vez la imagen de Ulrica”.

El amante ve en la amada lo imposible de ver, se presenta ante él un más allá misterioso, tal como se observa en “Las ciudades”, la canción de José Alfredo Jiménez: “Te vi llegar / y sentí la presencia de un ser desconocido; / te vi llegar / y sentí lo que nunca jamás había sentido”. El señuelo es sobrecogedor.

El hombre quiere alcanzar la verdad; cada mujer es para él un fragmento de verdad; puede querer a muchas al mismo tiempo porque la verdad completa no está en ninguna de ellas. Para el hombre siempre es la primera, única, insustituible.

Para la mujer un hombre es el lugarteniente del padre simbólico; todos son equivalentes; cuando enuncia “todos los hombres son iguales”, dice, acaso sin saberlo, una verdad profunda; incluso, prefieren algo seguro a un amor inestable. Cierta joven después de escuchar esta canción, “hace días perdí / en alguna cantina / la mitad de mi vida / más el quince de propina; / no es que sea el alcohol / la mejor medicina / pero ayuda a olvidar / cuando no ves la salida. / Hoy los buenos recuerdos / se caen por las escaleras / y tras varios tequilas / las nubes se van pero el sol no regresa [...],

dijo: “Dios mío, sólo pido olvidarlo, no que regrese porque tengo una vida hecha, sólo pido olvidarlo”.

La mujer es manifestación de la verdad bajo dos formas: Madre y Virgen. La primera es madre sin necesidad de hijos, el Objeto del deseo primordial y absoluto. La segunda es la intocada, la inmaculada, el objeto perfecto, símbolo de la plenitud, no necesita hombre, es Madre y Virgen. La mujer intocada es la que más atrae, la que todos quieren, como en los burdeles, porque prefigura la plenitud añorada.

¿Cómo va el hombre tras la mujer? Como un perverso tras el fetiche; los sentimientos surgen después; va tras un señuelo que dispara su pulsión y sostiene su deseo; la pulsión es, como dice un poema de José Martínez Torres (2005: 3), “flecha en el aire buscando objeto / misterio en el bosque; / [...] nueva cuenta que se gesta y entrama; / [...] avidez y lujuria / áspid y miel / [...] dicha y desdicha / una y otra vez”.

En *El balcón*, drama de Jean Genet (2007: 59-60), la prostituta Carmen llama al burdel “casa de ilusiones”; y refiriéndose a la relación de la dueña con los clientes, apunta: “Usted tiene los pies sobre la tierra. La mejor prueba es que usted cobra. Para ellos... El despertar tiene que ser brutal. Apenas está terminado, cuando hay que volver a empezar”. La pulsión provocada por un señuelo es plástica: vaivén, exigencia repetitiva. El placer se vive en el cuerpo como una emoción, se prende y se apaga.

La mujer es sujeto pero también objeto, objeto tanto de la pulsión como del absoluto; esencialmente no existe, se crea como la verdad; la verdad y la mujer tienen estructura de ficción como se observa en el relato “Parábola del trueque” de Juan José Arreola (2006: 153-156). Los hombres, engañados por un mercader, cambiaron sus mujeres de carne y hueso por otras de oropeles. Hubo uno que no lo hizo, el personaje-narrador, cuya situación de lejanía con respecto a su mujer no mejoró. Éste concluye diciendo: “Ahora estamos en una isla verdadera, rodeados de soledad por todas partes”. Ahí, en ese relato, la distancia entre los hombres y sus mujeres es esencial, insalvable.

El hombre da a la mujer el significante (la Palabra) bajo forma de promesa. El oficio del hombre es hacer promesas y después huir. El hombre, en tanto que representante del padre simbólico, va a satisfacer la esperanza femenina con la promesa, es en ese plano donde cumple; como Don Juan, el hombre no traiciona a las

mujeres. La mujer, ocupando el lugar Cosa, va a gozar al padre simbólico encarnado en el hombre. Si las mujeres van de frustración en frustración con respecto a lo que espera del hombre, es porque tiene un ideal monogámico y, sobre la base de ese ideal, reclama exclusividad al compañero. El hombre toma una actitud paradójica frente a la mujer: le miente para que no se vaya, le miente para no perderla.

En el relato “Historia de Rosendo Juárez” de Jorge Luis Borges (2005: 36), Luis Irala confiesa a su amigo Rosendo que ha decidido desafiar a muerte al hombre con quien se fue su mujer; éste le responde: “nadie le quita nada a nadie. Si la Casilda te ha dejado, es porque lo quiere al Rufino y vos no le importás”. Esta frase se ajusta a la estructura femenina que, a diferencia de Don Juan, suele amar sólo a uno. Para el hombre cada mujer es única, encarna la diferencia, es un fragmento de verdad, por eso necesita una y otra.

A la mujer le es suficiente un hombre. Su posición es distinta porque sólo ella puede estar en el lugar de la Cosa y en el lugar del señuelo; por eso provoca la mirada del hombre y cuando él llega, le dice: “te has equivocado”. La mujer juega a las escondidas, a ser y a no ser el objeto.

La histérica, en cambio, al no poder simbolizarse como un objeto de intercambio simbólico, se considera un objeto imaginario y real, objeto de venta y de consumo, se siente usada. Cuando los síntomas se acrecientan, la histérica hace la ley con su cuerpo; el síntoma aparece en su propio cuerpo; es un sujeto que no agarra su lugar de mujer; sabe muchas cosas pero no sabe quién es ella; no sabe qué es una mujer; mucho menos que ella es mujer (lo sabe únicamente en el plano de la conciencia).

La mujer también se asume como totalidad. Cierta día, una muchacha platicaba con su amigo:

-Me he separado de mi esposo; el muy tonto no valoró lo que le di.

-¿Qué le diste?

- Todo.

- No puede ser.
- ¿Qué no puede ser?
- Que le hayas dado todo.
- Pues yo le di todo.
- ¿Qué es todo?
- Todo es todo.
- Sólo dices tonterías.
- Y tú no entiendes una chingada.

La mujer cree dar todo porque da el falo simbolizado; ella es todo y cada hombre equivale a los demás.

La mujer pone de relieve la imagen sonora del significante, es femenina porque tiene relación con la palabra; la palabra vincula la verdad, puede revelarla. Todo sujeto tiene que confrontarse con la verdad. La mujer, por una parte, se confronta con la verdad; por otra, lo es. La mujer no es para ser comprendida sino para ser escuchada. En la vida cotidiana, habla más que el hombre, a veces al nivel del agobio.

La mujer no es lo que completa al hombre. Hombre y mujer son caminos diferentes. Cada quien carga su soledad. No concurre el empalme, no existe la media naranja; sólo se ensamblan la histérica y el obsesional, ellos podrían decir con Heinrich Heine: "Cuando nos encontramos en el fango / nos comprendimos enseguida". El amor es impotente, aunque sea recíproco porque ignora que no es más que el deseo de ser Uno con el Objeto absoluto, con la Cosa, con lo imposible, o como dijo Jacques Lacan (2008: 61): "El amor, si es verdad que está relacionado con el Uno, nunca saca a nadie de sí mismo".

BIBLIOGRAFÍA

Arreola, Juan José (2006), "Parábola del trueque" en *Confabulario definitivo*. Edición de Carmen de Mora. Madrid: Cátedra.

Borges, Jorge Luis (2008), *Libro de los sueños*. Madrid: Alianza Editorial.

Borges, Jorge Luis (2005), *El informe de Brodie*. Madrid: Alianza Editorial.

Cazotte, Jacques (2003), *El diablo enamorado*. Traducción de Jorge A. Sánchez. Barcelona: Ediciones Abraxas. 2003.

Cortázar Julio (1985), *Rayuela*. Barcelona: Planeta / Agostini.

Genet, Jean (2007), *El balcón* Traducción de Luce Moreau-Arrabal. Buenos Aires: Lozada. 2007.

Lacan, Jacques (2004), *Seminario 4*. Trad. de Eric Berenguer. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, Jacques (2008), *Seminario 20*. Trad. de Diana Rabinovich, Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires: Paidós.

Martínez Torres, José (2005), *La flecha en el aire*. México: CONECULTA, Chiapas.

Nietzsche, Friedrich (1992), *Ecce Homo*. Madrid: Alianza Editorial.

Owen, Gilberto (1996), "Novela como nube" en *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. (Selección, introducción y notas de Christopher Domínguez Michel). Tomo 1.

Yalom, Irving D. (1999), *El día que Nietzsche lloró*. Barcelona: Emecé.

EL SER Y LA MUERTE: MÁS ALLÁ DEL CAUTIVERIO IMAGINARIO

La coherencia del mundo es una ilusión; el hombre no es unidad sino un alguien discontinuo, el sujeto de la sorpresa. Lo inesperado irrumpe y cava en la aparente armonía social. Los seres humanos generalmente actúan eludiendo su confrontación con el vacío que los constituye y van por la vida rodeando veredas, soslayando el instante postrero. Los hombres quieren el fundamento, el arraigo, pero es más sabio pensarnos viajeros, “¿por qué preocuparnos por las cosas si las vamos a dejar; esta vida es un cuarto de hotel; a la una de la tarde hay que entregar la llave”, dijo una joven practicante del budismo: Elizabeth Couoh.

Martin Heidegger (2008: 275-291) afirmó que el individuo de vida inauténtica procura encubrir la inexorabilidad de su muerte lanzándose a la búsqueda de los placeres inmediatos. El hombre verdaderamente auténtico es ser-para-la muerte, que asume su finitud y no la disimula entreteniéndose con placeres mundanos o apremiando la felicidad momentánea. La vida se vive por los caminos de la muerte. “Yo, Sancho, nací para vivir muriendo” (Cervantes, 2004: 996), dice Don Quijote.

Una mañana, alguien se ocupaba de hacer un sepulcro. El hombre que lo observaba preguntó:

–Oiga, usted, ¿quién será enterrado en este lugar?

– Esta tumba es mía, para cuando que me toque.

–Está cabrón eso, oiga. Yo no me animaría. Mi tumba que la hagan otros.

Tal vez sea conveniente vivir la muerte, aunque no como quiere la vida. Se trata de que nuestras luchas y desgarramientos no impidan el acceso a una estructura sublimatoria. Para la teoría de Jacques Lacan, la sublimación es la identificación imaginaria con el padre simbólico, en cuanto que está muerto y es puro enunciado. El Otro simbólico es un lugar, aquél donde se promulga la ley; la ley que da la distancia con la Cosa materna. Sin embargo, no por estar muerto deja de estar vivo; para el psicoanalista francés, el padre está muerto en el sentido de que se halla fuera de la vida, en los confines extramundanos; está muerto aunque él no lo sabe; se halla en el lugar del Otro que nos constituye.

El padre simbólico es el disco donde está la inscripción con un hoyo en medio. El padre simbólico es el que habla en nuestro decir. El hombre es esencialmente una escritura significativa, la primera inscripción es la ley de la castración y quien escribe es el padre muerto.

Por el padre muerto, el hombre tiene una relación con la inmortalidad. Estar esencialmente muerto por la constitución del padre simbólico significa conquistar el lugar de sujetos del deseo (sujetos de la palabra). El ser humano sólo puede concebirse en la expresión de la Palabra entendida como aquella cargada por el deseo. El sujeto se dice en la palabra; ahí radica la certidumbre de ser. A esto se refiere la frase extraña de Sigmund Freud (1980: 74): “Donde eso era, yo debo advenir.” El sujeto debe entrar en su casa. La casa del sujeto es el inconsciente, que se halla estructurado como un lenguaje. Martin Heidegger (2006: 11-12) señaló que “el lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y poetas son los guardianes de esa morada. Su guarda consiste en llevar a cabo la manifestación del ser en la medida en que, mediante su decir, ellos la llevan al lenguaje y allí la custodian.”

Acceder a la sublimación significa liberar al yo de sus prisiones, dejar ser el más allá en el más acá, como lo expresa el poema “La boca” de Miguel Hernández:

Boca que arrastra mi boca:
boca que me has arrastrado:
boca que vienes de lejos
a iluminarme de rayos.
[...]
Beso que rueda en la sombra:
Beso que viene rodando
desde el primer cementerio
hasta los últimos astros.

Acceder a la sublimación significa también convertirse en el “polvo enamorado” que anhelaba Francisco de Quevedo, pues, como señaló en el siglo XIII, el sufí Jelaluddin

Rumi (1988), “ahí donde el amor despierta muere el yo, el tenebroso déspota”. “El amor —dijo Lacan (2007: 402)— no ya como pasión, sino como donativo, apunta siempre más allá del cautiverio imaginario, al ser del sujeto amado, a su particularidad”

La pregunta ¿qué quiero? es engañosa e improcedente; lo importante es querer; y el querer se transmite queriendo. María Zambrano (2010: 148) dijo que Don Quijote nunca llegó al palacio de Dulcinea, no lo vislumbró siquiera, pero “desplegó su libertad moviéndose realmente, combatiendo realmente, amando realmente. Y aún no queda tan claro si en alguna de sus aventuras no contagió de su libertad a alguien”.

Hay que buscar el deseo del lado de la muerte, es decir, del lado de lo simbólico. Subjetivar la muerte es instituir el sistema simbólico. El hombre camina sobre un fondo de muerte porque es sujeto, pues lo que no ha sido subjetivado permanece mudo. No en todos los individuos hay sujeto; no hay en los psicóticos. Éstos, dependiendo del grado de psicosis, suelen ligarse al mundo mediante la fuerza de los hábitos y el cumplimiento de ciertos roles convencionales.

Estar esencialmente muertos es abandonar los muros de las vanidades, las ilusiones, las cosas materiales, situarse más allá de la demanda, fuera del yo, de “ese maldito yo” al que hace referencia Michel Cioran (1995); si no lo conseguimos estamos condenados a experimentar “que la vida se aleja y nos deja llorando quimeras”, como dice una canción popular.

Jorge Luis Borges expresó a Ernesto Sabato (2007: 149), “mientras estoy creando soy ante todo insignificante”. El autor de *Ficciones* se consideraba humilde amanuense de un Otro desconocido. Borges (1999: 39) asumía la postura budista que niega la permanencia del yo; dijo que Buda no insistió en que lo vieran personalmente porque la personalidad y el yo son ilusorios: “imaginar que el Buddha, que voluntariamente dejó de ser el príncipe Siddharta, pudo resignarse a guardar los miserables rasgos diferenciales que integran la llamada personalidad, es no comprender su doctrina.” Pierre Bourdieu (2002: 33) cuenta que Ludwig Feuerbach respondió a un amigo que le aconsejaba solicitar una cátedra universitaria: “sólo soy algo mientras pueda seguir siendo nadie”. Fernando Pessoa (2002:287) formuló esta idea en versos de gran belleza:

Ñao sou nada

Nunca serei nada.

Ñao posso querer nada.

Á parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.

No siempre es negativo suprimir la creencia de que la existencia obedece a un plan eminente, a una necesidad *sine qua non*. Cuando Michel Cioran (2005: 69), a la edad de veinte años, confesó a su madre lo insoportable que era para él no encontrar el sentido de su existencia, ésta le respondió: “si lo hubiera sabido, habría abortado”. Años después, Cioran escribió: “Aquella palabras en lugar de deprimirme, fueron una liberación. Me sentaron bien porque comprendí que yo no era en verdad sino un accidente. No debía tomar mi vida en serio.”

Asumirnos en la muerte puede facilitar el cruzamiento del fantasma, la liberación de la cárcel que la fuerza de las pulsiones levanta en el interior de los hombres; ellas van y vienen continuamente; cuando algo da placer, se cree que ocurre en el mundo; pero no, esa delicia sucede en la escena del fantasma.

La pulsión es una boca que se besa a sí misma, cosida y señalada, devoradora, susceptible de desbaratar a sus protagonistas; quizá este sentimiento se conecta a lo que asentó un poeta desconocido del siglo XI incluido en *Ocho siglo de poesía en lengua castellana* de Montes de Oca (1998: 97):

Corazón desmesurado,
contra mí te has rebelado;
anda, ve desatinado,
busca otra compañía.
Corazón, sigue tu vía,
que yo seguiré la mía.

Corazón, nunca creyera

que quieras sin que yo quiera
y que mueras sin que muera.

La pulsión nos mueve como marionetas, como zarandéó a Swann la imagen de Odette en la obra de Marcel Proust (2008), que malgastó los mejores años de su vida, que deseó la muerte y sintió “el amor” más grande de su existencia; todo —como dijo Swann cuando su enamoramiento eclipsaba— [...] por una mujer que no era su tipo. La pulsión bordea el vacío: circunda el Objeto que eternamente falta.

Quien no tiene nada que decir, no tiene nada que escuchar, cubre su deseo con una máscara de hierro. La esencia de la pulsión, como fuerza sexual de la vida, es la repetición; lleva en sí misma la tensión, la fuerza y la relajación. El deseo corre gracias a la cancha que le ofrece la pulsión de muerte. Las pulsiones de vida están sostenidas por los objetos que convocan al cumplimiento del placer, a los encantos fugaces, dentro de un horizonte de insatisfacción permanentemente y carcelarias satisfacciones fugaces. “Amor de cabaret, que poco a poco me mata; / sin embargo, yo quiero amor de cabaret”, dice una canción popular mexicana.

La pulsión de muerte nace en el instante de la ausencia de la Cosa y la presencia de su lugarteniente: la Palabra primordial. El inconsciente es una cadena significativa que se desliza sobre el fondo de muerte, cabalga sobre ella. La Palabra, que a veces fulgura en el discurso, cerca el vacío de la cosa, es llevada por la pulsión de muerte.

La falla esencial no existiría sin el lenguaje. La vida y la muerte danzan hermanadas como el día y la noche. Una estudiante de literatura, Azucena de Arcos, contó que “en el valle de México se tiene la creencia de que cuando una persona está próxima a morir, su alma, agradecida, se despide de la vida bailando en el campo. La muerte contempla, sentada, esa danza mágica”.²⁸

²⁸ En *El Rabinal Achí* (1976) y en el *Popol Vuh* la danza aparece ligada a la muerte de los protagonistas. El baile liga al hombre con los factores de la vida.

¿Quién soy? ¿A dónde voy? ¿De dónde vengo? Son preguntas que nos hacemos porque hay un agujero, una falla fundamental, un ombligo que nos lleva a lo desconocido y al dolor de ser. Joaquín Vásquez Aguilar (2010: 219) escribió:

lo que muestra la puerta, no lo que esconde, me da miedo.

me da miedo tu mirada, no tus ojos.

Si tu lengua se enrosca de tal modo al hablar, me da miedo.

me da miedo la luz por lo que muestra de las cosas.

me da miedo la sombra, por los gritos que oculta.

me da miedo la vida, por la muerte.

miedo de no todo salga bien a la hora de amar,

a la hora de entregar universo tiernamente.

me da miedo también el sur sin el norte,

me da miedo la pala por el muerto.

me da miedo la muerte por esto de la vida.

No es la muerte la que duele; la vida es la que sufre, fundamentalmente el dolor de lo imposible, ese imposible vago, enigmático, que anhelan los personajes de la novela de Georges Bataille (2001). Sin embargo, la plenitud imposible encuentra su posibilidad en la Palabra que se coloca en el lugar de la falla fundamental.

La Palabra fundadora es incapaz de dar la respuesta al sujeto que formula la pregunta: lo instala más allá del principio del placer. El sujeto es o no es; lo importante es que sea, ¿quién?, no importa. Lo esencial es que sea portador de la palabra porque sólo en ella es. El sujeto es un efecto de ella. La Palabra que funda el ser emerge de la muerte. La Cosa (el agujero constitutivo) habla. En el *Popol Vuh* (1984) y en la iconografía maya la palabra brota de una calavera. La Palabra, que decanta al ser, se coloca en lugar del Objeto del deseo, en lugar del vacío fundamental. La pulsión de

muerte es el fondo de la Palabra verdadera, la cual no sólo da la certitud del sujeto sino que lo lleva a lugares insospechados gracias al gran orificio que punza ahí.

La Palabra viene del más allá para expresarse en el más acá. Somos extraños y próximos por el lenguaje. El lado de la Palabra es contrario de lo viviente; la muerte es el lindero de la Palabra. La Palabra tiene dos polos: la negatividad y la positividad: una presencia y una ausencia; se aloja en el vacío que deja la Cosa y, al mismo tiempo, la hace presente.

En el inframundo, la calavera dice a la diosa Ixquic que la muerte es el fundamento del hombre, de su sabiduría y de su palabra. La calavera muestra, por su presencia, la ausencia, la erección y el hoyo negro; al mismo tiempo que hay surgimiento, hay anonadamiento; la erección lleva en sí misma su anulación. Por este orificio estructurante, la voz puede constituirse en un objeto erótico, un objeto de la pulsión. La voz y la palabra juntas hacen ver cosas que no existen.

La muerte va a dar el verdadero valor a la vida, incluso, dice Lacan (2009: 166-175) el arte se puede definir como algo organizado alrededor de un vacío tal como ocurre en el cuadro *Los embajadores* de Holbein; ahí, a los pies de uno de los personajes se observa una forma enigmática alargada. “Colocándose en cierto ángulo desde el cual el cuadro mismo desaparece en su relieve debido a las líneas de fuga de la perspectiva, se ve aparecer una calavera, insignia del clásico tema de la *Vanitas*.” El autor de los *Escritos* también observa este artificio en los siguientes versos de Paul Eluard:

Sobre ese cielo derruido, sobre esos vidrios de agua dulce,
qué rostro vendrá, concha sonora,
a anunciar que la noche de amor toca con el día,
boca abierta ligada a la boca cerrada.

De acuerdo con la teoría de Jacques Lacan, no somos nadie,²⁹ sino una frase que viene de muy lejos. La máxima que nos constituye se crea desde nuestros antecesores. “Ya que he perdido el querido mundo de las apariencias, voy a recuperar otro, el mundo de mis lejanos mayores”, se dijo Jorge Luis Borges cuando sus ojos ensombrecieron, y observó que sólo nos pertenece aquello que se ha ido; y puesto que somos un sueño del tiempo, de alguna manera, todos estamos muertos. En la tumba del poeta Elías Nandino se lee el epígrafe: “Yo no morí de mi muerte, a mí me mató la vida”.

²⁹ Odiseo, en la Isla de los Cíclopes dijo llamarse Nadie.

BIBLIOGRAFÍA

Bataille, Georges (2001), *Lo imposible*. Madrid: Libros del último hombre/ Arena libros.

Bordieu, Pierre (2002), *Campo de poder, campo intelectual*. Tucuman: Montessor.

Borges, Jorge Luis (1999), *Borges en Sur. 1939-1980*. Buenos Aires: EMECÉ.

Cervantes, Miguel de (2004). *Don Quijote de La Mancha*. Edición y notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española.

Cioran, Michel (1995), *Ese maldito yo*. Trad. Rafael Panizo. Barcelona: Tusquets.

Cioran, Michel (2005), *Conversaciones*. Trad. de Carlos Manzano. Barcelona: Tusquets Editores.

Diálogos Borges-Sabato (2007), compaginados por Orlando Barone. Buenos Aires: Emecé.

Freud, Sigmund (1980), "La descomposición de la personalidad psíquica", en *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis* (1933). Buenos Aires: Amorrortu. Vol. XXII.

Heidegger, Martin (2006), *Carta sobre el humanismo*. Trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial.

Heidegger, Martin (2008). *El ser y la nada*. Trad. de José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica.

Heidegger, Martin (2001), *Carta sobre el humanismo*, trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial.

Lacan, Jacques (2007), *El seminario1. Los escritos técnicos de Freud*. Trad. de R. Cevasco y V. Mira Pascual. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, Jacques (2009), *El seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Trad. de Diana S. Rabinovich. Buenos Aires: Paidós.

Montes de Oca, Francisco (1998), *Ocho siglos de poesía en lengua española*. México: Porrúa. Col. Sepan Cuantos no. 8.

Pessoa, Fernando (2002), *Poesía completa de Álvaro de Campos*. Brasil: COMPANHIA DE BOLSO.

Popol Vuh. Las antiguas historias del quiché (1984). Trad. Intr. y notas de Adrián Recinos. México: Fondo de Cultura Económica.

Proust, Marcel (2008), *En busca del tiempo perdido. 1. Por los caminos de Swann*. Madrid: Alianza. Tomo 1.

Rabinal Achí. Ballet drama de los indios quichés de Guatemala (1976). Versión de Albertina Saravia. México: Porrúa.

Rumi, Jelaluddin (1988). *Poemas sufíes*. Versión, selección, prólogo y notas de Alberto Manzano. Madrid: Hiperión.

Vásquez Aguilar, Joaquín (2010), *En el pico de la garza más blanca. Obra reunida*. Edición crítica José Martínez Torres, Antonio Durán Ruiz y Yadira Rojas León. Tuxtla Gutiérrez: UNACH / CONECULTA-Chiapas.

Zambrano, María, (2010), *El sueño creador*. México: Universidad Veracruzana. Serie conmemorativa Sergio Galindo.

LA PALABRA Y EL SER

*Los hechos han de estar a la altura de la palabra.
Ya que la palabra preside la libertad.
María Zambrano*

De acuerdo con la teoría de Jacques Lacan (2004: 483-500), hombre, en tanto que determinación universal,³⁰ es aquél que tiene Palabra. La Palabra interpela al Otro que nos constituye y aguarda su respuesta, se dice a quien puede hablar; surge porque hay una oreja que la escucha. En el *Diablo enamorado*, novela de Jacques Cazotte (2003), el Otro (el demonio en las figuras de camello y de perrita) tiene orejas grandes, también las tiene el Lobo Feroz, personaje de *La caperucita roja*, el relato que Charles Perrault escribió por primera vez tomándolo de la tradición oral europea y que reelaboraron más tarde los hermanos Grimm.

¿Qué es el hombre? Según el autor de los *Escritos*, el hombre es una sede, un lugar significativo, el sujeto de la sorpresa que viene de otro lugar. *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll (2006: 89), presenta el diálogo entre Alicia y la oruga en el cual la niña se interroga sobre su identidad en un mundo inestable. La pregunta que Alicia dirige a la oruga es: ¿Quién soy? La niña formula también otra pregunta al Gato de Cheshire: “¿Qué camino he de tomar?” Estos cuestionamientos se corresponden, en cuanto a un tiempo lógico, a una tercera formulación implícita: “¿Cuál es el camino hacia la consumación de mi ser?”

María Zambrano (2010: 100) dice en *El sueño creador* que “para Edipo la cuestión era la del ser, ser hombre, pues que de ser rey obligación no tenía [...]. Edipo será el personaje que asume la tragedia de tener que ser rey con todo lo que ello simboliza, sin haber nacido del todo como hombre”. El dilema del rey de Tebas y el de Hamlet se podrían inscribir en la dubitación de Alicia. ¿Dónde es Alicia? Alicia será cuando su decir vincule su deseo inconsciente.

³⁰ Término que incluye al hombre y a la mujer.

El sujeto puede afirmar: “hablo, luego soy. No soy donde pienso sino en el lugar desde el cual hablo”. Las personas suelen hablar de ellas mismas pero no están necesariamente en las frases, no es infrecuente la verbosidad sin espíritu. El objeto de la Palabra es el mismo sujeto: habla para ser, pues el lenguaje enciende todo lo que sucede en el movimiento de la vida. Nadie es en el discurso sino en la Palabra, aunque la Palabra se crea sorpresivamente en el discurso. Esto lo entendió el cuentista Juan José Arreola (2005: 49), quien dijo: “Amo el lenguaje por sobre todas las cosas y venero a los que mediante la palabra han manifestado el espíritu, desde Isaías a Franz Kafka”.

Lacan enfatiza la importancia del decir en el proceso analítico. Cuando alguien narra su sueño suele olvidar gran parte de lo que cuenta. La memoria es infiel y traicionera; sin embargo, el valor radicaré en cómo se dice. En el decir el sujeto vincula y reelabora su verdad profunda, en su decir arriba al sortilegio de la Palabra.

La Palabra es fulgurante, el sujeto se crea en su vital aparición. La Palabra no es el discurso sino la portadora del deseo, la abertura al Otro. La Palabra del inconsciente es verdadera aunque sea mentira; si no se dice no hay vida espiritual, el sujeto no podría estar cierto de sí.

El Otro se produce cuando se habla, usa el lenguaje del mundo, en el cual se despliega la ilusión, para resonar. El otro, el semejante, es la fase real e imaginaria del Otro. El Otro existe conformándonos. Antonio Machado (1982: 74) dijo en el poema “Retrato”:

Converso con el hombre que siempre va conmigo.

—Quien habla solo espera hablar a Dios un día—;

mi soliloquio es plática con ese buen amigo

que me enseñó el secreto de la filantropía.

Jorge Luis Borges (2005: 62-62) también asume su esencial naturaleza dual en diversos poemas y relatos y ensayos, como se observa en “Borges y yo”:

Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

No sé cuál de los dos escribe esta página.

La Palabra es el camino de aquello lejano que nos constituye; se trata de que el deseo encuentre su sendero y su destino. Todo es asunto de gramática. Georg Christoph Lichtenberg ha dejado la siguiente recomendación: “Cala dentro de ti y encontrarás la sabiduría del lenguaje que no está en ti sino en las palabras como en los refranes”. Se trata de que en la Palabra se asome lo indecible. Ahí se va a producir la verdad del sujeto.

La verdad no es algo que está ahí para ser alcanzada; se construye en la articulación de las palabras, surge a veces como una sorpresa; “después de todo, la verdad es una aventura, no la consecuencia de un saber ordenado”, señaló Roberto Rubiano.

En la estructuración del ser humano es determinante la ley de la Palabra fundamental; gracias a la marca de su ley se escribe el destino de cada quien. Edipo descubre su destino en una frase, la que enuncia el Otro en la voz del oráculo.

Los seres humanos se mueven dentro de un juego en el que las cartas han sido marcadas y tiradas por “Alguien”. Todo lo que sucede en el orden del lenguaje se ha cumplido. Por el fuetazo del significante queda el dolor de ser; ¿cómo deshacer este padecimiento? Hay quienes lo intentan irresponsablemente; Samuel Johnson dijo: “aquél que hace de sí mismo una bestia se libra del dolor de ser hombre”

Gracias a la conformación de la Palabra, opera una transfiguración de lo real siniestro. Lo que sería aciago se vuelve maravilloso por una frase; por ejemplo, los

momentos que preceden a la irrupción de la noche, cuando las cosas más cercanas se alejan de nosotros al atardecer, como una fuerza ciega, olfateada tal vez como una amenaza por los animales, se torna en el plano humano “la paz de la tarde” por la mediación simbólica.

Esencialmente no hay realidad, lo que hay es una articulación simbólica que hace presente aquello que no sabremos cabalmente nunca. La realidad tiene estructura de ficción, una construcción verbal le da existencia. Las cosas no serían lo que son si no hubiera lenguaje, como dice Juan (1:3): “Todas las cosas fueron hechas por medio de la palabra, sin ella no se hizo nada de todo lo que existe”.³¹ María Zambrano afirma que “lo que no es palabra es sueño, aún en la vigilia” y recuerda un poema de Emilio Prados: “Ver sin hablar es estar muertos”.

La investidura significativa no sólo transfigura la realidad sino que la forma. Sin la Palabra no podríamos ver. Como el dios de George Berkeley, la Palabra da coherencia al mundo. En el momento de la emergencia del significante se decantan las cosas. No hay realidad; hay presencia o ausencia; la realidad viene después. La llamada propiamente realidad es tridimensional, la combinación de tres registros: real, imaginario y simbólico.

Lacan considera que no somos nada en cuanto al ser; somos un lugar que ocupamos en la cadena significativa fundamental; somos un alguien que camina sobre tierras movedizas. Si la cadena significativa nos constituye como sujetos, significa que esencialmente somos una frase. Quien tenga experiencia de esa dimensión, que nos es de algún modo extranjera, cruza el espejo, como lo hizo Alicia en la escritura de Lewis Carroll.

La Palabra fundamental también configura la realidad, que sólo aprendemos como metáfora. La metáfora paterna es el prototipo de toda metáfora: por ella se establece la significación, se ordena el mundo. Mediante la Palabra, la verdad se dice

³¹ También “Carta a los romanos” (4:17) dice: “El Dios que da vida a los muertos llama a la existencia las cosas que no existen”.

pero no toda; nuestra falta fundamental es la falta de la verdad, que siempre será una creación. En cuanto sujetos, nos habita la enfermedad epistemológica de buscar lo verdadero. María Zambrano (2010: 55) dice que se podría definir al hombre como el ser que padece su propia trascendencia. La verdad es esencialmente desconocida, somos esencialmente extraños para nosotros mismos.

Es tremendo para un sujeto caer en la cuenta de su propio origen, de confrontarse con la ausencia, con la falta que lo constituye; si no cayera por cuenta de la falla, no habría subjetividad. Confrontarse con la ausencia del Objeto absoluto es confrontarse con la muerte. De los parajes de la muerte va a venir su significante, la palabra que ordenará el mundo.

Es mejor preguntar que responder. Muchos sujetos procuran llenar o evitar el vacío constitutivo de diversas maneras, devorando, comprando compulsivamente, cubriéndose de ruidos para no escuchar, entreteniéndose para no mirar, aprendiendo para no saber —Sor Juana Inés de la Cruz dijo en su respuesta a Sor Filotea de la Cruz que “hay muchos que estudian para ignorar”—, se afanan en acciones ilusorias para saturar el hueco.

Para Lacan, no es la tristeza lo que importa en el hombre melancólico sino la estructura que le da cauce, la fuerza eficiente que está en otra parte. ¿De dónde viene la tristeza? Del pecado original, de la relación con una falta primordial. No importa curarse, importa aprender a hablar; por la palabra se reestructura el sujeto y su tormento.

BIBLIOGRAFÍA

Arreola, Juan José (2005), *Obras*, Antología y prólogo de Saúl Yurkievich, México: Fondo de Cultura Económica.

Borges, Jorge Luis (2005), *El hacedor*. Madrid: Alianza Editorial.

Carroll, Lewis (2006), *Alicia en el país de las maravillas*. Traducción de Jaime de Ojeda. Madrid: Alianza.

Cazotte, Jacques (2003), *El diablo enamorado*. Traducción de Jorge A. Sánchez. Barcelona: Ediciones Abraxas.

Lacan, Jacques (2004), *Seminario 5. Las formaciones del inconsciente*. Traducción de Enric Berenguer. Buenos Aires: Amorrortu.

Machado, Antonio (1982), *Antología poética*. Col. Biblioteca Básica Salvat número 13.

Navarra: Salvat Editores. Zambrano, María (2010), *El sueño creador*. México: Universidad Veracruzana. Serie conmemorativa Sergio Galindo.