

La
*E*xperiencia
literaria

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

NÚM 17 • 2011

L*a*
E*xperiencia*
L*iteraria*

NÚM. 17, MARZO DE 2011

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

La Experiencia Literaria

Directora
Eugenia Revueltas

Secretario de redacción
Arturo Souto A.

Consejo editorial
Arturo Souto, Federico Patán, Jorge López Páez,
Herón Pérez Martínez, Eugenia Revueltas

Ayudante de redacción
Tania Jiménez

Cuidado de la edición
Rebeca Roldán Solano
Juan Carlos H. Vera

DR © 2011, Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
Avenida Universidad 3000, 04510, México, D. F.
Impreso y hecho en México
ISSN 1405-1036

Sumario

Presentación	5
Investigación	
El perro como símbolo religioso universal y un peculiar milagro novohispano. <i>Tania Jiménez Macedo</i>	11
Los elementos trágicos en <i>Los gallos salvajes</i> . <i>Raúl Jiménez Barrera</i>	33
Ensayo monográfico	
Jorge Amado: de la novela social y comprometida a una novela personalísima y universal. <i>José María Villarías Zugazagoitia</i>	55
La mujer en <i>Gabriela, clavo y canela</i> , de Jorge Amado. <i>Yosahandi Navarrete Quan</i>	61
Civilización y barbarie en <i>Gabriela, clavo y canela</i> o cómo un árabe decidió no convertirse en asesino cuando le pusieron los cuernos. <i>Alejandra López Guevara</i>	67
Ensayo vario	
España en la obra de Payno y Justo Sierra. <i>Emigdio Aquino Bolaños</i>	79
Los celos en <i>El médico de su honra</i> , de Pedro Calderón de la Barca. <i>Alberto Castillo Pérez</i>	95
Guerreras, prostitutas y heroínas en <i>Muñeca brava</i> , de Lucía Guerra. <i>Arturo Texcahua Condado</i>	107
Reseña	
<i>Canta la hierba</i> . <i>Gloria Zaldivar Vallejo</i>	129
<i>Rashid 9/11</i> . <i>Maricarmen Torroella</i>	133
<i>En la meta</i> . <i>Raúl Jiménez Barrera</i>	137
Creación	
Microensayos. <i>Benjamín Barajas</i>	145
Índice de autores	153

Presentación

En este número se ha realizado una fusión entre *La experiencia literaria* y la revista *Glosas*, las dos pertenecientes al Colegio de Letras Hispánicas. Esto ha resultado interesante, pues hemos compartido ideas y estrategias para que nuestra publicación se vea enriquecida con una mayor participación de los miembros.

El volumen consta como siempre de las secciones tradicionales. En la de investigación, se ofrece una reflexión y análisis de “El perro como símbolo religioso” en ese mundo singular y como lo señala la autora, peculiar, del milagro novohispano. La autora, a partir de un sólido marco histórico, va develando la persistencia y sentido de la figura del perro a través de la literatura religiosa, tanto en Europa como en América. El trabajo de Raúl Jiménez es un avance de su investigación sobre los deslindes de género dramático en la obra de Hugo Argelles. En este caso, el autor busca situar la obra de *Los gallos salvajes*, que para unos autores es una tragedia y para el propio dramaturgo, una *pieza*. Tiene como disparadero de su ensayo una contundente cita de Steiner: “¿podría un hombre escribir la palabra tragedia sobre una página en blanco sin oír a su espalda la presencia inmensa de *La Orestiada*, *Edipo*, *Hamlet* y *El rey Lear*?”.

En ensayo monográfico se presentan tres ensayos en torno a la figura y obra de Jorge Amado. El de José María Villarías señala como parte fundamental el compromiso político y de testimonio moral de las *Novelas de Bahía*, así como la belleza del lenguaje, no exenta de cierta crudeza expositiva. El mundo de la marginalidad sobresale en la obra *Sudor*, en la que el autor, en un singular desfile de personajes: vagabundos, mendigos, mujeres de la vida, lavanderas, etcétera, configuran un mundo esperpéntico, que se mantiene en algunos otros de sus trabajos, fundamentalmente en *Capitanes de la arena*, considerada por Villarías como “un verdadero hito de la literatura latinoamericana”. El ensayo de Yosahandi Navarrete se centra fundamentalmente en las transformaciones que sufre la heroína de *Gabriela, clavo y canela*, y en la ciudad de Ilhéus, concreción poética de cualquier pequeña urbe actual de Latinoamérica, que lucha por salir de la pobreza. Para la autora, el mundo de la novela de Amado es predominantemente masculino; los acontecimientos importantes ocurren en el bar, en la intendencia o en las oficinas de gobierno, pero curiosamente, a pesar de la situación marginal de las mujeres, a la manera tradicional, la autora sostiene que: “en este contexto social asfíxante, llama la atención que

sean precisamente las mujeres las catalizadoras de los cambios que conlleva el tan requerido progreso.” Por último, sobre el viejo problema de civilización y barbarie, Alejandra López Guevara enfoca su mirada en esta novela considerada, hasta por el propio autor, como “una crónica de costumbres”, en la que se da el encuentro entre Gabriela, “una retirante” (inmigrante del sertón) y Nacib Saad, que representan respectivamente la confrontación entre civilización y barbarie.

6 En la sección de Ensayo vario se presentan dos trabajos muy diferentes: “España en al obra de Payno y Justo Sierra” de Emigdio Aquino y “Los celos en *El médico de su honra*” de Alberto Castillo. El primero se centra en las relaciones intelectuales entre dos autores mexicanos y su influencia en España, rompiendo con ello la visión habitual que focaliza su interés en el efecto que la cultura española tiene en la mexicana. La idea principal del trabajo está hecha a partir de una reflexión en la que el investigador muestra cómo la globalización mundial “[...] atenta directamente contra la cultura e identidad de los pueblos [y por ello] es necesario dar respuestas que pongan de manifiesto el proceso histórico en la conformación de la identidad y tradición nacional, para mostrar la profundidad de estas raíces”. Alberto Castillo, joven dramaturgo, que siempre ha mostrado a lo largo de sus trabajos, el deseo de inquirir sobre las pulsiones profundas que mueven a los personajes de las obras teatrales. En este caso, va a hacer una serie de deslindes sobre el uso de los celos como una herramienta, que permite ver problemas políticos, de género y demuestra ser un factor determinante y no secundario al honor. En el curso del ensayo va demostrando cómo el personaje lucha entre la emoción y la razón, contra la pulsión de los celos. Averiguar con don Gutierre qué son los celos es el trabajo de inmersión profunda que el autor hace en esta ocasión. Finalmente, Arturo Texcahua hace un análisis de *Muñeca brava*, novela de la chilena Lucía Guerra, quien señala la participación de la mujer en la lucha contra la dictadura de Augusto Pinochet.

Canta la yerba, novela de Doris Lessing es reseñada por Gloria Zaldívar y muestra cómo atrás de un asesinato hay una serie de factores, como la discriminación racial, el *apartheid* con su estela de odio tienen su cabal espacio narrativo en la Rhodesia del sur. Maricarmen Torroella reseña *Rashid 9/11*, la obra de Jaime Chabaud, a partir de la puesta en escena a cargo de Raúl Quintanilla. Ella señala dos aspectos en la lectura de Chabaud que le llamaron la atención: su interés por producir un teatro “que ocurra en un espacio-temporalidad [...] un teatro que apele más allá de la palabra, que su círculo semántico no se cierre en la palabra sino en otro tipo de elementos que puedan ser visuales, que concatenen los significados para terminar en un solo significado, en una misma escena” y su preocupación por experimentar con la estructura. *En la meta* de Raúl Jiménez hace un análisis semiótico

Presentación

del significado de todos los signos que se hacen en la puesta en escena: mobiliario, vestuario, luces, sonorizaciones y personajes. “El personaje principal ya está en el escenario, es la mujer mayor, está sentada en la silla ejecutiva y da la espalda al público. Su presencia inunda por completo el primer acto y, Aunque comparte el segundo, con descaro también se lo roba, en la estupenda actuación de Carolina Politi”.

En Creación, Benjamín Barajas usa como epígrafe un texto de Cioran en el que se señala el carácter como un pensamiento fragmentario refleja todos los aspectos de la experiencia: “un pensamiento sistemático refleja sólo un aspecto, el aspecto controlado, luego empobrecido”. Estas palabras de Cioran dan sentido a la forma en la que Barajas salta de un espacio y tiempo a otro en sus reflexiones sobre poesía, Edad Media, Dostoievski, Mariano Azuela, vanguardias, la Gioconda, leer y escribir, etcétera. Cada microensayo es una parte de su experiencia vital y académica.

Investigación



El perro como símbolo religioso universal y un peculiar milagro novohispano*

Tania Jiménez Macedo

A los callejeros

En *Origen de los dos célebres santuarios de la Nueva Galicia*, obra escrita por el jesuita novohispano Francisco de Florencia aparece, entre otros muchos relatos milagrosos dedicados a las imágenes marianas de Zapopan y San Juan de los Lagos, una breve narración de índole excepcional que vale la pena destacar: se trata del caso de un perro envenenado que recupera la salud por la intervención de la Virgen de San Juan. Pero antes de continuar, conozcamos el texto:

11

Aviendole dado yerba á un Perro, su dueño le diò â beber una bebida, que llaman Nesayote, y es el agua de Nextamal, y le añadió un poco de tierra de la Virgen, con que quedó bueno y sano; y lo mas ponderable fue, que al otro dia siguiente se fue el Perro á la Iglesia, y se estuvo en ella todo el dia, sin querer salir, ni aun â buscar el sustento [...]¹

Para quienes hayan leído narraciones milagrosas de Francisco de Florencia o de algún otro contemporáneo suyo, salta a la vista que este milagro es poco común entre el conjunto de relatos novohispanos, y aun también resalta en el contexto del milagro mariano hispánico. El hecho de que un perro sea el protagonista de la historia —y no un humano—, y sobre todo el receptor directo del prodigio, llama de por sí la atención, pero que además siendo sólo una bestia *actúe* como suelen hacerlo los personajes humanos que reciben el

* Este ensayo forma parte de la tesis de licenciatura de la autora, en el que apareció como un apéndice titulado “El perro: un milagro de índole excepcional”. Vid. Tania Jiménez Macedo, *Luceros novohispanos. Hacia un análisis de lo maravilloso cristiano en una obra de Francisco de Florencia: Origen de los dos célebres santuarios de la Nueva Galicia*. México, Tesis de licenciatura en Letras Hispánicas, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2006, pp. 209-231.

¹ Francisco de Florencia, *Origen de los dos célebres santuarios de la Nueva Galicia. Obispado de Guadalajara en la América Septentrional, (1757)*. 4ª ed. Estudio introd. de Miguel Mathes. Zapopan, México, El Colegio de Jalisco, 1998, p. 119. (Col. Ann Mathes, Ediciones Facsimilares, 1)

favor divino —es decir, con manifestaciones de agradecimiento y de homenaje hacia el agente de misericordia—, es motivo más que suficiente para preguntarnos cuál podría ser el origen de un relato tan peculiar como éste.

12 Aunque es prematuro hacer una afirmación contundente, podríamos adelantar que esta narración nos anuncia cierta ruptura de Florencia, su autor, con el canon narrativo referente a los milagros marianos, de acuerdo con los que pudimos estudiar en un trabajo anterior.² El milagro dedicado a los animales ya en sí resulta una variable interesante en el canon de la literatura religiosa española porque no es frecuente, y de hecho solamente he localizado dos milagros escritos por Alfonso X en los que los receptores no son personas sino, en uno, una mula,³ y en otro, una comadreja;⁴ sin embargo, en ambos los beneficiarios directos del favor de la Virgen son los dueños de las bestias, y lo que más bien demuestran estas historias es que Santa María puede atender y favorecer a un feligrés incluso a través de la ayuda a un animal;⁵ caso distinto es el relato del autor jesuita en el que el bruto es beneficiario directo del poder de Ella.

En esta ocasión quisiera concentrarme en las posibles razones (culturales, mitológicas, religiosas) por las cuales un perro no sólo se convierte en protagonista sino además en beneficiario directo de la misericordia divina en un relato milagroso novohispano, como lo sería el hombre justo o el gran pecador, según se ha presentado en la tradición narrativa mariana. Aunque éste es un esbozo para un trabajo a profundizar, se puede adelantar que, si bien en la literatura religiosa occidental no parecen reconocerse ejemplos de milagros tales como el del *perro “devoto”* de Florencia —salvo dos más que hemos localizado y que más adelante consignaremos—, sí podría encontrarse en la tradición oriental, por un lado, y en la indígena prehispánica, por otro, la tendencia de considerar algunos animales —entre ellos los perros— como seres puros, benéficos y aun sagrados, depositarios de atributos sobrenatu-

² El análisis de los milagros narrativos contenidos en *Origen de los dos célebres santuarios*, su sujeción al canon respectivo y algunas pequeñas variables en su construcción. Tania Jiménez Macedo, “Los privilegios de la devoción: *Origen de los dos célebres santuarios de la Nueva Galicia*. Hacia un análisis de lo maravilloso cristiano en un texto novohispano”, en *Luceros novohispanos...*, pp. 83-203.

³ Alfonso X, el Sabio, “Cantiga 178. Esta é dun menyo de Alcaraz a que seu padre dera hũa muleta, e morreu-lle; e encomendou-a a Santa María de Salas, e levantou-sse sãa”, en *Cantigas de Santa María (cantigas 101 a 260)*, t. II. Ed. introd. y notas de Walter Mettmann, t. 3, Madrid, Castalia, 1988, pp. 189-191.

⁴ Véase Alfonso X, “Cantiga 354. Cómo Santa María libró de la muerte a una bestiecilla llamada doneciña”, en Eduardo Paniagua, dir., *Bestiario. Cantigas de animales. Alfonso X el Sabio (1221-1284)*. Madrid, Pneuma, 2001, disco de 12 cm., duración de la pieza: 6:55 min.

⁵ T. Jiménez Macedo, *Luceros novohispanos...*, pp. 106-107.

rales, cercanos colaboradores de los dioses y dignos del aprecio y protección divinos, y por lo tanto con papeles meritorios e importantes dentro de las mitologías regionales.⁶

Es justo empezar mencionando el carácter simbólico-místico de ciertas criaturas —mitológicas o reales— de las que el cristianismo, desde el Medioevo, se ha valido para representar, principalmente, los misterios que envolvieron al nacimiento, la Pasión, la muerte y la Resurrección de Jesucristo. Así, en los bestiarios y los tratados de teología se reconocen animales como el pelícano, que sugiere la Eucaristía y la Cruz;⁷ la pantera, no nos referimos al felino depredador originario de África, sino a una criatura legendaria cuyo comportamiento sereno y encantador representa, en las creencias sajonas, la Resurrección del Señor;⁸ el cordero e, incluso, el unicornio, los cuales encarnan la figura misma de Cristo (el segundo, además, simboliza al Espíritu Santo, así como lo hace la paloma blanca).⁹

13

Hemos de advertir que, de cualquier modo, tal distinción simbólica no mejoraba en realidad la posición ni el trato cotidiano hacia las criaturas naturales por parte de las sociedades cristianas, ni siquiera entre el clero en general. No quiero hacer aseveraciones absolutas —las que, por cierto, son difíciles de sustentar y defender al momento de que alguien las cuestiona—, pero el caso excepcional de san Francisco de Asís¹⁰ —en su reformadora visión del cristianismo y dentro de su doctrina de fraternidad universal, reivindicaba a los animales como parte de la creación divina y los elevaba a la misma altura de los hombres como “hijos de Dios”¹¹— es un indicador de que las bestias eran útiles y apreciadas en las sociedades cristianas en tanto cumplie-

⁶ Véase por ejemplo, el significado de ciertos animales, que pueblos y culturas de Oriente y América prehispánica han elevado a símbolos sagrados. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*. 5ª ed. Barcelona, Herder, 1995, voces “cóndor”, p. 333; “gato”, pp. 523-525; “perro”, pp. 817-821; y “serpiente”, pp. 925-938.

⁷ Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, *Manual de zoología fantástica*. 6ª reimp. México, FCE, 2001, p. 118.

⁸ *Idem*.

⁹ *Ibid.*, p. 145.

¹⁰ San Antonio Abad también se distinguió por su acercamiento y protección a los animales, por lo que ha sido considerado patrono de las bestias. El 17 de enero, día dedicado en el calendario religioso católico a este santo, en el México contemporáneo se acostumbra llevar a bendecir a los animales a los templos. Hay una ceremonia parecida en la fiesta de san Francisco de Asís, que es el 4 de octubre.

¹¹ *Enciclopedia de la religión católica*. v. *Malthus-Pío VIII*. Barcelona, Dalmau y Jover, 1953, voz “Francisco de Asís, san”, pp. 1167-1169. Sobre la obra poética de san Francisco, *El cántico de las criaturas*, donde hace palabra escrita su concepción religiosa, consúltese M. Casella, “*El cántico de las criaturas*”, en *Bompiani. Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*. Barcelona, Hora, 1988, t. II, pp. 871-872.

ran funciones de beneficio humano como servir de alimento, de ayuda en el trabajo, como transporte, protección y aun como diversión u ornato.¹² Este pasaje del Génesis es más que elocuente en cuanto a la posición del pensamiento judeocristiano ante la relación del hombre con la fauna: “Entonces dijo Dios: Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza; y señoree en los peces del mar, en las aves de los cielos, en las bestias, en toda la tierra, y en todo animal que se arrastra sobre la tierra”. (1:26).

14 En contraste, además de las labores que pudieran cumplir en la economía de las sociedades, desde la Antigüedad, algunas especies en Oriente eran figuras capitales del parnaso mitológico y personajes sagrados que las masas humanas veneraban y, por tanto, cuidaban y halagaban en espera de obtener los favores derivados de sus facultades sagradas. Así, por ejemplo, es conocido que en el Egipto antiguo el gato era el representante en la tierra de la diosa Bastet, bienhechora y protectora de los hombres. Bastet entregaba la astucia y la agilidad de la fierecilla a sus creyentes para ayudarlos a protegerse de sus enemigos.¹³

En la América precolombina, por otro lado, toda una diversidad de criaturas también era apreciada y enaltecida,¹⁴ como el cóndor entre los pueblos que habitaban la cordillera de los Andes, donde le consideraba como un *avatar* del sol.¹⁵ La serpiente no sólo era sagrada y prestigiosa en las culturas indoamericanas sino una figura omnipresente en las mitologías del mundo antiguo: “es un viejo dios primero que encontramos al comienzo de todas las cosmogénesis, antes de que las religiones del espíritu lo destronen”,¹⁶ dicen Jean Chevalier y Alain Gheerbrant en su *Diccionario de los símbolos*. En religiones como el tantrismo simboliza el principio de la vida; en el plano universal es lo que anima y mantiene, en el aspecto humano es el alma y la sexualidad. Para la representación del orden macrocósmico, por otro lado, la serpiente es la figura más sugestiva: enroscada y mordiendo su propia cola, es la imagen de la eternidad, como el *ouroboros*, monstruo mitológico de la Grecia antigua, símbolo del ciclo vital, el movimiento del cosmos y del tiempo. El agua, elemento vivificante, también está relacionada con la serpiente en diversas civilizaciones, como la griega, la japonesa, la china y las amerindias.

¹² Cf. Bernardo García Martínez, “Conquistadores de cuatro patas”, en *Arqueología Mexicana*, vol. VI, núm. 35. México, Conaculta/INAH/Raíces, enero-febrero de 1999, pp. 62-67. En el artículo su autor aborda la introducción de la ganadería en tierras novohispanas y sus consecuencias sociales, económicas y ambientales en la región.

¹³ J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 524-525.

¹⁴ *Arqueología Mexicana*, vol. VI, núm. 35, pp. 4 y ss.

¹⁵ J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 333.

¹⁶ *Ibid.*, p. 926.

En estas últimas, desde México hasta Perú, el mito del pájaro-serpiente —o la “serpiente emplumada”, como se le conoce en México— está asociado con el agua y con el cielo.¹⁷

Como la serpiente, el perro es otra de las grandes figuras en las mitologías del mundo. Compañero del hombre desde el principio de la humanidad, está presente en prácticamente todas las culturas del planeta, y como símbolo se le han atribuido propiedades tanto benéficas como maléficas. Se le ha amado y reverenciado, pero también se le ha despreciado y temido; se le ha colocado en la elevada posición del dios y en el abyecto papel de devorador de cadáveres, pasando por el de héroe guerrero.¹⁸ Dotado de inalcanzables poderes divinos o de *reprobables vicios* humanos, el perro muchas veces ha saltado del ordinario papel de servidor del hombre a convertirse —creo yo— en una suerte de espejo distorsionado en donde la criatura humana se ha mirado, y proyectado los más sublimes ideales que ha concebido en el animal reflejante, así como los más oscuros defectos y profundos temores que ha reconocido en sí misma. De ahí que se explique que el cánido haya estado presente en los mitos primitivos de la humanidad. Es universal su asociación con la muerte y el inframundo, por un lado, y con la sexualidad, la fertilidad y la vida, por otro.¹⁹

Es conveniente destacar que la concepción simbólica del can suele ser favorable en las culturas precolombinas y en algunas otras, como la egipcia, la india y la celta, donde, por tradición, las bestias ocupan un lugar privilegiado en la religión y la sociedad. Como criatura relacionada con la noche, la oscuridad y las fuerzas ultraterrenas, una de sus funciones fundamentales es la de psicopompo entre los pueblos mencionados. Guía principal de las almas hacia el mundo de los muertos, ha prestado sus rasgos a los dioses que han presidido el imperio de las sombras, designados de distinta manera según el pueblo que los ha imaginado: Anubis, Xólotl, Tien-K’uan, Hécate, etcétera. Entre las familias mexicas era costumbre criar cierto tipo de perro que habría de servir para acompañar a los fallecidos en el viaje al Mictlán. El can, de pelaje color leonado, dorado como el sol, era sacrificado y enterrado en la misma fosa del difunto, con la intención de que lo guiara e impidiera, de este modo, que el muerto perdiera el rumbo antes de llegar a su destino final. Este rito funerario hacía alusión al viaje al inframundo que emprende el sol cuando se oculta en la tierra en cada atardecer, momento en el que el dios Xólotl, el dios perro —también llamado el “gemelo divino” de Quetzalcóatl—, se coloca a su lado para acompañarlo a lo largo de este recorrido subterráneo y llevarlo

¹⁷ *Ibid.*, p. 928.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 816-821.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 816 y ss.

de vuelta, otra vez, a la superficie y asegurar así el renacimiento de la luz, al comenzar cíclica y eternamente su viaje matutino a través del cielo.²⁰

Enlace entre los dioses y los hombres, conocedor del mundo de las sombras, el perro también ha estado relacionado con la fuente de la luz y el calor, de la vida, y más aun, con el inicio de la civilización: el descubrimiento del fuego. En ocasiones, la primera chispa ígnea se confunde con la chispa de vida, de ahí que no sea extraño encontrar asociados los signos *fuego-perro-sexualidad* en alguna primitiva leyenda. En América del norte, para los sia y los navajo de Nuevo México, y los karok, los achomawi y los maidu de California, el coyote, cánido del desierto norteamericano, es un héroe pirogénico porque crea el fuego por fricción o, en otras historias, lo roba a los dioses y lo esconde en las orejas para entregárselo al hombre.²¹

16

Entre los celtas, tanto continentales como insulares, al can se le asocia con el mundo de la guerra. Chevalier y Gheerbrant explican que el nombre de Cúchulainn, el más importante de sus héroes épicos, significa “perro de Culann”²² y que, de hecho, a ciertas variedades de estos animales se les entrenaba para el combate y la cacería. Los investigadores agregan: “Comparar un héroe a un perro era honrarlo, rendir homenaje a su valor guerrero. Toda idea peyorativa [en el vocablo “perro”] está ausente. El perro maléfico no existe más que en el folclor, probablemente por la influencia del cristianismo [...]”.²³

En otras regiones del mundo, en cambio, la consideración hacia el can es ambivalente; es el caso de China, Japón, y la Grecia y la Roma clásicas. En China, T'ien-K'uan, el Perro Celeste, tiene el poder del trueno y del rayo; es el enemigo del búho demoniaco, criatura de la cual el cánido defiende a los hombres; pero también cuenta con significaciones aciagas, porque, en determinadas circunstancias, es el anunciador de la guerra. En Japón, las efigies de perro son benéficas en el hogar, pues protegen a los niños y facilitan el trabajo de parto entre las embarazadas; sin embargo, relacionado con el chacal o el lobo, el animal puede ser maléfico, ya que se le ve como una fuente de corrupción.²⁴ En la mitología griega se le llegan a atribuir facultades curativas, debido a que aparece entre las representaciones de Asclepios, deidad que preside la medicina;²⁵ pero también está la figura terrible del perro en

²⁰ *Ibid.*, p. 816; Mercedes de la Garza, “Los animales en el pensamiento simbólico y su expresión en el México antiguo”, en *Arqueología Mexicana*, vol. VI, núm. 35, pp. 28-30.

²¹ J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 818.

²² Marie Haney, “El lebril de Culann. Cúchulainn recibe su nombre”, en *Sobre las nueve olas. Leyendas irlandesas*. México, Conaculta, 2000, pp. 92-95.

²³ J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 819.

²⁴ *Ibid.*, p. 820.

²⁵ *Ibid.*, p. 818.

la imaginación grecolatina: Cerbero, el guardián de los infiernos, monstruo de abominable aspecto, cuya ferocidad sin par vigila el acceso a la casa de su amo Hades (o Plutón, entre los romanos).²⁶

Excepcionales son, por último, los pueblos que tienden a una idea negativa de esta bestia. El ejemplo extremo son las sociedades musulmanas, para las que el cánido es una criatura repulsiva por su impureza y su conducta reprochable, debido al cúmulo de vicios que prodiga y contagia, como la lujuria, la glotonería y su habitual desaseo.²⁷

Ante posturas tan diversas de las culturas antiguas por el fiel compañero del hombre, el cristianismo parece adoptar una posición más o menos equilibrada, aunque no del todo favorable para esta especie animal. Si bien no es condenado como en el islamismo, ni tampoco enaltecido como entre los pueblos amerindios, el perro ostentaría en el cristianismo, en términos generales, dos rostros opuestos: el de guardián de la fe y el de portero del infierno, reproduciendo con esto el papel que el hombre tradicionalmente le ha asignado al can como protector de la familia y de sus bienes. Así, por un lado, un perro que porta una antorcha encendida es el emblema de santo Domingo y, de hecho, los monjes dominicos —o *dominicanos*, en latín “los perros del Señor”— son aquellos “que protegen la Casa por la voz”;²⁸ por otro lado, el monstruo canino, el Cancerbero, herencia grecolatina, continúa guardando el infierno, según la imaginación cristiana. Esta infame bestia de tres cabezas ha crecido en fealdad y crueldad: Dante lo concibe con “caracteres humanos que agravan su índole infernal: barba mugrienta y lenta, manos uñosas que desgarran, entre la lluvia, las almas de los réprobos”.²⁹ Pero ésta no es la única imagen maligna del can entre los cristianos. Desde el Medievo es frecuente relacionarlo con el diablo, la magia negra, las artes adivinatorias y el mundo del *más allá*. De esta forma, en el folclore tanto de la Europa continental como de la insular se han escuchado las leyendas de perros espectrales que anuncian o causan la desgracia de aquellos que los han visto: por ejemplo, en las islas británicas, es muy conocida, aun en la actualidad, la historia del perro negro que arroja fuego por la boca y que deambula por los caminos solitarios, sobre todo en los cruceros; se dice que verlo o escuchar su maléfico ladrido es un presagio de muerte.³⁰ Chevalier precisa que dicha leyenda se circunscribe a la región de los montes de Arrea y que el perro representa las almas de los

²⁶ J. L. Borges y M. Guerrero, *op. cit.*, p. 47.

²⁷ J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 819-820.

²⁸ *Ibid.*, p. 820.

²⁹ J. L. Borges y M. Guerrero, *op. cit.*, p. 47.

³⁰ Katharine M. Briggs, ed., “Perros negros”, en *Cuentos populares británicos*. Madrid, Siruela, 1996, pp. 139-140.

condenados.³¹ Las bestias de pelaje oscuro han sido asociadas a las historias de muertos vivientes, también llamados vampiros. Así, en Europa oriental, se han contado desde hace siglos relatos de fallecidos que se introducían en la casa de sus parientes en forma de lobos, perros negros o ratas. Asimismo, y según las consejas populares, las brujas tenían a su servicio “familiares”, es decir, trasgos o demonios de menor jerarquía que les ayudaban en sus conjuros y realizaban toda clase de encargos; éstos tomaban la forma de animales pequeños como gatos, perros, hurones o sapos.³²

18

Estos ejemplos podrían hacernos suponer que, para la imaginación cristiana, el can se vería más como una criatura maléfica, peligrosa, que daña o castiga a los hombres, que como un guía, un colaborador que ayuda al ser humano a continuar por los caminos de la vida y de la muerte, a diferencia de otras culturas del mundo. Sin embargo, y aunque en lo personal yo me inclinaría a creer que este animal es poco apreciado en las culturas cristianas, quiero destacar el papel que desempeña como emblema de una de las órdenes fundamentales que han sostenido la estructura de la Iglesia y defendido la fe católica: los dominicos, hecho ya mencionado líneas arriba.

El can como figura simbólica está íntimamente vinculado con la vida y la obra de santo Domingo, fundador y padre de la Orden de los Predicadores. De hecho, forma parte de un sueño profético que la madre del santo tuvo antes de darlo a luz, y que Santiago de la Vorágine consigna en su *Leyenda dorada*, al dar comienzo a la narración de esta hagiografía, llena de visiones proféticas y de historias fabulosas protagonizadas por el santo. “Esta señora [la madre de Domingo], antes de que naciera la criatura concebida en sus entrañas, soñó que llevaba en su vientre un perrillo, que éste sostenía entre sus dientes una tea encendida, y que, una vez nacido, con la luz y la lumbré de aquella tea iluminaba e inflamaba en todas las regiones del mundo”.³³ Ésta es justamente la imagen que identifica a la orden que fundara santo Domingo hacia el siglo XIII, un can con un hachón en la boca, y que representa, como es de suponerse, la doble misión que le confirió la Iglesia a la orden religiosa para la defensa de su integridad: dedicarse “por oficio a predicar en el mundo entero la verdad y a defender la fe católica de los ataques de los herejes”.³⁴ Los dominicos son, entonces, los guardianes de la hegemonía eclesiástica, “los perros de Dios”; y los divulgadores de la verdadera fe, predi-

³¹ J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 819.

³² Norman Cohn, *Los demonios familiares de Europa*. Madrid, Alianza, 1980, *passim*.

³³ Santiago de la Vorágine, “Santo Domingo”, en *La leyenda dorada*, I. Madrid, Alianza, 1982, p. 441.

³⁴ *Ibid.*, p. 443.

cadres por cuya voz y palabra se habrán de iluminar las mentes confundidas de heréticos y no creyentes.

No puedo dejar de resaltar dos circunstancias distintas de la representación alegórica del perro de santo Domingo: por un lado, en cuanto a la enigmática anécdota previa a su nacimiento —en la que su madre sueña que dará a luz a un can— sorprendentemente recuerda a los antiguos mitos genealógicos de tribus africanas y de los Mares del Sur, en los que el perro resulta una suerte de protohombre, un antecesor de la especie humana. Así, por ejemplo, en una leyenda del pueblo murut, habitante del norte de Borneo, se habla del renacimiento de la civilización después del diluvio universal: de los incestuosos amores de una pareja de hermanos, los únicos seres humanos sobrevivientes luego de la catástrofe, nace un perro, el que estará encargado de enseñar a los nuevos hombres todas las técnicas antiguas de la cultura humana, incluyendo el uso del fuego y el cultivo de la tierra.³⁵ Pero, por otro lado, no sólo la idea del nacimiento de un ser extraordinario, transformador de la humanidad, vincula a santo Domingo con el símbolo canino, también lo hace el fuego. El can emblemático sostiene una antorcha entre los dientes y con ella ilumina el mundo entero; recuérdese, entonces, el papel que este animal ha cumplido como héroe pirogénico en las más antiguas tradiciones de todo el planeta.³⁶ Santo Domingo, al predicar la fe católica, abre las conciencias a la verdad y cambia la forma de vida de las comunidades; el perro de las leyendas ancestrales, al entregar el fuego a los hombres, ilumina literalmente la vida humana, la transforma al colaborar en el surgimiento de la civilización.

No cabe duda que la historia humana es una sola, y que las creencias y los símbolos que nacieron con el hombre, al iniciar su camino por la tierra como un ser cultural, han prevalecido a lo largo de los siglos y los milenios, a pesar del proceso de transformación y diversificación social, religiosa y cultural que han sufrido los grupos humanos desde entonces. Por eso podemos explicar la presencia de una representación atávica como la del perro en el cristianismo católico y su semejanza de significación con las figuras caninas utilizadas en las más distantes y antiguas culturas del planeta. El can bien puede ser el emblema de un santo, uno de los defensores principales de la institución eclesiástica, pero mucho tiempo antes ya era una figura cuya representación revelaba la esencia de la cultura humana: el saber y la capacidad de transformar el mundo.

Hemos reconocido que el animal en cuestión forma parte de las imágenes emblemáticas del cristianismo, pero esto no explica aún —puesto que el perro en sí no es sagrado en el catolicismo— por qué esta criatura, al parecer

³⁵ J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 819.

³⁶ *Vid. supra*, p. 16.

privilegiada en el reino animal, aparece como beneficiaria de los milagros marianos, justamente en un libro novohispano. Para averiguarlo tendremos que revisar otras posibilidades; pero retomemos antes el milagro de Francisco de Florencia que dio origen a esta búsqueda. Se había visto que en este relato el perro resucitado por la Virgen de San Juan, en cuanto se sintió con fuerza, se dirigió al Santuario de la Señora, se metió en el templo y se quedó allí todo el día sin querer salir, “ni aun ir a buscar el sustento”. Se había sugerido también que esta acción podría parecer una muestra de agradecimiento, una manera del can de corresponder al gran regalo de la Virgen de devolverle la vida; está de más decir que este acto es en sí mismo insólito y excepcional como para calificar a esta historia de milagrosa y *maravillosa*. Maravilloso es este hecho efectivamente, y no se puede dejar de relacionar con la tradición de las fábulas y de los cuentos de hadas de Oriente y Occidente, cuyos personajes suelen ser animales dotados con talentos humanos, por ejemplo, el habla, el razonamiento o algunas emociones y sentimientos. El perro de este milagro parece contar con ciertas características de este tipo, de tal suerte que *sabe* o *intuye* quién es el responsable de su curación, por lo que, al igual que los individuos favorecidos por la Virgen, realiza una acción de gratitud hacia la Madre Santa; desde luego, de acuerdo con sus facultades y limitaciones animales. En este relato milagroso poco frecuente, el autor hasta parecería sugerir —esa es mi impresión— que el can sucumbe ante la magnanimidad de la Virgen y de alguna manera se torna en su devoto; tan grande y prodigioso es su amor como para tocar el corazón de una bestia.

¿Un perro devoto? Difícil es ubicar esta historia en el contexto de la literatura religiosa occidental y, más, tratar de darle una explicación, por eso he pensado que su presencia en este libro quizá se deba a cierta influencia de la tradición literaria oriental —y sobre todo de la prehispánica— que haya logrado permear en la imaginación y, por consecuencia, en la narrativa de los novohispanos. En cuanto a la primera influencia, se ha podido apreciar en páginas anteriores que la figura del perro era notable en las mitologías orientales, y en algunos casos cumplía un papel fundamental en la composición de su cosmogénesis. Es posible creer —y sólo creer por ahora, puesto que sería necesaria una investigación profunda para demostrarlo— que esa tradición cultural oriental en torno al perro como criatura fabulosa, maléfica o benéfica, sagrada o mágica, se hubiera introducido al Occidente cristiano por vía oral, a través de leyendas y fábulas; tal vez su acceso fuera más remoto y pudiera descubrirse en la Biblia misma,³⁷ debido al vínculo de la cultura

³⁷ En la Biblia, el perro, en realidad, es un animal de connotaciones negativas: por su actitud servil es despreciado, hasta el grado de alimentársele con carne impura, corrompida. Por un lado, es el símbolo del hombre abyecto —como el prostituido—, por otro, de los paganos, a

hebrea con el pensamiento y la imaginación de otras sociedades de Oriente, como la egipcia, la persa, la india, etcétera. Esto, como dije, ha de quedarse como una propuesta abierta, a la espera de una documentación oportuna para confirmarse.

Por otra parte, quiero revisar someramente la segunda probable influencia cultural que pudiera haber dado origen a un relato milagroso dedicado a un perro: la tradición indígena. Hay que resaltar nuevamente que no parecen existir antecedentes, al menos entre las colecciones hispánicas de milagros marianos, en que los animales sean directamente beneficiados con el favor divino³⁸ (ni siquiera en Alfonso X, a pesar de los mencionados casos de la mula resucitada y la comadreja rescatada de morir bajo las patas de unos caballos),³⁹ y que, por lo que puede apreciarse, la literatura novohispana resultaría ser *única* en este sentido. Quiero decir con esto que tal variable en el canon no sería exclusiva de un libro escrito en Nueva España —la obra en cuestión de Francisco de Florencia— sino que podría tratarse de una característica propia de la narrativa de la región. En efecto, en un sermón del padre Francisco de Aguilera, reconocido autor jesuita y contemporáneo de Florencia, también se incluyen dos milagros dedicados a la especie canina, pero realizados no por la Virgen María sino por la beata novohispana Catarina de San Juan, mejor conocida como “la China poblana”.

En este trabajo, publicado en 1688, Aguilera da cuenta de la vida ejemplar y obra milagrosa de Catarina de San Juan, sin duda una de las historias hagiográficas más interesantes y singulares de la época. Conforme narra la

quienes los judíos consideran rústicos e ignorantes por desconocer la Ley. Sin embargo, el perro también puede funcionar como instrumento de la implacable justicia divina, como sucede en el pasaje de I Reyes, capítulo 21, en el que el profeta Elías anuncia un cruel castigo al rey de Israel, Acab, quien había provocado la muerte de su vasallo Nabot para apropiarse de su viña: “Así ha dicho Jehová: En el mismo lugar donde lamieron los perros la sangre de Nabot, los perros lamerán también tu sangre, tu misma sangre” (21:19). Más adelante Elías se refiere a Jezabel, esposa de Acab, también culpable por la muerte de Nabot: “De Jezabel también ha hablado Jehová, diciendo: Los perros comerán a Jezabel en el muro de Jezreel” (21:23). (*Diccionario enciclopédico de la Biblia*. Barcelona, Herder, 1993, voz “Perro”, p. 1213.)

³⁸ Para refrendar esta postura destaquemos el caso de Gonzalo de Berceo, quien, según la investigación de Joaquín Artiles, *Los recursos literarios de Berceo*, llega a mencionar todo un zoológico en su obra, pero ningún animal llega a ser ni beneficiario directo ni indirecto de algún prodigio divino. De hecho, el tratamiento otorgado a animales domésticos como gatos o perros es muy negativo. Así, para el poeta, “el gato y el perro no son animales de placer ni de mimo. Ni siquiera son animales útiles. El único gato que aparece en Berceo está “sarnoso” y los perros son “fammientos”, y “fediondos”, “carniceros”, y se alude a ellos en forma despectiva: ‘Non me da mayor honrra que si fuesse un can’ (S. D., 158)”. (Joaquín Artiles, *Los recursos literarios de Berceo*. Madrid, Gredos, 1964, p. 170.)

³⁹ Vid. *supra*, notas 3 y 4.

peculiar historia de “la China poblana”, llena de peripecias y vicisitudes, el autor introduce algunos de sus *milagros* más notables. Entre ellos están los que hiciera para devolver la vida a dos pequeñas bestias. En el primero, un perrito que vivía en la propia casa de Catarina fue matado a palos “por algun perjuicio que daba”. Al animal se le sacrificó en el campo para que la dueña no se enterara; pero ella, echándolo de menos, intuyó que le había ocurrido algo malo, por lo que pidió a Dios que se lo devolviera “como quiera que estuviera, que ella lo curaria”. La santa oró por él durante ocho días, y al cabo de ese tiempo, el can entró en la casa “bueno, y sano, haziendole mil fiestas, como en agradecimiento del beneficio”.⁴⁰

22

En el segundo milagro, Catarina resucita a un perro decapitado: “Otra vez encontrò en essa calle vn perro muerto, dividida la cabeça del cuerpo, por averle passado vna carreta por encima; y movida â compassion, hizo que se lo llevaran á su cassa, y puesta en oracion por la vida del perro, se levantó este, con asombro de todos, viuio, y sin señal de su tragedia passada”.⁴¹

Quiero resaltar un par de características comunes entre la narración de Florencia y las de Aguilera. Por un lado, en estas tres historias, los personajes humanos que atestiguan el sufrimiento y/o la muerte de los perros, se compadecen de ellos y actúan en consecuencia para verlos vivos de nuevo: en la historia de Florencia, el dueño del perro le da a comer a éste tierra del templo de la Virgen; en los relatos de Aguilera, Catarina de San Juan reza por la vida de los animales. Por otro lado, el tono mismo que utilizan los autores en estas narraciones mueve también a compasión al propio lector, de tal modo que se comparte el dolor por la pérdida de estas vidas, aunque éstas sean de unas pequeñas bestias (dice Florencia: “lo mas *ponderable* fue, que [...] *se fue el Perro á la Iglesia*, y se estuvo en ella *todo el dia*”; dice Aguilera: “Era *forçoso matar vn perrito* de cassa por algun perjuicio que daba; y sabiendo quante [*sic*] *sentia* la Sierva de Dios, que hizieran *mal aun à los animales*, lo sacaron al campo”).⁴²

Hay que notar, además, que Aguilera, a diferencia de Florencia —mucho más escueto—, pone énfasis en la muerte violenta de los animales, propiciando que el lector imagine el sufrimiento de las criaturas antes de su deceso. En un ensayo anterior habíamos visto que lo violento, al igual que lo maravilloso, era un recurso muy útil del arte barroco para mover las emociones del pú-

⁴⁰ Francisco de Aguilera, *Sermon, en que se da noticia de la vida admirable, Virtudes heroicas, y preciosa muerte de la Venerable Señora Catharina de San Joan, que floreció en perfeccion de Vida, y murió con aclamacion de Santidad en la Ciudad de la Puebla de los Angeles à cinco de Enero de este año de 1688*. Puebla, Imprenta Nueva de Diego Fernández de León, 1688, f. 17r.

⁴¹ *Ibid.*, f. 17r-17v.

⁴² Las cursivas son mías.

blico.⁴³ Pues bien, hemos de corroborar con estos ejemplos que dicho recurso es muy efectivo, puesto que uno no puede menos que conmoverse —cuando no horrorizarse— ante una escena tan espantosa como la de la primera historia, la del indefenso perro muerto a palos.

El recurso extra de la violencia logra, en el caso de Aguilera, que el lector se coloque indudablemente del lado del animal, la criatura sufriente; pero tanto Florencia como su contemporáneo, con el sólo hecho de presentar al perro como un ser mortal y de frágil constitución, proclive al sufrimiento pero capaz de reconocer y agradecer la protección y el auxilio divinos, ya le están otorgando un tratamiento diferente de cualquier otro que le pudieran dar a otra bestia dentro de su literatura: al mostrar que Dios, a través de sus emisarios, ama a esta especie animal, al parecer por sobre todos los otros animales —puesto que la cuida y la favorece— y que además este amor es *reconocido y valorado* por la propia criatura, se establece una relación estrecha entre Dios y el can. Como el hombre, el perro tendría un firme vínculo con el mundo celestial; tal vez poseyera una parte etérea, inmortal, en su constitución, un alma quizá.

Aguilera y Florencia, de alguna manera, aceptan que el can es un animal singular cuya vida es valiosa y merece ser preservada. ¿Acaso porque es una criatura *superior* que, además de una naturaleza orgánica, posee un alma? Hay que admitir que esta idea parece implícita en estas historias. Pero ¿por qué el perro debería tener un alma? ¿y por qué sería justamente este animal el favorito de Dios? Posiblemente sea el pensamiento indígena prehispánico el que nos proporcione las respuestas a estas preguntas.

El cristianismo, de la misma manera que otras religiones del mundo, considera que el hombre está dotado de un alma que trasciende al cuerpo, cuya naturaleza es mortal. Santiago de la Vorágine, en *La leyenda dorada*, sobre la necesidad de realizar un rito de purificación a los niños recién nacidos, recuerda que el cuerpo humano, a los cuarenta días de su concepción, recibe el alma que le corresponde: “Sobre esto debemos advertir que, si bien la *Historia Escolástica* suscribe la teoría de la animación a los cuarenta días, algunos físicos opinan que la animación no se produce hasta los cuarenta y seis días, que es cuando el cuerpo está ya perfectamente formado”.⁴⁴

⁴³ Tania Jiménez Macedo, “El relato milagroso en el contexto de la literatura religiosa novohispana” en *La Experiencia Literaria*, núms. 14-15. México, FFL, UNAM, marzo de 2007, p. 54.

⁴⁴ S. de la Vorágine, “La purificación de la bienaventurada Virgen María”, en *op. cit.*, p. 157. De la Vorágine recuerda también que, cuando la criatura que se ha concebido es de sexo femenino, el alma se retrasa en entrar al cuerpo 40 días más, debido “[...] a que así lo dispuso Dios, habida cuenta que el Verbo, cuando se encarnara, se encarnaría como varón. Con ello, a la par que dignificaba el sexo masculino concediéndole la gracia de que Cristo perteneciera a él, de alguna manera también honraba a todos los varones haciendo que sus cuerpos se forma-

Todos los hombres, entonces, tenemos un alma al nacer, somos seres animados, ¿pero podrán serlo los animales, y específicamente los perros? La filosofía cristiana ha adoptado una definición de Aristóteles sobre el concepto: el alma “es el principio por el cual vivimos, sentimos y entendemos”.⁴⁵ Siguiendo esta tesis, en un sentido general, el alma es el principio que anima a todos los seres vivos (en latín, *anima* se deriva del vocablo griego *ανεμοζ*, “soplo”, “viento”), pero en un sentido específico es el germen propio de “los dotados de vida sensitiva y racional”.⁴⁶ Basada en esta idea aristotélica, la tradición escolástica establece la siguiente clasificación anímica: hay tres tipos diferentes de almas que corresponden a tres clases de seres vivientes: la vegetativa, que es la que proporciona el *aliento* de vida a los organismos; la sensitiva, que como su nombre lo indica, dota de sensibilidad a los cuerpos; y la intelectual, gracias a la cual los entes que la poseen tienen la facultad *racional*.⁴⁷ Las plantas tienen un alma vegetativa; los animales, un alma sensitiva, que además está dotada de la facultad vegetativa; y *sólo* el hombre, un alma intelectual, de naturaleza mucho más compleja, que además de contener las potencias vegetativa y sensitiva, ostenta las capacidades de generar pensamientos y apetitos. “Por la potencia racional el hombre se distingue de los otros animales y se dice creado a imagen y semejanza de Dios”, dice Chevalier respecto de la idea tomista,⁴⁸ y es justamente esta naturaleza pensante del alma humana la que le concede una característica única: su inmortalidad.⁴⁹

A partir de estos argumentos, debemos dejar en claro varias cuestiones: hay que admitir que el cristianismo, y específicamente la filosofía escolástica, acepta que los animales poseen un alma, pero que ésta es mucho más simple y no tiene los atributos preeminentes que Dios le ha concedido al alma humana. El perro, como cualquier otro animal, tiene un alma, pero no es intelectual, así que difícilmente podría considerársele —según el cristianismo— una criatura *superior*, favorita o privilegiada por Dios, como parece que lo es en los citados relatos de Florencia y de Aguilera. Desde la perspectiva cristiana, entonces, el perro es una bestia más en el mundo de los animales irracionales, mundo que se opone al hombre, único ser de naturaleza pensante, creado a imagen y semejanza de Dios.

ran más rápidamente que los de las hembras, y premiaba a las madres que engendraran niños reduciendo el tiempo de su impureza a la mitad del que tendrían que soportar si engendraban niñas”. (*Idem.*)

⁴⁵ *Enciclopedia de la religión católica*, t. I., voz “Alma”, p. 455.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 454.

⁴⁷ José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*. 6ª ed. Madrid, Alianza Diccionarios, 1980, vol. I, voz “Alma de los brutos”, p. 110.

⁴⁸ J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 80.

⁴⁹ J. Ferrater, *op. cit.*, p. 111.

Esto quiere decir, finalmente, que los brutos no comparten con el ser humano el privilegio de la inmortalidad, pero en el pensamiento prehispánico la situación es diferente. Dice la investigadora Mercedes de la Garza:

[...] para los hombres antiguos, así como para muchos de los pueblos actuales que no forman parte de la cultura occidental, la vivencia del mundo natural es por lo general una vivencia religiosa, en tanto que consideran que voluntades y poderes sobrenaturales, así como energías sagradas invisibles e impalpables —que se manifiestan en astros, fenómenos naturales, piedras, plantas y animales—, se despliegan sobre el mundo, determinando su existencia.

Entre todas las epifanías de las fuerzas sagradas, destacan los animales porque poseen cualidades físicas que sobrepasan a las humanas, como las de volar, sobrevivir bajo el agua, tener garras y colmillos [...] Los animales son deidades, epifanías de dioses, mensajeros de éstos o símbolos de diversas ideas y ámbitos del universo.⁵⁰

25

Los animales ostentan un papel central en el pensamiento religioso-mágico-artístico de Mesoamérica, y el del perro es uno de los más destacados de entre la rica fauna simbólica que develan las culturas de la región. Lo grande y lo pequeño, lo feroz y lo delicado, lo vistoso y lo parduzco queda capturado en los cientos de muestras artísticas que se han conservado hasta nuestros días, y que habla, por un lado, de la fascinación y la reverencia que los animales despertaban en los antiguos pueblos americanos, y, por otro lado, de los estrechos lazos que guardaban estas sociedades con el mundo natural. En construcciones, esculturas, pinturas, códices, utensilios y ornamentos pueden apreciarse representaciones de coloridas aves como la guacamaya, el loro y el quetzal; efigies de poderosas fieras como el jaguar y el ocelote; peligrosas especies como el cocodrilo y la serpiente; pequeñísimas criaturas como mariposas, arañas, hormigas y abejas.⁵¹ De este abigarrado y superpoblado universo simbólico, se distingue el perro como una de las figuras más complejas por sus diversos atributos y numerosas significaciones. Aunque no es el único animal doméstico que ha sido elevado a la categoría de lo simbólico —se cuenta en esta lista, por ejemplo, al guajolote, la guacamaya, el conejo y las abejas—, sí es uno de los que con más frecuencia ha trascendido al ámbito de lo sobrenatural, de lo mágico y, lo que es más importante, se ha colocado en el pináculo de lo sagrado.⁵²

⁵⁰ M. de la Garza, “Los animales en el pensamiento simbólico y su expresión en el México antiguo”, en *op. cit.*, p. 26.

⁵¹ Véase *Arqueología Mexicana*, vol. VI, núm. 35, pp. 4 y ss; también *Arqueología Mexicana*, núm. 4. México, INAH, noviembre de 1999, pp. 8 y ss.

⁵² M. de la Garza, “Los animales en el pensamiento simbólico...”, en *op. cit.*, pp. 27-28.

Páginas atrás habíamos observado que entre otras regiones del planeta, en las creencias de los pueblos mesoamericanos, el perro es un intermediario esencial entre los hombres y los dioses, entre el plano de lo concreto y el de lo invisible.⁵³ De este modo, el perro es compañero y guardián del ser humano durante la vida física, pero también, entre otras funciones, es su *espíritu guía* en el largo e intrincado camino hacia la muerte.⁵⁴ Está claro que, en el pensamiento precolombino, el can posee tanto carne como espíritu; es un animal poderoso cuyos atributos sobrenaturales y capacidad única de vincularse con el reino de las sombras lo colocan como el *medio* idóneo para que los vivos mantengan lazos permanentes con los muertos; de ahí que se crea que el perro, al tener hábitos nocturnos, conozca “los caminos de la oscuridad” y pueda ver los espíritus de los fallecidos.⁵⁵

Compañero fiel e inseparable del hombre, el perro es una de las especies preferidas para ser sacrificada a los dioses; su carne también es comida en algunas celebraciones rituales, además de ser el sustituto de las víctimas humanas en el caso de ciertos sacrificios sagrados.⁵⁶

Si bien es un servidor del hombre más allá de la vida y su carne un bocado para obsequiar el paladar de los dioses, el can, él mismo, puede ser un dios, asumiendo la representación de Xólotl, deidad que, como ya dijimos, evoca las tinieblas, el inframundo, el reino de la muerte. Xólotl, vocablo que en náhuatl significa “monstruo”, simboliza lo anormal, por eso es el dios de los gemelos (recuérdese que es el gemelo de Quetzalcóatl),

[...] y por tanto, de todo lo relacionado con lo doble, como la doble mata de maíz y el molcajete, de doble extremo. Es patrón del decimoséptimo signo de los días: *ollin*, movimiento, formado por dos bandas entrelazadas. Según [fray Bernardino de] Sahagún, es también dios del juego de pelota, que implicaba dos contendientes, y obviamente, movimiento”.⁵⁷

Como símbolo relacionado con el tiempo y el desplazamiento de los astros, el can también preside un mes del calendario ritual mexica: el decimocuarto, *itzcuintli*; de hecho, está presente en todos los calendarios nahuas y mayas. Asimismo, es nombre calendárico de varios dioses: Mictlantecuhtli, dios del inframundo; Xiuhtecuhtli, dios del fuego; Itzpapalótec, “Mariposa de obsidiana”,⁵⁸ y Xipe Tótec, “Nuestro Señor el Desollado”.⁵⁹

⁵³ Vid. *supra*, pp. 15-16.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ M. de la Garza, “Los animales en el pensamiento simbólico...”, en *op. cit.*, p. 30.

⁵⁶ *Idem*.

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ *Idem*.

⁵⁹ Asociado con Xochipilli, Señor de las flores, Xipe Tótec es símbolo de transformación,

En el pensamiento mesoamericano, el mundo animal es el plano “por excelencia” de lo sagrado y, a pesar de los estrechos lazos que se mantienen con las criaturas de este mundo, el ser humano es ajeno a él. El ámbito de lo humano se opone a lo sagrado, pero su acceso a éste y a sus misterios no está vedado del todo gracias a la relación del hombre con los animales, quienes “participan de ambos mundos y permiten al hombre una comunión con las energías sagradas del ámbito natural”.⁶⁰ El simbolismo animal se diversifica en varias concepciones que enriquecen y complican las creencias religiosas mesoamericanas; y el perro, nuevamente, parece ocupar una posición fundamental. Como habíamos observado en otras regiones del orbe, entre los tzotziles, se piensa —aún hoy— que el can es un antepasado ancestral de los hombres.⁶¹ Esto hace recordar otra leyenda de Xólotl: la tradición cuenta que en un tiempo remoto, antes de que el hombre deambulara por la tierra, el dios perro se introdujo en el inframundo y robó los huesos con los que los dioses habían de dar origen a la humanidad.⁶²

27

Decíamos que los lazos entre hombre y animales son muy fuertes, y dos formas de demostrar estos vínculos son el *tonalismo* y el *nahualismo*, manifestaciones de simbolismo animal que aparecen con frecuencia en el pensamiento religioso mesoamericano. *Tonalismo* viene de la palabra náhuatl *tonalli* (que significa “sol”, “día”, o “tiempo”), término con que los estudiosos han dado en llamar a la creencia indígena en la que el espíritu de cada ser humano sostiene un nexo inalienable y permanente con un *alter ego* o doble animal —aunque ocasionalmente el doble puede ser también una planta o un elemento de la naturaleza—, que, “con base en sus características específicas, determina el carácter, la resistencia física y espiritual, y, en última instancia, el destino de la persona”.⁶³ Así, por ejemplo, según el calendario adivinatorio mexicana, el *tonalpohualli*, los individuos que nacen en los días que están presididos por un animal, quedan influidos por las cualidades y los vicios de la propia bestia en su carácter y su destino. De esta manera, aquellos que nacen en un día perro se distinguirán por su comportamiento lujurioso y desenfrenado; de la misma forma que los que vienen al mundo en un día zopilote tendrán una larga vida; y los de un día conejo serán dipsómanos y juerguistas.⁶⁴

de renovación de la vida, “de liberación”, como afirma Laurette Sejourné. (Laurette Sejourné, *Pensamiento y religión en el México antiguo*. México, FCE/SEP 1984, pp. 163-176.)

⁶⁰ M. de la Garza, “Los animales en el pensamiento simbólico...”, en *op. cit.*, p. 28.

⁶¹ *Idem*.

⁶² J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 818.

⁶³ Alessandro Lupo, “Nahualismo y tonalismo”, en *Arqueología Mexicana*, vol. VI, núm. 35, p. 17.

⁶⁴ Véase Guilhem Olivier, “Los animales en el mundo prehispánico”, *ibid.*, p. 8.

Por otra parte, el *nahualismo*, término derivado de la palabra náhuatl *nahualli*, “bruja”, refiere la idea de que algunos individuos de espíritu *superior* tienen la facultad de transfigurarse en un animal, con los atributos y poderes que de éste se derivan. Esto sucede solamente con personajes de alta jerarquía religiosa, militar o política, y se transmutan por lo general en animales fuertes como grandes felinos o aves de alto vuelo o vistoso plumaje.⁶⁵ Hay que admitir que entre las especies elegidas para contener el espíritu de los hombres más poderosos no está la canina; sin embargo, es conveniente recordar que Xólotl —el doble de Quetzalcóatl, uno de los dioses más importantes de la cosmogonía mesoamericana— asume la forma del perro como *segunda naturaleza*.

28

Hemos podido reconocer que el perro es un animal muy valioso en el mundo indígena: inestimable entre los hombres por sus facultades sobrenaturales y por su relación con el ámbito de la muerte; favorito también de los dioses, es una criatura *necesaria* para perpetuar los vínculos entre los seres humanos y la divinidad. Si volvemos a las narraciones milagrosas de Francisco de Florencia y Francisco de Aguilera, podremos advertir que la forma en que están contruidos los personajes caninos en estos relatos novohispanos, es más cercana a la imagen del perro que proyecta el pensamiento prehispánico y, por el contrario, se aleja de aquélla que se deduce de la filosofía escolástica, que, como recordaremos, considera a *todos* los animales como organismos *sensibles* —es decir, que pueden percibir el mundo a través de los órganos de los sentidos—, pero carentes de intelecto.

Sin pretender comenzar una discusión metafísica —lo que ocasionaría una larga digresión que prolongaría innecesariamente este ensayo—, me gustaría finalizar retomando únicamente al personaje canino de Florencia —el objeto central de esta investigación— para reflexionar acerca de algunos puntos que lo involucran con la figura del perro prehispánico, en oposición con lo que sobre los animales se ha rescatado en este trabajo de la tradición cristiana eclesiástica.

Está claro que, desde el ángulo de la tradición eclesiástica, la mencionada narración milagrosa de Florencia se distancia del pensamiento escolástico, que era el modelo que regía en los textos religiosos novohispanos. Revisemos cómo sucede esto. En la concepción escolástica, los animales, a diferencia de las plantas, poseen un alma *sensitiva* que no sólo los dota de vida —tal como ocurre con las plantas— sino que además les da movimiento y sensaciones. Sin embargo, esta alma animal no es *racional*, debido a que el hombre es el único poseedor de un alma que otorga inteligencia. A fines del siglo XVII en Europa, entre los círculos filosóficos, era importante la discusión sobre el alma de los brutos, y en buena medida la concepción escolástica se seguía manteniendo, aunque se sumaban otras aportaciones. René Descartes, por

⁶⁵ A. Lupo, “Nahualismo y tonalismo”, *op. cit.*, pp. 17-20.

ejemplo, sostenía que los animales sólo realizaban movimientos corporales automáticos, en los que no intervenía el razonamiento, o como explica José Ferrater Mora, los animales son “autómatas, es decir, sus movimientos pueden explicarse mediante principios mecánicos”.⁶⁶ Ante esto debemos entender que una criatura animal, de cualquier especie, sería incapaz de realizar una acción, digamos, “previamente razonada” (por ejemplo, mirar a ambos lados de una calle antes de cruzarla, como precaución para evitar la embestida de un automóvil). Hemos reiterado que no son comunes —y menos “automáticas”— las acciones que realiza y las actitudes que toma el personaje canino de Francisco de Florencia. Después de revivir por vía milagrosa, el mencionado perro se marcha hacia el templo de la Virgen de San Juan y se queda allí todo el día, aparentemente por “voluntad” propia, porque en el relato el narrador no nos informa que alguien lo haya llevado o acompañado. Entonces, esto nos indica que el animal lleva a cabo actos que van más allá de los que haría un organismo *sensitivo* carente de intelecto: la criatura *sensible* sería susceptible al dolor, sufriría, como en este caso, con los síntomas de envenenamiento —recordemos que se había intoxicado con una hierba—; pero una vez curada, regresaría a su rutina cotidiana, sin sentir jamás la necesidad de partir en busca de quien creyera el responsable de su bienestar. En todo caso, al que le correspondería ofrecer agradecimiento sería al dueño del animal, puesto que es quien ostenta la inteligencia para reconocer la causa y el causante de la repentina salud de la bestia: el bebedizo que tomó el animal y que contenía un ingrediente milagroso, tierra del templo de la Señora de San Juan.

Siguiendo este orden de ideas, si el citado perro realiza movimientos “razonados”, y de ellos resultan actos “inteligentes”, podría deducirse que de alguna manera es un animal “racional”, por lo tanto, el alma que lo anima es más compleja de lo que se cree. El pensamiento cristiano difícilmente podría aceptar este silogismo, pero, por curioso que parezca, en algunas creencias de otras culturas del mundo quizá pasaría como propio. Por ejemplo, los balubas y los lulúas, dos pueblos africanos, semejantes al planteamiento escolástico, consideran que tres “vehículos sutiles” alimentan el impulso vital del ser humano: el *mujanji*, el más elemental, guía la vida animal; el *mukishi* es el doble, vehículo de los sentimientos y de la inteligencia inferior; y el *m'vidi*, que controla la inteligencia superior y la intuición. Los animales no están dotados más que del *mujanji*, a excepción del perro que posee también un *mukishi*, por lo que cumple un papel definitivo en los ritos.⁶⁷ El can de la narración florentina demuestra sentimientos y emociones que responden a su experiencia milagrosa —por cierto las mismas reacciones emotivas que suelen

⁶⁶ J. Ferrater Mora, *op. cit.*, p. 111.

⁶⁷ J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 77-78.

invadir en este tipo de relatos a los seres humanos tocados por el prodigio—: agradecimiento, conmoción e —incluso— devoción.

La cualidad final que separa el alma humana de la de los brutos, según la visión escolástica y la cartesiana, es su inmortalidad. Así, para Descartes y para otros filósofos de su época, la naturaleza pensante del hombre era el principal argumento para distinguir el carácter único e inmortal de su alma, a diferencia de la del resto de los seres vivos.⁶⁸ Por otro lado, ya hemos dicho que, para los pueblos prehispánicos, los perros poseían un espíritu poderoso que trascendía a la muerte, y que era necesario servirse de él para acceder al mundo de las tinieblas y al plano divino. Comparemos ahora estas dos visiones con el referido relato de Florencia.

30 En el citado milagro de *Origen de los dos célebres santuarios* se ha propuesto que si la vida del perro protagonista es salvada y preservada, es porque Dios y la Virgen guardan por este animal particular aprecio. La existencia del bruto es valiosa, pero no sólo a causa de la piedad divina sino tal vez por un motivo menos evidente: un vínculo *espiritual* entre la Virgen, Madre misericordiosa y primera representante de Dios en la tierra, y la bestia. Debe recordarse nuevamente que el animal del relato *sabe* quién es el responsable de su curación y actúa en consecuencia, haciendo una suerte de homenaje a la Virgen de San Juan al pasar todo el día en su templo. Hay una sabiduría misteriosa en el animal, de alguna manera *sabe* de la Madre de Dios y su poder, lo que lo une a Ella de manera definitiva. ¿Pero por qué una criatura simple habría de acercarse a María? Podría ser por esta razón: con su actuación, el can demuestra agradecimiento y hasta devoción, es decir que demuestra sentimientos, atributos propiamente humanos. El supuesto fervor religioso de la criatura ha llevado a pensar, por consecuencia, que hay en ella cierta “elevación espiritual” que, por supuesto, una bestia no podría alcanzar en la concepción cristiana tradicional. Se ha llegado entonces a la conclusión de que el alma de este perro es más compleja de lo que el pensamiento cristiano considera, incluso, podría aventurarse la idea de que ésta es inmortal (suposición que no deja de ser peligrosa de sustentar porque colocaría al perro en el mismo nivel anímico que el hombre). En suma, al considerar cierto grado de racionalidad (la presencia de sentimientos y acciones “razonadas”) y el consecuente carácter inmortal del alma del can, se establece una distinción de esta criatura con todo el reino animal, y se explicaría, por un lado, por qué María se apiada de una pequeña bestia como ésta y salva su vida; y por el otro, por qué el perro, sin que nada se lo indique, “sepa” que es a la Virgen de San Juan a la que debe la vida.

⁶⁸ Véase J. Ferrater Mora, *op. cit.*, p. 111.

Tal interpretación del relato resultaría absurda e inadmisibile bajo una visión cristiana europea, pero si consideramos que, en el territorio americano, las creencias religiosas —como cualquier otra expresión cultural hispánica— se vieron influidas por todo un universo de ideas, posturas y prácticas religiosas de las culturas nativas, es razonable pensar, por tanto, que ciertos mitos, leyendas, consejas y supersticiones indígenas se hubieran filtrado en la imaginaria católica. Una cultura ecléctica como la novohispana, en la que lo indígena sobrevivía en el corazón de la tradición española, bien pudo haber admitido una idea tan pintoresca, pero con verdaderas raíces mitológicas, como la que finalmente nos revela el tan citado relato milagroso escrito por el autor jesuita: los perros son animales nobles, capaces de sentir en su alma el amor de Dios, su Creador, y el de su Madre Santa y de apreciar el don de la vida.

31

Francisco de Florencia, eminente intelectual criollo, siempre en la búsqueda de lo propio, de la esencia de la región novohispana, encontró en las creencias populares y las leyendas marianas locales una veta que exploraría a lo largo de su vida como investigador y escritor. Un buen ejemplo de este afán por atrapar la singularidad novohispana es justamente este curioso milagro del perro devoto, con el que, además de probar una vez más el incomparable poder milagroso de las imágenes locales, ha demostrado que en esta tierra americana aun los animales responden al amor de Dios.

Los elementos trágicos en *Los gallos salvajes*

Raúl Jiménez Barrera

La problemática moderna del género trágico

De toda la producción argüellana *Los gallos salvajes* es la obra que más se aproxima a una construcción trágica. En su libro *La muerte de la tragedia* George Steiner señala el gran peso que significa para los autores contemporáneos el nombrar como tragedia a algunas de sus obras. La sola idea es una especie de profanación, el teórico se pregunta: “¿Podría un hombre escribir la palabra ‘tragedia’ sobre una página en blanco sin oír a su espalda la presencia inmensa de *La Orestiada*, *Edipo*, *Hamlet* y *El rey Lear*?”¹

33

El dramaturgo veracruzano Hugo Argüelles en su obra *Los gallos salvajes* es muy cuidadoso al señalar el género al que adscribe este trabajo dramático: le otorga el nombre de pieza. Nombre que se corresponde a otro tipo de dramas de resonancias modernas. Difícil no relacionar el nombre de pieza a autores como Henry Ibsen² o Anton Chejov. Argüelles es cauto con el género de su obra y son críticos y otros autores los que atribuyen a esta obra a un género tan prestigiado como la tragedia. De manera generosa lo hace, por ejemplo, Luis G. Basurto:

¹ George Steiner, *La muerte de la tragedia*. 2ª ed. Trad. de E. L. Revol. Caracas, Monte Ávila, 1991. Ya Usigli se quejaba de los académicos que decretan la muerte de la tragedia: “no son el erudito ni el estudioso, encerrados en una placenta artificial de biblioteca, los que nos dicen con mayor concisión y claridad que la tragedia ha muerto como género [...] Dicho crudamente, la tragedia desaparece como género fundamental y original del teatro, cuando desaparece la civilización ática”. Agrega además el dramaturgo mexicano, al respecto: “En el cristianismo no hay tragedia: si la hubiera desaparecerían sus dos principios básicos: la inmortalidad del alma, la resurrección de la carne. [...] Jesús resplandece 20 siglos en la cabecera de todo cristiano, sólo porque *no* ha sido destruido. La única tragedia cristiana posible habría consistido en la muerte y la destrucción de Jesús”. (Rodolfo Usigli, *Teatro completo. Escritos sobre la historia del teatro en México*. México, FCE, 2005, pp. 256, 258, 263.)

² Dice Howard Lawson a propósito de la influencia del autor noruego: “La sombra de Ibsen se proyecta sobre el teatro moderno. Su análisis del dilema de la clase media es tan completo que ha sido imposible ir más allá de los límites de su pensamiento; ir más allá de estos límites significaría trascender las fronteras de la sociedad tal y como está actualmente constituida. El drama actual depende principalmente de Ibsen, tanto por su sistema de ideas como por la técnica, que es la encarnación estructural de esas ideas”. (John Howard Lawson, *Teoría y técnica de la dramaturgia*. La Habana, Arte y Literatura, 1976, p. 137.)

Los gallos salvajes, que se representa en el Teatro Wilberto Cantón de la SOGEM, no es una pieza, como dicen los programas, sino una tragedia moderna, con personajes que, teniendo indudables arraigos literarios en las esencias clásicas, pertenecen al mundo de hoy. No son héroes ni antihéroes de la historia pasada de México, sino verdaderos y cósmicos símbolos de la agonía de nuestra civilización occidental, desgarrada, prostituida y al borde del caos.³

34

Otra especialista teatral que se inclina por la visión trágica de la obra es María Sten quien escribe un hermoso, profundo y uno de los ensayos fundamentales de esta obra que lleva por título “Orestes murió en Veracruz” y cuyo subtítulo no deja lugar a dudas de su posición sobre el texto referido: “Una interpretación de la tragedia mexicana de Hugo Argüelles: *Los gallos salvajes*”. Este Orestes mexicano trae en mente a diferencia del griego, un parricidio. Dice Stern: “Y el meollo de la obra no será el asesinato sino haber pensado en el asesinato”.⁴

Otro crítico teatral, de altos vuelos, José Antonio Alcaraz señala el género abordado por el autor veracruzano:

Con *Los gallos salvajes*, obra mediante la que su autor Hugo Argüelles aborda por primera vez la tragedia como género y lo hace en términos modernos; este cruel juego de tensiones sin reposo, además nacido de la suma entre texto y puesta en escena, es compulsivo, como la mejor música de Carlos Chávez. Se diría que el brío apabullante del compositor mexicano ha encontrado un equivalente en la dramaturgia nacional e incluso comparte con *Los gallos salvajes* el secreto de la fuente del empuje perpetuo que los alimenta e impulsa.⁵

Los estudiosos de la obra completa de Argüelles lo señalan también. En el caso de Rosario Alonso lo insinúa con el subtítulo: “La fuerza del destino”, también ve el aliento grave de tragedia “crudeza y crueldad a una obra cuyo tono trágico es una violenta sucesión de momentos intensos que no dejan espacio para la distensión”.⁶

Dice también:

El asesinato es un error trágico, pero no es el desencadenante de la tragedia, porque el verdadero error es la compleja relación entre el padre y el hijo, un error que va

³ Luis G. Basurto, “*Los gallos salvajes*. Una tragedia de Hugo Argüelles”, en Hugo Argüelles, *Trilogía mestiza*. México, Plaza y Valdés, 1994, p. 409.

⁴ María Stern, “Orestes murió en Veracruz. Una interpretación de la tragedia mexicana de Hugo Argüelles: *Los gallos salvajes*”, *ibid.*, p. 405.

⁵ José Antonio Alcaraz, “Desnudo y contundente”, *ibid.*, p. 425.

⁶ Rosario Alonso Martín, *Hugo Argüelles. El teatro de la identidad*. México, Escenología/Conaculta, 2003, p. 155.

más allá incluso del tabú, porque no constituye un incesto al uso. La tragedia de Edipo o de Electra tipifica una forma de incesto, la tragedia argüellana se sirve de un tabú aún más aberrante a nuestros ojos: la relación sexual del padre con el hijo, una relación tratada en clave de tragedia clásica. [...] El error trágico, piedra angular de la tragedia, es una inconcebible y aberrante forma de incesto que, y eso es otro error trágico, ni siquiera surge del amor.⁷

Juan Meyer, también apunta la obra como tragedia: “Hasta la escena final, los personajes tienen la posibilidad de retroceder, de salvarse y evitar la fatalidad que los amenaza, pero ambos se obstinan en sus deseos y esto es lo que da a *Los gallos salvajes* su naturaleza de tragedia, el impulso ciego de los personajes hacia un fin que acabará por destruirlos”.⁸

Y los comentarios de ensayistas que ven la clara veta trágica de esta obra podría ampliarse. Cito únicamente sus nombres: Alberto Castillo, José Enrique Gorlero —quien fue además el director de la puesta en escena—, Ronald Frischman, Mauricio Pichardo, entre otros.

Señala George Steiner en el libro citado: “Cuando la nueva cosmovisión racionalista del mundo usurpó el lugar de las viejas tradiciones en el inicio del siglo XVIII el teatro inglés inició su larga decadencia”.⁹ Este es uno de los argumentos principales de por qué el cambio de mentalidad hacia lo racionalista contribuyó de manera contundente a dar fin a la tragedia. Se deja de lado la fatalidad y se cree con firmeza que el hombre puede conjurar con su inteligencia los retos que la vida impone. La humanidad decide tomar el destino en sus manos, al menos en la medida que es posible. Si Edipo viviera en nuestro tiempo, quizás no se sacaría los ojos y andaría recorriendo el mundo exhibiendo sus miserias. Tendría derecho a vivir lo que le queda con la dignidad de quien se levanta del fango.

Ahora, es importante el contexto en el que Argüelles realiza su trabajo: México, un país definido por su mestizaje, occidental en muchas de sus formas, en sus instituciones, por ejemplo. Pero a la vez con una honda raíz indígena. Ese mundo indígena tan conectado con el pensamiento mágico, que ve signos y ciclos por doquier, de fuerzas que sobrepasan lo humano y la concepción racionalista. Hugo Argüelles utiliza esa magia para dar la veta trágico-destinal de su obra, *Los gallos salvajes*. Y de esa manera rompe la pureza del estilo realista, dándole una dimensión mágica (en el continente del realismo mágico). Dice Enrique Gorlero sobre la obra de Argüelles: “A diferencia de las grandes corrientes realistas de nuestro siglo, su teatro se

⁷ *Ibid.*, p. 156.

⁸ Juan Meyer, *La travesía mágica de Hugo Argüelles. Cuarenta años de dramaturgo*. México, Escenología/Gobierno del Distrito Federal, 1997, p. 159.

⁹ G. Steiner, *op. cit.*, p. 33.

desliza “por la otra orilla”. (Ya señaló Esther Seligson que sólo él y Elena Garro en la dramaturgia mexicana, han aportado lo surreal a través de un constante juego poético con las atmósferas y un claro sentido mágico con sus historias y personajes”).

36 La obra se estructura con muchos de los rasgos y creencias de los personajes. Está, por ejemplo, en esa consulta a las brujas sobre el destino de ese hijo a la postre amado al que el “Gallo Rojo”, le da su nombre. La acción se ubica en Veracruz, estado que se caracteriza por sus brujos, que acentúan el rasgo mágico. Ese padre Luciano tan vinculado al poder. El poder que en México está ligado a la superstición y a la lectura de signos, el sentido semiótico que produce el país. Entre políticos un apretón de manos, un abrazo, una palabra dicha al oído pueden significar muchas cosas. El color de la ropa, la corbata utilizada, la posición en la que uno es colocado: cerca de, junto a, del lado de. Todos son signos que pueden ser interpretados. Por eso no es extraño que en las casas de clase media o alta, se coloquen las fotos con tal o cual político. Luciano padre no escapa a esta tentación y en su escondite se encuentran fotos de esta naturaleza. México es un país donde todo parece girar en torno a la política. Y es tradicional que familias pudientes ilustren, con este tipo de fotografías, sus nexos con el poder, que invariablemente se une a la del dinero. La obra ocurre entre personajes principales, mafiosos o gansteriles, pero preeminentes y por eso el destino de ellos puede tener ecos dentro de la comunidad a la que pertenecen. Luciano, el “Gallo Rojo” es un cacique de la comunidad, uno habilidoso que sobrevive a los políticos oficiales de su región.

Una de las ambiciones de cualquier político es la permanencia de su fuerza o de su continua influencia en las decisiones. El personaje de Argüelles lo ha logrado. Lleva mucho tiempo de ser el mandamás de su región y como tal mueve sus hilos. No es un personaje cualquiera, sobresale al común de los ciudadanos y por eso en el fondo desprecia a los sometidos y a los carentes de envidia. Por eso el revés que recibe proviene de su propia sangre, de su hijo, que está dispuesto a inmolarse porque sabe que su destrucción conlleva la de su poderoso progenitor. Argüelles alude de esa manera a dos características propias de la tragedia: lo principal de sus personajes¹⁰ y la cercanía

¹⁰ Aunque habría que matizar que esto se debe al poder que ostentan —el padre por astucia y sobre todo por la violencia que ejerce sobre los demás— y no por altos valores que necesita un héroe trágico y de los cuales están muy distantes. Son personajes degradados, principalmente el padre, quien, justamente, se ha encargado de degradar también a su hijo, lo cual está en el centro del conflicto de la obra. No hay realización heroica como debiera en una obra auténticamente trágica, como señala Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro*, en la cual “El héroe realiza una acción trágica cuando sacrifica voluntariamente una parte legítima de sí mismo a intereses superiores, aunque este sacrificio pueda acarrear la muerte” (Pavis, *sub voce* trágico).

consanguínea de ellos. Como lo son también la unidad de lugar, toda la acción escenificada ocurra en el escondite de Luciano padre. Hay también unidad de tiempo: todo ocurre en el transcurrir de un día con su noche. Y la unidad de acción que gira en el enfrentamiento entre padre e hijo.

Llama la atención el seguimiento tanto a la unidad de tiempo como a la de espacio:

La acción sucede del medio día al anochecer total, en una sala rústica de la región costera.¹¹ Época actual.¹² Lugar: un pueblo de la Huasteca veracruzana.¹³ Es la provincia mexicana. El estado natal del dramaturgo. La acción no se desarrolla en alguna de las ciudades importantes del estado, sino en uno de sus tantos pueblos. La Huasteca es una zona fértil, adyacente al Golfo de México, 'limitada por los ríos Cazonos y Tamesí',¹⁴ y que comprende tres estados San Luis Potosí, Hidalgo y el de Veracruz. Zona con antecedentes prehispánicos atribuidos al "grupo indígena zoque-maya, de la familia maya quiché."¹⁵

37

Se especifica el escueto mobiliario del lugar: "Pocos muebles. Presidiendo el espacio, sobre un estrado, un gran sillón de mimbre".¹⁶ Dentro de la rusticidad de los elementos destaca ese sillón característico de la artesanía lugareña, que sin embargo, aporta un señorío y, efectivamente, es el que ocupa el padre. El sillón algo tiene de ese anhelo mexicano por la silla presidencial,¹⁷ y por lo tanto, indica poder.

En la acotación inicial hay un dato más sobre el espacio en el que se desarrolla la obra: "Por la ventana entra la pródiga vegetación tropical".¹⁸ Es un énfasis en la naturaleza desbordante del lugar, que se corresponde también

Quitarle la vida al "Gallo Rojo", desde luego, sería un alivio para la región, en la que segura y fatalmente surgiría otra figura similar. Además de que los agravios que el hijo quiere cobrar son a obvio título personal. (Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós, 1998.)

¹¹ Los personajes se refieren a este lugar como a un escondite. Es decir, una connotación que habla de la vida al extremo en la que viven los personajes.

¹² La obra se estrenó el 22 de abril de 1986.

¹³ Hugo Argüelles, *Teatro vario I*. Pról. de José Antonio Alcaraz. México, FCE, 1995.

¹⁴ Enciclopedia de México. México, 1977, vol. 7. (*Sub voce*: Huastecos.)

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ H. Argüelles, *op. cit.*, p. 297.

¹⁷ México donde los niños se divierten con el juego de las sillas en donde siempre hay una menos al número de los participantes y estos dan vueltas alrededor de ellas, cuando la música se detiene de improviso todos deben luchar por no quedarse sin lugar. Al final quedan dos participantes y una sola presa. Como en México estamos acostumbrados a ver desfilar a los suspirantes del poder en México, todos luchando por ser el "preciso", el que atinó a poner su trasero en la silla presidencial.

¹⁸ H. Argüelles, *op. cit.*, p. 297.

a una naturaleza desmedida del propio personaje principal. Otra referencia intangible del lugar —información que se da dentro de los parlamentos— es el calor sofocante del lugar, como sofocante ha sido la relación del padre hacia su hijo.

Elementos escénicos

Iluminación

38

En cuanto a la iluminación, las indicaciones siguen el transcurso del día en que la obra ocurre. La primera acotación señala que es mediodía. Que hay mucha luz del sol. La obra transcurre en el resto de ese día. Es decir, sigue la declinación a partir de ese momento de mayor intensidad lumínica. El personaje del padre se encuentra justamente en esa declinación. Sabe que han pasado sus días de gloria, que la edad comienza a pasarle factura y, por si fuera poco, está herido de la pierna, lo que es un énfasis de la decadencia en la que está viviendo. Esa luz plena de la costa hace que todo se perciba con claridad y que, efectivamente, el personaje esté consciente de la situación por la que está atravesando. El personaje ha sido un hombre muy poderoso y el declive, en esa circunstancia, es más notorio.

Si todo atardecer es cotidiano y efímero, en el que el sol se precipita en el horizonte. La llegada del hijo está precipitando la, de por sí, caída del padre. Por eso la charla entre ambos personajes, que ocurre en el segundo cuadro, se da en el atardecer. En el preámbulo de la oscuridad, en la que también, juntos, se internarán. Hay secretos oscuros entre ambos y éstos saldrán a la luz conforme ésta se va extinguiendo. Si todo secreto es íntimo y tiene que develarse en lo privado, y algunos incluso “en lo oscuro”, como dicta la expresión mexicana. Pues es propicia esa luz que se apaga para develar el tipo de tensión sexual que ha existido entre padre e hijo.

Para el segundo acto y en tanto se han develado los juegos filiales de tinte homoerótico. La luz se extingue, es el crepúsculo. Los rayos del sol señalan que ya hemos visto suficiente, que se puede entender lo que está pasando en escena y que puede entonces caer la noche. La luz ya está en nuestra conciencia.

En el segundo cuadro del segundo acto, el escritor apunta que ya es el anochecer. Esta noche es propicia en el desarrollo del cuadro, por dos cosas. La noche es ideal para el encuentro de los amantes. Y, efectivamente, Luciano padre se entretiene con sus queridas, las cinco mujeres de este macho sobrado. Que se vuelve una forma de negar la inclinación homosexual que el personaje experimenta sobre su hijo. Aunque él lo niegue, es un velo, justamente os-

curo, el que impide la comprensión. La luz simbólica es la del mago Otoniel que intenta persuadir a Luciano hijo de la atracción que este personaje tiene por la opacidad de su destino. Destino que él mismo está buscando e induciendo. Pero es el abismo lo que atrae, el precipicio y la oscuridad que llama al personaje. Como oscura es su sed de venganza tanto de los judiciales que lo atormentaron, como de su padre que tan imprudentemente lo ha tratado, fijándolo a su persona y convirtiéndolo en un asesino. Por eso Otoniel habla de “energías [que] se tuercen y cuesta mucho sacarlas de lo negro”.¹⁹ Como se sabe la idea de destino es uno de los rasgos fundamentales de la tragedia, de la que esta obra toma varios de sus elementos. Las palabras del brujo refuerzan la idea de negrura espiritual que se corresponde con la oscuridad de la noche. En algún momento el brujo enciende una veladora, con la idea de separar, a petición del hijo, al “Gallo Rojo” de sus mujeres. La tradición católica de encender una veladora a los santos, aquí es utilizada como artimaña de hechicero.

39

En el tercer y último acto es en el que la acotación señala “noche”. Es decir, cuando la oscuridad se hace más profunda, es cuando los Miranda han consumado su venganza. Noche de crueldad y de tormento. Noche que encubre crímenes y la violencia de las más bajas pasiones humanas. La noche es la protección de los asesinos, es el tiempo perfecto de la emboscada. Tiempo propicio, también, del conjuro mágico. Tiempo en el que afloran los sueños y las pesadillas, todas las fuerzas del inconsciente. De pesadilla ha sido la venganza del padre e hijo. Pero más oscuras, tal vez, el enfrentamiento consanguíneo entre ellos. Es, así mismo, el enfrentamiento que más importa en la obra.

Cuando ésta termina con la muerte de los dos hombres el autor señala en su final acotación: “Afuera, la total oscuridad”.²⁰ Entonces uno entiende que se corresponde con la total oscuridad que se acaba de observar en los personajes.

Efectos sonoros

A juzgar por la exuberante vegetación del lugar, aunque no está explicitado, se entiende que debe oírse el rumor de la fauna y de los insectos que se corresponde a un lugar enclavado en un estado que se caracteriza por sus selvas. La indicación animal está en el título de la obra: los gallos sirven para el divertimento del pueblo, en cruel representación. Enfrentamiento que se sugiere se extiende a la vida silvestre. Las gallinas y los gallos son de las aves

¹⁹ H. Argüelles, *op.cit.*, p. 329.

²⁰ *Ibid.*, p. 345.

domesticadas por el hombre. Por eso resulta insólito la referencia a lo salvaje, a lo no civilizado. Son, desde luego, naturalezas salvajes, la de los protagonistas. Y por eso viene tan bien esa naturaleza desbordante que no se limita a la vegetación. Es el reino del instinto, de la supervivencia del más fuerte. Por eso dentro de la obra hay risas no controladas que se transforman en carcajadas. Y en su dicotomía la risa encuentra su contrario en el llanto, ambas manifestaciones que se salen de control. Como fuera de control están los exabruptos, está el ruido de una botella que estalla en el suelo, tras la fuerza de un manotazo que la hace perder su equilibrio. Acompañan a los manotazos y a los palmo-teos, la manifestación sonora de los gritos. Que parte de la premisa equivocada de que quien grita se impone. Aunque también los personajes pueden hablar con torpeza y con la voz quebrada. También hay balazos con su estruendo, que confirma la violencia de la obra y de los personajes. Se escucha el ruido de los motores de la camioneta y el sonido del claxon.

La música a la que pueden tener acceso es a la popular. Otoniel canta fuera de escena. Dice el padre al respecto: “¡Dejara de ser huasteco para volver todo un huapango!”.²¹ El recurso de la voz en *off* también se utiliza con las voces de las mujeres que comparten ese concubinato múltiple del “Gallo Rojo”. También en *off* se da la llegada de la camioneta, los gritos de los Narvéez que están buscando venganza por su pariente asesinado: “¡Malditos; ’ora sí se los cargó la chingada!”.²² Discurso que va acompañado de disparos.

Predominan en los personajes las voces estruendosas que se corresponden al efecto descontrolado y violento de la obra.

Personajes y sus elementos s3gnicos

Luciano Miranda, el “Gallo Rojo”

No se especifica la vestimenta del padre. En fotos de la representación Sergio Bustamante que interpretó al padre, Luciano Miranda, vestía una camiseta sin mangas, vestuario típicamente del macho que enseña sus pectorales y la musculatura de sus brazos. Este tipo de vestuario le permite, también, enseñar orgulloso las cicatrices en los brazos y en el pecho. El pantalón lo tiene doblado, pues le están curando la herida de la pierna. Por lo mismo se apoya en un bastón.

Ya para el segundo acto se especifica que el padre viste una camisa y que la trae abierta. Como la usan también los machos mexicanos para mostrar el

²¹ *Ibid.*, p. 322.

²² *Ibid.*, p. 343.

pecho velludo. En este acto además se aclara que como buen matón Luciano Miranda trae una pistola, extensión de su virilidad.

En la mitad del segundo acto el padre Luciano sale “cubierto sólo por una toalla”.²³ Aquí hay otro rasgo interesante de esta masculinidad sobrada del macho: el exhibicionismo. El mostrarse desnudo. Claro, el padre sale así porque estaba con sus mujeres y se ha precipitado para ver qué es lo que las ha ahuyentado. Pero también es un matiz de la homosexualidad velada de mostrarse orgullosamente desnudo ante otros hombres.

Aunque no son parte propiamente de su vestuario, hay ciertos objetos que gravitan en torno a él: ya he señalado la pistola, pero también la botella, que es un objeto que le permite, también, manifestar su violencia. Otro accesorio es el bastón, objeto que hace visible la vulnerabilidad del personaje. Por el calor sofocante que padecen, el padre se abanica con la camisa. Algo tiene de señorío el paliar el calor de esa manera. Se menciona que se seca el sudor, debe hacerlo con un pañuelo, aditamento también masculino y que implica cierta elegancia. El personaje fuma puros. Veracruz, un estado donde se produce tabaco de gran calidad. Fumar puro también se asocia con personajes principales. Es un estimulante que se cree ayuda a pensar, en un hombre que se jacta de tener buenas entendederas. El personaje bebe continuamente. Una de las grandes lacras de la sociedad mexicana es el alcoholismo, droga vinculada al machismo violento de nuestro país.

En cuanto a los movimientos de este personaje, como he dicho es muy importante la silla que utiliza. La silla y su carga de poder, pues desde ella se manda y se ordena. En las familias mexicanas, al menos por mucho tiempo, se da un lugar muy especial a la que ocupa el padre de familia. Se es muy cuidadoso de que la cabecera, por ejemplo, sea utilizada, en este esquema patriarcal, por el jefe de la familia. En este personaje estar sujeto a la silla, al menos en la primera escena de la obra, paradójicamente está relacionado con la debilidad que está experimentando el personaje por la herida en la pierna. La primer tarea escénica es estar bebiendo y ofrecerle a su hombre de confianza un trago, gesto con el que pretende distinguirlo. Su debilidad también se manifiesta en tener que apoyarse en el bastón. Aunque también se aclara que por momentos camina sin cojear.

Las fotos con políticos son como sus medallas y por eso acostumbra voltear a verlas porque son su reconocimiento. Es una manía muy mexicana. Que quizás revela la poca estima que se tiene por uno mismo. Esa afición coleccionista está ampliamente difundida. En los restaurantes se pone las fotos del dueño con los políticos o estrellas artísticas. En primer lugar como si por solo ese hecho la “fama” de la “figura” en cuestión se traspasara mágicamente al que tuvo

²³ *Ibid.*, p. 333.

la “oportunidad” de retratarse con tal personaje “encumbrado”, y por otro lado, que sean políticos o “artistas” de la farándula los que predominan, es señal de nuestra cultura televisiva que poco nos permite diferenciar entre la gente realmente valiosa, que por lo general aparece poco en este medio electrónico, en cambio “los conocidos” generalmente tienen un talento muy superficial o son más recordados por sus escándalos vinculados a la corrupción.

42 Ahora, hay que decir que Argüelles da cierta libertad a los creadores escénicos pues no atiborra de indicaciones gestuales, salvo cuando éstas están revestidas de gran importancia. Por ejemplo, a la llegada del hijo, que es cuando Luciano padre “Tira de un manotazo la botella y sale contrariado”.²⁴ Claro le parece una imprudencia el regreso de su hijo, pues éste debe una vida y los familiares del occiso —los Narváez— están buscando venganza. Después cuando el padre regresa el dramaturgo devela la tensión emocional que tiene con su hijo:

Padre e hijo se ven. Hay algo intenso y contenido en las miradas y actitudes de ambos. El padre permanece mirando a Luciano con entereza, seguro de sí... el padre avanza un paso y le abre los brazos... El padre le acaricia la cabeza... El padre lo separa. Luciano, rápido se abraza casi desesperadamente a él. El padre entonces lo abarca más estrechamente entre los brazos. Permanecen así, en tanto oscuro.²⁵

A su manera, pero quiere a su hijo. Sus movimientos más significativos están relacionados con su vástago. Son el centro del conflicto, Otoniel es un mediador, un réferi. Son como dos pugilistas en el primer *round* en el que se están estudiando. Dan algunos golpes verbales y ven la reacción de su oponente. Ese golpeteo lingüístico culmina con la bofetada que el padre le da a su hijo. Argüelles describe la escena:

Y de pronto, sin más, le suelta una bofetada y le tira el vaso. El hijo se dobla. Al levantar el rostro tiene la boca ensangrentada. El padre mira la sangre. Primero sonríe, luego, sin que quede claro si lo hace burlón o conmovido, se moja con saliva un dedo y empieza a limpiar la sangre. Luego se lame el dedo y así continúa limpiando la sangre, hasta que la quita de la boca de su hijo: en tanto éste, a pesar de su contención, no puede evitar que se le escurran unas lágrimas y ahora, con todo cuidado, el padre, con ternura evidente, le seca las lágrimas con los dedos.²⁶

La referencia animal del título de la obra y de muchas otras del autor no es mera retórica. Corresponde más bien a una aguda observación del compor-

²⁴ *Ibid.*, p. 306.

²⁵ *Ibid.*, p. 312.

²⁶ *Ibid.*, p. 321.

tamiento humano y sus paralelismos con el mundo animal. Y ahí están estos personajes lamiéndose las heridas como lo haría una loba con su cachorro. Se curan de manera instintiva. Además que sirve de contrapeso a un texto cargadamente dialogístico a la exhibición de una escena absolutamente visual, poderosa, dramática.

Esta escena está pensada para dar un golpe emotivo al espectador y para prepararlo para la siguiente que es todavía más demoledora. Si la anterior todavía puede entenderse en el estricto trato de padre e hijo, la que la acompaña no deja lugar a dudas de que se ha traspasado la frontera de una relación filial, para convertirse en la relación entre dos hombres: el hijo, estremecido, va lentamente doblándose sobre sí y queda arrodillado frente a su padre. Este toma la cabeza del hijo y la acerca a su pelvis, apretándola contra el sexo. Entonces, el hijo se abraza con fuerza a las piernas del padre.²⁷

43

Es el momento en que ocurre la náusea trágica. Se repugna no la práctica homosexual en sí, sino como extensión del ser repugnante que es Luciano Miranda al que gusta de ser objeto directa y figuradamente de este tipo de subordinación, por eso la gente en el teatro gritaba para que el hijo no lo hiciera... sin duda, uno de los grandes momentos de la dramaturgia argüellana. Esta escena marca estratégicamente el final del primer acto. Es para dejar conmocionado al público en el entreacto. Para que tome un pequeño respiro mientras estira las piernas en el vestíbulo.

Esta acción, por otro lado y ya en el segundo acto, provoca que el hijo vea la oportunidad de plantear lo que le ha hecho buscar a su padre. Esta inquietud se observa en la indicación que el autor provee sobre Luciano: “El hijo se nota nervioso, tenso, como si estuviera por estallar de un momento a otro”.²⁸

Y es que si bien han tenido en el pasado este tipo de relación, nunca lo han hablado abiertamente y ese tiempo se ha llegado. Cuando el hijo aborda sus sentimientos el padre reacciona con desprecio, pues en su mente bloqueada no alcanza a entender que es él mismo el que ha desencadenado esta situación. El padre intenta frenar el llanto de su hijo y lo golpea en la cara. Y es en este momento que ocurre otro acercamiento entre los dos hombres. Pero esta nueva y forzada intimidad tiene un sentido contrario. En la felación, el padre, es copartícipe de ella, la induce. El “Gallo Rojo” la ve con suma naturalidad. Pero después cuando el hijo ha abierto sus sentimientos, el padre descodifica de otra manera e intenta poner el alto: “Y de pronto, sin más, el hijo se le prende y lo besa en la boca, apasionadamente. El padre se hace para atrás, aterrado”.²⁹

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Ibid.*, p. 323.

²⁹ *Ibid.*, p. 326.

Es claramente un cambio de actitud, y al no tener respuesta el hijo reacciona de manera violenta. Parece estar a merced de su hijo, como lo estará éste de su padre al final de la obra. Pero he dicho que Luciano padre parece estar en desventaja. Sin embargo, en ese momento, trae consigo una pistola y está tentado a utilizarla:

44

El hijo va hacia él y con toda la furia de que es capaz, lo golpea en el pecho. El padre se dobla. Rápido, el hijo tira golpes y patadas a los genitales.³⁰ El padre se va doblando por el dolor. El hijo continúa golpeándolo, vaciando su furia, enceguedo. El padre se agarra del sillón, el hijo lo avienta con todo y mueble. Finalmente, el padre cae al suelo y queda boca arriba, absolutamente desconcertado... En el suelo, éste se lleva la mano a la pistola en un movimiento rápido. El hijo se le queda mirando sin parpadear. El padre, entonces, lentamente, vuelve a enfundar la pistola.³¹

Es un golpe al orgullo del padre, ser tratado de esa manera. Un macho que nunca se doblega es golpeado por su hijo. El personaje sigue en caída libre. Y la toma de conciencia se aprecia dolorosa. Le pide al hijo que lo incorpore y éste lo hace con energía. Es tan fuerte el golpe al ego paterno que la acotación al aspecto del personaje no deja lugar a dudas: “El padre de pronto, parece haber envejecido. Verdaderamente se ve acabado y como si tomara conciencia de esto, baja la cabeza y casi para sí, muy contenido, empieza a llorar muy quedamente, al tiempo que se va retirando de su hijo. Levanta su sillón, se derrumba en él. Queda pensativo. Luego levanta el rostro lloroso”.³²

Es muy raro ver llorar a los personajes argüellanos, es un lujo que pocas veces se permiten. Sobre todo si hablamos de sus protagonistas. En el caso de Luciano Miranda, un personaje tan soberbio y orgulloso, tan insensible, tan carente de entrañas, tan duro: se desquebraja. Quizás tantos años de ruindad cobran finalmente su factura. Al quedar sólo, transforma su llanto en carcajadas. Como siempre los extremos se tocan. Mostrando que la violencia es una puerta para salir de la depresión. El personaje rompe la botella en la mesa, profiriendo una amenaza mortal contra su hijo. Es un antecedente del final funesto de la obra.

Una manera de aferrarse a la vida se da, también, a través del erotismo, del cachondeo, del amor. Y aunque no se le ve en escena, lo escuchamos retozar con sus mujeres. También en este ámbito se nota su animalidad sobrada, con la que aún a su edad se desenvuelve: lame, acaricia como un pulpo. Que el personaje realice estos actos también implica su vinculación heterosexual,

³⁰ Al centro del poder del macho.

³¹ *Ibid.*, pp. 326-327.

³² *Ibid.*, p. 327.

que a la par es otra forma de negar sus tendencias homosexuales, que tiene vetadas en su conciencia. Difícil, por otro lado, el trago amargo de esta situación para el hijo-amante.

Si toda tragedia borda sobre un conflicto inevitable e insoluble Argüelles en esta pieza, de todos trágicos, se desliza entre esa fatalidad a la que parece indisolublemente unido a ese Luciano padre tan enfadosamente absorto en su papel de “gran chingón”. El dramaturgo muestra las dos posibilidades, las dos bastante modernas: el ser humano puede conjurar la fatalidad o sentirse tan mórbidamente fascinado con ella que ahí están asomándose al abismo como si en el fondo narcisistamente contemplaran su reflejo y atraído al fin por el abismo se dejaran caer con bastante patetismo. El hombre contemporáneo prefiere perderlo todo: sus vínculos afectivos o consanguíneos, antes que claudicar a dejar de tener la “razón”, antes de aceptar una falla evidente y prefiere que ésta le aplaste como lápida. A la voz de todo puede sacrificarse menos la vanidad. Si el teatro de Argüelles está poblado también de monstruos, los problemas señalados son los que ocasionan sus pasmosas deformidades.

45

Otra de las manifestaciones vitales de este personaje es la de la venganza, la veta sádica. Responde de inmediato a las palabras del hijo: uno de sus torturadores lo violó. Es evidente que la revelación lo revitaliza: “Sale el padre ya vestido. Es otro: jovial, entusiasta”.³³ También con esta acción regresa la camaradería entre hijo y padre, este último hasta le pasa el brazo por el hombro.

Su regreso en cambio es más bien sombrío. Y no por lo que hicieron sino por la mirada fría, de muerto en vida de su hijo, durante su venganza. Es una toma de conciencia del Frankenstein que el mismo padre ha creado. En su confrontación con el brujo Otoniel y las revelaciones que le hace se le ve pasarla mal: traga saliva, su rostro refleja el miedo por más que intente ocultarlo con actitudes fanfarronas. Si el padre está arrinconado por sus errores para con su hijo esto se metaforiza con el cerco que le imponen la familia Narváez a su refugio. Es un personaje sitiado.

La obra termina con el filicidio. Le da dos balazos a su hijo. Sin embargo, no es capaz de matar a Otoniel, quien está dispuesto a denunciarlo. Lo que sirve para que asuma la monstruosidad de su acción. Lanza una especie de aullido y se suicida.

Luciano hijo

Es hasta el segundo acto que se señalan los elementos de su vestuario. Viste una cazadora, que al igual que el padre la tiene abierta. Gesto en el que se nota otro dejo del influjo paterno, que se corresponde con el más profundo

³³ *Ibid.*, p. 335.

de la violencia. El padre al final de la obra le arranca la camisa y le obliga a quitarse los pantalones, con lo que queda desnudo. Escena de poder y del velado erotismo en el umbral de la muerte. Es significativo, por otro lado, que quede sin ropa pues en toda la obra ha desnudado su alma y es congruente que, de manera simbólica, lo haga también de manera física.

46 En cuanto a sus movimientos escénicos Argüelles da una de esas acotaciones que son más bien internas y que el actor tiene que trabajar para reflejarlas corporalmente: “Su expresión es casi de ausencia, se diría que es un medio muerto, pero lleno de intensidad”.³⁴ Está también muy explicitada la tensión que tiene que reproducir con su padre. En contraste con la actitud distendida que logra con Otoniel: “Padre e hijo se ven. Hay algo intenso y contenido en las miradas y actitudes de ambos”.³⁵ Aunque puede flaquear ante la figura fuerte de su padre: “Luciano, pese así, empieza a temblar tratando inútilmente de contener su emoción”.³⁶ Se deja entonces mimar por el padre: “El hijo, casi ávidamente, lo abraza, estremecido... Luciano pugna por contener las lágrimas”.³⁷ Lo que demuestra su veta emotiva más acentuada y vulnerable que la del padre. Cuando éste último trata de soltarlo: “Luciano, rápido, se abraza casi desesperadamente a él”.³⁸ Y así es como sigue logrando que su padre, en ese encuentro inicial, responda.

He referido la actitud de pugilistas de estos dos hombres, que en el primer encuentro se están estudiando. A veces es el padre el que se muestra burión ante su hijo, pero también este último puede adoptar una actitud desafiante ante su padre.

Al principio el hijo rechaza alcoholizarse. Pero finalmente sucumbe y acepta la bebida. El alcohol también puede actuar como relajante de las conductas lo que sirve como otra pista tanto para la escena de sexo oral que tienen al final del primer acto; o en la escena final, en la que ha bebido demasiado, y, bajo ese influjo, se ofrece como cordero propiciatorio. También en la obra se aclara que muchos de los contactos físicos que tuvieron fue con la intermediación del alcohol.

En cuanto a la felación es el hijo quien la realiza, pero la obra señala con claridad que a pesar del sometimiento que esto puede indicar, la homosexualidad no es privativa del sujeto activo sino que los involucra a ambos.

En el segundo acto el hijo se nota tenso, pues aborda el tema de su fijación incestuosa y encara al padre como responsable de esta situación. Es una re-

³⁴ *Ibid.*, p. 386.

³⁵ *Ibid.*, p. 312.

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Idem.*

lación muy compleja porque está mezclado el amor con la ira. Por eso puede entenderse que el hijo bese y en seguida golpee a su padre y abandone la escena de manera violenta.

En la recreación que el padre hace de la tortura que inflingieron los judiciales destaca, otra vez, esa característica que puede adoptar el hijo de distancia ante sus crueles acciones. Un “espíritu helado”,³⁹ y que puede espantar al mismo causante de esta conducta.

También Argüelles en ese Luciano joven juega con la ideal del héroe “consciente en aceptar un castigo [...] a fin de manifestar así su libertad mediante la pérdida de su libertad”.⁴⁰ Luciano hijo quiere vengarse de su padre... tiene la tentativa de quitarle la vida... y, sin embargo, él vuelve a ser la víctima, ahora fatal, si como se juega con la imagen religiosa él es nuevamente el cordero del sacrificio, pero no el ideal, pues sus propios crímenes le impiden su pureza. Por eso cómo tragedia es incompleta, como acto purificador rosa la blasfemia, los tiempos son vulgares e inhóspitos y los personajes actúan de acuerdo a esta realidad.

Qué trascendencia estética del sufrimiento y del caos hay en *Los gallos*: un hijo con su dislexia producto del caos ocasionado por un padre que abusaba de él. Sólo muriendo se acabará la “rabia” de estos tristes “gallos”.

En la tragedia los problemas son insalvables. En *Los gallos* parece más por obstinación de los personajes que esto es así. El hijo pudo detenerse, el padre no, este último está engeguado, pero el hijo pudo optar por desistir, pero decide no hacerlo, así se lo propuso y nadie pudo persuadirlo.

Si en la tragedia se da el guiño hacia la inocencia, nadie parece merecerla más que el hijo, por haber nacido en un ambiente corrupto y corrosivo. No se puede evitar ese trillado adagio de que la infancia es destino.

En la obra de Argüelles también está en su centro un conflicto moral que es elemento imprescindible en la tragedia. Este conflicto se da con un padre absolutamente irresponsable de sus actos de abuso de autoridad incluso en el ámbito cercano de su hijo. El hijo que también está salpicado por la conducta del padre al que imita equivocadamente, convirtiéndose también él, en un asesino. Ese error de juicio que provoca la catástrofe al que se le da el nombre de *Harmatia*. Pero estos errores de juicio son los que predominan en los personajes, sobre todo en el padre. No se contrapesan con virtudes o hechos heroicos. Moralmente el “Gallo Rojo” vive en el pantano, en el lodazal, no alcanza nuestra compasión, es un ser degradado. Es más un villano (en un esquema maniqueo: malo, malo) al que faltó un contraparte noble y

³⁹ *Ibid.*, p. 339.

⁴⁰ P. Pavis, *op. cit.*, *sub voce*, trágico.

elevado. Tal vez lo fue un poco su mujer, quien aún así no pudo contener la caída de su propio hijo. Otoniel también intenta ser un contrapeso dramático, pero es un subordinado, no lo alcanza jerárquicamente. Esa corrupción moral es la que conspira para que la obra alcance el lugar de tragedia a la obra, que prudentemente Argüelles llama pieza. No es melodrama, no hay buenos, si hay malos, en un ambiente degradado que es trágico, en otro sentido, en la descomposición social, en el paisaje inhóspito que confirma la desesperanza.

La tragedia a veces necesita de sacrificio y expiación, la hay en la obra de Hugo Argüelles en donde un hijo se inmola para conseguir la muerte de su padre.

48 En la escena final el padre obliga a su hijo a adoptar una posición de Cristo, con “los brazos en cruz”.⁴¹ Y es con esa posición en la que el padre lo asesina, en respuesta a las provocaciones verbales de Luciano hijo.⁴²

Otoniel

De este personaje no se especifica su ropa, pero se asume que es la típica del lugar y que responde también al clima sofocante y caluroso del mismo. Con Otoniel se dan las escenas bajas y reflexivas de la obra. Es, en sí mismo, una persona serena y sensata. Es un subordinado del “Gallo Rojo” y como tal se comporta. Le cura la pierna, por ejemplo. Acepta la insistente invitación a beber que le hace el patrón, pero nunca se le ve embrutecido por los efectos alcohólicos. Es afectuoso con el hijo y a su llegada le palmea la espalda.

En el segundo acto prepara unas pomadas afrodisíacas para que las utilice el patrón con sus mujeres. Continúa en este acto demostrándole el afecto de manera física a Luciano hijo, después de todo él sabe por las que éste ha pasado. También manifiesta su preocupación al no ver llegar a su jefe, después de la aventura en las cuevas. Es valiente al encarar a su patrón sobre las manifestaciones excesivas e incestuosas que ha tenido con su hijo. No es fácil hacerlo y, sin embargo, es congruente y lo manifiesta con claridad.

Es el personaje menos deshumanizado y se le ve experimentar terror con la llegada de los Narváz al refugio. Pero se sobrepone y a pesar de que sabe que su vida está en juego decide denunciar el último crimen del “Gallo Rojo”. Es un personaje digno y es evidente que este rasgo debe estar reflejado en su representación.

⁴¹ H. Argüelles, *op.cit.*, p. 344.

⁴² *Idem.*

La carga fatal del título y el desenlace de la obra

El título de la obra alude a esa presencia de la muerte implícita en el enfrentamiento de los gallos y la muerte como patrimonio histórico del género trágico. El deleite humano ante la muerte de los animales como también ocurre en la lucha entre perros o en la tauromaquia donde la presencia de la posibilidad de la muerte del matador o la esperada del toro, estructura el espectáculo. Argüelles que gusta del reflejo animal del ser humano⁴³ selecciona acertadamente la metáfora de los animales elegidos. Comenta Alcaraz sobre el animal escogido por Argüelles:

Las aves forman también de este peculiar y atractivo catálogo, en sus extremos formales y, por ende, de especies: cuervos, en la farsa negra, así como gallos, para marcar la presencia de la tragedia... si *Los cuervos están de luto* marcan el debut profesional de Argüelles, bien puede considerarse como cumbre de su labor teatral la aparición de *Los gallos salvajes*. [...] Para algunos la pelea de gallos encarna una muestra de falta de civilización; para otros, cierto remanente del esplendor bárbaro en rituales primigenios. Ya los romanos la conocían. En ciertos países, como México o Filipinas, se sigue celebrando.⁴⁴

49

Un aspecto clave en los rasgos trágicos de la obra es la presencia de Otoniel quien juega al menos dos posiciones, una como lugarteniente de Luciano y la otra, y principal, como brujo privado del cacique. La crítica ha señalado que este personaje tiene mucho del Tiresias griego. Es quien predice el retorno del hijo, es él quien habla de ciclos, mentalidad muy arraigada en el pensamiento prehispánico y que sin duda prevalece en la mentalidad de nuestros indígenas y en comunidades rurales en general. Como rural es el entorno en el que se maneja la obra. Es significativo que el dramaturgo rehuye a ubicar su historia en la ciudad, pues las ciudades son el reflejo de una mentalidad más marcada por la racionalidad. Argüelles se mueve en la zona en que la concepción mágica está más arraigada. Y eso está más cercano de la idea destinal que predomina en las tragedias clásicas. Es Otoniel quien percibe con claridad las fuerzas que mueven al hijo a enfrentarse a su padre. Sin embargo, el dramaturgo concede que racionalmente puede existir una salida al conflicto. Pero los personajes parecen abandonarse a los motivos profundos de su amor-odio. La herida es profunda y es ocasionada por el padre. Difícil cerrar los ojos ante la gran irresponsabilidad que este personaje ha tenido. ¿Hasta dónde somos marcados

⁴³ Los personajes de Argüelles más que semidioses —como podría a veces esperarse en una tragedia—, están unidos no con la parte divina sino con la animal. Y esto los degrada y degrada a la obra que por esto, entre otros rasgos, no alcanza el escalafón de tragedia.

⁴⁴ J. A. Alcaraz, *op. cit.*, pp. 428-430.

por la educación que recibimos? ¿Hasta qué punto puede dañarnos la actitud que nuestros padres tienen sobre nosotros en nuestros años de formación? En ese sentido corre la premisa de la obra. Es el padre quien abrió este ciclo al que se refiere Otoniel. Los efectos son enumerados a lo largo de la obra: la dislexia que padece Luciano-hijo, el rencor de la madre que por más que lo niegue Luciano hijo es un elemento que se acumula en esta compleja relación. Señala Rosario Alonso: “Una madre, que, como la de Pedro Páramo, ha alimentado el resentimiento del hijo con el suyo propio, alentando la venganza en un hijo que no es el retoño del “Gallo Rojo”, porque se ha cambiado el nombre y es un producto educado, civilizado”.⁴⁵

50 Otra de las influencias es la veta criminal que el padre ha propiciado en su hijo. Una de las funciones primordiales de la paternidad es la educación, vaya en un sentido correcto o equivocado. Es muy significativo y muy paralelo el tipo de venganza o de violencia con el que hablan los dos Lucianos. Dice el padre, por ejemplo, de los que le causaron la herida en la pierna.

Padre: Duele, claro, pero en cuanto me reponga, por esto van a pagar el que la hizo y los que se la festejaron. ¡Al que me disparó lo voy a volver carne pa’ albóndigas, de los fierrazos que le meteré al pinche mono! ¡Mil, dos mil, los que sean!... Y en cuanto a los otros dos, por haberlo celebrado, uno riendo y otro aplaudiendo... al de la risa le voy a anchar la boca de un tajarrazo pa’ que le quede sonrisa permanente, de las de oreja a oreja... Y al otro le cortaré las manos y luego, dobladas, hechas puños, se las meteré por el culo pa’ que aplauda desde las entrañas.⁴⁶

Por su parte el hijo sin haber escuchado este discurso dice sobre los judiciales que lo torturaron:

Luciano: ...Bueno... a los tres que me golpearon, ahí les tengo ya su tumba asegurada. El que me rompió la boca y me sacó los dientes a cachazos, primero va a saber lo que se siente, sólo que tragando piedras muecas a golpe de metralla... El que me pateo las costillas y me echó “el tehuacán”... le voy a perforar un hoyo entre los ojos con este berbiquí... Sólo que a fregadazos, hasta que le vea saltar astillas de la frente... y entonces, me mearé en el boquete que le haga, hasta que mis orines le pudran el cerebro... Y al tercero éste que me dure... lo voy a desollar parte por parte y en rebanadas cortas y delgadas... desde la planta de los pies, hasta cada pedazo de su cuerpo y de su inmunda jeta.⁴⁷

⁴⁵ R. Alonso Martín, *op. cit.*, p. 157.

⁴⁶ H. Argüelles, *op. cit.*, p. 314.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 326.

Son muy parecidos, el deseo mimético se ha cumplido con creces por eso la gente corea: “chingón él y chingón su retoño”.⁴⁸ Como si esta veta violenta no bastara para una historia dramática, Argüelles nos va develando que el meollo crítico de esta relación familiar no radica en tener un padre matón sino que el vínculo filial ha transgredido los términos convencionales y que el padre en ese abuso de poder que le es tan característico se ha extralimitado con su hijo predilecto. ¿Hasta qué punto? De inicio no lo sabemos. Y en ese dosificar se ve la destreza del dramaturgo veracruzano.

Se manejan tres razones por las que el hijo ha regresado: la promesa de un auto, la pretendida venganza sobre los judiciales que lo torturaron y el tercero: el enfrentamiento con el padre, por haber influido en que su hijo se convirtiera en asesino. Que el padre lo sea no parece argumento suficiente y la obra nos hace intuir que hay más, que esa relación ha tenido otras implicaciones de carácter sexual.

Luciano padre es un ser muy animalizado o salvaje, como se infiere del título. Pero hay grados de inconsciencia. ¿En verdad cree que sus actos no tienen consecuencia? El hijo se ha enamorado de él y ahí sí el padre no le entra aunque sus acciones hayan causado “la fijación” del hijo. Al respecto Rosario Alonso Martín apunta:

Uno de los aspectos más sorprendentes de ciertas conductas homofóbicas es de realizar prácticas sexuales sin reconocer su auténtica naturaleza [...] La explicación psicológica podría ser muy compleja, el padre practica una forma de amor que mezcla el poder con el amor y que niega absolutamente cualquier atisbo de homosexualidad.⁴⁹

Luciano padre cree que el sexo oral es una forma de otorgarse mutuamente su poder. Hasta ese extremo tiene por fetiche al órgano viril. Pero, efectivamente, el contacto entre estos dos hombres ha llegado hasta el coito:

Otoniel: Entonces... y que conste... esto que voy a decirle sería la solución para usted y su hijo. [...] pero depende sobre todo de usted. [...] ¿Quién si no fue el que abrió ese ciclo donde ahora están ambos? [...] Por la clase de amor que le tiene a su hijo.

Padre: ...¿Él... te lo dijo?

Otoniel: No. Yo lo sé... hace años, pero en ese entonces, cuando me tomó a su servicio...usted ya lo había hecho suyo muchas veces.⁵⁰

⁴⁸ *Ibid.*, p. 342.

⁴⁹ R. A. Martín, *op. cit.*, p. 158.

⁵⁰ H. Argüelles, *op.cit.*, pp. 339-340.

Esta revelación indica como lo dice el brujo el origen trágico de esta relación. Y aunque por momentos, de manera racional, pareciera que hay la oportunidad de zanjar el destino⁵¹ que se abre entre padre e hijo, también existe la posibilidad de que se dejen llevar por la oscuridad que Luciano (padre), nombre que paradójicamente alude a luz brillante, propició desde muchos años antes. En los episodios trágicos siempre hay gravísimos errores humanos, de los cuales la historia de estos Lucianos no es la excepción. La obstinación de un padre embotado por la violencia y el poder, por la ceguera ante sus abusos de los que su hijo es uno más. También trae sus consecuencias. ¿Evitables? Difícil de distinguir. Y cuando no hay voluntad, el camino se cierra.

52

Es el gran narcisismo de Luciano padre que pone al hijo propicio su propio nombre —es por eso también que la familia materna decide cambiarle el nombre de Luciano por el de Eduardo. Si el amor homosexual mucho tiene de Narciso, lo hay en el amor del padre que quiere verse repetido en su vástago. Los elementos están echados y ambos se apresuran al precipicio.

Quiero terminar estas reflexiones aludiendo a la deificación que la pluma de Argüelles hace de los personajes de esta pieza teatral. Para Luciano hijo su padre es Dios, Dios padre. Lo sugiere cuando recuerda que éste lo llevó al mar: “y al estar nadando, volteé hacia donde te hamacabas y te dije con el pensamiento: ‘gracias papá... por darme el mar’”.⁵² Frase que se repite a la hora de su muerte diciendo: “Gracias... por darme... este mar... papá”.⁵³ Claro se alude quizás a un mar igual de inmenso como, debería ser normalmente, el mundo interno de las personas.

Podría pensarse que es una sobre interpretación pero se une a la del desenlace en la que el padre impreca a su hijo para que abra los brazos en cruz y llamándolo soezmente “cordero del sacrificio [...] Cristo marica”.⁵⁴

Dios padre, cordero sacrificial... ¿y Otoniel? Le corresponde el papel, en esta trinidad, del espíritu santo y ciertamente ha sido un espíritu sabio que ha tratado de evitar la tragedia y que no se vuelve cómplice del asesinato del padre y precipita así el suicidio de Luciano Miranda, el “Gallo Rojo”, y con ello el telón final de esta obra y de las líneas de este capítulo.

⁵¹ Ya Argüelles señalaba en entrevista para *La Jornada* realizada por Socorro González y Ana María Jaramillo: “Donde yo me he metido no se ha medido nadie. Me atraen los juegos del fatum”. (*Estilo y dramaturgia II*, 583).

⁵² H. Argüelles, *op.cit.*, p. 320.

⁵³ *Ibid.*, p. 345.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 344.

Ensayo monográfico



Jorge Amado: de la novela social y comprometida a una novela personalísima y universal

José María Villarías Zugazagoitia

Escribe José Saramago acerca de su certeza absoluta de que Jorge Amado sigue vivo y siempre lo estará: “Es mi firme convicción que, contra la creencia general y la aparente evidencia que los hechos parecen demostrar hasta hoy, los muertos no se retiran del mundo, se mantienen en él desde siempre y para siempre”.¹

55

El autor más universal de la literatura brasileña del siglo xx, él que era tan bahiano, Jorge Amado (1912-2001), consolidó una obra copiosa, digna merecedora por su calidad literaria del Premio Nobel, el cual nunca recibió, acaso porque sí tenía en su haber el Premio Stalin, concedido por la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), en 1951, comprometiéndolo para siempre con la ideología comunista. Hijo del dueño de la hacienda en que nació en el estado de Bahía, desde su etapa como estudiante de secundaria empezó a trabajar como periodista, pero, sobre todo, a escribir novelas.

Tras estudiar y terminar la carrera de Derecho, perteneció a la Asamblea Nacional Constituyente, en 1945 por el Partido Comunista Brasileño (PCB); responsable, no obstante, de una ley que garantizaba la libertad de culto religioso. Exiliado en Francia cuando el PCB fue ilegalizado, debió vivir en Checoslovaquia entre 1950 y 1952, tras su expulsión del país galo. De vuelta en Brasil a partir de 1955, sin dejar nunca el partido, sí fue distanciándose de su militancia política y radical, para dedicarse a las actividades literarias.

Miembro de la Academia Brasileña de las Letras desde 1961, muy pronto en su vida comenzó a desarrollar una fecunda actividad novelística, que le llevaría a conseguir premios como el de Latinidad (Francia, 1971), el Pablo Neruda (URSS, 1989), el Mediterráneo (Italia, 1990) y el Luis Camões (Brasil-Portugal, 1995), entre otros. Su narrativa puede definirse desde un primer realismo y compromiso sociales, donde lo importante es la denuncia de una situación injusta y criticable desde un punto de vista social hasta el desarrollo de una novela repleta de humor, erotismo, sensualidad, con pasiones, odios y amores propios del melodrama, más un cierto heroísmo de sus personajes,

¹ José Saramago, “Jorge Amado vivo”, en *Babelia*, núm. 515, 6 de octubre de 2001, p. 11.

propio de la tradición romántica del siglo XIX. Rasgos estos últimos que no dejan de estar presentes también en la primera etapa, aun con la perspectiva ideológica y comprometida como elemento rector y decisivo.²

56 Heredero del último modernismo, en cuanto a su preocupación por consolidar una cultura netamente nacional, este fabulador inagotable demostró siempre una poderosa imaginación, gran calidad literaria, talento lírico, cálido humanismo, humor original y, sobre todo, riqueza de personajes entrañables e inolvidables. Mezcla, en ocasiones, de poesía y crudeza expositiva, las novelas de Amado no se olvidan fácilmente. Ya lo ha dicho Roger Bastide —el sociólogo y antropólogo francés, estudioso de los conflictos culturales y el problema de la integración social en las poblaciones brasileñas de origen africano—, al señalar la importancia de la obra de Jorge Amado. El profesor de la Universidad de São Paulo y de La Sorbona considera que el novelista de Bahía ha transformado una categoría regional muy concreta, la del noreste brasileño, en una categoría universal y sin fronteras. Similar, en consecuencia, a lo que lograron Gabriel García Márquez con Colombia, Juan Rulfo con México-Comala, Mario Vargas Llosa con Perú, e incluso en el ámbito español, Ramón Gómez de la Serna con Madrid y, en años más cercanos, Eduardo Mendoza con Barcelona.

El propio Amado denomina sus primeras obras como “Novelas de Bahía”, pues *El país del Carnaval*, de 1931, *Sudor*, de 1935 y *Capitanes de la arena*, 1937, están ambientadas en la región nordestina de Brasil. Todas ellas corresponden a la etapa inicial, caracterizada, como señalábamos antes, por la crítica social, el compromiso político y el testimonio moral, siempre unidos a una belleza del lenguaje, no exenta a veces de cierta crudeza expositiva. De esta etapa sobresalen, sin duda, *Sudor*, por la presencia de un abigarrado mundo de personajes marginales y urbanos con sus luchas, sus sufrimientos y sus esperanzas casi siempre frustradas. Vagabundos, mendigos, mujeres de la vida, obreros, vendedores ambulantes y lavanderas recorren la ciudad muy a la manera esperpéntica y valleincliniana. Pero de esta etapa debe destacarse, sobre todo, *Capitanes de la arena*, un verdadero hito de la literatura social latinoamericana. Quemada la primera edición en plaza pública por la dictadura populista de Getúlio Vargas, esta novela denuncia la intolerable injusticia de las vidas de los niños abandonados de San Salvador de Bahía —“niños de la calle”, diríamos hoy—. Mediante certeros diálogos, peripecias casi aventureras, ternura y tragedia simultáneos, con lirismo y dramatismo, Amado refleja cómo estos niños resultan los mejores conocedores de los más sórdidos aspectos de la lucha por la existencia pero redimidos por un fondo irrenunciable de ino-

² Para un perfil biográfico más completo, véase “Jorge Amado”, en http://es.wikipedia.org/wiki/Jorge_Amado

encia. Dice un crítico acerca de esta novela: “Amado había acertado a pintar el revés del jardín brasileño, había osado sacar a la luz la inocencia traicionada de los niños indefensos y peligrosos”.³ Estremece recordar cómo hace unos cuantos años, apenas entre 2000 y 2006, grupos de sicarios armados, los llamados “escuadrones de la muerte”, asesinaron a los niños y adolescentes de las favelas, en el barrio de la Ciudad de Dios en Río de Janeiro, émulos, sin duda, de éstos pintados hace más de setenta años con ternura, rabia, afecto, solidaridad y picaresca por la pericia narrativa de Jorge Amado.

De la segunda etapa, la denominada “Novelas ligadas al ciclo del cacao”, destacan *Cacao*, de 1933; *Mar Muerto*, 1936, *Tierra del sin fin*, 1943, *Gabriela, clavo y canela*, de 1958, y podrían incluirse, aunque el escritor libera ya su pluma al grado de independizarse de categorías o cajones de sastrero limitadores, por ejemplo: *Doña Flor y sus dos maridos*, 1966; *Teresa Batista cansada de guerra*, de 1972, *Tienda de los milagros*, 1969, o *Tieta de Agreste*, de 1977. Aparecen aquí las protagonistas inolvidables de la narrativa de Jorge Amado: Gabriela, Tieta, doña Flor y Teresa Batista, como arquetipos consolidados de las mujeres del pueblo, a medio camino entre la ingenuidad y el descaro.

Cacao es un relato que podría incluirse en la categoría anterior, pues resulta tan de denuncia como cualquiera de las dos antes reseñadas; mediante la voz pretendidamente autobiográfica de José Cordeiro, presenta la vida cotidiana de los trabajadores en la hacienda del coronel Mané Frajelo, conocido como el rey del cacao. Entre conflictos sociales causados por la diferencia de clases y la desigualdad, la obra destaca el despotismo de los patronos y el despertar en los obreros de la solidaridad, causas últimas de la lucha de clases.

Otra novela, *Doña Flor y sus dos maridos*, presenta la vida de una mujer conflictiva, profesora del arte culinario bahiano, y toda lucha constante entre el espíritu y la materia, entre la voluntad y el instinto. Esta lucha se concreta en la necesidad de vivir con su segundo marido sin abandonar por completo al primero, el cual, no sobra decirlo, no está presente en el mundo de los vivos. Como buen relato de Amado, aparece un conjunto de personajes secundarios inolvidable: Vadinho, el tramposo y acomodaticio según los vientos que corran; doña Rozilda, la casamentera; doña Dinorá, la chismosa de la ciudad y cuyo olfato le permite oler los problemas ajenos con agudeza de perro perdiguero; el Príncipe, timador profesional de viudas descontentas, las pupilas del burdel de Inacia, etcétera.

En *Tienda de los milagros*, con el escenario del barrio de San Salvador de Bahía, Fausto Pena es el encargado de una investigación sobre la vida de Pedro Archanjo, paupérrimo bedel de la Facultad de Medicina, autor de cuatro libritos sobre la vida bahiana. Conversador, bebedor y mujeriego, la vida de

³ Miguel Bayón, “Los niños de la calle”, en *Babelia*, núm. 659, 10 de julio de 2004, p. 7.

Archanjo se mezcla con el pintoresco mundo de la *Tienda de los milagros* o taller del pintor (“artista del pincel”) Lidio Corró, adonde acude, en abigarrado baturrillo, lo más selecto del folclor bahiano: letristas, santeros, cantadores, maestros de *capoeira*, sacamuélas y busconas. Con la omnipresencia del mundo ritual y la superstición, aparece también la violencia por cuestiones raciales y una certera sátira sobre las polémicas entre sociólogos y antropólogos sobre la definición de la “realidad brasileña”.

58 Por su parte, la novela *Teresa Batista cansada de guerra* —contada por un narrador que en cada pasaje de la vida del personaje declara haber sido testigo presencial de sus andanzas—, la novela, decíamos, entroniza para la posteridad literaria a otra de las protagonistas paradigmáticas del mundo de Amado: ingenua y compleja, a la vez; con una presencia física cuya síntesis representa el ideal primario de belleza y de valores elementales, Teresa fue vendida a los trece años a Justiniano Duarte Da Rosa. Amante del coronel Emiliano Guedes, la chica sobrevivió a una epidemia de viruela negra al frente de un batallón de prostitutas. Estrella del cabaret “París Alegre”, Teresa es mujer de la vida, rebelde, obstinada, dulce y redimida por amor.

Po último, pero no menos importante, está *Gabriela, clavo y canela*, motivo de homenaje porque este año cumple apenas sus primeros cincuenta años. Uno de los mayores éxitos de la literatura brasileña, acaso porque se trata de la primera que marca el punto de inflexión sin vuelta atrás de la narrativa de Amado. Novela más ambiciosa y desenfadada que, sin renunciar por completo al compromiso subyacente en toda su obra, permite la entrada al pleno disfrute de un vitalismo y una sensualidad profundamente ligados a la cultura brasileña, y que el autor ya no abandonará jamás, desarrollándolo cada vez más en las obras subsecuentes. Estructurada en torno a una sencilla historia amorosa, la novela presenta la crónica de Ilhéus, el centro geográfico de la zona del cacao, en 1925, “cuando florecían los cultivos en las tierras abonadas con cadáveres y sangre y se multiplicaban las fortunas, cuando el progreso se establecía transformando la fisonomía de la ciudad”,⁴ dice el narrador. Acompañan a Gabriela, protagonista principal y estereotipo de la mujer del pueblo y encarnación del mito de Ofensia, como el coro indispensable en toda novela de compromiso, una pléyade de personajes odiosos o entrañables, pero todos inolvidables, como el árabe Nacib, representante del comercio ciudadano y enamorado de su cocinera Gabriela; el profesor Josué, que cambia el amor de Malvina por el de Gloria, al saber que la primera está enamorada, a su vez, de Rómulo. Aparecen también las hermanas Reis y sus “pesebres” navideños; pero, sobre todo, el coronel Raimundo Bastos y Mundinho

⁴ Jorge Amado, *Gabriela, clavo y canela*. Madrid, Alianza Tres, 1982, p. 12.

Falção, eternos rivales y sendos representantes de la tradición y la modernidad, en pugna en Brasil desde finales del siglo antepasado.

Gabriela, cocinera morena como la canela y con un profundo olor a clavo, solivianta a todo Ilhéus no sólo con sus guisos, sino con su contundente belleza física. Asediada por todos, termina por aceptar casarse con Nacib; pero sin renunciar a los coqueteos y escarceos que le ofrecen, rendidos, todos los habitantes de la ciudad. Encontrada *in fraganti* con su padrino de boda, Nacib la repudia; pero el resto del pueblo no permitirá a otro cocinero usurpar el lugar de la morenaza, exigiendo y viendo cumplido su deseo de reincorporar a Gabriela como cocinera en el bar Vesubio de este sirio que no soporta verse llamado turco, y cuya respuesta no deja lugar a dudas: “turco es tu madre”. Tras la tempestad de los celos, viene la calma de la reconciliación, gracias a

59

En las novelas de esta segunda etapa de la narrativa de Jorge Amado, la realidad se da la mano con la ficción. Sobre un sustrato realista aparecen supersticiones y costumbres definitorias de la idiosincrasia brasileña: vivos y muertos comparten los mismos espacios; árabes, africanos, mulatos y blancos consolidan una forma muy particular de ser y estar en el mundo, el humor de las situaciones se mezcla con una forma poética de narrar; pero sobre todo, destaca la sensualidad de sus protagonistas femeninas que, bajo los nombres de doña Flor, Teresa, Gabriela o Tieta se han vuelto parte esencial de la literatura no sólo brasileña sino universal, como síntesis paradigmática de belleza, ingenuidad, inteligencia, malicia u obstinación.

La mujer en *Gabriela, clavo y canela*, de Jorge Amado

Yosahandi Navarrete Quan

L 925. La zafra de cacao es más abundante que nunca y el dinero corre a manos llenas. La ciudad de Ilhéus, ganada décadas antes a fuerza de trabajo y sangre, se transforma lentamente en la gran “Reina del sur”, ciudad a la que todos llegan con el afán de mejorar sus condiciones de vida.

61

A 50 años de su publicación, *Gabriela, clavo y canela* no pierde su frescura ni su vigencia. A partir de las aventuras amorosas entre el sirio Nacib y su cocinera Gabriela, Jorge Amado nos presenta la historia de una ciudad en pleno desarrollo. Situada al sur de Brasil, Ilhéus podría ser cualquier pequeña ciudad actual de América Latina que lucha por salir de la pobreza y alcanzar el desarrollo y el progreso.

Ilhéus nos parece tan real como sus habitantes y los dramas humanos que en ella se representan. A fin de cuentas, todos somos Ilhéus, tratando de adaptarnos a las vertiginosas transformaciones a las que estamos sometidos, a la incorporación de nuevas ideas y a los últimos avances de la tecnología que nos superan cada día.

La novela comienza cuando el estanciero Jesuíno Mendoça mata a tiros de revolver a doña Sinhazinha Guedes Mendoça, su esposa, dama exponente de la sociedad local. Esta tragedia rompe con la ilusión de progreso económico, social y cultural que Ilhéus quiere transmitir a sus habitantes.

Por todas partes se observa un aire de prosperidad. Las nuevas construcciones cambian la fisonomía de la ciudad, se ha trazado la nueva carretera y los autobuses recorren en hora y media el mismo trecho que el tren hacía en el doble de tiempo.

“En este año de impetuoso progreso”,¹ es la frase (tomada de algún diario de Ilhéus) que abre el capítulo primero y que marca todos los acontecimientos principales de la primera parte de la novela. No hay duda de que el progreso está llegando a Ilhéus. En las calles de la ciudad se mezclan los nuevos edificios con restos de las épocas de la conquista de la tierra, de un pasado no tan lejano de luchas, de bandidos y sangre derramada.

La transformación de la ciudad deja lentamente su huella en la vida de sus habitantes. La tradición y las viejas costumbres prevalecen, y si bien los

¹ Jorge Amado, *Gabriela, clavo y canela*. Buenos Aires, Losada, 2001. p. 13.

pobladores de Ilhéus ven con buenos ojos la prosperidad, se resisten a dejar de lado sus viejos hábitos de vida, sus costumbres arraigadas, sus alianzas y venganzas personales.

Probablemente sea el pesebre anual de las hermanas Dos Reis, orgullo de Ilhéus, el que represente mejor esta ciudad dividida entre la tradición y el progreso, entre el desarrollo y la tradición: en un pesebre que no deja de crecer desde varias décadas atrás, las viejas figuras de Jesús, María y José acompañados de los reyes magos, convergen junto al rey Jorge V de Inglaterra, al zar Nicolás de Rusia, al escritor Zola, a los actores Valentino y Lilian Gish, al bolchevique Lenin y hasta las imágenes recortadas de los hidroaviones, representantes indiscutibles del progreso.

62 El mundo de la novela es predominantemente masculino, en el que todos los acontecimientos importantes ocurren en el bar, en el prostíbulo, en la intendencia o en las oficinas de gobierno. Son los varones quienes deciden los destinos de la ciudad, los que fundan periódicos, abren negocios, declaman discursos.

Las mujeres no parecen tener muchas alternativas en cuanto a su papel en la vida de la ciudad: o se sumergen en el ámbito de lo doméstico o se convierten en prostitutas. Incluso las amantes, con sus lujos y comodidades, tienen que acatar lo que su protector mande so pena de repudio, castigos y pobreza.

Las relaciones entre ambos géneros parecen insatisfactorias para todos. Basadas en alianzas por conveniencia, ya sea monetaria o por la mera necesidad de obtener compañía, no encontramos verdadera comunicación en las relaciones de pareja; falta la ternura, la camaradería.

En este contexto social asfixiante, llama la atención que sean precisamente las mujeres las catalizadoras de los cambios que conlleva el tan requerido progreso. De hecho, los cuatro capítulos en los que se divide la novela narran, de manera paralela, la historia de una mujer: “La languidez de Ofensia”, “La soledad de Gloria”, “El secreto de Malvina” y “El claro de luna de Gabriela”.² Estas historias influyen soterradamente en algunos de los principales acontecimientos de Ilhéus.

Ofensia, antepasada del doctor, uno de los hombres más destacados de la ciudad y respetado hasta por sus rivales políticos, era una joven proveniente de una familia de Ilhéus quien se enamora perdidamente del emperador Pedro II. El emperador corresponde a su amor, pero no puede unirse a ella por las convenciones sociales.

Ante la imposibilidad de concretar su relación con el emperador, Ofensia se deja morir de amor antes que desafiar a su familia o a la sociedad a la que pertenece. Ofensia, por supuesto, representa la imagen pura del romanticismo, virgen consagrada a la memoria un amor imposible hasta la muerte.

² *Ibid.*, pp. 13, 106, 181, 286, respectivamente.

Ella será por muchos años la imagen más alta de la mujer en el imaginario colectivo. Imagen que pronto se transforma cuando doña Sinhazinha —primera transgresora a las normas establecidas de la novela, esposa de Jesuíno Mendoça, una mujer obediente, muy de su casa y apegada a la Iglesia—, insatisfecha con su vida matrimonial decide aventurarse entre los brazos de Osmundo Pimentel, joven dentista, recién llegado a la ciudad. Su atrevimiento provoca la ira del esposo y es pagado con la muerte de los amantes.

La explicación del doctor, lejano pariente de Sinhazinha, para tan asombroso comportamiento en una dama de alcurnia, es que por las venas de la joven corre la sangre de la otrora enamorada Ofensia. Sinhazinha, sin embargo, ha ido un paso más allá que su antepasada y se atreve a vivir su pasión, pasión que le cuesta la muerte.

Si bien pareciera que la venganza del marido cornudo, terrible pero justa a los ojos de los habitantes, para quienes la honra mancillada sólo puede resarcirse con la muerte de los adúlteros, según una antigua ley no escrita, no causa más que expectación y morbo, en realidad marcará el principio de la rebelión a la mansedumbre, el conformismo y a las viejas tradiciones.

El primer signo de esta rebelión se presenta en los funerales de Sinhazinha, a los que casi nadie acude por miedo a la reacción del Coronel Mendoça. Malvina, hija de uno de los coroneles más allegados a Ramiro Bastos, representante del conservadurismo en Ilhéus, se atreve a entrar al velorio a depositar un ramo de flores junto al cadáver y rezar una oración.

Excepto este solitario gesto de solidaridad, en general el pueblo, que se rige a partir de una doble moral, apoya el asesinato del coronel Mendoça por considerarlo justo. Si bien los coroneles, estancieros y demás varones pueden visitar burdeles y mantener amante en casa aparte sin ser condenados por la sociedad, ¿dónde se ha visto que mujer casada le sea infiel al marido?

Hasta algunos miembros de la familia de la esposa asesinada reniegan de la presencia del féretro en la sala de la casa de sus parientes, a donde la llevaron por no haber otro lugar donde velarla.

El asesinato de Sinhazinha y su amante, así como el resultado del juicio del coronel Mendoça, marcarán los límites de la novela, su inicio y su final.

Otro personaje emblemático de la ciudad es Gloria, manceba del coronel Coriolano, quien le puso casa nada menos que en la antigua casa familiar, en la esquina de la plaza, para escándalo de las damas de la alta sociedad.

Acodada en la ventana, los hermosos senos de la joven mulata puestos a la vista de todos, Gloria representa los sueños eróticos de todos los hombres de la ciudad, casados y solteros, jóvenes y viejos.

Gloria es la contraparte de la esposa tradicional, fiel al marido y a los hijos. Aceptando una relación por conveniencia, Gloria goza de lujos y comodidades, pero también vive prisionera, como la esposa, y muere de soledad y aburrimiento, sin tener por lo menos la recompensa del reconocimiento social.

Pasiva observadora, se contenta con desear todo aquello que no puede tener. Cuando por fin Josué, el joven profesor de escuela, se atreve a desafiar a su amante el Coronel Coriolano y entrar a la casa prohibida, Gloria encuentra una solución a su soledad sin renunciar a las comodidades y los lujos. Su motivo principal para navegar entre los dos mundos es su miedo a la pobreza.

Josué, sin embargo, será el vehículo que la llevará de nuevo a la libertad. Por él se atreve a desafiar las normas impuestas por el amante. Salir a la calle, participar de los acontecimientos de la ciudad, verlo cuando así lo desea, y cuando los amores por fin se descubren, Gloria ni muere ni sufre más castigo que la expulsión de su casa. Además, cosa nunca vista, encuentra el respaldo de Josué, quien la acompaña del brazo al exterior de la casa, con la cabeza erguida.

64 Malvina, por su parte, representa, junto a Jerusa, nieta de Ramiro Bastos, a la nueva generación de Ilhéus. Malvina pasará por uno de los procesos de cambio más radicales de la novela. Educada en un colegio de monjas y bajo la férrea supervisión de su padre, Malvina, probablemente uno de los mejores partidos para los jóvenes solteros de Ilhéus, trata de satisfacer sus anhelos de vida y libertad en el estrecho margen que le permite su adolescencia, único momento en la vida de las mujeres en que pueden gozar de cierta independencia.

Su resistencia a convertirse en una mujer como su madre (y como el resto de las madres de sus compañeras, damas de la alta sociedad de Ilhéus, guardianas del hogar y de los hijos, mujeres tristes, relegadas por sus maridos, cuyas únicas vías de escape son el comadreo y la iglesia) comienza al solidarizarse con Sinhazinha y asistir a su entierro. Persiste posteriormente al leer libros no autorizados en el colegio, como *El crimen del padre Amaro*, hasta que su padre la descubre y le prohíbe a Juan Fulgencio, dueño de la papelería y representante de la cultura de Ilhéus, que le venda más libros a su hija.

Pero donde verdaderamente Malvina busca obtener una vida distinta es en sus relaciones con los hombres. Negándose a un casamiento arreglado, primero tiene un breve encuentro con Josué, el pobre profesor, eterno enamorado de la joven. Ella lo acepta al pensar que por ser un hombre culto será diferente a los demás, pero pronto descubre que desde el primer momento Josué trata de imponerle una conducta a seguir, decidiendo por ella quienes deben ser o no sus amigas o cómo debe comportarse, y lo rechaza.

Después se enamora de ingeniero Rómulo Vieira, hombre casado, vividor, mujeriego, pero que le promete lo que ella tanto anhela: una vida de independencia y libertad. Su rebeldía ante el orden establecido se manifiesta al dejarse ver por todos lados con él, feliz, desafiante, pero cuando el padre interfiere rompiendo la relación, se queda sola.

El ingeniero, muerto de miedo, se encierra en su cuarto de hotel y se va cobardemente sin despedirse de nadie. Ante la partida del amante y la furia del padre, Malvina se encuentra ante la disyuntiva de Ofensia: morir de

amor o seguir viviendo. Se da cuenta que la alternativa de morir no la seduce. Malvina desea vivir, pero de una manera diferente y para ello sólo cuenta con sus propios recursos.

Las acciones de Malvina han ejercido una influencia en otras jóvenes que están en su misma posición. El día que sale de Ilhéus rumbo a Bahía para ser internada en un colegio encuentra una inesperada solidaridad entre sus antiguas compañeras, quienes se identifican con su anhelo de independencia y van a despedirla al puerto.

Finalmente, Malvina aprovecha la confusión de las vacaciones para huir. No se sabe qué fue de ella, hasta que se reciben noticias de su vida en São Paulo, donde trabaja en una oficina, vive sola y estudia por las noches. Modestas ambiciones que son rechazadas por su padre, quien la repudia.

Malvina odia Ilhéus y todo lo que representa. Odia la doble moral, la mansedumbre de su madre, los casamientos arreglados. Cuando decide no morir, no le queda más remedio que huir y renunciar a su familia y a su dinero para poder lograr sus metas.

Jerusa, por su parte, con un comportamiento menos radical que Malvina, logra imponer sutilmente sus propias opiniones. Ella acogerá a Gabriela y la apoyará cuando la cocinera, convertida en la señora de Saad, no encuentra su lugar en el mundo de la alta sociedad de Ilhéus. Jerusa se atreve, además, a fraternizar con el enemigo político de su padre, Mundinho Falcão.

Jerusa simboliza entonces la conciliación entre las viejas tradiciones y el progreso, la relación entre las diferentes clases sociales, entre los viejos valores y los nuevos, entre lo permitido y lo prohibido.

Gabriela, por su parte, simboliza ante todo la libertad. Proveniente del interior, huyendo de las sequías, el hambre y la pobreza, se dirige a Ilhéus con el fin de mejorar su calidad de vida. Nacib la contrata en el célebre “mercado de esclavos” donde los emigrados pobres de provincia se dirigen a obtener empleo. La única ambición de Gabriela es vivir. Vivir a plenitud y sin ataduras. Gabriela es un aire fresco en la ciudad. Bella, alegre, joven, rechaza las propuestas de los coroneles de ponerle casa y hasta de comprarle su propia plantación de cacao. Rechaza lujos y riquezas.

Gabriela no se vende sencillamente porque está satisfecha con su vida. Pero se casa con Nacib porque lo quiere y no desea ofenderlo y al hacerlo pierde su libertad. Tiene que dejar de ser Gabriela para convertirse en otra, metida en una sociedad que no entiende y que la rechaza.

Cuando Gabriela se relaciona con Tónico, el hijo de Ramiro Bastos, lo hace con el afán de seguir siendo la Gabriela vital, espontánea que siempre fue. Otra actitud que demuestra su carácter bondadoso es cuando, contraviniendo las opiniones neutrales de su marido en la lucha política que sacude a la ciudad, ayuda al negro Fagundes a escapar, porque Fagundes representa todo lo que ella ha sido hasta ahora.

La relación entre Gabriela y Nacib pasa por varias etapas. Y su transformación será responsable, sin proponérselo, de realizar el cambio definitivo de las viejas tradiciones, de las antiguas relaciones insatisfactorias.

En una primera etapa feliz, ambos satisfacen plenamente las necesidades del otro. Cuando se casan y los dos tienen que jugar sus respectivos roles en la sociedad la relación va encaminada al fracaso.

La solución a esta relación sin futuro se da de manera ingeniosa. Cuando Nacib descubre su esposa en la cama con su amante y renuncia a su derecho a matar a Gabriela y a Tónico por el adulterio, Juan Fulgencio le propone una asombrosa solución: anular su matrimonio. Así, Nacib no está obligado a matar a nadie, mantiene el respeto de sus vecinos y le devuelve su libertad a Gabriela.

66 La vida sigue su curso y el progreso de la ciudad está en su apogeo. El puerto ha sido dragado y la entrada de los grandes buques es una realidad, hay nuevos bancos, comercios, y hasta la disputa por el gobierno ha llegado a una solución aceptable para todas las partes; pero la verdadera transformación se da cuando Gabriela regresa a trabajar con Nacib como cocinera de su nuevo restaurante, rompiendo todas las convenciones sociales preexistentes. Este arreglo es tan satisfactorio para los ex esposos, que lentamente recuperan la felicidad y la pasión perdidas.

Esto permitirá dejar atrás viejos patrones. El coronel Ribeirito, que ha tomado a su cargo como amante oficial a Gloria, se pasea sin empacho del brazo de ella y de Josué. Ahora los tres participan de los eventos de la ciudad, y si bien las viejas solteras no ven este amasiato con buenos ojos, los demás lo aceptan. Al mismo coronel Coriolano, antiguo protector de Gloria, deja de importarles quien más se acuesta con su nueva manceba.

Y al final el asesinato de Sinhazinha y el dentista no queda impune, como tantos otros. La novela termina cuando el narrador dice que “Después de veintiocho horas de agitados debates, por primera vez en la historia de Ilhéus, un coronel de cacao se vio condenado a prisión, por haber asesinado a la esposa adúltera y a su amante”.³

El asesinato de Sinhazinha y su consecuencia será el mejor representante del progreso en Ilhéus. Al principio, antes de todos los acontecimientos, el asesino ni siquiera era condenado por sus semejantes porque el asesinato representaba la tradición, el conservadurismo ideológico, el poder absoluto. Al final, con los cambios que ha sufrido la mentalidad de esa misma sociedad, el asesino no puede salir impune sencillamente porque atenta contra la civilización y el progreso.

³ *Ibid.*, p. 437.

Civilización y barbarie en *Gabriela, clavo y canela* o cómo un árabe decidió no convertirse en asesino cuando le pusieron los cuernos

Alejandra López Guevara

67

Gabriela, clavo y canela de Jorge Amado (1912-2001) publicada en 1958 ha sido clasificada por la crítica brasileña y por el propio autor, de acuerdo con su temática, como una “crónica de costumbres” —aunque también guarda cierto parentesco con las “novelas ligadas al ciclo del cacao”— junto con otras narraciones protagonizadas por grandes heroínas cuyos nombres han dado título a sus obras: *Doña flor y sus dos maridos* (1966), *Teresa Batista cansada de guerra* (1972), y *Tieta de Agreste* (1977); historias deliciosas en las que la vida, el humor, los placeres del cuerpo y los juegos del intelecto se encuentran permanentemente presentes sin que queden de lado asuntos como la pobreza, la explotación y otras injusticias sociales que a Amado le preocuparon desde sus inicios como escritor.

La novela en cuestión, es decir, *Gabriela* es presentada al lector como el relato de amor que se desarrolla entre Nacib Saad, dueño del bar “El Vesubio”, y Gabriela, “retirante” (inmigrante del Sertón), en el contexto de la floreciente ciudad de Ilhéus donde “todavía interesan [...] las historias [como la del trágico triángulo del doctor Osmundo Pimentel, doña Sinhazinha Guedes Mendonça y su esposo, el ‘coronel’ Jesuíno Mendonça] violentas, de amor, celos y sangre”.¹

La primera impresión, dado que la novela inicia con la descripción del asesinato de Osmundo y Sinhazinha a manos del marido deshonorado, es la de la barbarie. La vida social de Ilhéus se ubica entre la lucha de ésta y la civilización. Detrás del romance entre Nacib y Gabriela, el motivo constante a lo largo de la novela es el enfrentamiento entre el progreso y el atraso representados, respectivamente, por los líderes: Mundinho Falcão, joven exportador, emprendedor de varias reformas en la ciudad, y el “coronel” Ramiro Bastos, rico potentado, jefe político del lugar. Si bien los “coroneles” (terratenientes) se dieron a la tarea de fundar Ilhéus tras su lucha por conseguir tierras que

¹ Jorge Amado, *Gabriela, clavo y canela*. Buenos Aires, Losada, 1995, p. 10.

más tarde se dedicarían a la producción de cacao, la sola construcción y embellecimiento de la ciudad, reflejo de poder y de autoridad, no es suficiente:

Había abierto calles y plazas, trazado jardines y durante su gestión la ciudad cambió de fisonomía. Se decía que la razón de que sucediera todo esto había sido la de facilitar la elección del joven [el segundo hijo de Bastos] a la Cámara del Estado. La verdad, sin embargo, es que el “coronel” Ramiro amaba la ciudad a su manera, como amaba el jardín de su casa, la quinta de su hacienda. [...] Le gustaba ver la ciudad limpia (para eso había hecho que la Intendencia comprara camiones), asfaltada, ajardinada, con buen servicio de cloacas. Animaba la construcción de buenas casas y se alegraba cuando los forasteros hablaban de la gracia de Ilhéus, con sus plazas y jardines.²

68

Para los hombres que forjaron Ilhéus ya se había hecho todo lo posible, todo lo mejor y estaba de más pensar en modificaciones que sólo llevarían al desorden y libertinaje. Los “coroneles” presumían el haber derramado sangre, propia y ajena, para llegar a construir la ciudad que habitaban. Toda transformación posterior que no tuviese que ver con el embellecimiento del entorno resultaba innecesaria.

Por su parte y a pesar de la oposición de los tradicionalistas, Mundinho Falcão había tenido la oportunidad de desarrollar algunas de sus ideas: Gracias a él se habían construido la avenida cercana a la playa y la carretera a Itabuna, había financiado la línea de autobuses que comunicaba a Ilhéus con esta ciudad, también había fundado el *Diario de Ilhéus* y su proyecto más importante consistía en la adecuación del puerto para que pudiesen atracar grandes navíos con el objetivo de facilitar la exportación del cacao. Al igual que Falcão, el “coronel” Aristóteles Pires, a cargo de la vecina ciudad de Itabuna, se mantenía como partidario del progreso:

Hombre de ideas e iniciativas, Aristóteles se dio a la tarea de hacer prosperar a Itabuna. La limpió de bandoleros, empedró las calles centrales. No se preocupaba mucho por las plazas y jardines, ni se dedicaba a embellecer la ciudad, pero en cambio le dio buena iluminación, un óptimo servicio de desagües, había abierto caminos que la ligaban con los otros pueblos, traído técnicos para la poda de cacao, fundado una cooperativa de productores y ofrecido facilidades para incrementar el comercio. Veló por todos los distritos y había hecho de la urbe el punto de convergencia de todo el basto interior hasta el desierto.³

Para los viejos “coroneles” la política era un medio que les permitía acumular tierra y legitimar sus posesiones, una manera de acrecentar y mostrar

² *Ibid.*, pp. 90-91.

³ *Ibid.*, p. 370.

su poder y de ganar prestigio. Para las nuevas generaciones, ser político significaba simplemente convertirse en un administrador eficiente.

Pero las diferencias se reflejan más allá de la idea que cada una de las fracciones tiene sobre el gobierno. Resulta interesante destacar el final de la conversación sostenida entre Mundinho Falcão y el “coronel” Altimo Brandão. Al hablar acerca del vínculo legal y religioso entre un hombre y una mujer, el primero expone: “El matrimonio es una cosa seria, ‘coronel’. Primero hay que encontrar la mujer con quien uno sueña, el casamiento nace del amor”. A lo cual el “coronel” responde:

¿O de la necesidad, no es cierto? En las plantaciones los trabajadores se casan hasta con un palo si lleva faldas. Para tener mujer en casa, para poder acostarse con ella, también para poder conversar. La mujer presta muchos servicios, usted ni siquiera se imagina. Ayuda hasta en la política. Le da hijos a uno, le impone respeto. Para lo demás están las mujerzuelas...

Mundinho reía.⁴

El cambio en la mentalidad de los jóvenes se daba con respecto a todos los asuntos de la vida. Para Agnés Heller, en *Historia y vida cotidiana*, los procesos del cambio social se verifican en el acontecer diario más que en los grandes movimientos de masas. En realidad no son las revoluciones las que provocan los cambios sociales, sólo cuando ya se han dado las transformaciones necesarias (tanto en el campo de la infraestructura como en el de la superestructura) se crea la coyuntura que permite la transformación. Los cambios de la vida cotidiana habilitan el cambio social.⁵

En Ilhéus se gesta una profunda renovación tanto del pensamiento y las acciones individuales cuanto de las estructuras políticas que son base de su organización civil. Con respecto a éstas queda claro que las instituciones persisten, pero se les incluyen nuevos contenidos.

Con la campaña política de Mundinho Falcão las elecciones dejan de ser un ejercicio legitimador de la voluntad de Ramiro Bastos. Por primera vez se establece la contienda entre dos proyectos distintos de gobierno. En este sentido tal vez convenga hacer la aclaración de que a Jorge Amado no le interesa plantear una insulsa apología de la democracia puesto que la propuesta de Falcão no representa un esfuerzo democrático en el mejor sentido que esta palabra tiene, sino que sencillamente se presenta como una lucha por el poder a través de medios diferentes a los tradicionales: si antes éste se ganaba

⁴ *Ibid.*, p. 244.

⁵ Vid. Agnés Heller, *Historia y vida cotidiana: Aportación a la sociología socialista*. Trad. de Manuel Sacristán. México, Grijalbo, 1985.

mandando asesinar a los enemigos e imponiendo la voluntad por la fuerza y el temor, ahora se obtiene a partir de alianzas con diversos sectores de la sociedad. Para Juan Fulgencio, dueño de la papelería “Modelo”, el cambio es simple: “En vez de tiros, discursos... Es mejor así”.⁶

70 Tal como sostiene Heller, la transformación política es el resultado final de muchas otras que la sustentan. En la novela se advierte el cambio inicial en las conductas de los personajes. Una de ellas es especialmente notable: la de Malvina la inteligente y rebelde hija del “coronel” Melk Tavares, la única mujer que lleva flores al velorio de Sinhazinha y que acepta como amante al doctor Rómulo Vieira, ingeniero del Ministerio de Vialidad. La joven no sólo protesta contra el papel al que está destinada como mujer y, sin importarle perder su posición económica y social, desobedece y huye de su casa tras recibir una terrible paliza por parte de su padre cuando éste descubre los amores que mantiene con Vieira, un hombre casado. Malvina, quien por poco *se roba* la novela, es el único personaje femenino que opta por un cambio radical, por una evolución drástica y definitiva que la libera del yugo patriarcal y del entorno de censura e hipocresía en el que vive.

En este contexto, la conducta ambivalente de la sociedad de Ilhéus admite que el adulterio sea castigado y tolerado dependiendo de quien lo comete. Cuando el “coronel” Mendonça, esposo de Sinhazinha la descubre en pleno encuentro sexual con el doctor Osmundo Pimentel, decide asesinarlos. En ese momento la sociedad aprobó el acto. La costumbre de ultimar a la esposa y a su amante era ancestral y permitía limpiar la honra del marido engañado. Se trata de una violencia salvaje que se regula “esencialmente en dos códigos estrictamente corolarios, el honor, la venganza”,⁷ y permite el restablecimiento del orden, del equilibrio que ha sido violado al haberse suscitado una conducta excesiva y malintencionada. La regla fundamental para conseguir este objetivo es devolver golpe por golpe.

Dentro de esta sociedad salvaje, que el sistema de dominio político ha creado, es donde se produce y se normaliza la violencia y donde el sacrificio se manifiesta como integrante del propio código de venganza: “[...] el sacrificio es el efecto directo del principio de venganza, una exigencia de sangre sin disfraces, una violencia al servicio del equilibrio, de la perennidad del cosmos y de lo social”.⁸ La medida, en este contexto, parece aplicarse de manera justa en la novela dado que la esposa sirve para tener hijos e imponer respeto. Sin embargo, Sinhazinha era hermosa y el “coronel” la descuidaba. Osmundo

⁶ J. Amado, *op. cit.*, p. 203.

⁷ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trad. de Joan Vinyoli y Michele Pendax. Barcelona, Anagrama, 1998, p. 174.

⁸ *Ibid.*, pp. 177-178.

terminó por llenarse de valor y aprovechar la situación propicia. Nadie se pronuncia en contra del asesino porque desde hacía mucho tiempo se había establecido y aceptado esa ley no escrita.

[Así] cuando el Tribunal se reunía para decidir sobre el crimen de muerte por razones de adulterio, todos sabían que la absolución unánime del marido ultrajado sería el resultado final y justo. [...] Condena del asesino ¡jamás!, era contra la ley de la tierra, que mandaba lavar con sangre la honra manchada del marido. [...] en una cosa estaban todos de acuerdo: en dar la razón al “coronel”, en alabar su gesto de macho.⁹

Si el ofendido optaba por no reconstituir su honra por medio de la violencia, perdía la credibilidad, el respeto e incluso la hombría frente a sus conciudadanos. Con la ausencia del asesinato de los disolutos arribaba la denigración y la burla cruel y empecinada. Tal es el caso de Felismino, quien descubre a su mujer con el agrónomo Raúl Lima:

El agrónomo [...] había echado a correr, semidesnudo por las calles de Ilhéus. Ninguna venganza le pareció mejor, más refinada a Felismino que entregar a su amante la responsabilidad de los desperdicios de Rita [...]. Pero Ilhéus no poseía semejante sentido del humor, nadie le había comprendido, considerándolo un cínico, un cobarde e inmoral, con lo que su iniciada clientela se esfumó; hasta hubo quien le negó la mano, pasando a llamarle “buey manso”. No tuvo otro remedio que irse para siempre.¹⁰

La situación es completamente distinta si, en lugar de una mujer, un hombre poderoso *comete la falta*: era práctica común que los terratenientes, dada su holgada posición económica, pudieran tener una o más amantes sin tener que mantenerse en la clandestinidad. El adulterio, en este caso, resulta, no sólo perfectamente aceptable sino, incluso, motivo de estima:

[...] ¿cómo podría un hombre —y esa también es una cuestión de honor— rechazar a una mujer bonita cuando ella, mareada por sus palabras, encontrándole parecido con el santo de la Iglesia, atontada por el perfume que despedían sus cabellos negros?¹¹

Mientras la esposa, dominada y dueña de nada, dedicada al cuidado de los hijos, sufría en silencio la humillación, el marido se regodeaba con una o

⁹ J. Amado, *op. cit.*, p. 135.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 145-146.

¹¹ *Ibid.*, p. 144.

más mujeres a quienes atendía y obsequiaba con derroches que en el hogar conyugal eran impensables:

El Capitán tampoco disculpaba a la mujer casada que olvidaba sus deberes [...]. Pero, ¿por qué no culpaba a ciertos maridos que ni se interesaban por sus esposas, que las trataban como criadas, mientras daban a sus amantes joyas, perfumes, vestidos caros y lujos, a las mujeres de la vida que mantenían o hasta las mismas mulatas a las que ponían casa? Basta mirar [...] a Gloria, vistiéndose mejor que cualquier señora, ¿acaso el “coronel” Coriolano gastaba lo mismo con la esposa?¹²

72

Gloria, el mayor bien visual de Ilhéus (cuando los maridos pensaban en ella asomada a la ventana con sus pechos recargados sobre el marco eran capaces de cumplir con sus deberes conyugales porque, lamentablemente, las mujeres bellas no eran comunes en la ciudad. De la esposa del “coronel” Coriolano, Juan Fulgencio decía “Un ángel de bondad, un demonio de fealdad”), pagaba sus privilegios y comodidades a un precio alto: el del encierro y la soledad. Ella, al igual que Malvina, termina por huir de su dueño tomada de la mano de Josué, el maestro-poeta, que, después de muchos esfuerzos, consigue enamorarla. Gloria sabe de la conducta hipócrita de la sociedad de Ilhéus, no sólo porque ella es la mantenida de un “coronel”, sino porque, en su permanente puesto en la esquina de la plaza principal de la ciudad, advierte el juego doble del comportamiento masculino:

Su pecho estaba lleno de indignación contra los hombres. Eran cobardes e hipócritas. Cuando, en las horas sofocantes de media tarde, la Plaza quedaba vacía, y las ventanas de las casas de familia se cerraban, al pasar, solos ante la ventana abierta de Gloria, le sonreían, suplicábanle una mirada, le deseaban “buenas tardes” con visible emoción. Pero bastaba que hubiese alguien en la Plaza, aunque se tratase de una solterona, o que viniesen acompañados, y entonces le daban vuelta la cara [...] como si les repugnara verle en la ventana, con sus altos senos saltando de la bordada blusa de linón.¹³

Las apariencias son importantes en un pueblo donde hablar de la vida ajena es un arte. Nacib, el bonachón dueño de “El Vesubio”, el máximo recinto del chisme en Ilhéus, alardea con la posibilidad de la violencia durante la conversación morbosa que mantienen los hombres en el bar tras el asesinato de Sinhazinha:

—Yo, si fuera casado y mi mujer me adornase la frente, ¡ah!, yo seguía la ley siria: picadillo con el cuerpo de ella... No haría nada menos.

¹² *Idem.*

¹³ *Ibid.*, p. 110.

—¿Y el amante? —interesose el doctor Mauricio Caires, impresionado.

—[...] El miserable [...] Bien sujeto por unos cuantos hombres [...] le bajan los pantalones, le separan las piernas... y el marido con la navaja de afeitarse bien afilada... [...] Capadito...¹⁴

Sin embargo, esta brutalidad nunca llega a materializarse. Cuando Nacib conoce a Gabriela (ya muy entrada la novela) en el antiguo mercado de esclavos de Ilhéus donde los “retirantes” acostumbraban acampar para pedir trabajo, nunca imaginó que la mujer vestida con harapos, “cubierta de tanta suciedad que era imposible verle las facciones y calcularle la edad, con los cabellos desgreñados, inmundos de tierra, y los pies descalzos”¹⁵ fuese en realidad el portento de bella sensualidad que lo llenaría de placeres físicos (sexuales y gastronómicos). Gabriela supera siempre cada una de sus expectativas, incluso las que ni siquiera es capaz de imaginar. El día que acepta llevar a la joven a trabajar a su casa se contenta con la idea de que pueda preparar las botanas que suele ofrecer en el bar, tarea a la que se dedicó durante años Filomena, su antigua cocinera. Sin embargo, Gabriela toma en sus manos el bienestar completo de su patrón. Y, posteriormente, ingresa al exclusivo mundo masculino de “El Vesubio” como mesera.

El deseo —que va del cortés galanteo, pasando por la tímida insinuación hasta llegar a la caricia fugaz— resulta irrefrenable. La clientela cae seducida por la alegre hermosura de la nordestina. La joya que Nacib encontró cubierta por la tierra del Sertón estaba a punto de caer en otras manos. Temeroso, el árabe realiza una acción desesperada: vence los estigmas de Gabriela (el que sea mulata y su carencia de familia y de virginidad), primero desde la conciencia propia y, después, desde una muy cuestionable legalidad (le compra un apellido). Así, se casa con ella. Lo cierto es que como ocurre con el “sofrê” que Nacib le regala, hay pájaros cuyo canto no puede vivir enrejado. Paradójicamente en el afán de poseer legalmente a Gabriela y hacerla una *señora*, Nacib termina por violentar y perder la esencia feliz de su mujer. Encerrada en casa, también de manera contradictoria, materializa los más profundos temores de su marido: accede al deseo de Tónico Bastos, el consumado conquistador de Ilhéus, amigo íntimo de Nacib, precisamente quien le aconseja casarse con Gabriela.

La doble traición cae fulminante sobre el marido burlado y, a pesar de las amenazas previas soltadas al aire la tarde sangrienta de la muerte de Sinhazinha, Nacib es incapaz de exterminar a ninguno de los dos (aunque golpea a Gabriela). Durante los meses posteriores al día en el que el “coronel” Men-

¹⁴ *Ibid.*, p. 123.

¹⁵ *Ibid.*, p. 142.

donça asesinara a su esposa, Ilhéus ha cambiado: el poder de los Basto está en tela de juicio, los ingenieros y las dragas han llegado a instancias de Falcão para permitir la entrada de buques extranjeros, Malvina se ha enamorado de un hombre casado, los hijos de los “coroneles” arriban de las grandes ciudades con títulos universitarios. Las ideas nuevas encuentran, finalmente, cabida en la sociedad. Es en estas condiciones que Nacib puede actuar de manera distinta a Mendonça tras asumir que “hay ciertas flores que se marchitan en los floreros. [...] Gabriela no había nacido para floreros, para casamiento y marido”.¹⁶

74

El árabe se decide por una medida *política*, es decir, *civilizada*. No mata a Gabriela, sino que se *deshace* de ella por medios legales. Acude al Código Civil y se acoge a la ley que dicta que “un casamiento es nulo cuando hay error esencial de persona [es decir] de su identidad, su honra y buena fama”.¹⁷ Dado que es verdad que Gabriela no tiene apellido ni fecha de nacimiento, Nacib invalida su matrimonio y lava su honor. Gracias a que la mentalidad de la comunidad ha cambiado, los amigos del agraviado se solidarizan con él y con su actuación.

El mérito de Gabriela fue el de nunca haberse civilizado del todo. Acaso al lector poco versado de nuestros días el comportamiento del personaje pudiese parecerle no sólo impulsivo o irracional, sino pueril; pero lo cierto es que no puede clasificarse con ninguno de estos adjetivos. Gabriela pertenece a otro mundo. Ha llegado de otro entorno, del interior, hasta Ilhéus. Su conducta no es comprensible del todo porque responde a una lógica diferente.

Un triunfo importante de nuestra civilización ha sido convencernos de que sólo existe una verdad y, por tanto, una sola manera de pensar y concebir el mundo; pero Gabriela no se ajusta a estas premisas. Para ella, por ejemplo, el amor es sólo amor, como lo explica Juan Fulgencio. Su más excelsa realización no implica el contrato del matrimonio legal. Se trata de un sentimiento fuerte, leal, desinteresado, que no responde a convencionalismos, que no se diluye en el contacto con otros cuerpos, que crece a la par de la libertad.

Gabriela encarna la libertad. Mientras sintió que podía hacer lo que deseaba fue feliz. Cuando se casa con Nacib es obligada a convertirse en una persona respetable (como si nunca antes lo hubiese sido). Juan Fulgencio, es, sin duda, el personaje que mejor la entiende: “Ella hace lo que ama, se niega a lo que no le agrada. [...] No quiero explicarla. Me basta con verla, con saber que existe”.¹⁸

Para Nacib no fue suficiente advertir a Gabriela tal como era y disfrutarla. Se afanó por explicarla, para después dominarla desde la legalidad, para sen-

¹⁶ *Ibid.*, p. 377.

¹⁷ *Ibid.*, p. 378.

¹⁸ *Ibid.*, p. 379.

tirse su dueño seguro. En su generosidad y pureza Gabriela no podía ver mal el posible hecho de que su marido se acostara con otras mujeres como ella no podía negarse a quien le atrajese. Estar con otro implicaba la coherencia con el deseo coincidente de dos personas, nunca el engaño o la hipocresía que practicaban cotidianamente todos los demás en diferentes contextos.

Desde esta perspectiva el personaje de Gabriela no debe entenderse como un símbolo o metáfora de las épocas de atraso o de progreso. Esa lucha se mantiene a lo largo del texto entre Ramiro Bastos y Mundinho Falcão. Ella corresponde a otro universo, a uno en el que el amor existe por sí mismo, en donde podemos disfrutar parte del paraíso que nos pertenece, donde la bondad, el placer y la alegría engrandecen la existencia de quien los practica y, también, la de quien los recibe.

Ensayo vario



España en la obra de Manuel Payno y Justo Sierra

Emigdio Aquino Bolaños

Presentación

En el momento en que la globalización mundial atenta directamente contra la cultura e identidad de los pueblos, es necesario dar respuestas que pongan de manifiesto el proceso histórico en la conformación de la identidad y tradición nacional, para mostrar la profundidad de estas raíces. En el caso de México estas están directamente vinculadas con la tradición indígena, española y republicana (reforma y revolución).

El debate sobre la tradición española es fundamental porque permite establecer los distintos componentes de nuestra tradición nacional, especialmente en lo que refiere a la cuestión indígena, tan actual y tan presente en este momento de nuestra historia.

Una coyuntura histórica importante que permitió replentear y reivindicar la tradición española en México fue la crisis de España de finales del siglo XIX (1897-1902), porque habiendo perdido la guerra con Estados Unidos, declinó de manera definitiva su política colonialista hacia América Latina, por lo cual fue posible replantear en nuevos términos las relaciones entre los países de América y la península.

En México se puso de manifiesto la obra de algunos pensadores como Manuel Payno y Justo Sierra, porque sus obras difundieron aspectos de la historia y realidad española en México y de la cultura mexicana en España, contribuyendo a cambiar la visión negativa que había en este periodo hacia España. Si bien su trabajo intelectual se dio a partir de sus respectivas investiduras diplomáticas, y por tanto al servicio de un gobierno, su obra contribuyó significativamente al trazar nuevos derroteros en la visión española de los intelectuales mexicanos. Ambos escritores constituyen un puente entre aquellos que renegaron abiertamente de esta tradición y las nuevas corrientes de pensamiento que la plantearon en una perspectiva distinta.

Así, el replanteamiento de algunos pensadores mexicanos, sobre el papel de España en el proceso histórico de México, cuestionó la visión prevaleciente, que en general, se juzgaba a España como factor negativo en nuestra historia. En esta nueva perspectiva, si bien se reivindicaban los elementos traídos por los españoles e incorporados a la historia de México; ésta era una

visión crítica, no sólo en lo que tiene que ver con la conquista y la colonia, sino que, se percibía claramente la situación de crisis histórica por la que atravesaba la península.

A este periodo corresponde también, el debate sobre la llamada decadencia latina y la superioridad sajona, representada por el ascenso de los países compuestos por esta raza, específicamente los Estados Unidos de Norteamérica. Diversos círculos de América Latina participaron en esta polémica, particularmente, a propósito de la guerra del 98, afirmando la posibilidad del resurgimiento y renovación de lo latino, en las jóvenes repúblicas americanas, herederas de la cultura clásica y de los países europeos como Francia y España. Esta tendencia se resume en la obra del uruguayo José Enrique Rodó, particularmente en su libro clásico *Ariel*.

80

Importancia de las relaciones hispano mexicanas

El surgimiento de nuevas corrientes de pensamiento, una mayor comunicación a escala mundial y las preocupaciones sobre temas similares, propiciaron un intercambio más activo de ideas entre pensadores e intelectuales españoles y mexicanos. Como expresión del creciente interés por conocer la realidad de ambos países y tener un acercamiento más orgánico, se generó un ambiente intelectual donde incluso se planteó la necesidad de estructurar un pensamiento hispanoamericano, sobre todo por círculos de intelectuales de oposición, interesados en culminar los procesos nacionales en sus respectivos países.

A esta etapa de México le correspondió el gobierno y la dictadura de Porfirio Díaz (1878-1910), quien desde su ascenso al poder se propuso: la pacificación del país, como parte del programa liberal que se había iniciado desde la República Restaurada; impulsar el progreso económico para transformar al país y conducirlo hacia la “modernidad” y, el establecimiento de las libertades políticas, siempre que no afectara a los dos elementos anteriores y cuando el pueblo lograra “ser democrático”.¹

Como se sabe, la pacificación se convirtió en un arma para castigar el bandolerismo, las “correrías de los apaches”, pero sobre todo, para reprimir de manera cruenta las rebeliones indígenas, que luchaban contra el despojo de sus tierras por parte de los grandes terratenientes, esto especialmente con el pueblo Yaqui en Sonora y con los mayas en Yucatán.

¹ Este argumento fue repetido para las sucesivas reelecciones de Díaz. Incluso Francisco Bulnes, en la Segunda Convención Liberal, en junio de 1903, presentó la reelección “[...] como acto nacional, indispensable y honroso para el pueblo mexicano”.

En cuanto al progreso económico, este sólo se dio para una minoría ligada al capital extranjero, que llegó a controlar el 90% del capital invertido en la minería, la electricidad, la banca y el petróleo. Se tendió una gigantesca red ferroviaria que unió entre sí a varias ciudades, se construyeron grandes edificios y teatros; crecieron las ciudades y los servicios, porque además se duplicó la población; como contraparte estaba la miseria del campesino, las tiendas de raya de los peones en las haciendas, y en general la explotación y opresión brutal hacia el pueblo, conformando la otra cara de esta “modernidad”.

Las libertades políticas fueron letra muerta, pues el gobierno de Díaz se caracterizó por ser autoritario, siendo especialmente implacable con los periodistas y con todo signo de oposición a su régimen.

En lo que toca a España, a esta etapa corresponde la Restauración: el reinado de Alfonso XII, la Regencia de María Cristina y el reinado de Alfonso XIII. Este fue un periodo de crisis política, signado por la derrota ante Estados Unidos y la pérdida de sus últimas colonias americanas; por el sistema caciquil y oligárquico que manipulaba abiertamente todo proceso electoral, negando la posibilidad de instaurar un régimen democrático; por el surgimiento de los nacionalismos, sobre todo el catalán y el vasco, que puso de manifiesto la falta de integración y unidad española. La agudización de estas contradicciones se expresó también, en la presencia de nuevas corrientes políticas e ideológicas como el anarquismo y el socialismo, que reflejaban la presencia de nuevos actores sociales en la escena política española.

Tanto el porfiriato en México como la Restauración en España constituyeron respuestas de los grupos del viejo poder. El reacomodo de las antiguas clases tradicionales y su vinculación con los nuevos grupos económicos, estuvieron representados precisamente en ambos sistemas políticos. De esta manera hicieron frente a la inestabilidad política generada por las nuevas condiciones internacionales y sobre todo por los grupos económicos emergentes, ligados a los intereses del capital financiero mundial.

Junto a estos factores históricos se desarrollaron movimientos culturales e ideológicos, en ambos países, que sin duda tuvieron una gran relevancia. A finales del siglo XIX, inició una nueva etapa de la cultura española, a la que Tuñón de Lara le cataloga como la *Edad de Plata* por la calidad de la producción teórica e intelectual de hombres como Ganivet, Galdós, Unamuno, etcétera.

En este medio siglo entró España verdaderamente en la contemporaneidad; su historia se protagonizó de manera más amplia y colectiva; se multiplicó la búsqueda de respuesta a una problemática distinta de la tradicional; el intelectual fue estableciendo mayores vínculos con la sociedad. El resultado es una obra creada como en muy raros periodos de nuestra historia se había producido. Pero hay

más; en esa obra hay, más que nunca, una fracción importante que apunta hacia el porvenir.²

82

En México también podemos hablar de una significativa producción intelectual que partió del liberalismo reformista de Payno, Altamirano, Riva Palacios, entre otros; el cientificismo, en el que se incluye el positivismo comtiano, el evolucionismo de Spencer y el biologismo de Haeckel; el liberalismo crítico que luego devino en el anarquismo, y que tuvo como exponentes a Ricardo Flores Magón y el círculo regeneracionista; el modernismo expresado fundamentalmente en los poetas Gutiérrez Nájera, Díaz Mirón, así como las primeras manifestaciones del socialismo.³ Todo esto influyó en la intensidad y calidad de las relaciones entre intelectuales españoles y mexicanos y consecuentemente en el medio cultural y político que se implementó en esta época, entre ambos países.

El ambiente intelectual en el México de finales del siglo XIX y principios del XX

La expansión del positivismo mexicano y latinoamericano en la segunda mitad del siglo XIX fue posible porque dio sustento ideológico, sobre la base de un orden racional y moderno, al proceso de formación del Estado y la Nación, operando en función de las diversas exigencias y demandas de dichos proyectos impulsados por las clases dominantes, con lo cual surgió nítidamente el planteamiento de la “cuestión nacional”.

El positivismo ofreció un instrumental teórico y una visión para la interpretación del pasado nacional, además de una explicación de los problemas más acuciantes del país. Desde la *Oración cívica* (16 de septiembre de 1867) de Gabino Barreda, que ve la historia mexicana a partir de la ley de los tres estadios de Comte, hasta la obra de Justo Sierra y de otros intelectuales, se ofrece y se construye, de manera perseverante, una visión del pasado mexicano. Incluso se llegó a concebir al positivismo, como el instrumento idóneo para la emancipación mental de América.⁴

² Manuel Tuñón de Lara, *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. Madrid, Tecnos, 1984, p. 9.

³ Existe una amplia bibliografía para el caso mexicano, pero una de las obras que permite una visión global del periodo es el libro de Abelardo Villegas, *Autognosis. El pensamiento mexicano en el siglo XX*. Que es una reflexión sobre el significado del ser mexicano y por tanto aparece como la historia de una gran controversia y confrontación de visiones diversas de este problema del ser nacional.

⁴ Bajo la divisa de libertad, orden y progreso, el positivismo asentó en tierras mexicanas

Este fenómeno ideológico coincidió con la incorporación de América Latina al mercado capitalista mundial; y el positivismo fue un instrumento idóneo para esta función. El progreso y desarrollo científico, la educación laica y el paternalismo del saber, son los medios de que se valió la oligarquía para implementar su proyecto y sus vínculos con el mercado mundial dominado por Inglaterra y el creciente poder estadounidense, que para el caso mexicano, era ya una realidad.

El positivismo de inspiración comtiana articuló una serie de categorías que legitimaron la presencia de un Estado fuertemente centralizado. Este fue el caso de Justo Sierra que criticó el idealismo de la Constitución de 1857 y justificó la dictadura de Porfirio Díaz, al que calificó de “hombre extraordinario”, comparándolo con Washington, Lincoln, Bismarck y Juárez.⁵

83

La corriente científicista prevaleciente durante el porfiriato tuvo un marcado carácter racista, no sólo por esa visión paternalista respecto de las imposibilidades democráticas del pueblo, al que ubicaba como falto de madurez y en una perspectiva de minusvalía, sino, por considerar, sobre todo, a los indígenas como una raza degenerada, sin posibilidades de emancipación. Aunque es cierto también, que el positivismo devino también en su contrario, es decir que algunos intelectuales adoptaron una postura antiimperialista, como es el caso de Andrés Molina Enríquez, que en su obra *Los grandes problemas nacionales* (1908) concilió el científicismo con el antiimperialismo.

El resultado de esta pretendida “paz y progreso social” porfirista desencadenó la Revolución mexicana, generando además una contraposición ideológica, como reacción antipositivista, que se expresó sobre todo a partir del Ateneo de la Juventud en 1910.⁶ En esta polémica se opusieron al positivismo elementos idealistas, culturalistas y hasta cristianos; algunos intelectuales rompieron con el antiguo régimen, se sumaron al proceso revolucionario y tuvieron un papel relevante dentro de los primeros gobiernos posrevolucionarios, donde plasmaron sus ideas y proyectos, sobre todo en la obra educativa impulsada por Vasconcelos, la producción intelectual de Alfonso Reyes y de Martín Luis Guzmán, entre otros.

como filosofía del porvenir en donde, de este triple lema se estableció “la libertad como medio; el orden como base y el progreso como fin”. Perfectamente compatible con el programa liberal y porfirista.

⁵ Véase específicamente su obra *Evolución política del pueblo mexicano*, donde dedica una parte a analizar el papel de Porfirio Díaz en la historia mexicana.

⁶ Las conferencias del Ateneo de la Juventud en 1910, conmemorativas del centenario de la Independencia de México, constituyen una ruptura pública de la nueva generación con respecto a los “científicos”; también fueron expresión de las nuevas preocupaciones y temas como el hispanoamericanismo y lo mexicano.

En cuanto a la alarma de diversos círculos intelectuales por el avance y la agresión imperialista en el continente, Ricardo Flores Magón explicaba en 1910 que el imperialismo norteamericano constituía una grave amenaza para el desarrollo autónomo de América Latina, lo que propiciaba, en algunos sectores de la sociedad, un sentimiento de hostilidad hacia los yanquis, pero a su vez, establecía la necesaria distinción que el sentido de la oposición debía ser a la plutocracia de ese país y no al pueblo norteamericano. Coincidió con esta visión José Carlos Mariátegui, cuando en su análisis de la realidad peruana, abordó la cuestión del antiimperialismo.⁷

84

Flores Magón, en el recuento de los ataques sufridos por los pueblos latinoamericanos por parte del imperialismo norteamericano, destacó la agresión a la soberanía de Colombia y la independencia de Venezuela; afirmando que el imperialismo era el sostén de dictadores como Cabrera Estrada en Guatemala y Porfirio Díaz en México; así mismo denunció las expediciones de los filibusteros en Nicaragua para derrocar al gobierno del liberal de Zelaya.

Al analizar el sentimiento antiimperialista prevaleciente en México, Flores Magón estableció que la causa fundamental se debía al trato de opresión y discriminación hacia los mexicanos residentes en Estados Unidos, lo mismo que las facilidades y el pleno consentimiento dados por el gobierno mexicano para que los capitalistas norteamericanos explotasen las riquezas de las tierras y mares nacionales.

En Ricardo Flores Magón había claridad y una visión de conjunto sobre lo que representaba el peligro yanqui en América Latina y explicaba las causas del sentimiento antiimperialista en diversos círculos de la sociedad mexicana, que se plantearon la necesidad insoslayable de oponer una barrera a la expansión y buscar nuevos caminos para construir independientemente un nuevo proyecto de nación. La razón histórica de la Revolución mexicana se dio precisamente en esta dirección, porque expresó la búsqueda de un sistema social más justo que incorporara las reivindicaciones del pueblo mexicano.

Así Estados Unidos desplazó a España como el principal obstáculo para que Latinoamérica lograra su añorado propósito de desarrollo independiente, y gran parte de la intelectualidad latinoamericana enfiló sus críticas hacia el imperialismo norteamericano.

Otro factor de este replanteamiento en las relaciones intelectuales entre España y México fue la migración española hacia América en este periodo. Es conocido que de 1880 a 1930 se dio una gran migración española hacia América y que los principales países receptores fueron Argentina, Cuba, Estados Unidos, Brasil y Uruguay. México también impulsó un proceso de coloniza-

⁷ Ricardo Flores Magón escribió diversos textos sobre el peligro yanqui, publicados en el periódico que fundó y dirigió *Regeneración*.

ción de extranjeros, como una forma de impulsar el desarrollo económico y de creación de riquezas. De la cantidad de migrantes que arribaron al país, la más significativa fue la española, que ocupó el primer lugar de residentes extranjeros en el país. Algunos datos que aporta la investigación histórica ilustran el crecimiento de esta migración española.

Según Juan de Dios Bojórquez, en 1887 había solamente en el país 9 558 ciudadanos españoles en México (7 578 hombres y 1 980 mujeres), para 1900 esta cantidad se había duplicado y hasta 1910 la llegada de los españoles su número fue en ascenso. En los censos de 1895 y 1900, encontramos las siguientes cantidades: 13 727 y 16 278, respectivamente. El mayor crecimiento se observó de 1900 a 1910, probablemente atraídos por la “paz porfiriana”; desde luego en la época revolucionaria descendió la migración y vuelve a subir ya a partir de la década de los veinte.⁸

85

En cuanto al sexo, la cantidad de mujeres migrantes constituyó siempre un porcentaje poco significativo, siguiendo a Dolores Pla, tenemos que en 1898 sólo era el 19.35%. Hacen falta estudios que expliquen la aportación cultural de la población española en México y de las mujeres en particular. En el periodo estudiado, esta colonia estuvo ligada económicamente a los intereses del gobierno de Díaz y ocupaba un papel preponderante, según Payno, en sectores como el azúcar, el aguardiente, las tiendas de abarrotes, panaderías y algunos, incluso, en la banca y otros negocios con manejo de grandes cantidades de capital.⁹

En cuanto a la guerra del 98, las manifestaciones en la prensa mexicana revelan un abanico de posturas sobre el conflicto: desde el apoyo a los patriotas cubanos, la simpatía hacia los norteamericanos o la adopción de una postura proespañola (reflejada en el periodo *Correo Español*) hasta la pregonada “neutralidad” del gobierno mexicano.

Con relación a eventos como la conmemoración del IV Centenario del Descubrimiento de América, el Congreso hispanoamericano de 1900 y la conmemoración del centenario de las Cortes de Cádiz en 1912, tenemos testimonios y obras de intelectuales mexicanos respecto a su significado y a los esfuerzos de la Corona española por reconquistar un papel preponderante, buscando recuperar su presencia internacional, ejerciendo un cierto liderazgo “espiritual y cultural” de los países hispanoamericanos, intención que tuvo poca relevancia, porque, en el ámbito oficial, la mayoría de los gobiernos latinoamericanos se plegaron a los designios norteamericanos.

⁸ Juan de Dios Bojórquez, *La inmigración española en México*. México, Crisol, 1932.

⁹ Payno en 1889 habla de la colonia española en México como la más numerosa y rica, compuesta sobre todo por asturianos, montañeses y en segundo orden por andaluces y castellanos.

En México, a finales de este periodo, se propició un profundo replanteamiento de los proyectos de construcción nacional, criticando los viejos esquemas positivistas y liberales que no podían dar respuestas a la nueva problemática que enfrentaba el país, contraponiendo un proyecto de nación para sustituir al viejo aparato estatal del porfirismo.

Manuel Payno y Justo Sierra frente a España

86 Uno de los factores en la falta de comprensión entre ambos países era el poco conocimiento que había entre uno y otro lado, producto de las visiones contrapuestas y de negación mutua, desarrolladas a lo largo del siglo XIX, sobre todo a partir de la Independencia Americana.

Entre los intelectuales que impulsaron las relaciones culturales de México con España y contribuyeron a revalorar la cultura española en México, destacan:

- Ignacio Manuel Altamirano (destacado político liberal de la época reformista). En 1889 fue nombrado Cónsul General en España con residencia en Barcelona, dónde permaneció un año y posteriormente se trasladó a Francia.
- Vicente Riva Palacio (historiador, político y militar). Embajador de México en Madrid de 1886 a 1896. Fue nombrado, en España, presidente del Círculo de Bellas Artes en 1894 y vicepresidente de la Asociación de Escritores y Artistas desde 1892, nombramiento que conservó hasta su muerte en 1896.
- Juan de Dios Peza (poeta). Segundo secretario de la legión mexicana de 1878 a 1900.
- Manuel Payno. En 1882 fue nombrado “agente de colonización” en Europa; en 1886 cónsul en Santander y luego Cónsul General en Barcelona donde vivió hasta 1891.
- Justo Sierra. Representante mexicano ante el Congreso Hispano-Americano de 1900; regresó a España en 1912 como Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario del Gobierno de Madero en España; asistió como Delegado Especial al Congreso Conmemorativo del Centenario del las Cortes de Cádiz, donde dio el discurso de apertura.
- Francisco de Icaza. Secretario de la legación mexicana a partir de 1900.

Estos intelectuales pertenecieron a distintas generaciones y a diversas posiciones ideológicas; en sus planteamientos expresan en gran medida la evolución histórica del país, y por lo tanto, la historia de las ideas en México.

Así, tenemos a Altamirano y Riva Palacio que representan al liberalismo de la época de la reforma; los poetas Juan de Dios Peza y Amado Nervo se enmarcan dentro del modernismo y a Justo Sierra dentro del positivismo.

Dos exponentes de esta intelectualidad son precisamente Payno y Sierra, que desde la visión y los intereses del gobierno de Díaz, promovieron la corriente hispanoamericanista de la época, todavía desde una visión de dominación, ahora de tipo cultural, promovida por España. La fuerza que empezó a tomar esta corriente estuvo en correspondencia con la promoción del panamericanismo, por parte de Estados Unidos, y con la necesidad de oponer a esta expansión una Latinoamérica unida, acorde con el proyecto bolivariano y martiano entre otros. En este contexto incide y se ubica el hispanoamericanismo oficial y tanto Payno como Sierra son, sin duda representativos de México, por su trayectoria intelectual reconocida en Latinoamérica y España y por su preocupación por conocer e investigar la situación nacional y mundial.

Manuel Payno

El caso de Manuel Payno es singular, su célebre novela *Los bandidos de Río Frío*, la escribió y editó en Barcelona, y en gran parte de sus obras abordó aspectos de la historia y situación de España, haciendo un análisis comparativo y mostrando elementos comunes con respecto a la problemática de México. Esto tuvo que ver, primero con la Reforma y la intervención francesa y luego con las nuevas relaciones entre ambos países.

Entre sus obras destacan *La reforma social en España y México; Las cuestiones financieras de México con Inglaterra, Francia y España; Barcelona y México en 1888 y 1889; España en el cuarto centenario del encuentro de dos mundos*; y su novela *El Hombre de la situación* que merece una referencia especial porque en ella aborda la llegada a México de los últimos españoles peninsulares a finales de la época colonial, y cómo sus descendientes criollos ocuparon un lugar prominente dentro de la política de la nueva República Independiente. En esta novela se puede apreciar que los privilegios de determinados grupos continuaron en plena época independiente.

En sus apuntes históricos, *La reforma social en España y México*, obra escrita en 1861, explicó el movimiento de secularización de los bienes eclesiásticos, sobre todo a partir de las reformas borbónicas de Carlos III, con la expulsión de los jesuitas y la expropiación de todos sus bienes, las reformas aprobadas durante las Cortes de Cádiz y las implementadas en México durante el siglo XIX, principalmente con las denominadas Leyes de Reforma. Lo interesante es que ubicó este problema a partir de la Colonia, derivado de la política monárquica española, en la que se presenta de manera concreta, cómo tras-

condicionaron a la independencia un conjunto de problemas irresueltos con la formación del nuevo país.

En lo que se refiere a *Barcelona y México en 1888 y 1889*, Payno abordó la situación de España, Cataluña y México, partiendo por establecer los puntos que podrían reconciliar la historia de los dos pueblos para el establecimiento de nuevas relaciones de cooperación y de intercambio cultural. El libro parte por destacar el papel del general Prim y España durante la intervención francesa, que amenazaba ser también de Inglaterra y España. Aquí hay una exaltación a la figura de Juárez y de los liberales, en torno a la defensa que hicieron de México en contra de esta intervención.

88 Otro aspecto que llama la atención es que Payno remarcó el papel fundamentalmente positivo de los catalanes (Prim era catalán, casado además con una dama de origen mexicano) en su relación con México y América, empezando por establecer que es difícil encontrarlos durante la conquista. Para la época que escribió la obra, dio una visión amplia y bien documentada sobre Barcelona: la ciudad antigua y la moderna, sus calles, sus edificios, su comercio, su desarrollo histórico, su gente. Presentó la historia de España y el papel relevante de Cataluña en todos los sucesos históricos y significativos de la península. Atención especial le mereció la educación y la cultura, por lo que presentó la descripción del archivo histórico de Barcelona, la estructura de la universidad y el Ateneo de Barcelona entre otros.

Payno advierte con claridad las peculiaridades de la lengua catalana, de su cultura, de sus privilegios y formas propias de gobierno, forjadas a través del tiempo, lo que le da una base sólida a las ideas nacionalistas de Cataluña a finales del siglo XIX y principios del XX, aunque luego devienen en regionalistas. Además que desde entonces se había tenido cuidado y esmero por cultivar una literatura y una historia catalana. Especialmente el anexo del señor Yxart, sobre el proceso catalán, muestra de manera elocuente cómo la restauración de la lengua, en la década de los treinta del siglo, trajo consigo el involucrar “[...] todos los problemas que interesan a un pueblo, todos los sentimientos que le dan vida”.

En los escritos de Payno queda claro que Barcelona, a fines del siglo XIX, era un centro económico y comercial importante en España, que se ve reforzada sobre todo con la Exposición Universal realizada durante seis meses en 1888.

Justo Sierra

De Justo Sierra se puede decir también que fue un gran conocedor de la realidad española; en sus obras encontramos numerosas referencias a España,

su historia, sus políticos, sus intelectuales; se refirió, específicamente, al significado de las relaciones hispanoamericanas e hispano mexicanas.

En sus obras sobre la historia de México, abordó diversos aspectos de la función histórica española en la formación de la nacionalidad mexicana. En cuanto a las relaciones hispano mexicanas, tiene relevancia el discurso que dio en el Congreso Hispanoamericano de Madrid de 1900, que denominó: “España y América”; y la conferencia de ese mismo año en el Ateneo de Madrid, con el nombre de “Lecciones de historia mexicana”, donde habló de la significación de España en la historia de América y de México; sus estudios críticos sobre Castelar, Prim y Cánovas se enmarcan en esta línea; lo mismo que el discurso en el Congreso conmemorativo del centenario de las Cortes de Cádiz en 1912.

El discurso que dio en nombre de todos los pueblos latinoamericanos que asistieron al Congreso Hispanoamericano de Madrid, el 10 de noviembre de 1900 y que denominó “España y América”, es fundamental para el tema que ahora nos ocupa.¹⁰

En dicho discurso asume la defensa de la independencia americana como resultado de la opresión y tiranía, así como de las ansias de soberanía y libertad. Muchas de estas ideas provenían de la propia España y cita como ejemplo la idea de autonomía promovida por las Cortes de Cádiz en 1812. Esto no niega lo español, pero sólo con libertad —agrega— es posible reconocernos solidarios con la propia historia española, origen de la genealogía americana.

Sierra establece que los periodos de decadencia latina constituyen momentos de transformación donde surgen elementos de vida nueva, que marcan nuevos derroteros y lazos de solidaridad universal, y éste era precisamente una de estas coyunturas. Cuando habla de latinidad, se refiere a la familia que opera a través de la lengua, con determinadas aptitudes, tendencias, espíritus, ideales, que permite pensar en esta comunidad a través de ciertos rasgos comunes.

En el caso latinoamericano, retoma la fórmula monroísta de “América para los americanos” dándole así la connotación de solidaridad para el resguardo de la independencia de estas repúblicas, estableciendo a partir de estos principios, nuevas relaciones con Europa y por supuesto con España.

En sus *Lecciones de historia mexicana*, en ese mismo año (1900), Sierra planteó que la nacionalidad mexicana es un producto de la unión de con-

¹⁰ Al congreso asistieron representantes de Argentina, Colombia, Costa Rica, Chile, Ecuador, Honduras, Nicaragua, Paraguay, Perú, El Salvador, Uruguay, Venezuela y desde luego México. Estos países estaban representados por destacados intelectuales como Lugones, Rubén Darío, Santos Chocano, entre otros.

quistadores y conquistados; el verdadero mexicano es el mestizo. Destaca el papel salvador de los misioneros frente a la opresión y la esclavitud implantada por los conquistadores hacia los indígenas. Pero esta nacionalidad tuvo un *crecimiento irregular* por el trato de minusvalía dado a los indígenas a partir de un régimen tutelar.

En este discurso, Sierra explica como el saqueo y explotación de las minas sirvió para el crecimiento mercantil de las naciones europeas, por la política colonialista y aventurera de España. La Conquista, como un fenómeno que transformó radicalmente la vida americana, fue para Sierra un fenómeno positivo que “dio una orientación superior a la conciencia indígena y preparó el desenvolvimiento de su intelecto”.

90 Entre los factores que hicieron posible la Independencia de México, Sierra establece los siguientes:

- La educación en manos de los jesuitas —quienes ejercieron una gran influencia intelectual—, con un sistema especial de educación moral afincada sobre bases teológicas y literarias. Desde su punto de vista, esta educación arraigó el concepto de que el español era un usurpador, promoviendo la conciencia de la falta de equidad y libertad, orientando esta inconformidad especialmente contra los virreyes y otros representantes de la autoridad del rey en Nueva España. Fue bajo la influencia de la ilustración que surge la crítica y ruptura con las viejas creencias, que había dado base a la dominación espiritual española desde la conquista.
- La obra de Hidalgo (apóstol e iniciador del movimiento de independencia), se dio para Sierra en torno a la regeneración de la raza indígena, mientras que Morelos convirtió en principio absoluto la Independencia por la exacerbación de las contradicciones. Otros grupos que contribuyeron a este proceso fueron los masones, quienes profesaban ideas constitucionalistas.

Al término de la revolución y con la instauración de la República se produjo un endeudamiento con el extranjero, surgió el caudillismo militar y se perdió Texas, hecho que trascendió, no sólo el aspecto geopolítico, sino que impidió el desarrollo y el progreso que requería el país.

Por fin, la visión optimista de Sierra —derivada de su positivismo—, aunque totalmente subjetiva, del porfirismo; establecía que superadas las convulsiones, el proceso de industrialización era ejemplo para otros países hispanoamericanos, lo mismo la paz y la conducción política del país por parte de Díaz.

En su obra destacan sus discursos y comentarios que hace de personalidades, intelectuales y políticos españoles como son los casos de Emilio Castelar,

Juan Prim y Antonio Cánovas del Castillo. De los tres personajes hace una exaltación de su figura y resalta el papel que desempeñaron en la historia de España, así mismo, de los nexos y apreciaciones que tuvieron con México.

Prim se distingue fundamentalmente por su oposición a la intervención francesa y el reconocimiento que hizo de la legitimidad del gobierno de Juárez en México, para Sierra, este hecho constituye un hito fundamental en la reconciliación hispano mexicana; de Castelar, además de considerar sus cualidades como orador, parlamentario y poeta, resalta su lucha en contra de la esclavitud, sus planteamientos a favor de la autonomía de Cuba y Puerto Rico, lo mismo que su apuesta por la democracia y la separación entre el Estado y la Iglesia. A Cánovas del Castillo le reconoce su capacidad y persistencia por establecer un régimen de alternancia en el poder, bajo la autoridad monárquica, de acuerdo al modelo inglés. Esto, acorde con su opinión, en la circunstancia mexicana, de tener un gobierno altamente centralizado y fuerte, donde el poder de Díaz regía de manera absoluta, los destinos del país.

Estos planteamientos hispanoamericanistas constituyen el punto de partida de un proceso que permitirá conciliar, entre algunos sectores de la intelectualidad mexicana, ciertos valores españoles del pasado, especialmente aquellos que jugaron un papel positivo en la historia de México, y que perduran en tierras americanas, como aquellos ligados al humanismo renacentista, la contribución de algunos clérigos al rescate de la historia prehispánica, el autonomismo de las Cortes de Cádiz, y los nuevos vínculos espirituales con la península, producto de la circunstancia histórica y de la nueva cultura que se estaba produciendo en España, sobre todo de aquellos que buscaban la renovación de su país.

Los intelectuales españoles frente a México

Por ahora solo apuntamos algunos datos de la presencia de connotados intelectuales españoles que estuvieron en contacto con la realidad mexicana y formaron parte de este gran debate con los intelectuales mexicanos. Un antecedente excepcional es la obra de Pedro Pruneda: *Historia de la Guerra de México, desde 1861 a 1867*, que es alegato a favor de México en contra de Francia y a favor de la democracia y la libertad americanas, en contra de los viejos gobiernos monárquicos europeos.

Otros intelectuales que tuvieron una significativa presencia en México en el último cuarto del siglo XIX, fueron precisamente el ya señalado Emilio Castelar quien fue colaborador del *Monitor Republicano*; sus artículos aparecían con una periodicidad mensual, lo que le permitió ser uno de los intelectuales españoles más conocidos y apreciados por los intelectuales mexicanos.

Ya con el nuevo siglo, está el caso de Unamuno, cuyo padre fue un indiano que estuvo en tierras mexicanas. Esta experiencia y conocimiento que le fue transmitida desde temprana edad, motivó a que escribiera el artículo “Mi primera visión de México”, publicado en la *Revista Moderna de México*; preparó además un prólogo de los poemas de Amado Nervo; a esta obra se suma la correspondencia que mantuvo con algunos intelectuales mexicanos, sobre todo con Alfonso Reyes, donde revela su visión y preocupaciones sobre México.

92 Valle-Inclán realizó dos viajes a México, el primero en 1892-93 en el que fue redactor del *Veracruzano Libre* y colaborador de *El Universal*; la segunda ocasión que visitó México fue ya en la posrevolución en 1921, invitado por Álvaro Obregón; sostuvo además una gran amistad con el pintor mexicano Diego Rivera; dos de sus novelas: *Sonata de estío*, escrita en 1903 y *Tirano Banderas*, en 1926, recrean la realidad mexicana.

Desde luego estas menciones no agotan los nombres de otros intelectuales y políticos españoles que mostraron inquietud respecto a la problemática contemporánea de México; sin embargo, es notorio que con relación a Latinoamérica en su conjunto, son más fuertes y amplios los vínculos de los intelectuales españoles con otros países como Argentina, Chile, Uruguay, Cuba, etcétera.

Contenido y eje del debate intelectual

Para configurar el análisis en el campo y realidad concreta de cada país, en la perspectiva de la historia de las ideas, que dieron sustento a las relaciones hispano mexicanas y las posiciones que se fueron articulando en este debate, el primer paso es establecer los ejes temáticos del discurso en los proyectos nacionales en México y el sentido que le dieron a la revaloración de la tradición española.

En primer orden llama la atención, que las relaciones intelectuales que ahora analizamos fueron promovidas de manera oficial, dentro del ámbito diplomático, donde jugó un papel fundamental el problema antillano que entre sus elementos destaca, por un lado, el proceso revolucionario cubano, y por el otro el avance del imperialismo norteamericano y su evidente interés por la isla, cuestión que determinó la política española en invertir cuantiosos recursos militares para seguir preservando sus dominios, que finalmente perdió en el 98; y México por su cercanía geográfica con Estados Unidos y Cuba, trató de evitar que fuera colocado en una situación que comprometiera su soberanía.

Esta nueva situación puso en evidencia el poco conocimiento que en España se tenía sobre la realidad mexicana, así como en México de la situa-

ción en España, dicha constatación determinó la necesidad de un profundo estudio e investigación por parte de estos intelectuales, en ambos países. Esto llamó especialmente la atención de Manuel Payno quien insistió en conocer y explicar aspectos de la historia y de la sociedad hispanas para que fueran conocidas en México y a la inversa le interesó que el pueblo español tuviera una idea más clara de la historia y cultura mexicanas, en especial el progreso de los últimos 20 años, es decir a partir de la República Restaurada con el gobierno de Juárez.

Otro asunto de la realidad española que llamó la atención a estos intelectuales, fue la cuestión de los nacionalismos en España. Payno estudió y expuso la situación de Cataluña e insertó como apéndice de su obra *Barcelona y México*, la visión del nacionalismo catalán por parte del señor Yxart; Justo Sierra también habló de Barcelona en sus crónicas de viajes por España y, posteriormente Alfonso Reyes mostró su interés por la cuestión vasca en su correspondencia con Unamuno, quien lo remite a fuentes para profundizar en el tema.

Barcelona aparece, en la obra de estos intelectuales, como una ciudad a la par que Madrid y como un centro cultural e intelectual fundamental de España, especialmente por su desarrollo económico y su producción intelectual y editorial que permitió la edición de obras tan importantes para México como *México a través de los siglos* dirigida por Vicente Riva Palacios.

Algo fundamental en la revaloración de la tradición española para los proyectos nacionales latinoamericanos y mexicanos es la distinción entre la “herencia colonial” que ha sido un factor negativo dentro del proceso histórico mexicano y la reivindicación de otros aspectos positivos que han contribuido al desarrollo y progreso del país. Pese a que esta distinción aparece nítidamente en la obra de Mariátegui a finales de los veintes, aquí ya existen elementos para establecer esta distinción.

La herencia colonial estuvo estrechamente ligada a aspectos como la conquista, la colonización, el saqueo, la explotación, la opresión, el racismo, etcétera, y una herencia española positiva tiene su raíz en las corrientes humanistas que vienen desde el proceso de colonización, sobre todo con las obras del padre Las Casas, de Tata Vasco en la defensa que asumen de la población indígena en contra de la opresión de los conquistadores y encomenderos; así mismo en la contribución de los primeros frailes y religiosos para preservar los recuerdos históricos, las tradiciones orales que sirvieron para dar continuidad a la historia y cultura de los pueblos prehispánicos, especial mención merece fray Bernardino de Sahagún; también las tradiciones autonomistas de las Cortes de Cádiz de 1812; y desde luego las tradiciones democráticas de los gobiernos municipales en los diversos pueblos españoles.

Otro aspecto de esta tradición es la reivindicación de figuras históricas relevantes para ambos países, que constituye un elemento esencial en la re-

conciliación entre los pueblos, así tenemos los casos de Francisco Javier Mina en la independencia mexicana, que además luchó en contra de la intervención francesa en España; el papel del general Prim, en la intervención francesa en México, que es además un personaje político importante en el periodo de la primera República Española.

94 Destacan los fenómenos históricos y culturales como el problema de la conquista y colonización que propiciaron la imposición de una lengua, una religión; y que a partir de esto, tuvieron un desenvolvimiento independiente; lo mismo el sincretismo y la religiosidad popular latinoamericana, que contiene elementos de catolicismo y de las religiones nativas de los pueblos americanos autóctonos, y desde luego en las producciones artísticas y literarios de los grandes creadores mexicanos y latinoamericanos.

Estos son algunos de los ejes que requieren ser analizados y profundizados; aquí presentamos parte del contenido de una investigación que estamos realizando en un contexto más amplio.

Los celos en *El médico de su honra*, de Pedro Calderón de la Barca

Alberto Castillo Pérez

Objetivo

El objetivo de este trabajo es exponer el uso de los celos en *El médico de su honra*, de Pedro Calderón de la Barca, como una herramienta que permite ver problemas políticos, de género y demuestra ser un factor determinante y no sólo secundario al honor. Deseo señalar que los celos, como emoción, permiten juegos de transgresión controlada que generan acción dramática.

95

Desarrollo

Señala el investigador D. W. Cruickshank¹ que la enfermedad de don Gutierre en *El médico de su honra*, de Pedro Calderón de la Barca, es el honor; su preocupación por este valor social llega a ser una obsesión malsana que lo hace buscar su curación por medio de la sangría de la mujer a la que ama. El remedio, sin embargo, parece no aliviar la enfermedad sino convertirla en recurrente. Nadie estaría en desacuerdo ante la afirmación de que don Gutierre es preso de una pasión que lo lleva a tramar y hacer que se cometa el crimen de Mencía. Sin embargo el honor no es una pasión sino un criterio social con el que se juzga a alguien. La verdadera enfermedad de don Gutierre son los celos y, como sucede con otros celosos célebres, son alimentados por la propia imaginación que hilvana un tejido que parece lógico a la distancia y sólo al acercarse se descubre que no era lo que parecía.

Los celos como recurso dramático fueron empleado ampliamente en el teatro del Siglo de Oro español, hay al menos seis obras de Lope de Vega que contienen la palabra celos en el título, una novela de Cervantes, *El celoso extremeño*, y una serie de poemas de Góngora. Además de que en la mayor parte de las obras de la mencionada época, los celos, tienen presencia aunque no sean nombrados. Esto se explica porque dramáticamente proveen acción, permiten que se mueva un conflicto, ponen en disputa valores so-

¹ D. W. Cruickshank, "Introd., biografía y crítica", en Pedro Calderon de la Barca, *El médico de su honra / La cisma de inglaterra*. Madrid, Castalia. 2001. pp. 7-59.

ciales y políticos y admiten la creación de interesantes y profundas imágenes poéticas.

En sus lecciones de ética, Immanuel Kant señala a los celos como un “móvil instintivo”, que surge cuando no les hemos puesto coto a través de la razón; lo deseable, pues, es: “[...] desaparecer esos móviles y predominar en su lugar la razón”.² Los celos no son deseables, no sólo para Kant, sino para otros autores a lo largo de la historia de la humanidad. Otro problema es el de su definición, como ha quedado claro con el uso de la palabra “móvil”, ¿qué son los celos? ¿pasión? ¿emoción? ¿estado? ¿sentimiento? ¿son siempre algo negativo?

96 En su *Suma teológica*, Tomás de Aquino se refiere a estos como producto del amor:

El celo, de cualquier modo que se tome, proviene de la intensidad del amor. Porque es evidente que cuanto más intensamente tiende una potencia hacia algo, más fuertemente rechaza también lo que le es contrario e incompatible. Así, pues, siendo el amor *un movimiento hacia el amado*, como dice san Agustín en el libro *Octoginta trium quaes*, el amor intenso trata de excluir todo lo que le es contrario.³

La natural duda que surge acerca de si De Aquino se refiere a lo que hoy llamamos celos y no al celo como “ánimo de guardar o mantener algo”, se clarifica al avanzar un poco más en el texto:

[...] en el amor de concupiscencia, el que desea alguna cosa intensamente se mueve contra todo lo que se opone a la consecución o fruición tranquila del objeto amado. Y en este sentido se dice que los varones tienen celos de sus esposas, para que la exclusividad que buscan en la consorte no sea impedida por la compañía de otros.

Santo Tomás hace también una clasificación en dos tipos de celos, los concupiscentes y los envidiosos. Los primeros son los que surgen de una relación sentimental amorosa y los segundos en relación a algún bien que otro posee.

Pienso que decir que el empleo de los celos permite un conflicto en el que los valores aceptados, caminan por la cuerda floja de la transgresión. Parece no haber claridad acerca de la validez o no de este sentimiento, que, ligado al amor adquiere características que lo justifican. Asimismo, puede considerarse que se trata de una emoción negativa, puesto que debido a los celos cayó

² Immanuel Kant, *Lecciones de ética*. Madrid, Crítica. 2002.

³ Tomás de Aquino, *Suma teológica*. (Recuperado el 13 de junio de 2009), <http://hjjg.com.ar/sumat/b/c28.html#a4>

Lucifer y ejercerlos como producto del amor significa que se ama a alguien terrenal más que a Dios, quien es, a final de cuentas el ser más importante dentro de una sociedad en la que todo se rige alrededor de criterios religiosos católicos, como sucedía en el Siglo de Oro español. Los celos, recalco, permiten transgredir dentro del espacio gris que deja el bien y el mal, es una especie de limbo en el que, según su elaboración dramática, el autor puede justificarlos frente a la sociedad, hacer uso de ellos de forma lúdica o bien convertirse en un monstruo, según convenga al género de la obra en cuestión y, por lo tanto, al efecto que se desee conseguir en el espectador.

Los celos, para efectos de este trabajo, son conceptualizados como una emoción compuesta que surge de una determinada situación, como resultado de una emoción primaria, según Gray Jensen, citado en *The Literature of Jealousy in the Age of Cervantes*.⁴ Para decirlo en otros términos, el enojo, como emoción primaria, describen un estado y los celos, como emoción compuesta, explican el estado. Es decir que los celos dependen para ser explicados de una determinada situación, en la que existe ya otra emoción. La idea de celos como “emoción”, se entiende claramente en la afirmación de que las “[...] emociones no son simples ‘sentimientos’ o experiencias de la conciencia. La concepción de los sicólogos de las emociones incluye otros elementos adicionales a la experiencia, valoraciones cognitivas, convenciones sociales y respuestas psicológicas”.⁵

A partir de este concepto podemos comprender que la emoción que nace en don Gutierre es una emoción compleja, que sólo puede ser comprendida a partir del análisis del contexto y de los datos que nos da Calderón para construir su historia. El arranque de la acción de *El médico de su honra* se da en ausencia de Gutierre, cuando el infante don Enrique es llevado a la villa de este para que se reponga de una caída, que sufrió recientemente, de un caballo. Hablamos de una tragedia en el sentido amplio del término y aplicado al contexto del Siglo de Oro, por lo que el destino entra en juego y hace que esa casa sea la vivienda de doña Mencía, antigua enamorada de Enrique, quien al volver en sí se da cuenta de la presencia de la mujer a quien creía perdida, y se entera que está casada.

Los celos hacen su primera aparición en *El médico de su honra* a partir de que el Infante sabe que Mencía es la mujer de otro hombre, así pues no hay signos equívocos, ni entra en juego la imaginación de don Enrique para creer que aquella de la que está enamorado lo engaña. Sabe de cierto que está casada, que pertenece a otro hombre y que ya lo ha rechazado debido a esta

⁴ S. Wasgchal, *The Literature of Jealousy in the Age of Cervantes*. Missouri, University of Missouri Press, 2006.

⁵ G. W. Parrot, *Emotions in social psychology*. Psychology Press, 2000.

condición. Don Enrique se siente traicionado, lo que lo lleva a experimentar celos por un hecho consumado, él no ha sido testigo, conoce pocos detalles de lo ocurrido, pero las evidencias no dejan lugar a dudas:

Don Enrique: cuando los cielos
tanto me fatigan hoy,
que en cualquier parte que estoy
estoy mirando mis celos.
Doña Mencía: [...] No os despeñe vuestro brío;
mirad, aunque estéis celoso
que ninguno es poderoso
en el ajeno albedrío.⁶

98

En este punto los celos expresados por don Enrique están contaminados por la envidia, y de hecho como los clasifica Tomás de Aquino, bien podríamos estar frente a los celos envidiosos, es decir, la rabia frente a quien tiene lo que quien padece la emoción hecha en falta. La comparación molesta de la felicidad del otro y su buena fortuna. Llama la atención también que de los versos: “[...] que en cualquier parte que estoy / estoy mirando mis celos.” se infiere que son una emoción omnipresente y que sin importar distancia ni tiempo, pueblan el pensamiento de quien los siente.

Pero como se trata de una emoción compleja y dinámica, que de otro modo no otorgaría acción a la obra, los celos de don Enrique se contaminan de tristeza, enojo y rabia. Doña Mecía se encarga de hacerle saber que el engaño no ha sido tal y que ha sido casada por fuerza y no por mudanza, con lo que la emoción se transforma en un complejo conformado de celos, envidia, enojo y, sobre todo, celos posesivos, con lo que el deseo de adueñarse de Mencía se convierte en una obsesión para don Enrique. Aquí, esta emoción compleja es la base sobre la que se construye el edificio de la tragedia.

El contexto sobre el que se edifica la emoción celosa se hace evidente a los ojos del lector o espectador a partir de la mención de la situación en la que vive Mencía y que sustenta al conflicto: “[...] tuve amor, y tengo honor: / eso es cuanto sé de mí”.⁷ Con lo que queda claro que se parte de una relación amorosa previa, de un cambio socialmente aceptable de esa situación y del honor mantenido en consecuencia. Amor y honor son pues los elementos enfrentados, el primero una emoción personal en su origen y el segundo un valor establecido desde los social. La forma de amor que don Enrique pretende con Mecía es la de amante, con lo que queda claro que si ella acepta transgre-

⁶ P. Calderón de la Barca, “El médico de su honra”, en *Tragedias*. Madrid, Castalia. 2001, p. 246.

⁷ *Ibid.*, p. 250.

de valores sociales, pierde el honor, la honra y puede incluso condenar su alma. Enrique intenta ejercer su voluntad desde la posición de poder que le da el ser hermano del rey y con esto transgrede las leyes estamentales que son, en el contexto de la obra y su tiempo, las leyes de Dios. Se trata de otro elemento que le da el carácter de tragedia a la obra, porque es una forma de *hybris*, si bien dentro del contexto cristiano.

La oposición entre amor y honor y sus ámbitos de influencia quedan manifiestos en estos versos de quien, por otra parte, es el personaje que más claramente expresa el conflicto entre deber y sentir:

Don Gutierre: [...] porque
si amor y honor son pasiones
del ánimo, a mi entender,
quien hizo al amor ofensa,
se le hace al honor en él;
porque el agravio del gusto
al alma toca también”.⁸

99

Así pues, el amor es parte del gusto, es decir de lo sensible y el honor está conectado con el alma. El esquema de valores de don Gutierre pone en primer lugar al alma y lo convierte en un ser rígido en cuanto a la moral.

Es interesante señalar un ejemplo de uso de los celos como herramienta de atracción, afirmación y manipulación del ser amado. Éste se da cuando Mencía finge que se siente celosa de la partida de Gutierre, de quien cree podría ir a ver a doña Leonor:

Mecía: ¿Quién duda que haya causado algún deseo Leonor?
Don Gutierre: ¿Eso dices? ¡No la nombres!
Doña Mencía: ¡O, qué tales sois los hombres!
Hoy olvido, ayer amor
ayer gusto, y hoy rigor.

El juego celoso de Mencía parece ser un arma como la usada por otros personajes femeninos de obras del Siglo de Oro, que utilizan la emoción para despertar el interés del ser amado. Mencía, en este caso, parece “curarse en salud” porque la mención de Leonor está hecha para desviar la atención de su marido ante los comentarios indiscretos de Enrique. La diferencia entre el contexto de los simulados celos de Mencía y los reales que posteriormente experimentará su marido, señalan dos ámbitos distintos: el del hogar y el público. Para las mujeres parecen ser una herramienta doméstica enfocada

⁸ *Ibid.*, p. 258.

al amor, mientras que para los hombres son un arma usada cuando el honor está en juego.

Don Gutierre había pretendido a doña Leonor antes, e incluso había dado palabra de matrimonio, pero al ver el “bulto” de un hombre salir de casa de ésta, decidió cambiar de parecer y entonces pretendió a Mencía. Esto señala que es un hombre suspicaz, y arroja información acerca del vicio de carácter que más tarde lo llevará a planear la muerte de su esposa. Al ser interrogado por el rey don Pedro, Gutierre confiesa que decidió romper su compromiso con doña Leonor porque la simple sospecha le generó una aprehensión intolerable.

100

Como señala O' Connor, Leonor parece ser la contraparte femenina de Gutierre en el sentido de que también está enferma de honor, aunque el contexto en el que pide justicia es explicable porque “está a solas en el mundo; no tiene ni padre ni hermano ni tío que pueda proteger su honor y su posición en la sociedad. Esta falta de protección masculina la expone a los males de una sociedad en la cual la autodefensa se ha hecho un requisito para sobrevivir”.⁹ Doña Leonor no se mueve por otro valor que no sea el del honor y sus decisiones la llevan a un destino de consecuencias trágicas, es decir, el matrimonio con Gutierre. Preocupada por lo que parece, más que por lo que es, Leonor rechaza el ofrecimiento de matrimonio de don Arias porque:

[...] si vos fuisteis
quien a Gutierre le disteis
de un mal formado delito
la ocasión, y agora viera
que me casaba con vos,
fácilmente entre los dos
de aquella sospecha
hiciera evidencia.¹⁰

Cuando don Gutierre comprueba que la daga encontrada en su propia casa pertenece al infante don Enrique, sus quejas se dirigen al terreno del honor y no al del amor:

A peligro estáis, honor,
no hay hora en vos que no sea
crítica; en vuestro sepulcro

⁹ T. A. O'Connor, “El médico de su honra y la victimización de la mujer: la crítica social de Calderón de la Barca”, en *Actas del Congreso Internacional de Hispanistas*. Venecia, 1980, pp. 783-789.

¹⁰ P. Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 278.

vivís: puesto que os alienta
la mujer, en ella estáis
pisando siempre la güesa.¹¹

En ese mismo momento, como un elemento yuxtapuesto, surgen los celos y en el mismo monólogo que pronuncia las palabras antes citadas, se va levantando la emoción que hemos llamado celos por hecho comprobado. Aunque el lector o espectador sabe que Mencía no ha incurrido en la infidelidad, para Gutierre la daga es una prueba de que su hogar ha sido mancillado por otro hombre y a partir de esto es presa de los celos, conformados por una serie de unidades que Calderón nos deja ver claramente:

[...] esta desdicha, esta pena
este rigor, este agravio,
este dolor, esta ofensa,
este asombro, este delirio,
este cuidado, esta afrenta,
estos celos.¹²

101

El remate de la enumeración de sentimientos dado por la palabra “celos” no puede ser casual, creo que por el contrario, está puesto para sintetizar el cúmulo de emociones que componen dentro del contexto de la obra los celos experimentados por el esposo de Mencía. Sin duda alguna don Gutierre entra en un estado celoso en el que hay, como se menciona, delirio, es decir un estado mental patológico en el que hay creación de ideas o creencias ilógicas. Desde la primera jornada de *El médico de su honra*, don Gutierre padece un estado mental alterado que evolucionará a los largo de la obra. Margit Frenk lo explica de esta manera:

[...] aunque la suspicacia de don Gutierre queda apuntada en el primer acto, lo que verdaderamente importa, lo que Calderón desarrolla con espléndida maestría, es la transformación que se opera en él por obra de los celos. Este proceso dinámico, la repetida y creciente lucha interna entre la sensatez y la pasión, que culmina en la pérdida de la razón, es lo ‘admirable, prodigioso y espantoso’ del personaje.¹³

El hecho de que la daga encontrada en su casa sea del infante don Enrique y que Gutierre, debido a que éste es hermano del Rey, no pueda simplemente

¹¹ *Ibid.*, p. 276.

¹² *Idem.*

¹³ M. Frenk, *El Siglo de Oro español*. México, El Colegio de México. 2007, p. 91.

enfrentársele y matarlo, se convierte en un hecho que cuestiona los valores estamentales y coloca el cuidado del honor fuera del alcance directo del personaje. El triángulo amoroso del que surgen los celos del marido celoso, tiene como vértice a un miembro de la familia real. Calderón deja muchas cosas sin decir y apela a la imaginación del lector o espectador, quien sin duda pensará en la serie de emociones e ideas que pasan por la mente de Gutierre al imaginar que su rival es un hombre cercano al más alto escalafón social.

Apenas unos versos más adelante Calderón pone estas palabras en boca de su personaje:

102

¿Celos dije? Celos dije; pues basta; que cuando llega
un marido a saber que hay
celos faltará la ciencia;
y es la cura postrera
que el médico de honor hacer intenta.

El personaje parece luchar por recobrar la razón y concluye en que hay que comprobar el engaño para actuar en consecuencia. No obstante: “[...] el ‘error’ de don Gutierre consiste en que la ha faltado ‘la ciencia’, en que ha dejado que la pasión de los celos turbara su entendimiento hasta el punto de hacerle perder el control sobre la razón y voluntad”.¹⁴

La gran dificultad para definir los celos, que a lo largo del Siglo de Oro son señalados en la literatura como monstruos, tempestades, linceos, plagas, veneno, se hace evidente ante la directa pregunta del marido que sufre esta emoción: “[...] ¿qué son celos? átomos, ilusiones y desvelos”.¹⁵ Desmenuzando la definición podemos extraer algunas características interesantes: los átomos son invisibles y su existencia era sólo supuesta; las ilusiones son imágenes creadas por la mente, falsas aunque se pueden confundir con verdaderas; los desvelos señalan el sufrimiento que no deja dormir, la preocupación y una imaginación que no para.

El evento de Mencía confundiendo a Gutierre con don Enrique provoca que el primero crea que la infidelidad es absolutamente cierta y que su esposa recibe gustosa, en secreto, al Infante. No creo que se trate de un signo equívoco, porque Mencía responde a un estímulo como si este fuera real, no es su imaginación, sino la confusión provocada por el estado de duermevela el que la hace hablar a su marido como si se tratara de otro hombre. Resulta interesante que en ningún momento se dirige a él como hacia una amante, pero esto no es importante, ya que para Gutierre no es importante si lo ama

¹⁴ M. Frenk, *op. cit.*, p. 90.

¹⁵ P. Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 248.

o no, si el Infante se le acerca con o sin consentimiento, sino el hecho de que otro hombre ha saltado la cerca de su casa y que éste, lo sabe, ha sido el Infante: está deshonrado y los celos son la emoción que le permitirá limpiar su honra, con lo que sirven como el eje en el que se concentran valores sociales, experiencias cognitivas y experiencias psicológicas que expresan un modo de concebir el mundo.

Hay que guardarse sin embargo, como dice O'Connor, de creer que *El médico de su honra* se refiere directamente a la situación social de su época. Esta obra está situada durante el reinado de Pedro I de Castilla, el justiciero, también llamado el cruel; es decir entre 1350-1369, con lo que los hechos estaban colocados en un tiempo pasado, en el que las leyes y los comportamientos eran otros. La crítica social, empero, está presente en el tema central del honor, las ideas de este valor social “estaban en conflicto durante los siglos XVI y XVII, y Calderón implícitamente utiliza esta pugna como tema de su obra”.¹⁶

103

Calderón de la Barca sí critica el sitio secundario que se daba a la mujer en la sociedad y el asunto del honor como virtud al presentar personajes con características exacerbadas por la creación dramática: Mencía es una mujer contra la que las leyes sociales son ejercidas con gran violencia tanto por su padre como por su esposo e incluso por su ex pretendiente: parece que sus palabras no tienen valor alguno y que su único derecho es obedecer. Leonor sufre el “qué dirán” de tal modo que es movida a hacer algo a su favor. Gutierre se siente obligado a ejercer la violencia para salvar su honor. Enrique tiene que salir desterrado ante una herida provocada a don Pedro que no es sino un mero accidente. El propio Rey, según se sabía en la época, habría matado a una esposa que le era infiel. El autor pone frente a nosotros toda una cadena de personajes que de forma estética constituyen una gran metáfora que cuestiona a la sociedad de su tiempo hablando de otra época, una más cruel, pero no por esto menos cercana.

Gutierre asiste a la razón y no a la imaginación, cuando acude al Rey lo hace para prevenir que el Infante se acerque a su mujer y las frases dichas a medias le hacen creer que en verdad Mencía lo ha estado engañando. Busca la seguridad de la razón y no los fantasmas de la imaginación, aunque al final sucumbe a esta última. La imaginación ha sido estudiada como tema en la poesía del Siglo de Oro por Javier Gilber García, quien dice de ésta y su relación con los celos lo siguiente:

[...] no hace falta decir que la imaginación desatada era la causante de todas las desviaciones patológicas del amante celoso:

¹⁶ T. A. O' Connor, *op. cit.*, p. 785.

Esto de imaginar si está en casa
si salió, si la hablaron,
si fue vista...

[...] afirma Lope en un soneto sobre los celos: y toda la angustiada y trágica ristra de maridos celosos que poblaron la comedia española de la época, con el don Gutierre de *El médico de su honra* a la cabeza, no se privaron de recordarnos su condición de víctimas absolutas que miraban el mundo de la realidad exterior y los sentimientos con los ojos traidores de la imaginación.¹⁷

104

A partir del momento en que Gutierre escucha explicaciones a medias, cuando se esconde como se lo pide el rey, tiene la seguridad de que Mencía le es infiel. Aún más, lo no dicho por Enrique es alimentado por la ya mencionada imaginación celosa y entonces comienza la planeación del crimen por el que morirá Mencía. El personaje pasa entonces por un rango progresivo que va del enojo a la furia y termina por hacerlo pensar fríamente un final para su esposa que haga todo parecer un accidente y deje su honor limpio. La supuesta frialdad de que se acusa al médico de su honra no es tal si tomamos en cuenta que don Diego señala que “loco furioso / Don Gutierre de la casa sale”, verso que refuerza el largo proceso de celotipia arrancado muchos versos atrás y que ha sido construido magistralmente por Calderón de la Barca hasta culminar con la visión de un hombre “loco furioso”, que tras los sucedido se dice: “no libre de la borrasca”, señalando con esto su estado mental.

La final enumeración frente a don Pedro de hechos que despertaron las sospechas, y con esto los celos, de Gutierre, exhiben la radiografía de su cuerpo enfermo de celos y cómo poco a poco estos fueron dejándolo ciego: ver a su hermano embozado rondando su casa, hallar detrás de la cama su daga, descubrir que ronda de día y noche a su amada, escuchar mayores desdichas cuando acude a quejarse y, finalmente, descubrir un papel en el que su amada le pide que no se vaya.

La tragedia calderoniana en *El médico de su honra* cobra su mayor sentido trágico si se ve a la luz de los celos, porque es a partir de estos que se desencadena la serie de errores trágicos en los que la lejanía de Dios o la concepción errónea del servicio a éste los lleva a cometer actos atroces.¹⁸ Se trata de la fe malograda, en este caso por los celos entendidos como guardianes de una concepción no cristiana del honor.

¹⁷ J. García Gilbert, *La imaginación amorosa en la poesía del Siglo de Oro*. Valencia. Universitat de Valencia, 1997, p. 21.

¹⁸ B. W. Wardropper, “Civilización y barbarie” en *El castigo sin venganza*. Madrid. Cátedra. 1987.

Conclusiones

Como recurso dramático, los celos aportan a la acción de *El médico de su honra*, movimiento, intensidad y generan emociones contradictorias e intensas en los personajes. La dificultad y flexibilidad en su definición, permiten la creación de imágenes interesantes, oposiciones y enfrentamiento entre ideas en conflicto. Permiten el avance de la acción, generan tensión, suspenso y complejizan al personaje que es presa de ellos.

Su presencia como elemento de la cultura del Siglo de Oro y su relación con Dios (porque Dios es celoso de sus criaturas) permiten lo que llamo transgresión controlada, es decir que se trata de una emoción aceptada porque surge del amor y se permite en tanto sus consecuencias no sean negativas. De este modo, un personaje celoso no es rechazado de inmediato, no sólo en lo emocional, sino también en lo social puede ser comprendido e incluso justificado. Existe incluso un momento al inicio de la obra en el que Mencía hace un uso lúdico de los celos al mencionar a Leonor con la intención de “curarse en salud” o probablemente de reforzar su relación con su esposo. En todo caso, en Mencía los celos no son un “monstruo terrible”, sino apenas un llamado de atención.

No cabe duda que los celos de don Gutierre no sólo tienen aristas amorosas y de honor. El hecho de que su rival sea el infante don Enrique provoca un conflicto que toca lo religioso, social y político. El poder ostentado por los miembros de la familia real tenían una relación directa con Dios, así pues, para Gutierre, aunque lo desee, resulta muy difícil atentar contra la vida de quien incluso podría llegar a ser el Rey de España. Desde el punto de vista social, la intención de obtener favores de Mencía (una dama respetable) es una transgresión, no sólo porque está casada, sino porque no pertenece a la clase social y política de la realeza, así lo hacen saber el rey don Pedro, tanto como la propia Mencía. El abuso de poder es palpable y tanto Gutierre como Mencía son víctimas de los deseos de un Infante poderoso, para quien sus deseos son más importantes que cualquier regla. Lleno de celos, Enrique decide romper ley tras ley con las consecuencias que ya conocemos.

Vista a la luz de los celos, la concepción del honor muestra una crisis de valores a la que sin duda alguna quiso hacer referencia Calderón. Empujados por ideas del honor deformadas y ajenas a la verdadera ideología cristiana, los personajes de *El médico de su honra* viven en un estado de zozobra patológico ante lo que se pueda decir de ellos. Sus celos están siempre contaminados de vergüenza, ira y temor social, por lo que su comportamiento es extremo y temerario. En este contexto puede comprenderse que don Gutierre reaccione de modo tan aparentemente calculado: es alguien que pertenece a la sociedad donde se ha dado el hecho, está atado de manos ante el poder del

Rey y lo que está en juego puede significarle no sólo la vida misma sino la salvación de su alma. La muerte de Mencía, además de ser un acto criminal, puede ser vista como un sacrificio en el que entrega lo más valioso que tiene con el fin de purificar una vida necesitada de perdón. Todo, por supuesto, en una sociedad que se ha olvidado de que su Dios está presente y el sacrificio es innecesario.

106 La posición social de la mujer es otro eslabón en el que los celos forman una parte inseparable en *El médico de su honra*. Las palabras de Leonor y Mencía carecen de valor ante un mundo que las muestra como dignas de ser cuidadas y, en su caso, desconfiadas. La serie de errores cometidos por Mencía hacen que pinte un cuadro en el que aparece como culpable. Ninguna explicación es válida ante un sistema patriarcal y de jerarquías en el que los celos funcionan como emoción que permiten ejercer el poder de formas socialmente aceptables bajo la justificación del amor y el cuidado. Es siempre necesaria la intervención del hombre para restablecer el orden roto por las equivocaciones y la falta de celo en la que ellas incurren. El orden social, religioso y político se equilibra nuevamente con dos decisiones patriarcales: la muerte de Mencía, planeada por don Gutierre y el matrimonio de éste con Leonor, ordenado por el rey don Pedro.

Guerreras, prostitutas y heroínas en *Muñeca brava*, de Lucía Guerra

Arturo Texcahua Condado

En *Muñeca brava* (1993), segunda novela de la chilena Lucía Guerra, la mujer es la protagonista de una historia de terror y muerte alrededor del dictador Augusto Pinochet; es una mujer que cobra por sus servicios sexuales y que un día es arrestada no por la policía como es costumbre, sino por el ejército que ha decidido llevar a cabo un experimento ordenado por el dictador: concentrar a un grupo de prostitutas en uno de los muchos centros de detención “para estudiar por primera vez a estas mujeres”, para averiguar bien: “quiénes son realmente, cómo son, qué sienten, qué piensan [...] un trabajo exploratorio a base de preguntas y respuestas para aclarar los misterios de esas vidas malignamente dedicadas a los pecados de la carne”.¹

107

Pero las acciones de los grupos subversivos impiden continuar con el experimento que, sin embargo, sólo sirve para unir al grupo de prostitutas en su odio y resentimiento contra el Gran Benefactor de la República —como se encubre paródicamente en la historia al dictador chileno—, para que luchen en su contra y para que Alda conozca al coronel Arreola, quien desarrollará una pasión por ella que lo someterá como hombre y lo hundirá como militar.

La mujer y la guerra, ¿víctima o enemigo?

Si bien es cierto que en *Muñeca brava*, la mujer es víctima como todos los habitantes de un país en guerra, también es verdad que es un enemigo del régimen y, como tal, enfrenta a las fuerzas del opresor con batallas ganadas y perdidas, infringiendo bajas y teniéndolas. La mujer participa en una guerra contemporánea en la que se aplican nuevas formas² ante un enemigo

¹ Lucía Guerra, *Muñeca brava*. Santiago, Montes Ávila/Editores Latinoamericanos, Caracas, 1993, p. 17.

² Herfried Münkler establece las características de las nuevas guerras: “First, there is the already mentioned *de-statismization* or privatization of military force, which has become possible because the direct pursuit of war is less expensive than in the past; light weapons can be obtained everywhere on favourable terms and no lengthy training is required in their use. This cheapening has to do with the second characteristic of new wars, the greater *asymmetry* of military force,

escurridizo y oculto. Es una guerra alejada de aquellos tiempos en que dos fuerzas poderosas se enfrentaban en un campo de batalla determinado para confrontar tropas y armas de forma decisiva. Es una guerra actual y como tal tiene otras características en todos los sentidos. Sostiene nuevas estrategias congruentes con el espíritu práctico que domina hoy la mayoría de los actos humanos. En esta nueva guerra muchas veces las reglas tradicionales no se aplican. Se usan armas sofisticadas que quirúrgicamente asesinan a los enemigos y, al no ser tan precisas, a la población civil que los rodea, pues unos cuantos metros de diferencia en el impacto de un misil suponen la muerte de muchos inocentes. Pero para quien hace la guerra, la declarada, la oculta, la no oficial, la secreta o la que sea, esto no importa. El propósito es eliminar al enemigo, los otros muertos son daños colaterales inevitables. Hay en todo esto un pragmatismo obcecado que utiliza un propósito valioso, y con muchas repercusiones, para defender cualquier atropello y justificar asesinatos.³ Aún en el siglo XXI, parece que la barbarie siempre tiene un sólido discurso. Puede ser la seguridad de todo el mundo, la tranquilidad de sus ciudadanos, el nacionalismo, la historia, la cultura, la supervivencia de un país, la estabilidad de la economía, el pueblo, la violación de los derechos humanos, el orden mundial, las ideologías, todos son ahora argumentos de peso que han desplazado —al menos en apariencia— a Dios o al simple afán de conquista y dominio de otros pueblos.

Como sean las guerras, con grandes batallas, de manera electrónica, de baja intensidad,⁴ con sofisticaciones tecnológicas o casi en silencio, son guerras, y utilizan ejércitos poderosos y bien equipados para enfrentar a iguales o para aplastar a los débiles con la fuerza de las armas.

son that the adversaries are as a rule not evenly matched. There are no longer war fronts, and, therefore, few actual engagements and no major battles; military forces do not lock horns and wear each other civilians". La tercera característica es: "a successive *autonomization* of forms of violence that used to be part of a single military system. As result, regular armies have lost control over the course of war; to a considerable extent it is now in the hands of players for whom war as a contest between like and like is an alien concept". (Herfried Münkler, *The new wars*, Reino Unido, Polity Press, 2005, p. 3.)

³ "La guerra es un procedimiento judicial en la que el mal mayor es infligido no por quien tiene más derecho sino por quien tiene más fuerza, por lo que se verifica una situación en que no es la fuerza quien está al servicio del derecho sino éste el que acaba estando al servicio de la fuerza". (Norberto Bobbio, *El problema de la guerra y las vías de la paz*. Barcelona, Gedisa, 1992, p. 53.)

⁴ Münkler destaca la importancia de estas pequeñas guerras: "If the concept of civil war is stronger in the traditions of political theory, the concept of the small war (nowadays increasingly used as a variation on 'low-intensity war') has done greater service in writings on the history of war". (H. Münkler, *op. cit.*, p. 23.)

De este modo, la confrontación de un gobierno contra un grupo terrorista, una oleada guerrillera, una organización criminal de narcotraficantes o unos disidentes políticos se convierte en una guerra, no obstante que del otro lado quizá el enemigo sólo tenga como única arma real su actitud de rebeldía. Para un dictador el enemigo está en todas partes, consciente de su arbitrario poder, de su falta de legitimidad, de que sólo mediante la violencia y el terror podrá sostenerse. Por ello todos son posibles transgresores (hombres, mujeres y niños), y por tanto posibles enemigos. De ahí que un dictador fortalezca los aparatos de represión.

Y en Chile, en los ochentas, había una guerra civil de “baja intensidad” y su motivación general, la explica Luis Maira, era un:

109

[...] enfrentamiento entre las fuerzas políticas y los bloques sociales que en cada país propiciaban la subversión y la implantación de un régimen comunista y quienes defendían los valores y estructuras de la civilización occidental cristiana. [Maira sostiene que:] esta noción de ‘guerra interna’ llevaba aparejada la de ‘enemigo interno’. El contingente de estos últimos estaba formado no sólo por quienes militaban en los partidos comunistas, sino que en un sentido lato por todos los que los apoyaban o se aliaban con ellos y, aun por quienes, siendo sus adversarios formales, les extendían garantías democráticas que facilitaban su acción. Por esta razón los defensores de la DSN (Doctrina de Seguridad Nacional) propiciaban la supresión de los regímenes democráticos liberales por considerar que éstos facilitaban un caldo de cultivo favorable para la expansión y triunfo del comunismo.⁵

Explica Luis Maira que el régimen de Pinochet usó todos los recursos a su alcance para ganar en Chile esta “guerra interna”, incluyendo elementos y recursos del todo ajenos a la tradición política del país, tales como la proscripción indefinida de partidos políticos y organizaciones sociales, la confiscación de sus bienes, el funcionamiento de cortes marciales y consejos de guerra para juzgar a los disidentes, la conformación de poderosas policías secretas (la DINA primero, la CNI más tarde), del mismo modo que suprimió la vigencia de todas las garantías y derechos políticos, incluyendo para decenas de miles de personas la prohibición de vivir en su propio país.⁶ Para Julio Scherer⁷ el asunto de esta guerra fue más simple: Pinochet era una persona aficionada a matar, con alma de asesino, sin justificación alguna.

En este juego de la guerra como en otros, la mujer ha sido principalmente víctima.⁸ Ya sea como parte de la población civil, ya sea entre las pausas de las

⁵ Luis Maira, *Los tres Chile de la segunda mitad del siglo XX*. Santiago, Lom, 1998, p. 26.

⁶ *Idem*.

⁷ Julio Scherer, *Pinochet, vivir matando*. México, Nuevo Siglo Aguilar, 2000.

⁸ “Since time immemorial, the violence of war has always been directed against women as

batallas como divertimento de los soldados,⁹ ya sea como madre, esposa, hija o hermana de los contendientes, ha tenido que sufrir vejaciones, maltratos, hambres, violaciones,¹⁰ torturas y otras muchas atrocidades. Se le considera objeto y por tanto premio, sin posibilidad de ser protagonista e incapaz de incidir públicamente en la historia.

110 Sin embargo, en *Muñeca brava*, Alda y sus compañeras son parte de ese enemigo del Gran Benefactor de la República, pelean en la guerra al integrarse a un grupo clandestino que se ha organizado para oponerse. De tal suerte que estas mujeres, que al principio sólo son víctimas, se transforman en protagonistas; transitando de su trabajo normal y los abusos conocidos, a personas dispuestas a defenderse de un dictador que minimiza cualquier protesta venida de las mujeres: “[...] a las mujeres no hay que hacerles caso”.¹¹ Y es que para el dictador la mujer tiene una utilidad accesoria, casi circunstancial:

[...] porque nuestra materia gris también necesita del cuidado maternal y las mujeres nacieron, más que nada, para ser madress... las mujeres con su ca-pacidad in-fi-ni-ta para amar deben construir con sus frá-gilesss manos el nido del hogaaar. Porque la función del sexo débil eees y serááá siempre pro-veer la almohada tan merecida que tenemos los hombres después de nuestras batallas diarias.¹²

Esa concepción patriarcal domina a todos los militares. Igualmente para el coronel Arreola la mujer ideal debe tener una naturaleza maternal, dispuesta a “la actividad sexual sólo con el santo propósito de procrear”.¹³ Limitada, según esta concepción, al espacio privado, doméstico, se considera abominable que la mujer rebase ese ámbito, ya que adquiere una presencia peligrosa, como par, no como subordinada. Por ello entendemos porque Arreola: “Nunca permitió que su esposa traspasara las fronteras de la decencia en las relaciones sexuales que él dirigía una vez por semana”.¹⁴

well as men. ‘They killed the men and led the women and children into slavery’ — such is the image presented by ancient historians when they report the capture of city and the fate of its inhabitants”. (H. Münkler, *op. cit.*, p. 81.)

⁹ En 2004, en Irak mujeres militares norteamericanas resarcieron antiguas ofensas de los hombres haciendo gala de sus habilidades para conjugar deber y diversión a través de la tortura en la cárcel de Abu Ghraib.

¹⁰ “The strategy of sexual violence — ranging from mass rape to the internment and systematic violation of selected women and ending in their deportation o in public displays of pregnancy — may ver thought of as a policy of ‘ethnic cleansing’ in the grand style, without genocide”. (H. Münkler, *op. cit.*, p. 83.)

¹¹ L. Guerra, *op. cit.*, p. 99.

¹² *Ibid.*, p. 128.

¹³ *Ibid.*, p. 26.

¹⁴ *Idem.*

Las prostitutas se convierten en guerreras

Estas nuevas guerreras se saben de siempre al margen de principios morales y del consentimiento social. Con esa conciencia asumen su condición y el estigma que lleva su profesión. Son doblemente marginadas, como mujeres y como prostitutas. Están más allá de cualquier borde. Este entendimiento de quienes son lo revela muy bien Alda cuando explica al coronel Arreola, quien la interroga con su fría disciplina, qué es una prostituta y los nombres que recibe, un discurso que no sólo ahonda en la concepciones lingüísticas de esta actividad, sino que va en muchos sentidos a explicar las contradicciones y absurdos que se tiene de este oficio en el mundo y de cómo se le estigmatiza: “Creo que no hay mucha diferencia entre una mujer pública y una mujer privada, fíjese, después de todo, a ellas el marido las alimenta, les da techo y abrigo por la misma cuestión no más, con la única diferencia de que ellas les tienen que cocinar y lavar la ropa sucia mientras que a nosotras nos pasan el billete y se van”.¹⁵

111

En esta parte es muy obvia la referencia a lo público y lo privado; la prostitución está fuera, ante la mirada de todos, abierta, mientras el otro oficio de la mujer se desarrolla en espacio íntimo, oculto, cerrado.

El carácter transgresor de la prostituta es el que precisamente atrae la curiosidad del dictador. Hay un misterio encerrado en esas mujeres distintas porque son dueñas de su propia sexualidad. Dice el Gran Benefactor al aceptar que aún estando con ellas no los ha podido conocer, “[...] porque esas mujeres son muy raras, muy misteriosas”.¹⁶

Esa mujer misteriosa, dueña de su cuerpo, que le da el uso que ella quiere, atrae la atención y el interés de los hombres, el Gran Benefactor confiesa: “[...] no podía dejar de pensar en estas mujeres inmundas que vendían su cuerpo y se dejaban hacer cochinas”.¹⁷

Sobre esa diferencia de la prostituta con la mujer del hogar (descontando por supuesto que la prostituta tiene un hogar e hijos) Ruth M. Mestre i Mestre señala: “El cuerpo de la mujer en lo doméstico, propiedad privada del marido y sin remuneración, se opone al cuerpo femenino de la mujer en lo público sin dueño legítimo y exigiendo dinero”.¹⁸

En este concepto masculino tradicional, la sensualidad es propia de los hombres, y las mujeres que se inclinan por ésta tienen: “[...] una desviación pecaminosa”.¹⁹

¹⁵ *Ibid.*, p. 36.

¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ Ruth M. Mestre i Mestre, “Trabajo sexual e igualdad”, en Isabel Holgado Fernández, ed., *Prostituciones. Diálogo sobre el sexo de pago*. Barcelona, Icaria, 2008, p. 63.

¹⁹ L. Guerra, *op. cit.*, p. 26.

En opinión del coronel Arreola: “[...] las mujeres no son más que vientre y vagina, dos fragmentos de cuerpo que las destinan, desde el nacimiento, a ser madres o prostitutas, ambas igualmente atadas a un placer masculino que en ellas se transforma en sublime procreación o en pecado deleznable”.²⁰

Y no obstante su carácter público y abierto, el trabajo de prostituta es algo estigmatizado como indecente, inmoral, criticable,²¹ por eso dice Alda: “[...] podría haber estudiado pa’ secretaria o cualquier otro trabajo decente”.²²

Este estigma es evidente en la novela, las margina a tal grado que ni siquiera consideran formar parte de la sociedad, por eso no toman en cuenta lo que sucede en el país. Aquí es muy pertinente la reflexión que hace Cristina Garaizábal:

112

Aunque la prostitución es una realidad que existe y que no está tipificada como delito, la mayoría de la sociedad no la admite ni la considera una actividad normal, ya que se la enjuicia desde la moral. Las valoraciones morales que tiñen la visión que se tiene de la prostitución hacen que se considere indigno prostituirse porque la sexualidad sigue sacralizada y magnificada en nuestras culturas. Así, aunque la mayoría de las personas, en las sociedades mercantilistas y capitalistas, están en trabajos en los que venden su capacidad de trabajo, sus habilidades o sus conocimientos para poder subsistir, ofrecer servicios sexuales se considera la mayor de las indignidades, especialmente si es una mujer quien lo hace. Porque, también en nuestra sociedad, y a pesar de los avances que se han dado en este terreno, sexo y mujeres siguen manteniendo una relación conflictiva en las ideas dominantes sobre la sexualidad. Para las mujeres siguen rigiendo mandatos sexuales más estrictos que los que rigen para los hombres y se cargan las tintas sobre los peligros que el placer y la sexualidad tienen para ellas, estableciéndose socialmente ciertos límites a la iniciativa sexual de las mujeres que no existen para los hombres. En este sentido, la puta es la representante por excelencia de esos límites. Su estigmatización y la condena moral que recae sobre ellas son la expresión del castigo con el que la sociedad responde a la trasgresión de estos mandatos sexuales.²³

²⁰ *Ibid.*, p. 39.

²¹ Holgado Fernández asegura que “El estigma contra la mujer prostituta permite acallar sus voces, mantenerla excluida de la ciudadanía activa y justificar las discriminaciones contra ellas [...] La estigmatización de la puta no sólo es una violencia contra las mujeres en prostitución, sino que es un instrumento de control sexista contra la libertad y autonomía de todas las mujeres”. (I. Holgado Fernández, ed., *op. cit.*, p. 14.) Por su parte, Francisco Gomezjara y Estanislao Barrera afirman que: “[...] el concepto de prostitución utilizado en la sociedad burguesa conlleva dos opciones axiológicas: como sinónimo de desviación social, bajo una orientación negativa, degradante”. (F. Gomezjara y E. Barrera, *Sociología de la prostitución*. México, Fontamara, 1991, p. 25.)

²² L. Guerra, *op. cit.*, p. 46.

²³ Cristina Garaizábal, “Las prostitutas toman la palabra. Las vicisitudes de su construcción como sujetos sociales”, en I. Holgado Fernández, ed., *op. cit.*, p. 96.

La marginación se subraya también por el hecho de que no sea comprendida su función, lo que las hace inexplicables. Esta incompreensión las aísla. Dice Alda:

Qué va a entender la otra gente lo que significa estar acostándose con tanto hombre borracho que no funciona, con tanto huevón que se va corto en dos minutos... Los hombres pasan por encima de uno igual que los milicos cuando desfilan el día de la patria, harto ruido mi alma, mucha pinta y ni una sola gota de corazón. Por eso yo siempre he dicho que nadie en el mundo sabe lo que somos.²⁴

Y agrega: “Todos los huevones la tratan a una como si fuera un maniquí de carne y hueso que, después que se usa, se tira a la basura. Muchas sonrisitas, bailes y buenos manoseos hasta cuando los mierdas se vacían en uno y después ni que uno fuera sabandija, una cucaracha”.²⁵ Y sin embargo, viven aspirando a cierta normalidad: “Yo no sé qué daría porque alguna vez un hombre me invitara al teatro, me regalara ramos de flores rojas y se pasara más de un mes tratando de conquistarme, como lo hacen con las otras mujeres”.²⁶ Por esa normalidad, podrían hacer muchas cosas, tanto vale esa situación: “Yo le vendería mi alma al diablo nada más que por volverme a ver un día caminando hacia el banco de una plaza donde me espera un hombre rodeado de palomas”.²⁷

Cuando Alda, muy joven, empieza a prostituirse, se da cuenta de que de la prostitución se convierte en una forma de liberación, de quitarse ataduras, de obtener independencia económica, de ganar dinero, lo que la hace sentir una “[...] profunda satisfacción de que no dependía de nadie para sobrevivir, de que ya no tendría que acatar las órdenes de nadie”.²⁸ Una forma de liberación dolorosa, que hace al cuerpo objeto, que infringen dolor como el que manifiesta Martina en la hora de su muerte: “Muchos fueron los frutos de tu vientre que endulzaron a los amantes transitando sin parar por tu cuarto y por tu cuerpo. ¡Sagrado cuerpo! ¡Único don de Dios en este mundo! Sagrada tú, entre todas las mujeres, revolcándote en las sábanas siempre con un hombre diferente”.²⁹ Una muerte que tampoco es mujer, pese a que se le endilgue ese género: “[...] la muerte, pese a todo lo que digan allá afuera —dice Martina—, es y será siempre un hombre, el único amante que una mujer puede tener sin temer el abandono”.³⁰

²⁴ L. Guerra, *op. cit.*, p. 65.

²⁵ *Ibid.*, p. 67.

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Ibid.*, p. 80.

²⁹ *Ibid.*, p. 150.

³⁰ *Idem.*

Las mujeres, que al principio de la historia son arrestadas e interrogadas como parte de un experimento en el que ellas son ratas de laboratorio, regresan a la calle de la noche transformadas por el resentimiento, el miedo y el odio al régimen. Hasta ese momento la política, sus contiendas, los acontecimientos del país habían sido ajenos a ellas, se deslizaban “[...] únicamente por los márgenes de los balcones embarrotados en la calle de la noche”.³¹

114 La explicación de esta actitud estribaba principalmente en que los conflictos políticos que se daban fuera de su trabajo no les afectaban ni les beneficiaban, toda vez que para ellas, en la calle de la noche, “todos los hombres eran iguales y sólo después de iniciarse el rito del coito, les era posible penetrar en el magma de rasgos naturales e intrínsecos que bullían secretamente bajo las vestiduras de las afiliaciones políticas, religiosas, deportivas y sindicales”.³²

En ese marco se aprecia al mundo con principios distintos, con una tabla de valores y jerarquías propias de ese trabajo que en lugar de separar a los hombres en conservadores o progresistas, en comunistas o de derecha, los divide a partir de la experiencia sexual y amorosa en: “[...] generosos y mezquinos, en arrogantes y acomplejados, en románticos y bestiales”.³³ Pero las circunstancias y la provocación empujan a las prostitutas a entrar en los linderos de la política, un terreno con el que nunca antes habían tenido que ver: “Las putas nunca hemos tenido na’ que ver con la política”.³⁴

Transitan de la marginalidad hacia un plano público distinto. Cuando regresan a la ciudad, este grupo de mujeres son otras, están seguras que el Benefactor de la República y los militares son el enemigo, un enemigo distinto, otro político, un ámbito al que se introducen sin notarlo. De Martina, Alda y Meche se dice algo que también corresponde a las otras: “[...] se había fortalecido la alianza que había nacido del temor y el desconcierto, afianzándose ahora como un lazo tejido por los nudos de la impotencia frente a la injusticia”.³⁵ Al vivir en carne propia los atropellos del régimen, entienden la situación nacional y son conscientes de su papel como enemigas, implícita y explícitamente, del Gran Benefactor. Hasta ese momento habían confundido a estos dentro de los enemigos de género, sin distinguir su quehacer político, su carácter asesino. Los miliares eran sólo antagonistas naturales, cuyos abusos y humillaciones eran parte de la constitución masculina, no algo diferente. Después de ser víctimas directas de sus abusos, esto cambia radicalmente:

³¹ *Ibid.*, p. 12.

³² *Ibid.*, p. 13.

³³ *Ibid.*, p. 13.

³⁴ *Ibid.*, p. 125.

³⁵ *Ibid.*, p. 56.

[...] notaron que las otras mujeres ahora escuchaban las noticias por la radio y que a las ocho de la noche, hora en que empezaban a maquillarse para su trabajo nocturno, lo hacían frente a un televisor que habían exigido tener alegando que, dadas las circunstancias de la redada de la cual habían sido víctimas, necesitaban imperiosamente estar informadas de la situación nacional.³⁶

Ahora, además, son los asesinos a quienes hay que castigar y hacer frente, no obstante los peligros que ello implique. Por eso, cuando doña Leonor las invita a participar, empiezan a colaborar sin objeciones. Descubren que para los militares ellas siempre han sido el enemigo de su guerra. Sea por su perfil transgresor y misterioso, sea porque pueden socavar los cimientos de una sociedad patriarcal, sostenida por ancestrales principios que insistían en el papel doméstico de la mujer.

115

Cuando ellas entienden que ellos son el enemigo, se vuelven contra ellos y colaboran con la resistencia, para ganar una guerra en la que se introducen como por casualidad, toda vez que hasta ese momento habían asumido estar marginadas también, al igual que en los otros planos, de la contienda política. Ciertamente se introducen en la lucha como una forma de defensa ante el abuso y el peligro que encuentran, con la esperanza de que ese estado de terror termine y no ser nuevamente víctimas de los caprichos del dictador. Así, en el fondo, evitarán ser asesinadas o desaparecidas. Temen a la muerte que las amenaza a través del dictador. Carecen de ideología pero no de motivos. Se ajustan a la lógica básica de la guerra: matar o morir.

La adversidad deviene en una solidaridad entre mujeres que se acentúa con el peligro. Doña Leonor, una mujer circunscrita al ámbito doméstico de la clase media alta, reconoce:

Ustedes se ganan la vida siendo prostitutas de acuerdo a la moral, cometen muchos pecados todas las noches. Pero no debemos olvidar tampoco que las leyes de la moral las han hecho los hombres, no las mujeres. Y yo, como mujer, le digo que no importa que ustedes sean prostitutas, sobre todo cuando hay que luchar por mantener la vida.³⁷

Alda valora lo que hace doña Leonor al exponerse a ser arrestada y ejecutada por conspirar contra el dictador: “[...] era como si a la muerte (de su hijo) irrevocable la anciana opusiera la vida, dedicando todos sus esfuerzos para salvar a otros seres humanos de las garras del dictador con una obstinación en la cual proteger a los vivos parecía también la única venganza posible para una madre en este mundo”.³⁸

³⁶ *Ibid.*, p. 57.

³⁷ *Ibid.*, p. 68.

³⁸ *Ibid.*, p. 69.

Al final, el tránsito de las prostitutas está consumado: “Y en la calle de la noche que definitivamente rechazó ser una flor nocturna que revertía al tiempo detenido de todos los tiempos, también se oyeron las voces del futuro”.³⁹

Esa esperanza que está simbólicamente reiterado detrás del verde color de la esmeralda, de Esmeralda, de Alda, de la mujer que representa la libertad.

Entre payasos, risas y burlas

116 La novela es una gran carcajada bufonesca, donde aparecen prostitutas pintarrajeadas de heroínas, payasos perseguidos como asesinos monstruosos, militares ridículos, canciones y música popular, graciosos fantasmas y una singular danza de la muerte. El desfile de circo tiene como bestias a los militares. El tango aparece en medio de un interrogatorio. La pasión quema el cuerpo de un hombre mientras se oyen los lamentos de los torturados. Hay una fiesta popular, un humor carnavalesco. Como decía Bajtín:

Es, ante todo, un humor festivo. No es en consecuencia una reacción individual ante uno u otro hecho “singular” aislado. La risa carnavalesca es ante todo patrimonio *del pueblo* (este carácter popular, como dijimos, es inherente a la naturaleza misma del carnaval); *todos* ríen, la risa es “general”; en segundo lugar, es *universal*, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el Carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es *ambivalente*: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez.⁴⁰

Alda también se encubre el rostro detrás de una máscara, por eso piensa cuando se maquilla: “[...] que el maquillaje era también una vacía humorada con la cual se enmascaraba al rostro para un pasajero carnaval que inútilmente intentaba ignorar a la muerte”.⁴¹

El mismo atentado es burla del complot político, al grupo político se opone la decisión y la orquestación individual y solitaria, por eso la presencia de un payaso en el acto, cuya participación, paradójicamente, entorpece la consecución del atentado: el dictador odia a los payasos porque pueden reírse de su igualmente absurda máscara de hombre recto, ordenado y progresista. Teme que la risa, con su vocación caótica, descomponga su orden positivista. De los payasos dice el Gran Benefactor de la República:

³⁹ *Ibid.*, p. 159.

⁴⁰ Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona, Barral, 1974, p. 17.

⁴¹ L. Guerra, *op. cit.*, p. 109.

Yo cuando niño tenía pesadillas horribles, espantosas, a veces se me aparecía una cara enorme toda pintarrajeada que me hacía muecas y se reía de mí, imagínese usted, se reía de mí [...] se me figuraba que había uno de estos payasos —monstruosos en realidad— que me hacía señas detrás de una ventana o se mofaba de mí en los momentos más solemnes, como cuando gané el primer premio en mi clase de gimnasia.⁴²

Esa también es la razón por la que odia el baile y la música, la broma y la alegría, y hace víctimas como don Jairo: “Después del golpe me agarraron porque yo hacía cultura popular. A mí me fregaron los tobillos, a otros les hicieron papilla los dedos pa’ que no volvieran a tocar la guitarra”.⁴³

Prostituta y payaso se unen en la felicidad que provocan, y en el rechazo que les tiene el dictador. En la conversación que tienen Alda y José Miguel, el payaso que se esconde, éste le dice: “Mira que función más importante tenemos tú y yo porque la vida sin risa y sin sexo debe ser peor que la misma muerte”.⁴⁴

También será José Miguel, al relatar la historia del primer hombre y de las primeras mujeres, quien cuente cómo aparecieron los payasos, músicos y cirqueros sin que Dios se percatara, es decir fuera de la historia: “[...] ese mundo creado por el hombre de luengas barbas nos pareció triste porque era demasiado ordenado y cada mandato imponía el premio y el castigo”.⁴⁵

La música popular adquiere especial relevancia pues forma parte de los referentes que utiliza para entender la vida y al mundo de la prostitución, y son utilizados por Alda para explicar su vida. En ese sentido, el tango *Muñeca brava*, que da nombre a la novela es fundamental, pues sintetiza, cómo observa la propia Alda, a la novela y deja entrever el trágico final. Sin embargo, cuando va a morir, Alda ya no cree que sea una simple “muñeca brava”.

Los acontecimientos se desarrollan entre conceptos opuestos: risa y tristeza, vida y muerte, cerrado y abierto, doméstico y público, ternura y violencia, noche y día, amor y odio, pasión e indiferencia.

Es de este modo que la novela resalta una serie de dualidades grotescas para subrayar el carácter paródico de la historia.⁴⁶

⁴² *Ibid.*, p. 15.

⁴³ *Ibid.*, p. 80.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁶ Este carácter paródico ha sido analizado por Gloria Gálvez-Carlisle en su ensayo “Muñeca brava: Lucía Guerra y la rearticulación de estructuras y estrategias postmodernas”, sostiene que: “[...] la inclusión de la dimensión paródica, en la novela, ciertamente le permite su incorporación como escritora, en la tradición Hispanoamericana de las novelas político-paródicas reminiscentes de *Pantaleón y las visitadoras* de Vargas Llosa o de *Boquitas pintadas* de Puig

La ejecución de Alda tiene un toque gozoso, que resume la presencia de la risa a lo largo del texto: “[...] escucha a lo lejos una alegre melodía que acompaña la llegada de una comparsa de payasos. Gozosos extienden sus pañuelos blancos en el aire y le sonrían con una mirada de intensa ternura [...] Y ella también sonriendo recibe la seca estampida”.⁴⁷

¿Héroe o antihéroe?

118 En medio de todo esto sobresale la función de las protagonistas, quienes parecen actuar en los límites de un heroísmo inacabado. El régimen totalitarista también elige como enemigo a un grupo de mujeres que, con su profesión, se burlan del discurso patriarcal, militar y positivista.

La dualidad héroe y antihéroe confluirán en Alda, quien resume estas oposiciones. Cabe recordar que el héroe clásico tenía un móvil ético fundado en “un principio de solidaridad y justicia social”, según lo señala Bauzá.⁴⁸ Este principio hace del héroe un modelo cuyas acciones se emulan. Por este mismo propósito superior el héroe “no alcanza a medir las consecuencias —en ocasiones trágicas— de sus empresas”. La intención del héroe es arreglar lo descompuesto, de corregir la desviación, explica Bauzá, de “[...] traspasar el umbral de lo prohibido”. Con sus acciones los héroes consiguen la inmortalidad a través de la fama, principalmente cuando mueren jóvenes, “[...] antes de que el tiempo haya podido desdibujar su fisonomía y sin que su fuerza haya podido marchitarse”, ni se hayan opacado sus ideales que son los de sus seguidores y admiradores.

Alda, mujer y prostituta, asume un compromiso, al identificar también al dictador como un enemigo crucial, en tanto líder y en tanto representante de una figura emblemática que abomina, la del hombre que defiende un discurso falocéntrico que conoce muy bien. Al matarlo desaparecerán las injusticias y la represión, instaurándose nuevos valores. Decide destruirlo como toda una heroína moderna, en soledad, pues el héroe es: “un ser condenado a la soledad a quien debemos compadecer, antes que admirar”,⁴⁹ aunque falla como héroe clásico al decidir ayudarse de un payaso, una burla a la solemnidad del acto, en el atentado al Gran Benefactor.

[...] el proceso paródico en *Muñeca brava* no se limita a ser solamente un artificio estructural (estrategia de denuncia de los estamentos de opresión), sino un elemento constitutivo esencial e inseparable de su sátira política”.

⁴⁷ L. Guerra, *op. cit.*, p. 156.

⁴⁸ Hugo Francisco Bauzá, *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, México, FCE, 1998, pp. 5-6.

⁴⁹ L. Guerra, *op. cit.*, p. 150.

Sin embargo, pese a su propósito ético, Alda y sus amigas están cerca del concepto del antihéroe, pues su lucha contra el dictador es una “confrontación irónica”.⁵⁰

En parte, Alda falla en su cometido porque no asume del todo el magnicidio que cometerá, toda vez que no supera completamente el conformismo y la resignación en la que ha vivido toda su vida. En ella se cumple lo afirmado por Almanza:

El antihéroe representa, por lo general, la parte oscura de nuestra personalidad, en ocasiones oculta bajo un velo de mentira, pues conlleva todos nuestros deseos inconscientes e irracionales, nuestras angustias, miedos, condiciones, frustraciones y carencias en la vida, pero principalmente la falta de juicio o razón, dentro de una sociedad donde todo ello resulta despreciable a pesar de constituir una verdad.⁵¹

119

Ciertamente, Alda como antihéroe, como dice Giancarlo Cappello,⁵² cumple la función heroica protagonista, aun cuando difiera en apariencia y valores al héroe tradicional, pues el “héroe no tiene fisuras ni contradicciones con respecto al espíritu que encarna”, y Alda, como antihéroe, en cambio, si las tiene, pues en el fondo es una mujer con defectos y virtudes, es una heroína degradada. Explica Giancarlo Cappello que:

[...] el héroe está muy lejos del hombre común porque encarna la metafísica de su tiempo, su ideología, sus valores, los ideales de una era. [En oposición] el antihéroe se desmarca de esta impronta al presentarse como un hombre de a pie, disfuncional con su época, diminuto en sus aspiraciones, o si acaso tiene pretensiones de grandeza, inoperante, negado para alcanzar la meta de sus proyectos, porque pertenece a una casta distinta, y si la alcanza, es incapaz de conseguir para sí los réditos que toda empresa exitosa genera. [...] En el caso del antihéroe moderno, —agrega Cappello— sus fisuras de conducta, su pérdida de ejemplaridad moral, su ausencia de vocación colectiva y su incapacidad para asimilarse al curso de la historia que le toca vivir, lo desmarcan definitivamente de cualquier heroísmo.⁵³

Aunque Alda tiene vocación colectiva y cierta idea de lo que para la historia significará la muerte del dictador, sí tiene fisuras en su conducta y no es del todo un ejemplo moral en los términos del discurso patriarcal. Su actitud ante el coronel Arreola indica esta contradicción.

⁵⁰ Felipe de Jesús Díaz y Almanza, *La evolución del antihéroe: de la tragedia griega al expresionismo y existencialismo dramáticos*, tesis de doctorado, México, UNAM, 2006, p. 257.

⁵¹ *Idem*.

⁵² Giancarlo Cappello, “Configuración y tiempo del antihéroe”, en *Contratexto Digital*, año 5, núm. 6, Universidad de Lima, 2007, p. 1.

⁵³ *Ibid.*, p. 2.

El antihéroe no protagoniza “una obra sublime” ni pretende hacer de la existencia “un cuadro bellissimo”, únicamente nos proporciona una historia de vida singular. La siguiente frase de Cappello lo resume bien: “[...] la novedad del antihéroe moderno estriba en que se ha robado el protagonismo y campea como los mejores héroes de antes”.⁵⁴

Por su parte, irónicamente, el Gran Benefactor se considera a sí mismo un héroe que ha sabido luchar contra el mal. Esa visión la apoyan quienes lo secundan. Él es:

120

[...] el único redentor, entre la cima de las montañas se erige él como un cíclope sagrado que maneja los destinos de todos los ciudadanos sobre esa larga y angosta faja de tierra y, dando un profundo resuello de satisfacción, se entrega al sopor para caer en un espeso lecho de lianas y mordazas que él, como araña infatigable, no ha cesado de tejer.⁵⁵

El atentando de la novela hace referencia al otro atentado, al ocurrido el 7 de septiembre de 1986.⁵⁶ Ambos tienen puntos en común: no se materializan, el dictador sale intacto y se castiga a los responsables. En los dos casos la planeación y la sorpresa no son suficientes, algo sale mal, algo no se entiende, una pequeña falla hace ineficaz la agresión. En el caso de *Muñeca brava*, son dos los que atentan, en el atentado real se utilizaron varios vehículos, armamento moderno y participaron casi veinte personas, quienes fueron previa y plenamente convencidos ideológicamente y entrenados para ese acto.

Cuando decide matar al dictador, Alda se convence diciendo: “Si este desgraciado nos ha quitado la vida relegando la risa y el amor ¡la alegría de vivir, por la puta! ¿Para qué mierda va a servir salvar la vida si ya no existe?”.⁵⁷

Alda confirma su perfil de heroína al revelar:

[...] durante muchos años, me engañé diciéndome que no me importaba y hasta hacía mofa de los hombres tan importantes que a veces terminaban en la cama conmigo porque en la cama todos los hombres son iguales... Pero, cuando empecé a cooperar con el movimiento, por primera vez en mi vida, sentí que tenía algún sentido haber venido al mundo.⁵⁸

⁵⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁵ L. Guerra, *op. cit.*, p. 98.

⁵⁶ El acontecimiento es narrado con interesantes detalles en libro de Patricia Verdugo y Carmen Hertz, *Operación siglo XX*. Santiago, Antártica, 1991.

⁵⁷ L. Guerra, *op. cit.*, p. 141.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 144.

Al final de la historia, Alda termina su transformación asumiendo que: “[...] ha dejado de ser un juguete de pasión y su bravura de muñeca brava pertenece ahora a regiones muy diferentes”.⁵⁹

De algún modo este razonamiento es el que motivará el proceder de Alda, quien intentará matar al Gran Benefactor, para salvar a las otras y a todos, impidiendo que él las asesine antes como lo ha hecho con tantos. Su decisión es esencialmente un acto de defensa y de venganza, no de inmolación idealista. Adelantará simplemente la llegada de una muerte inminente utilizando sus últimos momentos para quitarle la suya al dictador. Su heroísmo es casual y elemental, no producto de un retorcido convencimiento ideológico. Alda sólo entiende que hay una amenaza, un enemigo que hay que destruir.

Alda ingresa a la historia al atentar en contra de la vida del Gran Benefactor de la República. Es una prostituta, y como tal es una mujer transgresora. No entiende cabalmente los alcances de su acto, pero sabe que es la culminación de esa recuperación como protagonista, de ese hallazgo donde ha encontrado el poder sobre su propio destino, sobre su vida. Es una mujer que ha multiplicado exponencialmente su fuerza, ayudada por un payaso, es decir, un hombre enmascarado también y distinto. La mujer, la que no es más brava, queda hasta arriba, con una heroicidad moderna, sola contra el dictador.

Sin embargo, Alda no puede asesinar al Gran Benefactor porque está incapacitada moralmente y esto la afecta físicamente, pues ella no es una asesina, una fría magnicida, además de que como antihéroe no tiene los aprestos del héroe ni su dimensión histórica. Su intento legítimo falla por eso, con lo que se cumple su papel, se hace congruente con su justificación como prostituta. No culmina el acto que salvaría al país, a sus amigas, a Roberto. Es imposible que ella pueda convertirse de víctima a victimaria, puesto que la esencia del personaje lo impide, sus limitaciones obstruyen su misión. La decisión de ayudarse de un payaso echa todo a perder, pues era un sacrificio solitario como el de todos los héroes. Pero al fallar en el atentado también triunfa, pues adquiere la dimensión de emblema, como representación del mártir, y une y anima a las demás a continuar la lucha contra el dictador.

Una relación de poder o el objeto del deseo

La forma en que se encuentra Alda con Arreola es muy significativa. Vendada de los ojos, desconoce lo que sucederá, de pronto escucha que alguien se acerca, quizá su verdugo o su interrogador, y la acaricia y la posee violándola. De este primer encuentro, en el que ella es absolutamente un objeto,

⁵⁹ *Ibid.*, p. 155.

se convierte en quien dominará la relación con cierta consideración. Por esa razón piensa de Arreola que:

[...] tras el aleteo febril de ese hombre, a Alda le parece percibir una agonía que posteriormente, en el orgasmo, parece resolverse en un encuentro consigo mismo. No puede odiarlo ni despreciarlo aunque colabore en las matanzas del dictador, para Alda el coronel es un hombre que vive a la intemperie, exiliado de alegría y cautivo de una exacerbada vanidad que es, en esencia, inseguridad de sí mismo. Alda se resigna a sentir por él ese extraño sentimiento que es ternura y compasión teñidas a la vez por un desgarró que bordea a la pasión. Ya no sabe si sus gemidos y las caricias desenfrenadas que le otorga en cada cita son parte del papel que debe fingir o expresiones genuinas de su ser.⁶⁰

122

Sin embargo, Alda nunca se subordina al coronel Arreola, él la busca, él manda a sus esbirros por ella, quienes la conducen hasta donde él se encuentra, primero recelosamente después abiertamente. Él la secuestra y la viola, y ella finge pasión para garantizar su vida. Al tenerle lástima y pena se pone por encima de él. Al obtener información de él, ella lo hace su objeto, lo manipula y lo traiciona.

Desde el primer encuentro ella siente tristeza por Arreola: “Alda estalló en llanto sin saber, a ciencia cierta, si lloraba por su cuerpo vejado o por ese otro cuerpo que, al aletear sobre el suyo, le había dejado la sensación de una profunda soledad, de un páramo de sal que se extendía bajo un sol calcinante”.⁶¹

Aunque él considere que ella lo traicionó, ella nunca asume este supuesto toda vez que ella nunca le ha jurado fidelidad; el engaño no es posible porque no hay igualdad de condiciones, ella siempre está amenazada y acorralada; su relación con Arreola es producto de la intimidación, por lo que no cabe la sinceridad y todo lo que salga de esa relación será falso, y aún más si se pondera que ella es una prostituta y él le paga permitiéndole vivir. Él hace de cada encuentro con ella un encuentro consigo mismo, que rehace su pasión y la incrementa, las experiencias que siente Arreola con Alda son tan nuevas que lo hacen otro. Alda le da una vida que desconocía. Esta situación también lo subordina. Tampoco Arreola la mantiene como una amante convencional, ciertamente al parecer la utiliza, pero aún eso se vuelve algo imposible, toda vez que ella siente que la pasión de Arreola le produce cierto placer. Alda hace de Arreola una víctima del amor, de su desdén, y le acarrea el descrédito militar y la muerte. Por todas partes, Arreola pierde ante Alda, quien sin ser un cabal personaje heroico, lo somete y encauza su historia por donde a ella le conviene.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 111.

⁶¹ *Ibid.*, p. 87.

Las citas con Arreola se realizan en casas de seguridad, adonde se llevan a los enemigos del dictador para ser interrogados. En esos lugares tienen sexo mientras escuchan los quejidos de los torturados. Son sitios herméticos, donde todo se oculta. Es decir, Arreola quiere volver secreta, alejada de todos, la relación que tiene con Alda, para resguardar su calidad moral y para protegerse de la propia Alda, a quien parece tenerle miedo. Prefiere moverse en el ámbito de su trabajo de por sí disimulado, que verla en un hotel o ponerle una casa. Son lugares de castigo, donde hay arrestados, donde Arreola le recuerda a Alda la posibilidad de la muerte, y le subraya la libertad condicional que goza. Él puede hacerle lo que quiera, ella no puede huir, a donde vaya será localizada; Alda está presa, todos están presos, el país está preso. El dictador y sus secuaces tienen carta abierta para hacer lo que les plazca. Los gritos hacen permanente la amenaza e intimidan. Para Arreola es importante no sacar a Alda de ese espacio privado, íntimo, oculto de los demás, en el que se equipara y se acerca a ella, pues él, al igual que ella, tiene un trabajo vergonzoso, un trabajo que encubre para los demás. Su espacio público es limitado o casi nulo.

123

En la relación con Arreola hay también un sesgo de sacrificio. Gracias a él, sus piernas adquieren una razón de ser, así como sus pechos y sus caderas, porque: “supieron atrapar al responsable de tantas muertes, a quejido limpio para salvar la vida”.⁶²

Arreola es víctima de un hechizo cocinado por Martina y doña Rosa. Lucía Guerra, en *La mujer fragmentada*, al referirse a las prácticas de hechicería y magia sexual, afirma que éstas responden “al objetivo de resistir e invertir las estructuras de poder subyacentes en las relaciones entre hombre y mujer”.⁶³ En el caso de *Muñeca brava*, los embrujos de Martina, asesorada por su maestra Rosa, convierten a Arreola en un amante tan apasionado que hasta en el mismo momento de su muerte tiene una erección, al recordar a Alda: “Muy pronto ese hombre que ya conocí, va a desecharla en otras posturas, le va a sacar la venda de los ojos porque un hombre enamorado necesita hundirse en los ojos de la mujer deseada”.⁶⁴

El papel de la cocinera, Martina, adquiere un papel muy relevante, es una especie de hechicera, cuyo templo es la cocina, que pone en práctica un acto de prestidigitación. La cocina también sirve para orquestar reuniones, hacer planes, organizar conspiraciones.

⁶² *Ibid.*, p. 107.

⁶³ L. Guerra, *La mujer fragmentada: historia de un signo*. Bogotá, Casa de las Américas / Instituto Colombiano de Cultura, 1994, pp. 43-44.

⁶⁴ L. Guerra, *Muñeca brava*, p. 91.

El hechizo cocinado atrapa y brinda protección a Alda: “Ese hombre hechizado por la liga de amor nunca intentaría matarla porque sería lo mismo que enterrarse una daga en el corazón”.⁶⁵

Si Alda no logra acabar con el tirano, si destruye a uno de sus esbirros, alguien que defiende el discurso patriarcal hasta el último segundo de vida: Casi al morir, piensa Arreola en su familia, “[...] recuerda a su esposa y a sus hijos felicitándose orgullosamente por haber dejado todos sus asuntos familiares en orden [...], dos terceras partes debían ser repartidos equitativamente entre sus hijos varones y que el tercio restante debía ser asignado a su mujer y a sus hijas”.⁶⁶

124

También en ese último momento, Arreola rememora las sabias palabras de su abuela, que presagiaban de algún modo su futuro, un destino abatido por la pasión y el desorden; ese era el castigo por acercarse a ellas, en su mundo caótico porque para él: “[...] las mujeres siempre se desordenaban”.⁶⁷

Las referencias bíblicas

Por otra parte, está la identificación de la protagonista con personajes bíblicos. Hay una suerte de intertextualidad entre sus vidas. Entonces se equiparan a héroes santos con las inmorales prostitutas, se les identifica y relaciona. La puta Débora es asesinada y se erige una tumba simbólica en la banqueteta, donde se le rinde homenaje. Y más tarde harán lo mismo con Alda. Por esa suerte servirán de emblemas para unir a las prostitutas en contra del dictador.

Alda sólo tiene 31 años y siente que por eso ya va cuesta abajo con la edad. Quizá por eso se identifica con el sacrificio, con la historia de Débora, el personaje bíblico, quien contribuyó en la muerte del cruel general Sisara. Después de escuchar esa historia pensó que la muerte del Benefactor de la República “[...] podría también ocurrir a través de las fuerzas benígnas propiciadas por la decisión valerosa de una mujer”.⁶⁸

La intertextualidad con la Biblia es reiterada, como se observa en el siguiente párrafo: “Y mientras se vestía con un traje sencillo, lloró las lágrimas más amargas de su vida preguntándose si en la Biblia existiría la historia de una trágica mujer que abandonaba a su hija tan amada para elegir su propia muerte”.⁶⁹

⁶⁵ *Ibid.*, p. 103.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 156.

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 149.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 153.

Y el carácter de salvadora, del sacrificio lo manifiesta cuando dice: “Pero lo más importante de todo, José Miguel, es que podría salvar a toda nuestra gente eligiendo mi propia muerte”.⁷⁰

Como un anuncio bíblico del fin de los tiempos, hay un terremoto que parece cuartear al régimen y presagia el final de la dictadura.

La construcción de una nueva heroína

Lucía Guerra sostiene en *La mujer fragmentada* que “En el nuevo discurso crítico latinoamericano, la perspectiva feminista no sólo ha significado el rescate o revalorización de los textos creados por la mujer sino también un serio inquirir en la problemática de la identidad”.⁷¹

125

En *Muñeca brava*, Lucía Guerra deconstruye a la prostituta para reelaborarla como un heroína moderna, o más bien una suerte de antiheroína cuya concepción se sostiene del amalgamamiento de materiales diversos, de ingredientes inusuales, de aparentes contradicciones que en su sustrato son compatibles. Más allá de convenciones hace a la prostituta una mujer rebelde, que puede dominar a los hombres, acorde con el ejercicio de su sexualidad. No la victimiza, pero sí destaca la estigmatización y el rechazo que la sociedad ha hecho de ella. En realidad, su carácter de víctima es el mismo de todas las mujeres, sean prostitutas o no, las cuales son utilizadas como objetos sexuales, bajo los supuestos del discurso falocéntrico. Pone a la mujer en la historia reclamando un protagonismo por tantos años en manos de los hombres, recurriendo a una argumentación que se apoya en los referentes bíblicos, en la risa, en la burla, en el juego de irónicas contradicciones que se resumen en el propio título de la novela *Muñeca* (objeto sin voluntad) — brava (inquieta, rebelde).

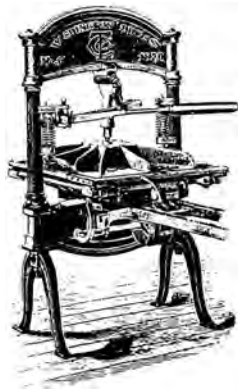
Sobrepone al discurso dominante, con bravura, a una mujer que no es perfecta, pero que “concentra en sus alcances un conjunto de valores y, en su calidad de modelización, transmite un tipo de conocimiento que modifica, en mayor o menor grado, la conciencia del receptor”.⁷²

⁷⁰ *Ibid.*, p. 144.

⁷¹ L. Guerra, *La mujer fragmentada*, p. 186.

⁷² L. Guerra, *Texto e ideología en la narrativa chilena*. Minneapolis, Prisma Institute/Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1987, p. 10.

Reseña



Canta la hierba

Gloria Zaldivar Vallejo

Lessing, Doris, *Canta la hierba*. Trad. de Pilar Giralt. Barcelona, Byblos, 2007, 263 pp.

El haber recibido Doris Lessing el premio Nobel de Literatura de 2007 ha despertado el interés por reimprimir la obra de esta escritora británica nacida en Irán (antes Persia) y que creció en Rhodesia (desde 1980 Zimbabwe). Un buen ejemplo de su narrativa es *Canta la hierba*, título de su primera novela publicada en 1950 que como toda gran obra literaria no ha perdido universalidad ni vigencia. La estrategia del comienzo de la trama con un asesinato, hecho del que después nos ponen en antecedentes, ya ha sido practicada por otros grandes novelistas. Ejemplo de ello son *A sangre fría* del norteamericano Truman Capote y *Crónica de una muerte anunciada* del colombiano Gabriel García Márquez. En *Canta la hierba* de Lessing, el asesinato (porque al parecer es cometido con premeditación) al que también podríamos calificar de homicidio imprudencial (ya que se colige que fue motivado por encontradas pasiones) es cometido en la entonces Rodhesia del Sur, un espacio geográfico donde la discriminación racial ha sido la pauta desde siglos atrás, pues aún prepondera un clima de *apartheid* semejante al de la República de Sudáfrica donde constitucionalmente en 1996 se terminó con la segregación racial.

El *apartheid* y su estela de odio es el espacio ideológico de esta novela en el que los protagonistas, colonizadores blancos, sólo permiten la aparición del negro como telón de fondo de sus ambiciones, prejuicios y temores. Tan es así que el narrador reflexiona en las primeras páginas sobre el desprecio que el británico siente por los *afrikaners*, es decir los blancos pobres que tienen muchos hijos y han fracasado en el objetivo de enriquecimiento especulativo que mueve a muchos blancos en África. Desde el principio de la historia se aprecia la intención de mostrarnos de cuerpo entero la falta de escrúpulos de quienes representan el liderazgo de la comunidad rodhesiana, pues quien primero acude a confirmar el hecho consumado de la muerte de Mary Turner es Charlie Slatter un terrateniente que se beneficiará con el crimen imputado al negro Moses, mientras el sargento Denham sentirá que cumple con su deber obligado y profesado de defender al grupo racial blanco, al que pertenece, del peligro de los negros (aunque él mismo sea auxiliado por policías negros), y

el joven Tony Marston observará que su romanticismo de recién llegado no le servirá de nada cuando en esa realidad se vive en la hipocresía, en el prejuicio y que para sobrevivir es importante conducirse con firmeza y don de mando con los negros para también no inconformarse con los blancos.

130 En esa efervescencia, emerge la complejidad humana que no cumple con los estereotipos antagónicos del poderoso blanco y del débil negro colonizado. Los inadaptados de un sistema cuadrulado del deber ser blanco son representados por la protagonista Mary y su esposo Dick Turner, quienes solitariamente y uniendo luego sus soledades personificarán a quienes por desconocimiento de sí no buscan realizar sus propios deseos, su propia vida pues se han dejado llevar por las consignas blancas. Es el caso de Mary, que a pesar de tener una niñez infeliz, debido a padecer a un padre alcohólico sometido a una madre manipuladora, había logrado mitigar su desamparo inicial en un internado cristiano, y que al morir sus padres casi logra una vida independiente, cómoda, sin necesidad de casarse. Sin embargo, en un ánimo como el de Mary, sujeto al convencionalismo social, su conducta obra un viraje de 360° cuando por presión de sus compañeras de la oficina decide a los treinta años que debe contraer matrimonio, pues no quiere ser calificada como ridícula por vestirse con vestidos en tonos pastel y porque la mayoría de sus “amigas” ya se han casado.

A través de Mary podemos apreciar la imposición social de que es objeto y que la llevará a tomar una decisión que a su naturaleza repugna: el matrimonio. Éste la llevará a compartir su vida con un hombre para quien la tierra es su razón de ser y que se enamorará de ella por la ilusión que provoca un haz de luz en su rostro en una sala de cine. La pareja entonces se une por la ilusión, lo cual es frecuente que ocurra en la realidad de muchas parejas, pero la sensibilidad de la escritora crea una atmósfera que se vuelve asfixiante, pues a partir de su enlace Dick y Mary concentrarán su relación en una minúscula casa que —manifiesta la voz narrativa— incluso algunos negros podían poseer porque tiene un elemento que nunca logrará superarse: su techo es de lámina metálica y por lo mismo requería de un cielo raso para que se mantuviera fresca a resguardo del calor inclemente del exterior. Sin embargo, la casa de Dick y Mary nunca será reparada porque Dick es un hombre bienintencionado y práctica variedad de cultivos, consciente de que le debe respeto a la tierra a diferencia de los terratenientes sin escrúpulos como Charlie Slater, pero no empieza a resolver las necesidades más apremiantes de su propiedad como ese cielo raso que hubiera aliviado a la pareja del inclemente sol africano y quizá hubiera evitado en gran medida la tragedia que sobrevino más tarde.

En este matrimonio se vivía una lucha de diferentes perspectivas de vida, porque cuando Dick conoció a Mary, ella era una joven mujer blanca de ciudad, que estaba complacida con su papel de secretaria eficiente; de soli-

daria confidente de las jóvenes de la residencia de mujeres donde vivía y de ser una buena acompañante de varones sin compromisos, que apreciaban en ella precisamente que el no manifestara intención alguna de formalizar un vínculo matrimonial. Por su parte, Dick Turner siempre quiso tener su propia familia, de lo que sensiblemente se percata Mary cuando recién casada llega a la granja y descubre los cromos de un niño y una mujer pegados en la pared de la casa. Y si bien, a partir de su matrimonio Mary se adapta a su nueva vida aportando incluso el dinero de sus ahorros en las mejoras, todo será inútil pues la vitalidad que le confería a su empresa acabará por volverla una mujer indolente, amargada, que llega a golpear al negro Moses con el *sjambok* (un látigo que era el símbolo de mando de los propietarios blancos) cuando sustituye a Dick en la vigilancia de las labores de los peones negros, pues éste se enferma de malaria.

131

Desgraciadamente esa acción será la desgracia de Mary, porque Moses se vengará ambiguamente cuando esté a su servicio. La narración mostrará entonces que en la realidad africana subyace una verdad escamoteada: las relaciones de dominio, de crueldad, también implican relaciones afectuosas e incluso de amor-odio entre los amos blancos y los negros a su servicio. Esta novela revela lo que el desconocimiento de culturas diferentes —así como los prejuicios manifestados mediante el desprecio y temores exacerbados— han ocasionado en África. Moses es un negro educado en una misión cristiana y profesa sentimientos de caridad y bondad hacia la atribulada Mary a pesar del latigazo que le propina ella la primera vez que se encuentran, por ello Moses conmueve y resulta entrañable porque es leal, y sólo desencadena su furia cuando aprecia que desmerece ante el joven blanco que llega a la granja, debido a que la atención de Mary se desvía y ya no es para él.

Canta la hierba es entonces un gran canto a la vida auténtica que pudieron tener Mary y Dick Turner, Moses e incluso el joven Marston y sus ideales. Por medio de estos personajes Doris Lessing personificó las contradicciones que se viven en el continente africano y los prejuicios en los que se encuentran cautivos sus habitantes. Para crear un ambiente que reprodujera el clima agobiante de la antes llamada Rhodesia, Lessing recurrió a descripciones detalladas, sugerentes, incisivas, poéticas que reflejan los gestos, las actitudes y las más profundas intenciones que mueven a los personajes que encarnan el espíritu impositivo de ambiciosos como Slatter y de seres que, aunque en su fuero interno deseaban vivir sencillamente de acuerdo a su propia naturaleza, han perdido la perspectiva de la realidad avasalladora africana en una sociedad blanca que se cree la dueña de la vida nativa y los pareceres blancos en esa región africana durante la década de los cincuenta.

Indudablemente, *Canta la hierba* de Doris Lessing es una lectura obligada cuando queremos sincerarnos con nosotros mismos y deseamos realizar un

ejercicio de retrospectión y reflexión sobre los hechos que incluso han ocurrido y ocurren en nuestro país. La discriminación no es privativa de África, es un hecho en México, así como el desconocimiento que tenemos de las diferentes etnias en la República Mexicana. La novela de Lessing es una invitación a enfrentarnos con nuestros verdaderos anhelos, nuestras bajas pasiones y, en suma, con nuestro ser, ya que nuestros aparentes logros no lo son si no comprendemos la novela de Lessing y la vida humana bajo la consigna del segundo epígrafe de la novela: “Los fracasados y los inadaptados constituyen la mejor medida para juzgar las debilidades de una civilización”. (Anónimo)

Rashid 9/11

Maricarmen Torroella

Respetar el espíritu de una obra. Lo que importa es lo que resulte. ¿Hasta qué punto el director tiene derecho a modificar la obra de un dramaturgo? ¿En qué momento la traiciona? ¿Cuál es la postura que debe asumir el escritor cuando ve cambiada drásticamente su creación?

Hace unos días acudí al teatro El Galeón para presenciar el montaje de la obra *Rashid 9/11* del dramaturgo mexicano Jaime Chabaud. La puesta en escena estuvo a cargo de Raúl Quintanilla. Acababa de leer una obra anterior de este mismo autor, escrita en 1991: *El ajedrecista*, la cual me resultó excelente en cuanto a contenido y forma. La investigación que llevé a cabo sobre este texto me ayudó a comprender la estética de este escritor (al menos la de aquellos años). Dos aspectos de su dramaturgia me quedaron claros: su interés por producir un teatro “que ocurra en espacio-temporalidad [...] un teatro que apele más allá de la palabra, que su círculo semántico no se cierre en la palabra, sino en otro tipo de elementos que pueden ser visuales, que concatenen los significados para terminar en un sólo significado en una misma escena”, y su preocupación por experimentar con la estructura: “lo que he deseado un poco es la exploración, sobre todo a partir de estructuras fragmentarias, estructuras que no apelen a un espacio-temporalidad unificada, como pedían los neoclásicos, más aristotélicos que Aristóteles”.¹ Una dramaturgia en donde la imagen (propuesta claramente en una serie de acotaciones muy precisas en cuanto al empleo del espacio, la luz y el sonido) se liga estrechamente con la palabra, creando como Chabaud dice “unidades de sentido”, que si no son comprendidas en cuanto tal se dislocan, el significado ya no es. Así lo había advertido Chabaud en 1991:

[...] yo sólo hago una propuesta, un postulado que ha de probarse, una hipótesis visual que ha de ser verificada sobre el escenario con los elementos y recursos con los que el director cuenta y, si no entiende el director eso, como una guía, como un guión, o partitura y lo saca porque cree que ese dramaturgo es muy ‘mamón’ y se está metiendo en su terreno de trabajo [...] si el director retira los elementos de significado, que están en lo no verbal, todo se disloca, el significado ya no es.²

¹ Armando Partida, *Se buscan dramaturgos I. Entrevistas*. México, Conaculta-Fonca/CITRU, 2002, p. 163.

² *Ibid.*, p. 162.

Ése es el caso de la puesta en escena de *Rashid 9/11*. Ahora entiendo la sensación de extrañeza que me dejó el montaje de esta obra. En la puesta en escena que yo vi aquel día encontré muy poco del autor que acababa de analizar. Ante todo, me extrañaba la falta de complejidad en cuanto a estructura y contenido. Que Chabaud se hubiera preocupado por hablar de un suceso actual, como los atentados del 11 de septiembre de 2001, e incluso asumir una clara postura al respecto, era algo entendible dado el tiempo que ha pasado desde que escribiera una obra como *El ajedrecista*. La gente modifica su percepción de la realidad durante su vida, esa realidad, así mismo se transforma, al igual que la manera en como la asumimos, la encaramos. Pero el hecho de que presentara este suceso de una manera tan poco compleja, me desconcertó. En la puesta en escena, Rashid, un árabe que ha perdido a su esposa a causa de la Guerra del Golfo, a causa de un bombardeo estadounidense, es contratado por la CIA para llevar a cabo los atentados contra las Torres Gemelas, junto con otros compañeros más. El hombre realiza el atentado, no sólo para dejar una cuantiosa cantidad de dinero a su hijo sino también para, de algún modo, vengar la muerte de su cónyugue. Algo de fundamentalismo encontramos muy vagamente en la construcción del personaje que encarna el actor Daniel Martínez. En cuanto a la estructura, la historia se presenta al revés: las escenas se suceden fin a principio. Éste hecho, junto otros aspectos formales, como la inclusión de monólogos interiores o la lectura de las acotaciones en la escena, fueron las pocas pistas que encontré en torno a la atención que Chabaud suele dar a la experimentación con la forma, con la estructura. Sin embargo, esta experimentación en la escena no me pareció trascendente. La actuación en torno a estos monólogos interiores me resultó vanal y no me ayudó a comprender las motivaciones internas de los personajes. Al contrario, la escena perdió fuerza, ritmo. La lectura de las acotaciones en el escenario no pasó a más, puesto que la abstracción no era posible dada la espectacular escenografía de Philippe Amand. Salvo por algunas escenas en las que intervienen Carlos Corna y Juan Carlos Vives, y en donde sí se maneja el ritmo, la ironía, el humor negro, en general, el resto de las escenas se tornan tediosas, confusas, en parte por la actuación que vuelve planos a los personajes, demasiado buenos, demasiado malos, demasiado simples. En consecuencia, la obra resulta mucho más panfletaria y difícil de digerir. Una obra que ganó un premio importante, que dirigió un reconocido director, y que sin embargo fue drásticamente modificada, no en cuanto a determinadas palabras o “una coma”, sino en cuanto a estructura, en cuanto a unidades de sentido.

Chabaud dice que una obra siempre es traicionada cuando es llevada a escena, sólo que a veces esa traición resulta para bien y a veces para mal, y que el dramaturgo debe asumir este riesgo que implica el montaje. Hay quien dice

que un director tiene todo el derecho a modificar el texto siempre y cuando respete el espíritu, evidenciado en lo que resulte de ese experimento con el texto que lleva a cabo durante la puesta en escena. Dicen los que saben. Por mi parte, valoro el texto y me quedo en espera de un nuevo montaje, de un director que se atreva a retomar una obra de un mexicano ya estrenada en nuestro país, y la reinvente.

En la meta

Raúl Jiménez Barrera

U nas maletas café; un pequeño candelabro incrustado en el piso (que sí enciende y que evidencia caída); una gran maleta-baúl; en un banquito, un tocadisco portátil; una silla ejecutiva con ruedas; una rampa lateral, que lleva al resto de la casa. Personajes sin nombre: la madre, la hija, el escritor dramático, una criada. El personaje principal ya está en el escenario, es la mujer mayor, está sentada en la silla ejecutiva y da la espalda al público. Su presencia inunda por completo el primer acto y aunque comparte el segundo, con descaro también se lo roba en la estupenda actuación de Carolina Politi. Dicho sin demérito de Miguel Cooper, muy propio en su personaje de escritor comprometido; de la hija: Diana García, que proyecta el peso de tener una madre agobiante como la suya; y la brevísima participación de Edzna García, quien sirve, principalmente, para dar una pequeña escena alusiva a la apotheosis del escritor dramático.

137

Papel importante juega el vestuario en la obra (a cargo de Saúl Hernández). Los personajes están preparándose para un viaje. La hija es quien está a cargo de guardar las cosas y desempacar una vez en la casa junto al mar. Es la geografía europea, en donde varias de sus playas son frías y esto justifica que lo que empaquen sean en su mayoría abrigos y en general ropa para protegerse de ese clima. Al contemplar el drama de madre e hija se nota que nunca han experimentado el calor del entusiasmo y sólo les queda buscar el abrigo externo. Empacar es una de las tareas escénicas de la hija. La madre en una ocasión revuelve ese guardarropas portátil. Es una exhibición de poder. Hay ciertos personajes que es lo único que les queda como forma de compensación ante su fracaso. En el piso se extiende el revoltijo caótico de prendas. Muy propio del caos existencial de las dos mujeres. Aunque la hija acomode las cosas es incapaz de ordenar lo más difícil: su propia vida. También es muy significativo que en el segundo acto y ya en la presencia del escritor lo que la hija desempaca es la ropa interior. Es decir, ante un extraño expone sus pertenencias más íntimas tanto materiales como humanas. El escritor se apropia de tal manera de esta privacidad que las pantaletas de la madre quedan en la solapa de su saco. También de manera simbólica esa ropa que significa el viaje exterior que realizan los personajes también simboliza el viaje interno que estos traslados también implican. Mientras la hija guarda las cosas, la madre se sume en sus recuerdos, acomoda así la maleta de su memoria. En ese sentido el autor retoma el elemento teatral de los viajes.

En cuanto al vestuario de los personajes sobresale el traje sastre de la madre, de color gris oscuro que algo tiene de ejecutivo, pero también de ascetismo amargo y que se enfatiza con el cabello que se está tiñendo de gris. La hija en contraste porta una minifalda, pero las piernas están protegidas por unos mayones negros. En la parte superior viste un chaleco de cuero color vino. Es un atuendo en general sexy, con los brazos descubiertos. El peinado lo tiene recogido, lo que se convierte en un contraste de seriedad o de extensión de la amargura materna. Por eso la imagen que proyecta es de una rebeldía incompleta. El escritor viste un pantalón de mezclilla. Unas botas vaqueras, un saco de cuero. La dureza de las botas aporta un paso firme y fuerte. Su atuendo, en general, a una informalidad y, por lo mismo, a una apertura a la vida.

138

En el segundo acto y en el contexto laxo y sensual de la playa (bien resuelto por el escenógrafo e iluminador Germán Cárdenas) la mujer mayor viste una bata rosa y un turbante morado que, desde luego, la rejuvenece. La hija, uno puede suponer que a instancias de la madre, en esta representación juvenil, viste un traje de marinerito azul. Lo que, desde luego, la aniña. Transformación que implica que quien quiere jugar de pareja del escritor es la madre, independientemente de la atracción que la joven también experimenta por el invitado. El escritor viste un pantalón de mezclilla, el torso está desnudo y se cubre parcialmente por un saco azul, no se sabe de dónde lo sacó pues su maleta es especialmente pequeña.

A propósito de los elementos eróticos de la obra resulta que la madre, en su calidad de dueña, es quien invitó al escritor. Sin embargo, es evidente que la hija también guarda su inquietud por el personaje masculino. Ya en el primer acto a la joven se le ve tocarse el sexo y en el segundo masturbarse abiertamente con los juguetes de playa. También en el segundo acto se termina despojando del vestuario infantil. De hecho se muestra en un lapso desnuda de su torso y portando unas bragas blancas. Después se recompone poniéndose el sujetador y cubriéndose con uno de los sacos oscuros. También en este acto se suelta el cabello y se pintarraja la boca y los ojos, traspasando el caos de la ropa a su persona misma, significando un desequilibrio profundo.

La obra maneja dos escenarios. En el primero los objetos forman las puntas de un cuadrado, formado con los elementos con los que inicié esta reseña. Aunque la madre por momentos se levanta de la silla, también en ocasiones se desplaza sobre de ella, en tanto que ésta, como he dicho, es movable. En un momento la mujer sube con la silla por la rampa, para dejarse deslizar por la pendiente (nuevo signo de caída). Si bien la madre gusta de tomar té y de hecho le reclama a su hija el no saber la ciencia de la infusión. Pero no es el único estimulante que toma la mujer. Bebe coñac y le exige a la hija que la copa esté rebosante. La silla, entonces, le viene bien para sobrellevar los efectos

del alcohol. En cuanto a los pasos en la hija marcan el enojo; en la madre son titubeantes (la bebida, la edad, el efecto dramático que este personaje busca continuamente). Dentro de los movimientos hay que agregar que madre e hija bailan, se besan y se abofetean, como ejemplo de su amor-odio.

En el segundo acto los movimientos son más sueltos, como lo son en un lugar de descanso. La madre se permite abrazar a su invitado, pero también lo deja desmoronarse en la arena.

Sobresale el tapanco en donde están las sillas para la madre y el escritor, mientras la hija juega en la playa con los juguetes que se tornan eróticos. Destaca un retrato arrumbado en los cimientos del tapanco. Es Lenin que se vuelve una representación de las ideologías vencidas, arrumbadas en el fondo de nuestras conciencias capitalistas. Hay también un sillón ejecutivo viejo y semidestruído tirado en la arena. Seguramente perteneció al padre que al igual que el sillón fue utilizado y después arrojado como despojo.

139

El escritor tiene mayor afinidad con la hija. Le ha prometido darle algunas clases y caminar con ella a lo largo de la playa. E intentan hacerlo, pero pesa la mirada vigilante de la madre, quien busca monopolizar la atención de su invitado. No es generosa con su hija, no lo fue tampoco con su marido. Es un ser patológico en su egoísmo. Quiere al escritor para ella como de ella es su hija.

Hay un momento en que al subir las escaleras del tapanco la madre titubea y es el escritor quien la sostiene de las nalgas. Es un personaje en busca de asideros, aunque estos se vuelvan grotescos. La dirección de David Hevia (quien también hace la traducción y el ajuste de la dramaturgia de la obra) contribuye con estos matices a enfatizar la intensidad autoral.

La madre está en el escenario antes de que las luces la iluminen el primer acto. Toma por sorpresa al público y sin tregua empieza su largo alegato, apenas se ha anunciado la segunda llamada. “Fue idea mía”, comienza justificándose, y es que en el viaje ritual que realiza con su hija a la playa, hay un elemento nuevo: el escritor al que han invitado. Monólogo alucinante que demuestra las dotes hipnóticas de Thomas Bernhard. El teatro es también palabra y ahí está demostrando el escritor austriaco el virtuosismo oral de su protagonista, quien juega con varios temas. Es como asistir a la danza de una serpiente. Y, efectivamente, el público se ve rápidamente envuelto en el encantamiento. La mujer habla de lo relativo del éxito, claro, ella que no lo ha conocido; la soberbia de los escritores “que creen que mueven el mundo”; la trascendencia como obsesión humana; el tema de su viaje a su casa de playa, que es la acción que le da sentido a su vida y a la de su hija; la fundición del marido, con quien se casó por interés; el fastidio y la repugnancia que éste le producía y que la convierte a ella también en un personaje desagradable; un hijo muerto; el desprecio que el padre sentía por su hija, por su condición

femenina; del bajamar y del pleamar, ella que no conocía las aguas marinas: “no es humano quien no ha visto el mar”, dice el personaje; de la maleta-baúl, que fue lo único que ella aportó a su convenenciero matrimonio; de las palabras obsesivas de su marido: “bien está lo que bien acaba”, frase absurda, pero que es muy efectiva en el monólogo de la mujer; para regresar, en esta construcción circular a que fue idea suya invitar al escritor dramático: “el público aplaude si es que tiene ganas de hacerlo”, dice descalificando el éxito. Mujer que nunca tuvo grandes ambiciones espirituales; también por eso se burla del papa: “alguien dice que es el papa y es necesario para la humanidad”. Y tiene razón es absurda la sola idea, que no es distante, en otros parámetros, de la otra, “¿cómo se hace un autor dramático?” La mujer comenta la obra de su invitado y del título que le puso: “Sálvese quien pueda y lo cierto es que nadie se salva”, le complace la ironía.

Aunque la mujer comienza hablando sola, al poco tiempo la destinataria de este largo monólogo es su hija a la que siempre vemos en tensión. Es claro, algunas de las revelaciones de su madre son terribles para ella. Después de todo es su padre de quien se habla tan despectivamente. Por otra parte, este personaje está totalmente sujeto a la madre, lo atiende como si fuera otro elemento de la servidumbre. También en eso la madre ha sido terrible y ha devorado a su hija manteniéndola a su lado. Es realmente un ser despreciable como el tipo de basura humana que dice retrata el escritor dramático al que ha invitado. Este último personaje aparece al final del primer acto. Para este momento ya ha quedado claro, la madre si bien es despreciable, también es un personaje con muchas posibilidades teatrales y hasta eso teme, en oscura fantasía, darle material a su convidado.

La negrura de la obra permite que al público no le extrañe que madre e hija bailen, se besen en la boca o que incluso la progenitora le ponga el anillo matrimonial a su hija. Y, sin embargo, constantemente la menosprecia (entre otras cosas le parece fea) y le señala sus limitaciones que contrastan con la alta imagen que la madre tiene de sí misma: “Sólo me fastidian los otros. Yo soy muchos”.

Ya para el segundo acto el escenario se ha convertido en la casa de playa. Y empieza la parte dialogística de la obra: el diálogo se da con el escritor. Es alguien que está más a la altura de la mujer, en tanto la hija apenas puede intercalar algunos breves parlamentos con ella. En el intercambio con el escritor se observa que si bien la madre es un ser con posibilidades dramáticas, y es el personaje que sostiene la obra, contrasta con la serenidad y la veta creativa del invitado. Un ser que, en contraste, luchó por su identidad y sus sueños. Un ser valiente y preocupado por la miseria humana. Que más que dejarse nublar por el éxito, se mantiene con los pies en la tierra. Y que sabe que en realidad la repercusión de un escritor es muy limitada. Que también

es capaz de recodificar los fracasos y aprender de ellos y también abre la brecha con su anfitriona a quien está vedado los misterios de la creación. Esa es la gran distancia que los separa. El fracaso del escritor que quiere cambiar a la sociedad y, sin embargo, su intento lo ennoblece. Muy distinto al fracaso de una mujer acomodaticia y con una vida que le es tan a disgusto. También le sorprende que el escritor pueda describir tan vívidamente situaciones que no ha experimentado. Y en eso percibe su propia limitación. Por eso acaba por reconocer: “Está usted en la meta, señor. El más feliz de los hombres”. Y aunque lo está en cierta forma, el escritor tiene conciencia de que, desde su posición artística, el espectáculo de la miseria humana no es gratificante.

También el autor Bernhard a través de sus personajes se permite una crítica generacional: “nunca ha habido una juventud con tan poca fuerza”. Y con el fondo de esta frase la obra insiste en su simbolismo cuando la hija intenta cargar ella sola la maleta-baúl, como si fuera el mundo sobre sus espaldas y ni con la ayuda del escritor puede sostenerla por mucho tiempo. Lo que antecede el final de la obra, cuando la hija, que se ha pintarrajeado la cara de manera escandalosa y enloquecida, se acerca a la pequeña maleta del dramaturgo. Y uno se pregunta: qué horrores puede contener las pertenencias de un escritor que nutre su trabajo con las peores esencias humanas. La hija pega, al descubrir el contenido, un grito desgarrador. Ha abierto la maleta de Pandora.

Creación



Microensayos

Benjamín Barajas

Un pensamiento fragmentario refleja todos los aspectos de vuestra experiencia: un pensamiento sistemático refleja sólo un aspecto, el aspecto controlado, luego empobrecido.

Cioran

145

I

Mediante la poesía lírica, los poetas griegos reducían la realidad a un pedazo de pan, a una copa de vino. Devoraban la noche en el cuerpo de una uva.

*

La poesía no puede ser religión ni templo porque no considera a su lector como un feligrés ni tampoco lo adiestra para la vida eterna. La poesía no es filosofía porque no se abisma en el vacío de la muerte del ser para recrear su soledad mental y su olvido. La poesía, en cambio, busca llenar al hombre de contenidos vivibles. La poesía es corazón y boca, pan y palabra.

*

La Edad Media fue un periodo que vivió bajo los cánones de la eternidad. En ella los caballeros cabalgaban por la imaginación y más allá del sueño. El Renacimiento introdujo la tiranía del tiempo, el pautado golpe de la máquina, los amores desgraciados y el psicópata.

*

El Renacimiento inicia bajo el círculo del tiempo. Los relojes cuelgan de las paredes y de las frentes altas de las catedrales. Bajo el trote del reloj los hombres deben realizar *su obra*. El reloj se enrosca en la muñeca y en el cuello, y enseña desde allí sabrosa ciencia.

*

Los indígenas del mundo, los nativos de las islas, han sido arrancados de sus piedras bajo la mirada vigilante del sol y de la luna. Han sido obligados a

cubrir su milenaria desnudez y a sentir vergüenza étnica. Los indígenas del mundo se miran al espejo rencoroso del “mendigo cósmico.”

*

En las obras literarias participan los opuestos cuya síntesis deriva en el andrógino: la recuperación de la unidad perdida. Esta confabulación lo mismo influye al acto de escritura que de lectura. Por eso el reflejo de Dante es Beatriz, el de Tolstoi es Ana Karenina, el de Flaubert es Madame Bovary...

*

146

La novela, en términos amplios, es un género de personajes, más que de acción, de amplios discursos con raquílicas historias... recordamos algunas obras por la hondura psicológica de los seres que las pueblan. A Dostoievski corresponde la creación de algunos tipos con enorme capacidad para el dolor, baste nombrar al príncipe del remordimiento: Raskolnikov.

*

Dostoievski es el autor de un continente subterráneo, de un sistema espiritual donde la vida fluye por sótanos oscuros. La vasta parábola arquitectónica de Dante se disuelve en las alturas de luz amorosa cuando termina el sueño. El viaje prodigioso de Goethe (o de Fausto) se pierde en laberintos mitológicos; mientras que Shakespeare escenifica el prodigio del crimen en línea intemporal..., pero sólo en Dostoievski el drama crece hacia abajo, hacia las catacumbas del ser.

*

La vanguardia practicó la agitación léxica y gramatical; con ello cambió el sentido lineal del pensamiento y la imaginaria poética. También confabuló el sentido y dinamitó el espacio de la página en pro de la palabra libertad. Con excepciones, la vanguardia no produjo grandes obras, sino una tormenta que después del estrago cometido recupera toda el agua.

*

Contrario a lo que se pudiera pensar, la obscenidad no nace del exceso de imaginación sino por la vergüenza de llamar a los genitales por su nombre. De este modo el truco del obsceno radica en su merodeo barroco. Incluso las obras de nivel, en este arte, vuelven a lo previsible, la afectación, el tedio. De este pecado no se salva Sade, Bataille, Apollinaire...*ni nadie*.

*

A simple vista, la vida de Mariano Azuela se antoja humilde, anodina, gris...,

pero sucede que este médico de aldea atraviesa la Revolución de 1910 con su traje de salamandra. Contemporáneo de ella, la sobrevive y la recrea. Su mérito no estriba en haber vivido de cerca los hechos sino en ir delante de ellos.

*

Alfonso Reyes avizoró la proximidad de la poesía y con espina victoriosa extrajo unas gotas, pero su camino era otro, más que convertirse en lírico deseaba *formar una literatura nacional*. A esa tarea dedicó su magno esfuerzo... el poeta que destituyó al crítico en la tarea del canto fue Ramón López Velarde, de quien, por cierto, el Señor de Monterrey no tenía buena opinión.

*

Si una obra de arte se acomoda al espacio y al tiempo, resistiendo por partida doble al encomio y al escrutinio. Si una obra clásica suscita interpretaciones que no socavan su coherencia sino que la utilizan, esa obra es la Gioconda; texto en que la matrona, con una sonrisa leve, pareciera reírse no sólo de un secreto recóndito o de una maldad casera, sino de la excesiva atención que ha suscitado el rostro que se asoma a través de un marco en el museo.

*

Galileo, acaso, no sea tan importante por sus hallazgos como por la construcción de un tipo. Sus pesquisas lo convierten en héroe, es decir, en un ser varonil y hermoso, por la altura que alcanzó y la representación de su papel trágico. El vellocino de oro que fue a hurtar —en las hoy falsas oscuridades medievales— produjo un nuevo credo: el de la ciencia.

*

La figura de Nietzsche resiste, como pocas, el dardo de los adjetivos. Fue un *psicólogo agresivo*, un nihilista cínico, un mecías endemoniado, un espíritu nómada. *Experto en decadencias*, precipitó doctrinas y expulsó a latigazos al cura, al moralista, al filósofo. Nietzsche fue el único heresiarca a la altura de la filosofía y con sus acciones, con su pasión, quiso curar al mundo inoculándose a sí mismo el veneno de los otros. Al final de su vida terminó convirtiéndose, como su hermano Cristo, en un profeta del dolor. Y aquella debilidad que tanto despreciaba, porque rompía con su ideal del Superhombre, lo elevó a la altura prohibitiva del héroe trágico.

*

El nudismo es un asunto de baño colectivo, una oportunidad de compartir el agua mutua. A fin de cuentas, se trata de un hecho biológico que, a veces, permite constatar los avances de una nueva ciencia: la nutriología.

*

El secreto de la democracia, como dijera un sociólogo, consiste en *otorgar* el poder al pueblo sin que los poderosos pierdan sus privilegios. Esta fue la lección ateniense, tan bien aprovechada por los europeos. Cualquier ensayo contrario a esta fórmula, como la Revolución francesa en su extremo incandescente, la Comuna de París o los remedos socialistas, representan leves crispaciones en el continuo de la historia.

*

148 Los milenios de evolución se humillan ante la manifestación del instinto. Tuve un primo que al sentirse sorprendido por un perro faldero, corrió tras él, le dio alcance y lo mordió en el cuello, en las costillas y en los genitales. Los vecinos condolidos le arrebataron el can mientras mi primo escupía, entre gestos feroces, la pelambre contraída.

*

La fe, aunque sea perfecta, precisa de milagros, pruebas de sí misma. En la historia religiosa los monumentos de santidad —como san Francisco de Asís, santa Teresa o san Juan— se transforman en las grandes fortalezas de carne contra la duda..., aunque para el vulgo baste, más que la nobleza de los espíritus, las catedrales rugientes, los coros altos, los rojos misterios.

*

Las culturas nacionales son, en el mejor de los casos, una articulación de mitos para alimentar la pluralidad restringida. Bajo los colores de una bandera nacional se escenifica la visión del paisaje donde impera la hegemonía de un Estado.

Leer y escribir

Se dice que no sólo se debe leer en voz alta, también hay que escribir en voz alta. Recordemos, según testimonios fehacientes, que Dostoievski aullaba sus páginas, y podemos imaginar, sin mucho esfuerzo, que Cioran (después de gritarlas y orinar sobre ellas) las masticaba. Leer y escribir son dramas no exentos de pasión.

Lectura en voz alta

Hay una idea errónea de la lectura en voz alta... se lee, normalmente, con voz descompuesta, exagerando sílabas, componiendo la emoción y agudizando el acto. Leer requiere de un ritmo en que impere una voz clara y serena, en

que la palabra hable por sí misma y de su relación con sus compañeras de junto... la verticalidad, la horizontalidad, el fermento emotivo es tarea del escucha.

El placer secuestrado

Los adolescentes son, por lo general, alegres y ruidosos. Viven como nadie —y como nunca— la profecía instantánea del aquí y del ahora. Son felices porque parecieran tener secuestrado el placer, la muerte, la vida misma... acostumbrados a vivir cuerpo a cuerpo ignoran la necesidad de un cuarto propio para sentir, sentirse. Para ellos la soledad es un sentimiento impreciso.

149

La imprenta

Contrario a lo que la historia enseña, la imprenta inauguró la producción en serie. Es verdad que Henry Ford reprodujo coches con base en un molde, pero el librero holandés Johannes Gutenberg (ca.1397-1468) perfeccionó la imprenta a base de caracteres (tipos) móviles. Su primera empresa (y la única porque murió en la quiebra) fue la edición de la Biblia; a dos tintas y con cuarenta y dos líneas por página. A partir de este momento el destino de la humanidad cambió. Para muestra se deber recordar que se alentó la alfabetización universal, que circularon, con más vigor, las ideas de democracia y libertad (la *Enciclopedia* de la Revolución francesa es un caso), se afianzaron los estados nacionales merced a la comunicación más fluida, se difundieron la literatura y la ciencia como nunca antes... Acaso la impresión de los libros fue más revolucionaria que el ensamblado de los coches, aunque para buena parte de nuestra sociedad sea más valioso un auto en el garaje que un libro en el anaquele.

*

La idea de que las empresas editoriales están en crisis es falsa. Desde Gutenberg todas las empresas editoriales han estado en crisis, la cuestión es que *desde entonces* nadie ha renunciado a su empeño. Hay algo de magia en este negocio que fascina y precipita la derrota de ciertos espíritus hechizados. Fundar una editorial, publicar libros, sigue siendo una aventura tan arriesgada como la de Marco Polo y Cristóbal Colón. Construir una editorial, y soñar con el éxito material, es como alcanzar la luna dando brincos.

El viaje

El espíritu redentor, profético, del sociólogo apresurado nos lleva a reconocer en cualquier manifestación folklórico liviana *al otro*. En su inmersión, su viaje a lo “desconocido”, a las periferias del “ser” colecciona voces, piedras,

cachivaches vacíos. Cuando regresa del festín antropológico escribe libros, ‘habla desde una cátedra’...en fin, él y sus hallazgos se transforman en parte de la literatura fantástica.

*

Los naturalistas hablaban con palabras seguras. Las palabras eran su herramienta para diseminar la realidad y estudiarla en su quirófano portátil. Este grupo de afanosos se movía con la seguridad de un dinosaurio sobre un paraje donde creía señorear.

*

150 Para el poeta simbolista las cosas se muestran como un acontecimiento. Incapaz de contemplarlas en todos sus ángulos, renuente a la pericia del taxónomo, se contenta en su intuición, otorgándoles dignidad, proclividad divina.

*

Lo peor que le puede suceder a un autor es que se lo reconozca como padre de una doctrina o corriente estética. Entonces toda su producción se simplifica bajo la mirada unilateral y complaciente de sus seguidores. Esto es lo que ha venido sucediendo con sor Juana y Rosario Castellanos, cuyas obras han sido glosadas por ardientes feministas.

*

Los amantes son presencia; su “ser disponible” se revela —dice Marcel— “en una mirada, en una sonrisa, en un acento, en un apretón de manos”. La cercanía patentiza el deseo mutuo, el arrobo, la prolijidad sinuosa. Por eso, el final de los amantes supone —sin metáfora— una desgarradura; por eso los poetas elevan tristes cantos para recordar la ausencia; ausencia que deriva en llanto por el amor perdido. Así lo dice san Juan de la Cruz:

¿Adónde te escondiste
Amado, y me dexaste con gemido?
Como el ciervo huyste
aviéndome herido;
salí tras ti clamando y eras ydo.
[...]
Descubre tu presencia,
y máteme tu vista y hermosura;
mira que la dolencia
de amor, que no se cura
sino con la presencia y la figura.

*

Al poeta surrealista la vigilia, la realidad perversa de la luz del día, le parece una interferencia, acostumbrado como está a beber de las corrientes subterráneas del inconsciente.

*

La mejor manera de entender el proceso de mimesis —la imitación aristotélica— consiste, según lo dice David García Bacca, en que el estudiante reconozca que el paisaje que cuelga de la pared no paga impuesto predial, como tampoco suscita conflictos de frontera.

*

Los textos clásicos carecen de residencia; su horizonte móvil traspasa las fronteras y se infiltra en las culturas más distantes. La siembra de sus hechos multiplica los escenarios que subvierten el amasiato temporal de los periodos que viven bajo el encono ideológico.

Índice de autores

Aquino Bolaños, Emigdio. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Profesor e investigador especialista en temas hispanoamericanos. Autor de varios ensayos en esta perspectiva. Profesor del Instituto Tecnológico de Tlalnepantla en investigación científica y metodología de la investigación. Actualmente trabaja sobre la repercusión de la Revolución mexicana en España y América Latina.

153

Barajas, Benjamín. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Es profesor de Tiempo Completo en el Colegio de Ciencias y Humanidades y especialista en letras mexicanas. Ha publicado los siguientes libros de poesía: *Divagando en la voz*, *Tadrio*, *Empieza el aire*, *Luz de la memoria*, *Mirada adversa*, *La gracia inmóvil*, *Escafandra* y *Ríos vigentes*. En 2004 obtuvo el Premio Distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos. Actualmente dirige la revista *Ritmo*.

Castillo Pérez, Alberto. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM y Universiteit van Amsterdam (Holanda). Ha escrito varias obras dramáticas, entre las que se encuentran *El Edipo imaginario*, *El espíritu de la pintora*, *Van a matar al Toño* y *FATWA*, en esta última fungió también como director de escena. Ha publicado la novela breve *Letargo de Bahía* y el libro de relatos *Calor, cuentos húmedos*. Ha ejercido el periodismo en diversos medios nacionales y extranjeros. Colabora con el blog *Metacultura* en la versión en línea del diario *El Universal*.

Jiménez Barrera, Raúl. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Cursó sus estudios de maestría en Letras Latinoamericanas en esta Facultad; fue becario de DGAPA (tiempo completo). Colaboró en el suplemento cultural “El Búho” del periódico *Excélsior*. Publicó un artículo en el libro *Estilo y dramaturgia III* de Hugo Argüelles, autor sobre quien está realizando su tesis de posgrado. Ha publicado, además, reseñas en diversos medios impresos especializados.

Jiménez Macedo, Tania. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Ayudante de redacción de *La Experiencia Literaria*. Ha escrito reseñas y artículos para diversas publicaciones especializadas, como *Prolija Memoria*. Actualmente

realiza su proyecto de investigación de maestría acerca del relato milagroso en la obra del autor novohispano jesuita Francisco de Florencia.

López Guevara, Alejandra. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Profesora de las asignaturas Literatura Iberoamericana 3 y 4, correspondiente a la producción literaria de fines del siglo XIX hasta nuestros días. Desde febrero de 2007 tiene a su cargo la asignatura optativa Literatura iberoamericana 5, en la que imparte un curso de narrativa brasileña de 1920 hasta la época actual.

154 **Navarrete Quan, Yosahandi.** Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Profesora de la carrera de Letras Hispánicas del SUA y asesora en el Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos (CIDHEM). Se ha dedicado a la investigación de la literatura guatemalteca contemporánea desde hace ocho años. Ha publicado varios artículos en revistas de Guatemala sobre el tema y colaboró como coeditora en el libro *Las mujeres no somos virtuosas*. Su libro *La mujer en la Hija del Adelantado de José Milla y Vidaurre* se encuentra actualmente en prensa en la editorial Piedra Santa de Guatemala.

Texcahua Condado, Arturo. Facultad de Filosofía y Letras. Ha publicado en diarios y revistas. Fue colaborador regular de *Los Universitarios*, de Difusión Cultural de la UNAM, y redactor de la revista *Hojas de Utopía*, editada por la Fundación Cultural Trabajadores de Pascual. Por su trabajo literario ha recibido algunos reconocimientos. Asimismo, ha impartido cursos en instituciones públicas y privadas. Actualmente, es el editor de *Trajín*, publicación mensual del colectivo literario del mismo nombre, agrupación de la cual también es miembro fundador.

Torroella, Maricarmen. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Se ha desempeñado como correctora de estilo y editora de libros de texto. Ha tomado diversos talleres relacionados con el quehacer teatral: actuación (con el actor Jorge Castillo), taller de creación colectiva con el actor y director (Carlos Eduardo Satizabal), crítica teatral (con el investigador y crítico Rodolfo Obregón), investigación (con el maestro Francisco Beverido) e historia del teatro mexicano (con el escritor Sergio Pitol). Ha publicado reseñas de libros en la revista *Diálogos Educativos*, editada por la Secretaría de Educación y Cultura del Estado de Veracruz, y en la revista mexicana de teatro, *Paso de Gato*, dirigida por Jaime Chabaud. Actualmente cursa la maestría en Letras Mexicanas.

Villarias Zugazagoitia, José María. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Profesor de tiempo completo de la Facultad. Organizador del *Congreso sobre Estudios de Novela Actual*, celebrado cada dos años en la Facultad; forma parte del consejo de redacción del *Anuario del Colegio de Letras Hispánicas*, *Glosas Hispánicas*. Además de prólogos y artículos en revistas especializadas, publicó el libro sobre colecciones narrativas españolas *‘Nuestra Novela’: una colección católica fundamentalista, Madrid, 1925-1926*, y la edición crítica de la biografía inédita de 1939-1940, de Julián Zugazagoitia, *“Sorrow”*: *Vida patética de Van Gogh*.

Zaldívar Vallejo, Gloria. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Ha sido profesora de redacción y literatura en el Colegio de Bachilleres, en la Escuela Nacional Preparatoria y en el Colegio de Ciencias y Humanidades de la UNAM. Actualmente es profesora de tiempo completo en la FFL de la UNAM.

La Experiencia Literaria, núm. 17, editado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir el 30 de junio de 2011 en los talleres de Imagen es Creación Impresa, S. A. de C. V., Oriente 241-A, núm. 28 bis, Agrícola Oriental, C. P. 08500, México, D. F. Se tiraron doscientos ejemplares en papel unibond marfil de 60 gramos, en impresión digital. Se utilizaron en la composición, elaborada por Elizabeth Díaz Salaberría, tipos Berkeley 18:26, 11:13, 10.5:13, 9.5:12 y 8.5:11. El diseño de la cubierta fue realizado por Alejandra Torales.

