

Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Iztapalapa

División de Ciencias Sociales y Humanidades
Posgrado en Humanidades



Casa abierta al tiempo

Tesis

***Hermes en la encrucijada: análisis mitocrítico de las novelas
líricas de los Contemporáneos***

que para obtener el grado de
Doctor en Humanidades (Teoría Literaria)

presenta

Luis Alberto Pérez Amezcua

Directora de la tesis

Dra. Aralia López González



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE DISERTACIÓN PÚBLICA

No. 00150

Matrícula: 210382464

HERMES EN LA ESCRUCIJADA:
ANÁLISIS DE LAS NOVELAS
LÍRICAS DE LOS
CONTEMPORÁNEOS.

En México, D.F., se presentaron a las 16:30 horas del día 26 del mes de mayo del año 2015 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. ARALIA LOPEZ GONZALEZ
DRA. CANDIDA ELIZABETH VIVERO MARIN
DRA. IRMA CECILIA EUDAVE ROBLES

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretaria la última, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTOR EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: LUIS ALBERTO PEREZ AMEZCUA

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

aprobar

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

ES



LUIS ALBERTO PEREZ AMEZCUA
ALUMNO

REVISÓ

LIC. JULIO CÉSAR DE LARA ISASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH

DRA. JUANA JUÁREZ ROMERO

PRESIDENTA

DRA. ARALIA LOPEZ GONZALEZ

VOCAL

DRA. CANDIDA ELIZABETH VIVERO MARIN

SECRETARIA

DRA. IRMA CECILIA EUDAVE ROBLES

*Lo procedente sería que toda investigación
relativa al laberinto empezase por la danza.*

KÁROLY KÉRÉNYI, En el laberinto

*a las sonrisas cósmicas de Fausto y de Darío,
a la esperanza de Emiliano,
al viaje de Odiseo, que recién comienza,
al abrazo celeste de María Luisa, mi madre,
y en especial al beso mágico y cíclico de Verónica*

para mi familia,

para Román Villalobos, estudiante ejemplar, el estudiante que yo hubiese querido ser, porque al concederme el honor de dirigir su tesis de licenciatura, con su constancia, me dio el impulso necesario para concluir este trabajo, lo que prueba, de nuevo, que el maestro siempre aprende más de sus estudiantes que ellos de él

para la doctora Lillian von der Walde Moheno, porque me regaló, sin saberlo, las lágrimas dulces de la esperanza y me regresó la confianza que estaba fuera de mí, con su amistad y su acompañamiento a lo largo de todos estos años

*para la doctora Aralia López González, por exigir siempre claridad, con firmeza pero con calidez, por esas tardes de café, en su casa, en las que, como se lee en *Dama de corazones*, se producía “idéntica sensación agradable que la muda inteligencia de dos personas en un solo momento, frente a un suceso imprevisto, quedan conectadas por un solo brillo de la mirada”*

para el doctor Gustavo Olmedo, mi doctor de mente, cuerpo y alma, por facilitar las sincronidades que hacen que todo esto realmente esté ocurriendo

y por supuesto para Verónica, mi esposa, por su paciencia, por su apoyo durante todos los días y las horas que requirió esta tesis, por haber tomado el timón de nuestro hogar y sobre todo, por haber llegado a llenar de felicidad —ingrediente indispensable para hacer un buen trabajo— mi vida entera

Índice

**ἔρμα: cúmulos de piedras: encrucijadas,
relaciones, cruces, p. 8**

INTRODUCCIÓN

**πολιτροπος, muchos recursos, muchos lugares: la novela
lírica de los Contemporáneos, p. 23**

CAPÍTULO 1

- 1.1 Contexto histórico y literario, p. 24
- 1.2 Las novelas líricas, p. 34

**ἔρμαι, los límites de las tierras: planteamientos para
una mitocrítica de la literatura mexicana, p. 53**

CAPÍTULO 2

- 2.1 Mitología y literatura, p. 54
- 2.2 Mitocrítica y mitoanálisis, p. 60
- 2.3 Principios prácticos, p. 99

χαριδωτης, dador de gracias: *Novela como nube (1928)*, p. 101

CAPÍTULO 3

- 3.1 Decorado simbólico, p. 117
- 3.2 Entramado mitológico, p. 133
- 3.3 Interpretación mitocrítica, p. 147

ψυχοπομπος, conductor de almas: *Dama de corazones (1928)*, p. 170

CAPÍTULO 4

- 4.1 Decorado simbólico, p. 187
- 4.2 Entramado mitológico, p. 201
- 4.3 Interpretación mitocrítica, p. 213

κηρύκειον, la vara del heraldo: *Margarita de niebla* (1927), p. 226

CAPÍTULO 5

5.1 Decorado simbólico, p. 238

5.2 Entramado mitológico, p. 248

5.3 Interpretación mitocrítica, p. 259

ἀπορία: dificultades para el paso: hacia una mitocrítica de la literatura mexicana, p. 274

CONCLUSIONES

ἔρπνος, una hermenéutica simbólica para la literatura, p. 275

tertium datur, una mitocrítica de la literatura mexicana, p. 281

βιβλία, códices, libros, papeles, p. 284

REFERENCIAS

Anexo I

Gilbert Durand. Esbozo biográfico, p. 297

Anexo II

Iconografía «novelística», p. 302

Hermes en la encrucijada: análisis mitocrítico de las novelas líricas de los Contemporáneos

Perseo dispone en honor de tres dioses otros tantos altares de césped, el izquierdo para Mercurio, el derecho para ti, doncella guerrera, de Júpiter es el ara central: se sacrifica una vaca a Minerva, un novillo al de pies alados, un toro a ti, soberano de los dioses. Después coge a Andrómeda, sin dote pero recompensa de una hazaña tan grande; Himeneo y Amor blanden sus teas, se sacia el fuego de abundantes olores, cuelgan guirnaldas de los techos, y por todas partes resuenan las liras, las flautas y los cantos...

OVIDIO, Metamorfosis

**ἔρμα: cúmulos de piedras:
encrucijadas, relaciones, cruces**

INTRODUCCIÓN

Estas cosas no ocurrieron jamás, pero son siempre.

SALUSTIO, De los dioses y del mundo

Los mitos y sus símbolos están presentes en la literatura de manera profusa y frecuente, debido a la naturaleza de los signos que se emplean para su realización. Desde hace mucho tiempo el hombre que comenzó a practicar el arte literario —o la magia, que también las exigía— se dio cuenta de que ciertas palabras, por sí mismas, significaban diferentes cosas (en ocasiones al mismo tiempo) según se emplearan de un modo o de otro, y de que, al agruparlas de algunas maneras —al *experimentar* con ellas— podían expandir sus poderes de representación. Se dio cuenta, asimismo, de que ciertas palabras tenían mayor poder que otras. Se enteró de que tenían un poder *más allá* de ellas mismas. Las palabras, también, podían reunirse y reunir en torno suyo al propio hombre que, a través de éstas, quería explicarse el mundo con los relatos que iban formándose. Por el momento digamos que a estos conjuntos organizados de palabras poderosas se les denominó después *mitos*.¹ Los símbolos tejidos entre las palabras y las palabras mismas servían para potenciar los poderes aglutinantes de esos relatos, que respondían sus preguntas y dotaban al universo del ser humano y al ser humano mismo de un *sentido*.

En algunos casos, en ciertas obras y en determinados autores, los mitos y los símbolos se encuentran diseminados en la gramática textual de una forma que puede parecer casi obsesiva. La identificación de símbolos y mitos se realiza inmediatamente. En otros escritores y en otros textos, en cambio, los mitos se encuentran sólo de una forma latente. Es necesario entonces descifrar una especie de código que actúa de manera inconsciente en la creación literaria y que reformula el mito mediante distintos artificios de enmascaramiento. A veces,

¹ Una aproximación más completa al concepto de mito se halla adelante. Cf. *infra*, p. 85 y ss.

incluso, los mitos explícitos, puestos ahí de manera consciente, pueden no estar en concordancia con la estructura imaginaria que realmente los puso ahí, y por eso es necesario, una vez más, descifrar el código.

El instrumento que permite descifrar ese código es la mitocrítica.

Mi fascinación por las tres novelas líricas de los Contemporáneos que originaron esta tesis —*Novela como nube* (1928), de Gilberto Owen; *Dama de corazones* (1928), de Xavier Villaurrutia; y *Margarita de Niebla* (1927), de Jaime Torres Bodet— nace del desconcierto: el que producen esos modos peculiares de representación de unas ciudades, un país, un mundo que en apariencia no me pertenecían, que resultaban ajenos a mi tiempo y a mi circunstancia pero que, no obstante, ejercían un enorme poder de seducción, una increíble capacidad de *implicación*. Desde la primera lectura me di cuenta de que las tres representan un desafío interpretativo: como si algo más profundo me invitara a examinarlas, a revisar sus palabras y sus asociaciones con detalle, como si esas mismas palabras hicieran surgir otras calladas preguntas. “En cuanto a mí”, asegura Gilbert Durand, el principal promotor y sistematizador de la mitocrítica,

pienso que toda obra humana, desde la más humilde hasta la Gran Obra, ofrece a la lectura del creador, en primer lugar, y luego a la del intérprete o del aficionado, vivos y entrañables rostros en los que cada uno puede reconocer como en un espejo sus propios deseos y sus propios temores, pero en el que, sobre todo, estos rostros y su contemplación hacen surgir en el horizonte de la comprensión aquellas «grandes imágenes»

inmemoriales que no son otra cosa que las que nos van repitiendo eternamente los relatos y las figuras míticas.²

Efectivamente, ante estas “pequeñas” obras de Owen (1904-1952), Villaurrutia (1903-1950) y Torres Bodet (1902-1974) se produce un desconcierto, pero es éste un desconcierto que ambiciona y que exige ser superado para llegar a una de las formas posibles de la comprensión, es decir, un ejercicio hermenéutico. De ahí las primeras preguntas: ¿cómo leer estas novelas líricas? ¿Con qué base? ¿Cómo enfrentar —y conciliar— la lectura de mi mundo con la lectura de esos otros mundos que en apariencia no me pertenecen pero me reclaman? Ya antes había emprendido un estudio semiótico de *Novela como nube*, pero algo parecía hacer falta, especialmente para integrar una visión de conjunto.³

Eran necesarias un par de “casualidades”: la de encontrarme fortuitamente —gracias a una obligada mudanza— con el capítulo “Crítica simbólica y mitológica” de Cándido Pérez Gállego y la oportunidad de llegar a la Universidad Autónoma Metropolitana para que todo se mostrara entonces claro y venir a enterarme de que era necesario emprender la crítica mitológica y simbólica de la literatura.⁴ De ahí siguió, en el curso de la investigación, conocer mejor la obra de Gilbert Durand, con lo que quedaron abiertas las vías de mi

² Gilbert DURAND, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, introducción, traducción y notas de Alain Verjat, Barcelona, Anthropos/México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1993, p. 13.

³ Cf. Luis Alberto PÉREZ AMEZCUA, *Novela como nube de Gilberto Owen. Identidad y amor en un Contemporáneo*, México, Universidad de Guadalajara (Graduados 2010, 2, Serie Sociales y Humanidades), 2011.

⁴ Cándido PÉREZ GÁLLEGO, “Crítica simbólica y mitológica”, en José María Díez BORQUE (coord.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 391-415.

investigación y cifrado mi destino académico. Era necesario inaugurar y sellar las alianzas en el campo de la teoría literaria acordes a mi propia visión de la literatura, aprehender esos textos con los guantes suavísimos y a mi medida de la mitocrítica, estar resuelto a sumergirme, a perderme en ellos —como el Ulises de Torri, pero con el canto no obstante inevitable de las sirenas— y participar así de su gozo y de su dolor para emerger tocado, diferente, (con)movido. Era indispensable basar el acto de la lectura en una coincidencia que algunos llaman destino.

Ahora bien, ¿cómo conducir una investigación mitocrítica en estos extraños textos literarios que parecían entrecruzarse como no había visto antes?

Al tratar de responder, luego de cierto conflicto personal de orden metodológico y epistemológico, me di cuenta de que por la naturaleza de las obras era necesario que esta tesis dejara bien definida su orientación, lo que ocurrió con el tiempo, y esta orientación es interpretativa. Esta tesis busca la interpretación porque sólo a través de ella puedo expresar mi vínculo directo con la literatura, vínculo que implica no sólo razonar, sino también sentir, fundirse, imaginar; vínculo que permite la revelación que da paso al verdadero saber, el que me implica; vínculo que aspira a la creación de un discurso propio en comunión con el del otro, con el del autor y también con el del lector de este trabajo; he ahí mi función de intérprete. Como lector, partiré del hecho literario —del texto y su contexto— para encontrarme en la obra y para coincidir con nosotros mismos, con lo que tenemos de inmemorial, es decir, para coincidir con el otro. Para ello, realicé una especie de metamorfosis: de ser un lector pasé a ser un Contemporáneo, como los autores; luego, de ser un lector me convertí en

un *traductor*, es decir, intérprete, con el apoyo de la teoría y la metodología mitocríticas. No ofreceré definiciones definitivas ni verdades inamovibles ni conclusiones irrefutables. Por el contrario, sostendré que lo esencial es la ruta, el método (*μέθοδος*, camino para llegar *más allá*) que la mitocrítica me permitió construir.

Sé que ninguna interpretación es completa ni infalible ni que se impone de una vez y para siempre, pero también soy consciente de que ésta debe ofrecerse con rigor a partir de una investigación pertinente, que en la medida de lo posible no deje pasar ningún detalle, ninguna cuestión relevante sobre la *obra*, sobre el *autor*, su tiempo y sociedad, así como del *lector*, en su tiempo y en su cultura, y del lector actual. Ésta es pues una lectura de muchas posibles. “Interpretación” siempre debe escribirse en plural.

La literatura mexicana, como sabemos, ha sido una de las más importantes de Hispanoamérica, desde su nacimiento —pasando por su vigorosísimo desarrollo en el siglo xx— hasta la actualidad, los albores del siglo xxi, momento de una nueva encrucijada que despierta el consecuente interés respecto de las formas y características que adoptará nuestra literatura en los próximos años o las siguientes décadas, interés sobre cuáles serán sus orientaciones imaginarias y míticas, qué será lo que la guíe y la produzca. Heredera desde luego de la cultura prehispánica y de la occidental, y resultado del mestizaje producto de la Conquista, no es extraño que la literatura mexicana abunde en referencias y alusiones mitológicas y simbólicas provenientes de sus orígenes fundacionales grecolatinos, indígenas, indoeuropeos, judeocristianos y otros más derivados del mismo desarrollo histórico del país, de su sincretismo y su riqueza culturales.

Al repasar la historia de la literatura de nuestro país encontramos efectivamente infinidad de textos con títulos o temas relacionados con la mitología. ¿Cuál es la razón, si es que la hay, de esta abundante utilización de los mitos? ¿Cuáles han sido los modelos o las tendencias a seguir en nuestra literatura a partir de ese siglo xx que vio su florecimiento?⁵

Por otra parte, en esta historia nuestra, como indica Guillermo Sheridan, la herencia que nos ha dejado el grupo Contemporáneos ha marcado de manera

⁵ Como un sencillísimo ejemplo recorro a la enumeración de algunos de los títulos de los textos incluidos en la *Antología del poema en prosa en México*, de Luis Ignacio HELGUERA (México, FCE, 1993), debido a que este género literario híbrido es bastante cercano a la novela lírica. Nos encontramos así ante “*Sisypho era*”, de Carlos Díaz Dufoo II; “José de Arimatea” y “Eva”, de Ramón López Velarde; “Diógenes”, de Alfonso Reyes; el excepcional “A Circe”, de Julio Torri; “La Venus de Milo”, “Don Quijote”, “Noé”, “Salomé”, “Cuauhtémoc” y “Job”, de Salvador Novo; “El hermano del hijo pródigo” y “Anti-Orfeo”, de Owen; “El viaje”, de Álvaro Mutis, “Adán y Eva”, de Jaime Sabines; “Teonanácatl”, de Jaime García Terrés; “Ángel”, de Tomás Segovia; “Naxos”, de Elsa Cross, entre otros.

decisiva cualquier esfuerzo serio que intente la comprensión de la historia literaria mexicana del siglo xx. El talento, el vigor y el rigor con los que este grupo acometió la tarea de reconocer y reinventar una tradición con una modernidad inusitada —no sólo literaria, sino también cultural, en un momento apasionante y complejo de la vida del México postrevolucionario— hace imposible soslayar sus aportaciones a la poesía, la crítica literaria y de las artes, la narrativa, el teatro, la crónica y prácticamente a cualquier expresión humanística en la que posaran los ojos de su curiosidad.

Los Contemporáneos se preocuparon por el valor y significado de la literatura y se caracterizaron por una sensibilidad afín, una formación intelectual rigurosa, un interés por el arte novedoso y una necesidad de participar de lo universal. Las novelas líricas de los Contemporáneos —y en sí toda su producción literaria— necesariamente abrevan de afluentes locales y globales y de distintas tradiciones, lo que las vuelve ricas simbólica y mitológicamente. No obstante su diversidad y riqueza, especialmente la prosa de los Contemporáneos ha sido opacada por su celebridad poética y crítica, aunque desde hace cierto tiempo algunos críticos y estudiantes han convertido a la narrativa del llamado “grupo sin grupo” en su objeto de estudio.

“El afán narrativo de los Contemporáneos”, nos cuenta Guillermo Sheridan, “hizo su entrada al grupo con la misma súbita urgencia con la que lo haría el teatro un par de años más tarde [1927]. Como con el teatro, se antoja pensar que todo menos el azar intervino en el hecho de que el grupo, de pronto,

se decidiera a escribir narrativa”.⁶ Sheridan, desde luego, reconoce que este afán, además de la motivación que representó la invitación directa de Salvador Novo a escribir novelas, se debe a la llamada “crisis de 1925”, producida por las opiniones de José Ortega y Gasset de las que hablaré en el siguiente capítulo.

Novela como nube (1928), *Dama de corazones* (1928) y *Margarita de Niebla* (1927) son sin duda las más importantes novelas líricas de los Contemporáneos. En este trabajo el orden de su abordaje no obedece a su fecha de aparición —la de Torres Bodet fue evidentemente publicada primero— sino a su grado de explicitación mitológica y nivel de simbolización, de mayor a menor. Estas novelas tienen la peculiaridad —la rareza— de ser sinópticas, es decir, de estar construidas a partir de premisas grupales que buscaban semejanzas deliberadas, lo que es excepcional, algo que sólo “algunos” pocos como ellos hicieron.⁷ Todas ellas se distinguen por su breve extensión. También, se caracterizan por ser novelas de exploración estética —y personal— y, finalmente, por haber sido escritas en la interesante y decisiva década de los

⁶ Guillermo SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*, México, FCE (Vida y Pensamiento de México), 1985, p. 241.

⁷ Aunque Gilbert Durand, respecto de la elección de las obras susceptibles de ser analizadas mitocríticamente, recomienda las de grandes dimensiones, también matiza (o como él mismo dice, afina) esos “cálculos” y señala que de “entre cero, o incluso uno (“la excepción” y “todos” (“la totalidad”), [hay] límites puramente teóricos y jamás alcanzables. Pero quedan “algunos”, “casi todos”, de ahí la necesidad de elaborar nuestro “cuadro” de muestras; ¿cuáles de las piezas [...] es importante elegir para capturar al mito significativo?”. Luego de explicar que el método debe ser “cualificativo” más que estadístico (Giraud) o estructuralista “digital” (Jakobson, Lévi-Strauss) señala que “es la categoría de los “algunos” la que basta para indicar la cualificación: por ejemplo a través de la pintura y la literatura de fines del siglo XVIII, detrás del gran número, —¡casi estadístico!— de “escenas de género”, de mecedoras adornadas, de conciertos campestres, son los temas más raros —pero cuán insólitos a primera vista en pleno siglo de las Luces— de Belisario, Ossian, Homero, de la leyenda de Milton el ciego, etc., variaciones del motivo del “ciego clarividente”, los que deben atraer nuestra interpretación...”. Cf. Gilbert DURAND, “La mitocrítica paso a paso”, en *Acta Sociológica*, núm. 57, enero-abril 2012, traducción de Blanca Solares Altamirano, México, UNAM, pp. 107-110. Las cursivas son mías.

años 20 del siglo pasado, en la que iniciaba el proceso de “construcción” de la identidad nacional del que los Contemporáneos formaron parte importante. Las tres —ya lo mencioné, y esto es lo que exigía una lectura como ésta— son sumamente ricas mitológica y simbólicamente. Baste por ahora decir que la primera es una recreación del mito de Ixión, la segunda del mito de Orfeo y la tercera del mito de Fausto.

Por otra parte, en dicha década la revolución mexicana aún no acababa de asentarse, las instituciones políticas y sociales eran jóvenes y las mujeres no ocupaban el lugar que ocupan hoy ni habían conseguido los derechos de que ahora gozan.

El rol de la mujer estaba también en revolución.

Las novelas líricas de los Contemporáneos resultan atractivas de manera especial por el modo de construcción por parte de los autores-narradores de los personajes femeninos, claves argumentales —míticas, como veremos— de los textos. Una revisión de estos personajes, siempre en parejas antagónicas (Elena-Rosa Amalia; Aurora-Susana; Margarita-Paloma) permite darse cuenta de la enorme fascinación que este rol en revolución de las mujeres ejercía sobre los miembros de Contemporáneos, figuras que psicológica e históricamente les atraen y les producen temor al mismo tiempo. Ideológicamente, a la mujer se le otorgaba un papel que se muestra en crisis en esta literatura, crisis por la cual —acaso para intentar una aproximación a *eso otro* femenino— las novelas recurren a la puerta de salida del símbolo y el mito.

Hermes, dios de las fronteras y de los viajeros. Domina ahí donde aparece ese montón de piedras (*ἔρμα*) que señala los caminos y marca los límites de las tierras, las encrucijadas, los cruces de las rutas. Al correlacionar —al hacer entrecruzarse— esta somera revisión de nuestra historia literaria (*contexto*), el origen y los temas de las novelas líricas de los Contemporáneos (*hecho literario*) y la mitocrítica (*teoría literaria*) es evidente el enorme potencial que ofrece una aproximación de esta naturaleza, que abre la puerta no sólo a una mitocrítica sino también a un mitoanálisis, que es el que se ofrecerá en las conclusiones.

Sólo a modo de ejemplo de este potencial señalaré que en su capítulo “1926: La invitación al viaje”, Guillermo Sheridan afirma que el tema del viaje es ya para ese año un asunto determinante para el “grupo sin grupo”, los Contemporáneos. Luego enfatiza que José Gorostiza es el primero que integra como “funciones emblemáticas” en sus poemas a Simbad y a Ulises, y que Novo y Villaurrutia prefieren al Hijo pródigo (todo un mito).⁸

Cándido Pérez Gállego, por su parte, destaca la importancia del tema del viaje, ya sea en el mito de la «vuelta al hogar», el de la huida del «lugar maldito» o el del «viaje a la naturaleza»; también señala el mito del «judío errante», que puede integrarse al de la «búsqueda del doble», tan cara a los Contemporáneos, en especial en sus novelas líricas.⁹ El viaje, ese cruce de fronteras y recorrido de caminos, será el emblema del grupo, que a su vez representará una de las

⁸ Recuérdese —de paso y complementariamente— la existencia de la revista *El Hijo Pródigo* (1943-1946) impulsada nada menos que por Xavier Villaurrutia, Samuel Ramos y Octavio Paz, y que estuvo bajo la dirección de Octavio G. Barreda. También se debe recordar el cuento de idéntico nombre (“El hijo pródigo”) de Carlos Fuentes, incluido en uno de sus libros más recientes, *Carolina Grau* (2011), publicado por Alfaguara.

⁹ Cf. Cándido PÉREZ GÁLLEGO, “Crítica simbólica y mitológica”, obra citada, pp. 399-409.

manifestaciones del mito de Hermes que se empieza a desarrollar de diversas maneras en el siglo pasado en nuestro país y del que los Contemporáneos serán fervientes y fervorosos practicantes, aun sin saberlo.

Al ubicarse ante estos cruces evidentemente surgen preguntas. Frente a las múltiples alusiones a personajes mitológicos y la frecuente utilización de símbolos en las novelas, ¿cuál es el mito directriz en cada una de ellas? ¿Es posible tipificar la función y las lecciones del mito en estos textos? ¿Qué significa para las ciencias humanas que estas novelas hayan sido codificadas de esta manera? Más aún, una vez respondido todo esto, ¿es posible sugerir un modelo de aproximación de esta naturaleza a otros textos de la literatura mexicana?

Esta tesis parte de la hipótesis de que efectivamente estas obras presentan —en su forma de *dar* y *recibir* sentido— patrones y coincidencias susceptibles de comparación que trascienden las semejanzas temáticas, estilísticas o formales. La conjetura que le sigue, con base en la anterior suposición, es que la tensión entre sus estructuras imaginarias internas permite verificar el tránsito de un mito directriz a otro en el contexto histórico de su producción a partir de las reelaboraciones observables en las novelas, tránsito que se verifica no sólo en la literatura mexicana, sino en la literatura occidental del siglo xx: el paso del mito de Prometeo (siglo xix) al mito de Hermes (siglo xx).

Si la escritura de textos con motivos mitológicos en el siglo xx fue y es aún muy fecunda,¹⁰ es posible suponer que existe una motivación profunda que se

¹⁰ Piénsese sólo como ejemplo en “Hombre con minotauro en el pecho”, de Enrique Serna, incluido en su libro *Amores de segunda mano*, de 1994.

puede rastrear. A partir del análisis de los mitos inscritos en un texto literario es posible, luego, convertir en ideológica una intuición o una intención estética.¹¹

Las novelas líricas de los Contemporáneos, como decía líneas arriba, han empezado a ser estudiadas apenas recientemente, debido a que durante mucho tiempo, opacadas por el enorme peso que la crítica le concedió a la poesía de los miembros del grupo, fueron consideradas como ejercicios o experimentos, como lo hacen, por ejemplo, Carlos Monsiváis o el propio Sheridan.¹² No obstante, publicaciones enteramente dedicadas a los autores del grupo han incluido trabajos sobre sus novelas líricas.¹³ Al respecto, nos dice la investigadora española Rosa García Gutiérrez:

Efectivamente, cada vez son más los que reconocen la importancia que la breve incursión de los Contemporáneos en la narrativa ha tenido para el desarrollo de la novela moderna en México. En ese sentido prospectivo, son ya abundantes las alusiones —bastante menos los

¹¹ Cf. PÉREZ GÁLLEGO, “Crítica simbólica y mitológica”, obra citada, pp. 391-394.

¹² Cf. Carlos MONSIVÁIS, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS DE EL COLEGIO DE MÉXICO, *Historia general de México. Versión 2000*, México, El Colegio de México, 2000, pp. 968-976; Guillermo SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*, obra citada, pp. 304-309.

¹³ Véanse, por ejemplo, Roxana ELVRIDGE-THOMAS (comp.), *Xavier Villaurrutia: ... y mi voz que madura*, México, Conaculta (Fondo Editorial Tierra Adentro, 265), 2003. En esta compilación Donajé Cuéllar hace una interpretación simbólica de *Dama de corazones* basada en el tema del sueño; en Roxana ELVRIDGE-THOMAS (comp.), *Gilberto Owen. Con una voz distinta en cada puerto*, México, Conaculta (Fondo Editorial Tierra Adentro, 284), 2004, se recopilan los trabajos de Daniel Téllez, Paola Velasco, Brenda Ríos y Carlos González Muñiz sobre *Novela como nube*. Téllez habla sobre la discontinuidad y la errancia como estrategias narrativas de vanguardia; González Muñiz se aproxima de una manera parecida; Velasco hace unos apuntes sobre la complejidad y el hermetismo del texto; Ríos resalta el uso de la metáfora. También se puede consultar Javier BELTRÁN y Cynthia RAMÍREZ (comps.), *Gilberto Owen Estrada: cien años de poesía*, México, Universidad Autónoma del Estado de México (Colección: Luis Mario Schneider), 2005. En este libro, por ejemplo, se comunica el hallazgo del acta de nacimiento de Owen y el estudio de algunos documentos sobre su paso en el Instituto Científico y Literario de Toluca. También, cabe destacar el artículo “El narrador de imágenes”, de Juan Coronado, incluido en este libro, que discurre respecto de este estilo de Owen que implica la utilización recurrente de imágenes, lo que interesa a un estudio del imaginario como éste.

estudios detallados y serios— que los críticos han hecho acerca de la influencia que la concepción de la novela de los Contemporáneos (antimimética, formalista, experimental), mantenida en latencia durante décadas, ha acabado ejerciendo, aun indirectamente, sobre autores como Rulfo, Yáñez o Elizondo.¹⁴

Uno de estos pocos estudios detallados y serios es el de la propia García Gutiérrez, titulado de manera muy reveladora *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución Mexicana*.¹⁵ Esta obra (originalmente tesis doctoral), la ya citada de Sheridan y *La casa del silencio. Aproximaciones en tres tiempos a Contemporáneos*, de Pedro Ángel Palou,¹⁶ sirvieron para ofrecer en el capítulo 1, «πολιτροπος: muchos recursos, muchos lugares», el contexto sociohistórico y datos de los autores y las obras que se estudian, como nos pide la mitocrítica, que considera al ambiente y al escritor como partes fundamentales del hecho literario, de la producción de una obra y de la interpretación.

En el capítulo 2, «ἔρμαι, los límites de las tierras: planteamientos para una mitocrítica mexicana», se hace una descripción de los fundamentos epistemológicos de la mitocrítica, de sus conceptos básicos (imagen, símbolo, arquetipo, mitema, mitologema, etcétera) y de sus aplicaciones prácticas específicas: *la mitocrítica* de obras literarias (o de cualquier otra “obra de la cultura”, en palabras de Durand)¹⁷ y *el mitoanálisis* de una época y una cultura.

¹⁴ Rosa GARCÍA GUTIÉRREZ, “*Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia en la génesis de los *Nocturnos*”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, No. 26 II, Madrid, UCM, Servicio de Publicaciones, 1997, pp. 259-260.

¹⁵ Rosa GARCÍA GUTIÉRREZ, *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución Mexicana*, España, Universidad de Huelva, 1999.

¹⁶ Pedro Ángel PALOU, *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 1997.

¹⁷ Gilbert DURAND, “La mitocrítica paso a paso”, obra citada, p. 105.

Para ello, me basé en las obras de este antropólogo, mitólogo y crítico de arte francés, principalmente en *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general* (2004), *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra* (1993), *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología* (2003) y *La imaginación simbólica* (2007), así como en el libro *Mitocrítica. Naturaleza, función, teoría y práctica* de Fátima Gutiérrez (2012).

En los capítulos 3, 4 y 5 se hace el análisis mitocrítico de cada una de las novelas atendiendo al siguiente orden: primeramente se revisa el decorado simbólico en el que se desarrollan las tramas, eligiendo los símbolos con base en su importancia al interior de las mismas y a su redundancia, lo que permite ofrecer ciertos señalamientos;¹⁸ posteriormente se verifica cuál es el entramado mitológico, atendiendo a la configuración de los mitemas (unidades básicas de significación) del mito hermético según Gilbert Durand y a la presencia de los mitos explícitos y los mitos latentes en las obras; por último, se ofrece una interpretación mitocrítica de cada una de las novelas líricas.

En las conclusiones se hace un mitoanálisis con base en los resultados obtenidos mediante los análisis y las interpretaciones mitocríticas individuales. Última frontera posible, no porque el camino se agote, sino para eludir cruces de caminos que vuelvan inagotable esta tesis al multiplicar infinitamente las vías, al convertirla en un laberinto sin salida en el que ya no se pueda danzar.

¹⁸ “¿Señalamientos de qué? De aquello que funda el proceder mismo del *sermo mythicus*, a saber, la repetición, la redundancia. Este es el carácter que separa al mito [...] de la narración demostrativa [...] y de la narración (“mostrativa”, podríamos decir, descriptiva, semejante a la utilizada por la “historia natural””, G. DURAND, “La mitocrítica paso a paso”, obra citada, p. 106.

πολιτροπος: muchos recursos, muchos lugares: la novela lírica de los Contemporáneos

CAPÍTULO 1

*Pero ¿cómo habían llegado las Cárites a los hombres?
Como tres toscas piedras caídas del cielo, en Orcómeno.
Sólo en una época tardía alzaron estatuas
junto a aquellas piedras.*

ROBERTO CALASSO, Las bodas de Cadmo y Harmonía

1.1 Contexto histórico y literario

Desde el punto de vista histórico-político el primer tercio del siglo xx se caracterizó por grandes tensiones y enfrentamientos entre las potencias europeas. El conflicto era su signo. La primera guerra mundial (entre 1914 y 1918), la revolución rusa (en octubre de 1917) o la revolución mexicana (1910) fomentaron las esperanzas mundiales de un régimen económico diferente que mejorara las condiciones de vida de la población. Se buscaba justicia. No obstante, tras los llamados “felices años 20” —época de desarrollo y prosperidad económica conocida también como “los años locos”, y que son los años en los que se escriben y publican las novelas que aquí se estudian— vendría el gran desastre de la bolsa de Wall Street (1929) y volvería una época de recesión y conflictos que, unidos a las difíciles condiciones impuestas a los vencidos en la guerra, provocarían la gestación de sistemas totalitarios (fascismo y nazismo) que conducirían a la segunda guerra mundial (1939-1945).

En nuestro país el porfiriato dio paso a la revolución mexicana, que inició luego de algunos estallidos sociales como las huelgas de Cananea (1906) y Río Blanco (1907), que pusieron de manifiesto el malestar con el régimen. Las elecciones presidenciales de 1910 dieron la victoria a Porfirio Díaz sobre Francisco I. Madero, quien había sido encarcelado. Luego de escapar, llamó a las armas mediante el Plan de San Luis. El 20 de noviembre se sumaron a la rebelión grupos de diversas clases sociales enarbolando variadas banderas. Díaz dimitió el 24 de mayo de 1911.

En febrero de 1913 el golpe de Estado de Victoriano Huerta concluyó con el asesinato de Madero y el vicepresidente José María Pino Suárez. Huerta fue

depuesto en 1914. Con el propósito de unificar a los revolucionarios, Carranza convocó a la Convención de Aguascalientes, a la que desconoció y derrotó para llegar a la presidencia. En 1917 Carranza promulgó la Constitución. El conflicto entre facciones culminó con el asesinato de Carranza (Tlaxcalantongo, 1920), Emiliano Zapata (Chinameca, 1919) y Francisco Villa (Parral, 1923).

En 1924 (un año o dos antes de que los autores que aquí se estudian empezaran a escribir sus novelas) llegó al poder Plutarco Elías Calles, que creó el Banco de México y enfrentó la guerra cristera. Al término de su mandato Álvaro Obregón (de quien Owen fue secretario particular) fue electo por segunda ocasión como presidente, pero también fue asesinado. Los periodos de los tres presidentes que siguieron son conocidos como Maximato, porque gobernaron bajo la línea de Calles, quien era llamado “Jefe Máximo de la Revolución”. En 1929 se fundó el Partido Nacional Revolucionario (PNR), antecedente del Partido Revolucionario Institucional (PRI).

En medio de todo esto, y desde el punto de vista cultural, ésta fue una época dominada por las transformaciones y el progreso científico y tecnológico (la aparición y difusión del automóvil y del avión, el cinematógrafo, el gramófono, etcétera). El principal valor fue el de *la modernidad* (o sustitución de lo viejo y caduco por lo nuevo, original y mediado tecnológicamente).

En el ámbito literario aparece el deseo de una profunda renovación, de un cambio acorde con los nuevos tiempos. De esta voluntad de ruptura con lo anterior, de lucha contra el sentimentalismo del romanticismo y el realismo decimonónicos, de la exaltación del inconsciente, de lo irracional, de la libertad, de la pasión y del individualismo nacerían las vanguardias en las primeras

décadas del siglo xx. Muchos artistas de este periodo participaron en la primera guerra mundial o en alguna de las revoluciones que se dieron en el mundo. Europa vivía, al momento de surgir las vanguardias artísticas, una profunda crisis que anticipaba desde entonces los riesgos del capitalismo y la concentración del poder, que privilegiaba el dinero, la producción y los valores de cambio frente al humanismo, la equidad y el conocimiento.

Ante la cerrazón intelectual, la pobreza y el encasillamiento artístico reaccionaron por ejemplo Pablo Picasso y Georges Braque con sus exposiciones cubistas, y el futurismo de Marinetti que, en 1909, deslumbrado por los avances de la modernidad científica y tecnológica, lanzó su primer manifiesto de apuesta al futuro y rechazo a todo lo anterior. Así se dieron los primeros pasos de la vanguardia, aunque el momento de explosión definitiva coincidió, lógicamente, con la primera guerra mundial, con la conciencia del absurdo sacrificio que ésta significaba, y con la promesa de una vida diferente alentada por el triunfo de la revolución socialista en Rusia.

En 1916, Tristan Tzara, poeta y filósofo rumano, prófugo de sus obligaciones militares, decidió fundar el Cabaret Voltaire, acta de fundación del dadaísmo, una explosión nihilista. Algunos de sus partidarios, encabezados por André Breton, pensaron que las circunstancias exigían no sólo la anarquía y la destrucción, sino también la propuesta, por lo que se apartaron de Tzara e iniciaron la aventura surrealista. Breton y los surrealistas unieron la frase “Hay que cambiar la vida” de Arthur Rimbaud (que, junto con Charles Baudelaire, Lautréamont, Alfred Jarry, Vincent van Gogh y otros artistas del siglo xix, sería reconocido por los surrealistas como uno de sus “padres”) a la de Karl Marx:

“Hay que transformar el mundo”. Surgió así el surrealismo al servicio de la revolución que pretendía recuperar aquello del hombre que la sociedad, sus condicionamientos y represiones le habían hecho ocultar: su más pura esencia, su Yo básico y auténtico.

A través de la recuperación del inconsciente, de los sueños (son los días de Sigmund Freud y los orígenes del psicoanálisis), de permitir el libre paso a las pasiones y a los deseos, de la escritura automática, del humor negro, los surrealistas intentarían marchar hacia una sociedad nueva en donde el individuo pudiese vivir en plenitud (la utopía surrealista). En este pleno ejercicio de la libertad que significó la actitud surrealista, tres palabras se unieron en un sólo significado: amor, poesía y libertad.¹⁹

En México, un grupo de jóvenes intelectuales fue el que se encargó de difundir muchas de las innovaciones del arte y la cultura en la sociedad mexicana de la primera mitad del siglo xx: los Contemporáneos.²⁰ Sin embargo, sus opositores fueron numerosos, escritores y artistas que bajo el membrete de “revolucionarios” se empeñaban en ver únicamente lo nacional en las raíces prehispánicas y en no abrir los ojos a influencias extranjeras supuestamente nocivas y perniciosas.

¹⁹ Al ofrecer este contexto sigo a Mario de MICHELI, *Las vanguardias artísticas del siglo xx*, 2ª ed., traducción de Ángel Sánchez Gijón, traducción de los nuevos textos de la vigésima edición italiana de Pepa Linares, Madrid, Alianza Editorial (Alianza Forma, 7), 2002.

²⁰ Sin duda es Guillermo Sheridan el referente obligado cuando se habla de este grupo, ya que no se puede prescindir para su estudio de su ya célebre *Los Contemporáneos ayer*, ya citado. Remito pues a éste, junto al libro de Rosa García Gutiérrez también ya citado, para ampliar el interesante marco histórico en el que les tocó vivir a los Contemporáneos. Por supuesto, existe una amplia bibliografía sobre los miembros del grupo, gran parte de la cual puede identificarse en este trabajo, pero su carácter fundacional, su profusión documental y su lectura ideológica hacen de estas obras dos sólidos pilares sobre los que puede basarse el acercamiento.

El grupo de los Contemporáneos recibió ese nombre a partir de la revista homónima que apareció en 1928 y se publicó hasta 1931. Realmente no existió un programa definido o un manifiesto generacional, como ocurrió con otros movimientos de vanguardia, aunque era evidente que compartían un afán por modernizar no sólo la literatura, sino una buena parte de los aspectos más significativos de la cultura mexicana.

Los Contemporáneos tuvieron muchas influencias extranjeras que se proyectaban en sus obras, sobre todo de la literatura europea y estadounidense. Se dedicaron también al teatro y a la promoción cultural. Considerados a veces también como una generación, los Contemporáneos se preguntaron por el ser de la literatura en su país y en el mundo, eran dueños de una sensibilidad aguda y una formación sólida. La generación estuvo formada principalmente por Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949), Carlos Pellicer (1897-1977), Enrique González Rojo (1899-1939), Jorge Cuesta (1903-1942), Gilberto Owen, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo (1904-1974).

Juan Coronado, por ejemplo, en su no muy crítico pero muy afectuoso prólogo a *De la poesía a la prosa en el mismo viaje*, una selección de obras de Owen, señala que los Contemporáneos:

Representan todos ellos la renovación, la posible modernidad de un espacio cultural (México) que tiene que ajustar su reloj local al reloj de la plaza universal.²¹

²¹ Juan CORONADO, "Presentación", en Gilberto OWEN, *De la poesía a la prosa en el mismo viaje*, México, Conaculta (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 27), 1990, p. 11.

Fueron herederos de la literatura modernista, de la filosofía y obra del Ateneo de la Juventud, de Ramón López Velarde y estuvieron muy atentos a las corrientes vanguardistas europeas y latinoamericanas. Manifestaron especial predilección por la literatura de la *Nouvelle Revue Française*;²² en grado diferente penetraron en obras de autores españoles, norteamericanos, ingleses, italianos e hispanoamericanos. Entre algunos de los modelos más significativos que tuvieron están Marcel Proust (1871-1922), Jean Cocteau (1889-1963), André Gide (1869-1951), Guillaume Apollinaire (1880-1918), T. S. Eliot (1888-1965) y Juan Ramón Jiménez (1881-1958). Su obra individual y colectiva renovó sin duda no sólo la poesía sino todos los géneros de la literatura mexicana.

El grupo Contemporáneos no era homogéneo. Un largo número de colaboradores podría incluirse también, pero los señalados arriba fueron los más importantes por su continuidad y sus relaciones. Anota José Luis Martínez que los caracterizó:

Su preocupación exclusivamente literaria y los límites que impusieron a su formación cultural. En ella privan [...] la estética de los nuevos prosistas y pensadores de la *Revista de Occidente* [...]

²² La *Nouvelle Revue Française* (NRF) es una célebre revista literaria fundada en 1908 (activa hasta la actualidad) en torno a un grupo de escritores formado por André Gide, Jean Schlumberger y Jacques Copeau. Durante la primera mitad del siglo xx ejerció una influencia determinante en el mundo de la literatura ofreciendo una ventana a los nuevos autores y corrientes. Sus principios eran, y son, el rechazo de la moral y la política en el arte, la desconfianza hacia el éxito comercial, la primacía del estilo sobre las ideas y la ausencia de *a priori*. Su “moderno clasicismo” le permitió contar con los mejores escritores de su tiempo y jugar un importante papel en la renovación de la novela francesa. Véase Maaïke KOFFEMAN, *Entre Classicisme et Modernité: La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Amsterdam, Rodopi (Faux Titre 239), 2003. Véase también la historia de la revista en el sitio web de la prestigiosa editorial Gallimard, que nació junto con la NRF y creció a su lado: http://www.gallimard.fr/catalog/html/revue/nrf_.htm.

Pero, a pesar de sus múltiples curiosidades y de sus interesantes obras narrativas, dramáticas, ensayísticas y críticas, el mayor impulso quedó adscrito a la poesía. A sus dones líricos originales supieron sumar su experiencia cultural y un afán de lucidez y perfección...²³

La opinión de Martínez interesa porque los autores que aquí se estudian efectivamente sumaron a sus extraordinarias cualidades líricas su formación cultural y su obsesivo afán de perfección, lo que especialmente aplicarían y añadirían a sus novelas.

Por otra parte, desde 1912 el asunto de las novelas líricas se venía discutiendo en el ámbito de la literatura hispanoamericana. Ramón del Valle-Inclán reclamó a Ramón Pérez de Ayala (a quien Gilberto Owen menciona en *Novela como nube*) el “lirismo” que estaban tomando sus novelas. En 1925 hubo una “crisis” en el mundo literario español y latinoamericano producido por las ideas que José Ortega y Gasset planteó en *Ideas sobre la novela*, precedidas por las de *La deshumanización del arte*. El español estaba en plena lucha contra las distintas corrientes vanguardistas que empezaban a proliferar en el mundo hispanoamericano. En *Ideas sobre la novela* —cuenta Christopher Domínguez Michael—, Ortega y Gasset

sentenciaba el agotamiento de la novela tras una crisis letal y recetaba paliativos para alargar artificialmente la vida del enfermo o para ofrecerle una sepultura digna. En el marco de un positivismo apenas decimonónico,

²³ José Luis MARTÍNEZ y Christopher DOMÍNGUEZ MICHAEL, *La literatura mexicana del siglo xx*, México, Conaculta (Cultura Contemporánea de México), 1995, pp. 58-59.

Ortega y Gasset recomendaba a la novela el uso de la psicología pero sin caer en el abominable caos freudiano.²⁴

En medio de esta llamada “crisis de 1925”, el filósofo se quejaba de que la novela no expresaba el alma nacional, los sentimientos del pueblo y hacía un llamado a respetar la preceptiva realista “que prohibía al narrador toda intervención egomaniaca en la vida de sus personajes”.²⁵

Pero resulta que varios de los Contemporáneos hicieron todo lo contrario: sus personajes son deliberadamente puestos en situaciones que se encuentran determinadamente en medio de ese “abominable caos freudiano” y “egomaniacamente” intervinieron en sus textos promoviendo una exploración de la conciencia a partir de una narrativa que se situaba no en la historia sino en la percepción del interior a partir de la anécdota.

En 1925 la polémica ya estaba en México. 1925 es también el año del “descubrimiento” de *Los de abajo* (1915), de Mariano Azuela, que los Contemporáneos celebraron. En Francia, André Gide publicó *Los monederos falsos* (1925, Nouvelle Revue Française) para declarar que el diagnóstico funeral acerca de la novela era erróneo. Además, en distintos países y por distintos medios, a mediados de la década de los 20 el ambiente literario propiciaba la lectura y escritura de novelas líricas.

²⁴ Christopher DOMÍNGUEZ MICHAEL, “Los hijos de Ixión”, en Rafael OLEA FRANCO y Anthony STANTON (editores), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, con la colaboración de Rebeca Barriga Villanueva, Luis Mario Schneider y Guillermo Sheridan, México, El Colegio de México (Serie Literatura Mexicana, Cátedra Jaime Torres Bodet II), 1994, p. 226.

²⁵ *Idem*. Cf. también Christopher DOMÍNGUEZ MICHAEL, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, 2ª ed., tomo I, México, FCE, 1996, pp. 547-551 en donde desarrolla también estas ideas.

Guillermo Sheridan cuenta que desde 1924 Salvador Novo estaba impulsando a los futuros miembros de Contemporáneos a escribir novelas. Ellos ya tenían acceso a las novelas de vanguardia gracias a la colección Nova novorum²⁶ y a las publicaciones de Carlos Noriega Hope (1896-1934) en *El Universal Ilustrado*.²⁷

En 1925 apareció también *La llama fría*, de Gilberto Owen en esa misma colección, y un año después, *Novela como nube*. Ésta fue la respuesta del

²⁶ La colección Nova novorum (1924-1935) de la *Revista de Occidente* tenía como objetivo mostrar que determinados prosistas deseaban terminar con la crisis de la novela decimonónica y proclamar, por lo tanto, que un nuevo tipo de prosa estaba en marcha: una prosa que no recurría a aquellos elementos narrativos que habían llevado al género a un callejón sin salida. La prosa del arte nuevo se presenta como un producto creativo intrascendente y juvenil, que pone en juego diversos recursos narrativos despreciados por la estética realista como son el predominio de una estructura formal, la fragmentación del argumento e incluso la ausencia de éste, la supremacía de la imagen y de la metáfora, la alteración de la realidad o la desautomatización de los procesos que hacen a la obra reflejo de la realidad. Algunos de los autores que publicaron sus obras en esta colección fueron Pedro Salinas, Benjamín Jarnés y Antonio Espina. Cf. Azucena LÓPEZ COBO, *La prosa del arte nuevo en la colección Nova novorum*, Málaga, Universidad de Málaga (tesis doctoral), 2005.

²⁷ *El Universal Ilustrado*, publicación semanal que impulsó la divulgación cultural y los espectáculos teatrales con divas como María Conesa, María Teresa Montoya, Esperanza Iris, entre otras, fue fundado en 1917, apenas un año después de la fundación del diario a iniciativa del ingeniero Félix Fulgencio Palavicini (1881-1952), quien formaba parte del Congreso Constituyente de Querétaro. En éste publicaron artistas y escritores experimentales y fue considerada una de las revistas mexicanas más prominentes. En *El Universal Ilustrado*, desde el 2 de noviembre de 1922, día de los fieles difuntos, se incluía una novela semanal. “No se escapará a nuestros lectores”, sostuvo en esa entrega Carlos Noriega Hope, su director, “que el hecho de conseguir cada semana una novela corta de un autor mexicano representa, por nuestra parte, un esfuerzo sencillamente colosal, ya que en México muy pocos cultivan con éxito este género literario”. Esa búsqueda se volvió una incitación a la que respondieron escritores como Arqueles Vela, Gregorio López y Fuentes y Antonio Helú, y ha permitido descubrir a novelistas secretos: Félix F. Palavicini, que escribió *Los irredentos* (1923), o Daniel Cosío Villegas (1878-1976), fundador del Fondo de Cultura Económica, que llamó “novela mexicana” a su historia *Nuestro pobre amigo* (1924). Para mayor información consúltese la página www.eluniversal.com.mx/pie/historia2.html. Cf. también INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES, *18 novelas de “El Universal Ilustrado” [1922-1925]*, prólogo de Francisco Monterde, México, Ediciones de Bellas Artes (Colección Ayer y Hoy, 8).

escritor sinaloense a las solicitudes de Novo y a la polémica en torno a lo que debería ser la narrativa. Dice Domínguez Michael:

En ese año [1926] Gilberto Owen insiste con *Novela como nube*, emblemática entre las novelas líricas que escribieron los Contemporáneos. Torres Bodet la saluda desde la revista *Contemporáneos* y más que hablar del texto resalta la honrosa heráldica que lo precede: atacar a Ortega y Gasset y ser descendiente de Rémy de Gourmont, de Philippe Soupault, de Giradoux y de Proust entre los franceses y de Salinas y Jarnés en España.²⁸

Éste es pues el contexto en el que escriben los Contemporáneos sus novelas líricas y en el que los jóvenes artistas buscan su voz poética y su voz narrativa, que por esos años se fundían en un afán que incluía la cópula de la novela con la poesía en un marco de revolución y pugna.

²⁸ Cristopher DOMÍNGUEZ MICHAEL, “Los hijos de Ixión”, obra citada, p. 230.

1.2 Las novelas líricas

En esa década de los 20, como ya se anticipó, algunos de los miembros de Contemporáneos se propusieron, como señala Vicente Quirarte, realizar una prosa narrativa

que rompiera con las leyes tradicionales, no tomara en cuenta el desarrollo lógico de las acciones y transformara el lenguaje en protagonista: la metamorfosis de la física de las acciones en la metafísica de las sensaciones.²⁹

Esta búsqueda literaria tenía sus correspondencias en otros textos españoles y franceses, como los de Benjamín Jarnés (1848-1949), Pedro Salinas (1891-1951), Antonio Espina (1894-1972) y, por supuesto, Jean Giraudoux (1882-1944). Por dar un ejemplo, se puede mencionar que, en una reseña a *Pájaro pinto* (1927), de Antonio Espina, publicada en Madrid por Nova novorum, de la *Revista de Occidente*,³⁰ Gilberto Owen apunta lo que será su propia propuesta narrativa:

Fue Alejandro Arnoux, nos parece, quien imaginó la novela de un riel que, desfalleciendo de amor por su vecino, logró acercarse a él e hizo que el tren descarrilara. Un día del siglo xx la novela se enamoró del poema y la literatura pareció que iba a descarrilarse sin remedio, pero ya

²⁹ Gilberto OWEN, *Novela como nube*, México, UNAM (Relato Licenciado Vidriera, 19), introducción de Vicente Quirarte, 2004, pp. 7-8.

³⁰ Fundada en 1923 por José Ortega y Gasset, la *Revista de Occidente* constituyó, desde sus primeros números, una publicación atenta a las corrientes más innovadoras dentro del pensamiento y de la creación artística y literaria. Por ello, ejerció en todo el mundo hispánico un papel fundamental en la difusión de la cultura española y europea. Reaparecida en 1963, la *Revista* inició su cuarta y actual etapa bajo la dirección de la hija del filósofo, doña Soledad Ortega Spottorno, en 1980. Más de 300 números han visto la luz desde entonces. En ella escribieron importantes filósofos contemporáneos como Bertrand Russell y Edmund Husserl. Véase <http://www.ortegaygasset.edu/fog/ver/52/revista-de-occidente>.

Giraudoux había inventado unos neumáticos que hacen inútil la vía. Antonio Espina, con *Pájaro pinto*, viene a agravar la parábola, viajero en una nueva zona entre la cinematografía y el poema novelar...³¹

Así, la narrativa de los Contemporáneos comparte muchas características. Por una parte, incorpora un lenguaje deliberadamente poético, híbrido, que se ubica en una zona fronteriza entre la prosa y el verso. Esto les otorga a los textos una dificultad interpretativa considerable. Por otra, incluye un intento de experimentación al definir argumentos y personajes similares, como se verá más adelante, lo que en última instancia les confiere el carácter personal de cada autor.

Opacadas por la llamada “Novela de la Revolución” y sepultadas bajo el prestigio poético de sus autores, las novelas vanguardistas de los Contemporáneos se quedaron en el olvido por décadas y fueron perdiendo el significado nacional e internacional que buscaron tener en su momento. Tras ser recuperadas y reivindicadas por Guillermo Sheridan en sus indispensables libros de 1982 y 1989,³² el proceso de incorporación de estas novelas al canon general de la prosa de vanguardia hispánica parece haber ido afianzándose. La poética de las novelas de los Contemporáneos no fue la simple copia de una moda europea, como se ha sostenido intermitentemente desde los mismos años 20, sino un producto local y legítimo de estos escritores que definitivamente

³¹ Gilberto OWEN, *Obras*, 2ª ed. aumentada, edición de Josefina Procopio, prólogo de Alí Chumacero, recopilación de textos por Josefina Procopio, Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider e Inés Arredondo, México, FCE (Letras Mexicanas), 1979 [1953, Imprenta Universitaria], p. 218.

³² En 1982 Guillermo SHERIDAN publica un libro que abriría las puertas al conocimiento y reconocimiento de la narrativa del grupo: *Monólogos en espiral. Antología de narrativa*, México, INBA/SEP (Homenaje Nacional a los Contemporáneos).

quisieron intervenir en el complejo proceso de construcción de la expresión y la identidad nacionales, no en contra sino dentro del contexto general de la literatura occidental.

Inclinados en sus inicios hacia la poesía, Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia y Jaime Torres Bodet abordaron sus novelas, en cierto modo obligados por las circunstancias, como un deber, el deber de reflexionar sobre el proceso de institucionalización del modelo “Novela de la Revolución” como intrínsecamente mexicano y revolucionario, y su identificación de lo nacional con un antihispanismo supuestamente emancipador y con un indigenismo y/o costumbrismo supuestamente restitutivo de la tradición. Para ello propusieron alternativas y se esforzaron en presentarlas como legítimamente mexicanas y revolucionarias a pesar de su mal visto diálogo con España y Europa.

Cabe señalar que los Contemporáneos plantearon su propuesta como una salida a la condena, a la extemporaneidad y al ostracismo literario que podría derivar de la preceptiva inspirada en la mala lectura de *Los de abajo* que sólo se quedaba en lo histórico y no veía su modernidad. Para ello escribieron, coordinaron y planificaron las defensas de sus novelas con voluntad de imbricación significativa en el proceso de construcción literaria nacional, y con la intención de evitar que ese proceso se descabalgase del que afectaba a la crisis y renovación de la novela en toda la literatura occidental.

Antes de ofrecer una breve descripción de las novelas que integran el corpus de este trabajo me detendré en analizar, siguiendo a Rosa García Gutiérrez, la importancia que la figura de Ulises u Odiseo tuvo para los Contemporáneos en general y para los novelistas en particular, dado que,

espoledados por los ataques, censuras y acusaciones de extranjerismo y traición a la patria, unieron fuerzas en torno a un proyecto de revista, de teatro y de editorial que ya en el nombre —Ulises— acusaba un fuerte simbolismo. Así, los Contemporáneos unieron sus trabajos literarios individuales en torno al nombre del héroe griego, buscando en él un modo mítico de definir su situación de exiliados en la propia patria y su propuesta literaria: de aventura y exploración por el espacio de la modernidad occidental. El de Ulises es, pues, el signo de estas novelas: viaje, retorno, aventuras, descubrimientos, embrujos...

Tras varios intentos fallidos, el grupo consiguió sacar a la luz el primer número de la revista en mayo de 1927. *Ulises. Revista de curiosidad y de crítica*, dirigida por Villaurrutia y Novo, publicó sólo seis números, pero fueron suficientes para dar a conocer en sus artículos, reseñas y editoriales su concepción de la literatura, de la tradición literaria mexicana y de la nueva novela.

Ulises fue un símbolo pero también un conjunto de estrategias ideadas para defender y hacer visible una propuesta de literatura nacional alternativa. Ulises fue una revista, editorial y compañía teatral, pero sobre todo, el emblema de la propuesta narrativa del grupo y el abrigo ideológico que arropó la publicación de *Novela como nube*, *Dama de corazones*, *Margarita de niebla* y *Return ticket* —esta última de Salvador Novo— entre 1927 y 1928.³³ La coincidencia de argumento inspirado en Proust de las tres primeras (Sheridan);³⁴ la individualización del arquetipo de Ulises con su apuesta cultural y ontológica por la aventura, la exploración y la inauguración de nuevos caminos (García

³³ Salvador Novo, *Return ticket*, introducción de Fernando Curiel, México, UNAM (Relato Licenciado Vidriera, 15), 2004.

³⁴ *Los Contemporáneos ayer*, obra citada, p. 305.

Gutiérrez);³⁵ la ampliación y reedición del autobiográfico texto de Novo con su fundación literaria de un México urbano y con vocación cosmopolita atosigado por las limitaciones del nacionalismo imperante; la experimentación consciente, revolucionaria formalmente y llena de posibilidades: todo ello obedeció a la voluntad de ejemplificar una ruta novelística alternativa a la diseñada sobre *Los de abajo* y la cada vez más influyente iconografía del muralismo que acabó siendo casi indigenismo de pared.

En el amplio panorama de salidas formales que la crisis de la novela provocó (muchas de ellas salidas vanguardistas) los Contemporáneos se mostraron relativamente moderados —con la excepción de Owen— explicitando en *Ulises* su vinculación con los teóricos y novelistas de la *Nouvelle Revue Française* y con los españoles de *Revista de Occidente*. La novela como problema centró el interés de la revista, y en ese problema por resolver, México nunca dejó de estar presente: a los fragmentos testimoniales del *Ulysses* de James Joyce (1882-1941) los Contemporáneos sumaron otros de *La malhora* (1923) de Azuela, reconociendo en esa novela rasgos de modernidad que justificarían la lectura alternativa de *Los de abajo* que propusieron después. Por todo ello, *Ulises* da la alerta con su mismo nombre de un cambio de paradigma, hecho y tendencia que se reduplicará —el término es de Durand— en gran parte de la obra de estos autores que no dejarán de hacer uso de un “moderno clasicismo” para titular y construir su obra literaria.

³⁵ *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución Mexicana*, obra citada, p. 151.

Novela como nube apareció en julio de 1928 publicada por la editorial Ulises. Está firmada en El Chico en “marzo-abril” de 1926, cuando su autor, Gilberto Owen, contaba 22 años, según Guillermo Sheridan. Está inspirada, como todas (y como ya se señaló arriba) en *A la sombra de las muchachas en flor* (1919), de Marcel Proust (1871-1922). El título que inicialmente iba a recibir es, precisamente, *Muchachas*, pero la decisión definitiva fue sin duda más afortunada, pues la acerca más a la estética literaria que caracterizó a muchas de las corrientes de vanguardia latinoamericana, al grupo Contemporáneos en general y a la de Owen en particular.

Al revisar los títulos de los veintiséis breves capítulos de *Novela como nube* encontramos que cuatro llevan nombre de mujeres: “Ofelia”, “Eva”, “Elena” y “Rosa Amalia”. Desde luego que los tres primeros nos llevan a pensar en Shakespeare, en la Biblia y en Homero.

Por su dificultad, es de gran utilidad leer el argumento que la investigadora española Rosa García Gutiérrez logra redactar, aunque no sin deficiencias:

Enmascarada por una *dispositio* compleja [...] la historia [...] es la siguiente: Ernesto, un pintor y poeta de Pachuca establecido en México, se dedica a tener múltiples aventuras amorosas con todo tipo de mujeres, incluyendo las casadas; entre otras, el narrador nos cuenta sus amoríos con Ofelia y con otras dos mujeres llamadas Eva. *Una noche*, el marido de una de sus últimas conquistas lo abate a tiros *en un café* de la ciudad; durante su *larga convalecencia en el hospital*, es cuidado por su tío Enrique, por Elena —su antigua novia, ahora casada con su tío—, y por la hermana de Elena, Rosa Amalia. Una vez restablecido, su tío lo lleva a vivir a su casa de Pachuca, con lo que Ernesto se reencuentra, como el protagonista de *La llama fría*, con los lugares de su infancia y adolescencia. A pesar de haber sido él quien abandonó a Elena, siente renacer su amor por ella. Una noche en una habitación apartada de la

casa; a la hora convenida descubre que la citada ha sido Rosa Amalia y se ve obligado a casarse con ella y permanecer para siempre en Pachuca. Ernesto asume ese destino como un castigo y una condena.³⁶

Este argumento, aunque resume en buena medida la diégesis y pese a que es el que transcribe Vicente Quirarte en su introducción a la edición de *Novela como nube* publicada en la colección Relato Licenciado Vidriera de la UNAM, no es preciso. Prueba esto quizá que la lectura de esta obra no es fácil ni para una investigadora de la talla de García Gutiérrez (ni para la atención de un especialista como Quirarte), pues su trabajo sobre las novelas de Contemporáneos, como ya señalé, es sin duda una gran aportación al estudio de la narrativa de vanguardia en México.³⁷

El título *Novela como nube* cumple funciones significativas: reformula el mito de Ixión que la alienta y sirve para descolocar al lector ante el texto, pues el término “novela” lo obliga a esperar algo que no encontrará, es decir, ante el

³⁶ Rosa GARCÍA GUTIÉRREZ, *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución Mexicana*, obra citada, p. 366.

³⁷ He puesto en cursivas las palabras o frases que indican las imprecisiones. Para empezar, no es plausible la afirmación de que el abatimiento a tiros sea ni en la noche, ni en el café. Es en un cine en donde Ernesto entra en contacto con esta “segunda Eva”, por la tarde, y luego de la alegoría onírica que simboliza el encuentro sexual que Ernesto desearía con la mujer en un “hotel cosmopolita” (p. 24) hay un espacio de indeterminación espacial y temporal; es más probable, en todo caso, que el lugar y la hora del disparo sea la calle y la mañana, respectivamente; o bien, si se trata de una fantasía en la mente de Ernesto, que se trate del mismo cine o sus afueras en la tarde-noche. Pero definitivamente la hipótesis café-noche es la menos atractiva. Por otra parte, nunca se menciona que Ernesto esté en un hospital. Cuando despierta después del balazo está en Pachuca, en la casa del tío, aunque efectivamente haya cierta “asepsia de hospital” sobre la cual “no triunfa el olor del sexo de una mujer”. No hay elementos que permitan hablar de un desplazamiento hospital-casa del tío. Asimismo, nunca hay un contacto directo entre los personajes masculinos. El tío Enrique, en el tiempo de la novela, solamente habla por teléfono con su sobrino. Acepto que sea el tío Enrique el que lo cuida si y sólo si García Gutiérrez se refiere al cuidado general que soporta el tío, por ser su casa en la que Ernesto reposa y por ser sus dineros los que lo mantienen. Pero creo que tratándose de la descripción argumental de una obra de arte literaria estas generalizaciones deben evitarse.

texto, los hábitos lectores se tambalean, por la fuerte carga poética y los recursos literarios que contiene.

Dama de corazones evidentemente recibe su título a partir del símbolo de la baraja española, que alude a la presencia en la novela de un doble representado por los personajes Susana y Aurora, nombres que nos hacen pensar en las características de la del Libro de Daniel en el primer caso y en la Aurora de la mitología romana, cuyo equivalente en la mitología griega es Eos en el segundo. No obstante, más allá de estas alusiones, lo que hay de mítico en el fondo de esta novela es la presencia decisiva de la figura de la muerte.

Dama de corazones fue publicada en abril de 1928 por las Ediciones de Ulises, aunque los años que aparecen al final del relato para establecer su fecha de creación son “1925-6”. El problema de la datación de ésta y las otras dos novelas es relevante tanto para la historiografía literaria como para el estudio de la poética villaurrutiana, dado que la crítica normalmente ha aceptado que existen tres periodos en la producción artística del escritor nacido en 1903: el que corresponde a *Reflejos*, de 1926; el que culmina con la versión final de *Nostalgia de la muerte* (1938), y el que va de 1946 hasta la muerte del poeta.³⁸ Desde el punto de vista historiográfico existen testimonios —como el de José Gorostiza— que afirman que los autores de Contemporáneos decidieron “adelantar” las fechas en que dijeron que concluyeron sus novelas líricas para evitar ser acusados de plagio a los autores españoles y franceses que practicaban entonces el género y que influyeron decisivamente en la visión de la narrativa que los mexicanos se formarían y tratarían de ejecutar y difundir.

³⁸ Cf. Frank DAUSTER, *Xavier Villaurrutia*, Nueva York, Twayne Publishers, 1971, p. 32, cito por Rosa GARCÍA GUTIÉRREZ, «*Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia en la génesis de los *Nocturnos*», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, No. 26, II, Madrid, Servicio de Publicaciones, UCM, 1997, p. 265.

También, desde luego y por otra parte, esto les concedía el privilegio y prestigio de la precocidad, de la genialidad juvenil, casi en el rango del mito del «joven genio».³⁹ Desde el punto de vista de la poética de Villaurrutia, la confluencia o el tránsito entre fases creativas es significativa, puesto que será en el segundo periodo cuando éste establezca aquello que lo distinguirá simbólicamente y temáticamente, con el símbolo y el tema de la muerte, naturalmente, encabezando la integralísima obra posterior del autor.

El hecho de que *Dama de corazones* explore el tema y el símbolo de la muerte con la profusión con que lo hace parece apoyar la hipótesis de que su conclusión fue posterior a la establecida al final del texto y cercana al segundo periodo de creación, que desembocaría en el libro *Nostalgia de la muerte*. Esta hipótesis no es nueva, y de distintas maneras la han expuesto Alí Chumacero o Pedro Ángel Palou en los materiales bibliográficos a los que aquí se hace referencia.

Sobre *Dama de corazones*, veamos la reflexión del propio Villaurrutia:

Hasta ahora, yo mismo, en la prosa, no he pretendido sino encontrar palabras adecuadas a una sensibilidad nueva en mí y fuera de mí. Eso quiso ser mi relato, no más. Y sólo cuando lo pienso como un ejercicio puedo aceptarlo y —añadiré— sólo así es justo pensar en él.⁴⁰

³⁹ Recuérdese que Novo publicó la novela *El joven* en 1928, con lo que se evidencia la conciencia que los Contemporáneos tenían de la fuerza de su corta edad y gran influencia.

⁴⁰ Xavier VILLAU RRUTIA, *Obras*, México, FCE, 1966, p. xxv, y también en Miguel CAPISTRÁN, *Los Contemporáneos por sí mismos*, presentación de Gustavo Fierros, México, Conaculta (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 93), 1994, p. 193.

De este modo, este “ejercicio” presenta la peculiaridad de codificar temáticamente la muerte, el sueño, la noche, el amor (o su imposibilidad), y especificar sus símbolos más característicos: el espejo, el muro, la voz, el agua, la estatua y, sobre todo, el viaje. Lo que se presenta aquí es un complejo discursivo que se vincula desde luego con la totalidad del texto, pero que implica el intrincamiento del tema de la muerte y el sueño en particular con dos símbolos que los moldean y les otorgan una significación peculiar en la obra: el del viaje y sus vehículos, especialmente el tren y el barco.

La historia se narra en primera persona y está dividida en diecisiete segmentos separados por blancos tipográficos que apenas alcanzan las 43 páginas. Comienza en la habitación en la que se hospeda Julio, que estudia en Harvard, en casa de Mme. Girard, su tía, a quien ha ido a visitar después de algunos años. Ahí residen sus primas Aurora y Susana, con quienes jugaba en la infancia. Al principio no logra distinguir las, y Julio las compara constantemente a lo largo del relato; de ahí el título del libro, pues explícitamente las equipara con el naípe, la dama de corazones. El narrador se siente atraído por las hermanas, y las encuentra complementarias e inseparables. Luego de un muy significativo paréntesis onírico —llamémosle “inconsciente”—, fallece su tía, lo que obliga a Julio a reflexionar —“consciente”— sobre la muerte. Después, aunque Julio considera la posibilidad de quedarse con Susana luego de que Aurora decide casarse con su novio, M. Miroir, acaba por irse, luego de hacer una reflexión sobre la importancia de saber huir y permanecer en el viaje.

Acerca de la estructura de *Dama de corazones* cito a García Gutiérrez:

la novela se desarrolla en dos planos que [...] Villaurrutia hace encajar estructuralmente: por una parte, anécdota exterior, ubicada en el tiempo objetivo y en el espacio físico colectivo, y por otra, peripecia interior, sometida a las arbitrariedades del tiempo subjetivo, el sueño y la memoria, y espacialmente ubicada en esa simbólica alcoba en la que el protagonista se refugia de la objetividad real.⁴¹

Estos dos planos estructurales son de suma relevancia para el análisis, pues determinan un punto de contacto único y climático en la novela, además de que diegéticamente es significativo porque hace confluir las dos realidades de la muerte, pasando de uno a otro nivel y colocándola en una especie de ubicuidad en los niveles de la conciencia del narrador y en el de su sueño inconsciente, lo que produce una inversión en la utilización de los símbolos del tren y el barco según se esté en el mundo “exterior” o en el “interior”, como se verá más adelante en el capítulo respectivo.

⁴¹ Rosa GARCÍA GUTIÉRREZ, «*Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia en la génesis de los *Nocturnos*», obra citada, p. 268.

Margarita de niebla, de Jaime Torres Bodet, apareció en octubre de 1927 en la editorial Cvltvra. Fue la primera de estas tres novelas sinópticas (Juan Coronado las llama incluso “trilogía”, con lo que “funde” a los tres autores en una especie de autor colectivo)⁴² en ser publicada. Jorge Cuesta la reseñó en *Ulises* en noviembre de ese mismo año y se convirtió, indica Sheridan, “en el ariete de la campaña de la nueva prosa”.⁴³ Recibe su título a partir de un intertexto del *Fausto* (1808), de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), el mito clásico de la modernidad.⁴⁴ El epígrafe inicial, tomado de la citada obra, es el siguiente: “¡Si me muevo de este sitio, si me aventuro a acercarme, no puedo verla sino envuelta en niebla!”.⁴⁵ Ante ello, uno no puede dejar de preguntarse de qué naturaleza es la relación entre la novela mexicana y el mito de Fausto y su amplísima tradición, simbólica e iconográfica.

Más adelante otro epígrafe, ahora de la *Ifigenia cruel* (1923) —otro título mitológico en el siglo xx— de Alfonso Reyes (1889-1959), nos remite a ese mismo sentido de inaccesibilidad a la mujer: “¿Y habré de conducirla paso a paso como a ciega extraviada que tantea el camino hasta dejarla donde la perdí?”.⁴⁶ El diálogo, ahora, es con la generación anterior que igualmente se recrea en los clásicos: el Ateneo de la Juventud, del que los Contemporáneos aprendieron a

⁴² Es curioso ver cómo “se manifiesta” el lenguaje de manera reveladora en su introducción a Jaime TORRES BODET, *Margarita de niebla*, México, UNAM (Relato Licenciado Vidriera, 29), 2005, p. xi.

⁴³ *Los Contemporáneos ayer*, obra citada, p. 305.

⁴⁴ La primera parte de *Fausto* fue publicada en 1808, seguida de una edición revisada en 1828-1829, que sería la última editada por el autor. Goethe terminó de escribir la segunda parte de *Fausto* en 1832, el año de su muerte.

⁴⁵ Jaime TORRES BODET, *Margarita de niebla*, introducción de Juan Coronado, México, UNAM (Relato Licenciado Vidriera, 29), 2005, p. 3.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 11.

acercarse a los mitos de la cultura universal luego del esfuerzo educativo y editorial encabezado por Vasconcelos, autor, dicho sea de paso, de la obra que lleva el significativo título de *Ulises criollo* (1935).⁴⁷

La acción de *Margarita de niebla* se inicia durante un examen a las alumnas de español del colegio alemán del Buen Retiro. Uno de los profesores, el protagonista Carlos Borja que narra el relato, queda impresionado por una alumna, la alemana Margarita Millers, por quien se sentirá atraído. Luego de encontrarla otro día acuerda una cita con ella. Borja conoce a sus padres, alemanes que viven en México. A medida que se suceden los encuentros Borja desarrolla una doble relación con Margarita, una especie de amor-odio, atracción-rechazo, que cree fruto de la personalidad cambiante, dual, de Margarita. Borja conoce después a Paloma, amiga de Margarita, franco-mexicana y muy diferente a ella, hacia la que también comienza a sentirse atraído. Existe un cuarto personaje que cierra este juego de dobles contrastes: el alemán Otto Schmiltzer, amigo de la familia extranjera. Cuando Margarita le comunica que abandonará México, Borja decide casarse y parte a Europa acompañado de Margarita y su nueva familia política. Borja se arrepiente y ni siquiera consuma el matrimonio la noche de bodas que han de pasar en el tren.

Por último, es importante reproducir aquí las líneas que sobre el éxito de esta novela en su tiempo redactara Guillermo Sheridan:

Margarita adquirió un prestigio de clásico de la nueva prosa casi de la noche a la mañana y Cvltvra, que la editó, miró con sorpresa que una novela mexicana se vendiera con esa celeridad por lo que una segunda

⁴⁷ Cf. Carlos MONSIVÁIS, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx", obra citada, pp. 968-976.

edición —algo jamás visto desde Gamboa— no tardó en aparecer. Si se considera que la novelita utilizaba recursos inusitados y que, en realidad, hacía pocas concesiones al gusto de la época, el hecho no deja de llamar la atención.⁴⁸

⁴⁸ Guillermo SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*, obra citada, pp. 305-306.

Se ha mostrado que las novelas incluyen numerosos nombres y temas mitológicos y es momento de resaltar muy especialmente la siguiente característica de los tres textos: su enorme cantidad a referencias artísticas y mitológicas —alusiones— a través de nombres de personas (Beethoven, Durero) o de personajes (Natanael, Carmen). Northrop Frye (1912-1991) alienta a considerar como auténtica crítica la que parte del estudio de una tradición iconológica cuando expone el debate entre John Ruskin y Matthew Arnold en la “Introducción polémica” de su *Anatomía de la crítica* (1957), en la que el primero realiza una interpretación de Shakespeare a partir del análisis de los nombres Desdémona, Otelo y Ofelia.⁴⁹ No obstante, establecer estas asociaciones únicamente nominativas es relativamente sencillo, y es sólo el primer paso para un trabajo mitocrítico relevante, que se concentra más en la acción, más en lo verbal que en lo nominal. Al respecto, Cándido Pérez Gállego alerta: “Podemos atribuir a cualquier comportamiento cotidiano los «roles» Circe, Dido, Venus, Telémaco y Sísifo, pero estaremos haciendo una simplificación, cierto que a veces necesaria, pero que no siempre puede aclararnos el texto”. Y nos dice que “la valoración mitológica de la literatura debe colocarnos ante un catálogo coherente de *actuaciones*, tiene que ser una pragmática antes que una operación de bautismo pseudoclásico”.⁵⁰

Un repaso a la historia de las novelas líricas de los Contemporáneos nos muestra que esta especie de género híbrido obedece a un intento de renovación

⁴⁹ Cf. Nara ARAÚJO y Teresa DELGADO (selección y apuntes introductorios), *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo ruso a los estudios postcoloniales)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 2003, pp. 158-159.

⁵⁰ Cándido PÉREZ GÁLLEGO, obra citada, p. 391. La cursiva es mía.

o reacción ante una narrativa anquilosada que no respondía a los intereses de, ni estimulaba a, los miembros del grupo, quienes consciente e inconscientemente recurrieron a una mitologización tanto sustantival como pragmática que implicaba también funciones genéricas y estilísticas en reformulación. Por ejemplo, a propósito de *Novela como nube*, Jaime Torres Bodet apuntó en *Contemporáneos* que

para romper todo compromiso externo con la *acción*, todo *diálogo*, se ha hecho *monólogo interior*, *autobiografía* de pausas y, para sentirse más sola, se extiende desnuda sobre su reflejo y viaja en él, sobre su propia conciencia, *como un Narciso que hubiera leído a Freud* y que, en vez de acuñar su imagen en la moneda redonda, inmóvil, de una fuente, prefiriera fluir con el arroyo que, al retratarlo, lo corrige, lo deshace y, a pedazos, lo reconstruye.⁵¹

Podemos observar que Torres Bodet señala categorías genéricas que entran en contradicción o evolución gracias a la influencia vanguardista europea. En este sentido, el ya citado Pérez Gállego afirma que “La teoría de la novela y sus funciones son también datos simbólicos: recordemos cómo «diálogo», «progreso del héroe», «tiempo narrativo», «capitulación», «divisiones espaciales»... son, además, símbolos de una visión total del texto”.⁵²

⁵¹ Introducción de Vicente QUIRARTE a Gilberto OWEN, *Novela como nube*, obra citada, p. IX. Las cursivas son mías, y se ponen aquí para señalar la importancia de la teoría de la novela y sus funciones, así como la presencia de categorías simbólicas aun en textos críticos de *Contemporáneos* como el aquí expuesto.

⁵² Cándido PÉREZ GÁLLEGO, obra citada, p. 397. Esta propuesta es desarrollada, según se indica en nota al pie en esta página, en otra obra del crítico español, *Circuitos narrativos* (Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1975), que, como él mismo señala, sigue en parte a Gilbert Durand.

En resumen, se puede afirmar que en estas novelas líricas de los Contemporáneos:

1) se utilizan referencias a obras de arte conocidas propias del acervo cultural occidental para dotar a los personajes de cualidades específicas y caracterizarlos, así como para contextualizar y ambientar la novela en un universo simbólico y mitológico entre los motivos y los temas;

2) existe un mecanismo para la nominación de los personajes mediante el recurso de la mitología grecolatina y judeocristiana y de la literatura que cumple funciones equivalentes;

3) sobresale la fascinación por el universo femenino, a pesar de que en ocasiones puede verificarse una aparente misoginia, que entraña en sí misma una búsqueda de la identidad de la instancia narrativa a través de un proceso de conocimiento, y finalmente

4) se verifican distintas reacciones de los protagonistas en relación con lo que lo femenino simbolizará en el texto.

Así, estos recursos de la representación cumplen con funciones específicas que se relacionan de cierta manera con el mito transfigurado y que “polisemantizan” a los personajes insertados en una estructura compleja que se desarrolla en la literatura de vanguardia de los primeros años del siglo XX.

En conclusión, las novelas líricas de los Contemporáneos, por su naturaleza, presentan signos de una abundancia de símbolos y mitos que vuelven compleja su interpretación y que las convierten en un objeto de estudio que exige la construcción de un modelo adecuado que pueda revelar la

presencia de arquetipos que remiten a acciones colectivas que de algún modo quedan implícitas en una respuesta moral o ética igualmente colectiva, con lo que nos acercamos a las propuestas de Carl Gustav Jung (1875-1961) con respecto “al sentido prospectivo de los materiales míticos, su finalidad de representar la dinámica de la energía de lo inconsciente hacia su integración con la conciencia y crear una personalidad y una vida anímica nuevas”.⁵³ El esquema social otorga una tipología específica al mito en literatura, debajo de la cual hay una red de relaciones que determinan una estructura que sobrepasa lo lingüístico y lo temático para llegar a lo mitológico. La verdadera problemática no es, pues, la que se deriva de las novelas mismas, sino la de la construcción de un modelo teórico-crítico para analizarlas y aproximarse a ellas. En el siguiente capítulo intentaré plantear las bases para construir un modelo de acercamiento mitocrítico a la literatura mexicana.

⁵³ Rosario SCRIMIEMI MARTÍN, “Los mitos y Jung”, en José Manuel LOSADA GOYA (coord.), *Mito y mundo contemporáneo. La recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*, Bari, Levante Editori, 2010, p. 92. Este texto fue publicado originalmente en *Amaltea. Revista de mitocrítica*, No. 0, Octubre de 2008, Madrid, España, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid.

ἔρμαι, los límites de las tierras: planteamientos para una mitocrítica de la literatura mexicana

CAPÍTULO 2

Querer “desmistificar” la conciencia, a nuestro modo de ver, es la empresa suprema de mistificación, y constituye la antinomia fundamental: porque sería un esfuerzo imaginario para reducir al individuo humano a una cosa simple, inimaginable, perfectamente determinada, o sea, incapaz de imaginación y alienada de la esperanza. Pero la poesía, como el mito, es inalienable.

GILBERT DURAND, *Las estructuras antropológicas del imaginario*

2.1 Mitología y literatura

La mitología pasa a la literatura en una época antigua, alrededor del siglo VIII a. C., con Homero y Hesíodo, fundamentalmente. No conocemos la tradición oral anterior, pero es obvio que los mitos provienen de una oralidad precedente. El paso de la mitología a la escritura marca diferencias. La escritura supone una fijación que le da estabilidad, pero a la vez, permite un margen de variantes que dependerán de cada autor y su contexto. Esto es lo que caracteriza a la literatura griega, que utiliza los mitos y se permite cambios sin tocar la estructura fundamental.

Ahora bien, se han conservado los mitos antiguos, pero ya los tenemos sólo como literatura, despojados de su dimensión religiosa. La modernidad también ha creado algunos mitos literarios, como el de don Juan o el de Fausto. El mito varía en función de sus versiones literarias. El mundo moderno ha aportado una novedad: la novela mitológica, que es más bien una novela histórica, aunque sus personajes, en vez de pertenecer a la historia proceden de la mitología, por ejemplo *El vellocino de oro* (1944), de Robert Graves (1895-1985) o *Cassandra* (1983), de Christa Wolf (1929-2011).⁵⁴

Hay muchas pervivencias del mito clásico en el mundo moderno, teñidas de nostalgia por ese mundo perdido e irrecuperable, o revestidas de ironía, o reformulaciones hechas con diversas finalidades estéticas e incluso ideológicas. La literatura, con ese carácter crítico y lúdico que le es propio, con su tendencia

⁵⁴ Cf. Carlos GARCÍA GUAL, "Mitología y literatura en el mundo griego", en José Manuel LOSADA GOYA (coord.), *Mito y mundo contemporáneo. La recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*, obra citada, p. 36.

a buscar lo nuevo, lo sorprendente, lo original (dentro de ciertos márgenes) y su progresiva ironía, va desgastando el fondo mítico. Pero los mitos son evocados como base de la representación, y perviven en el fondo.

En un libro reciente, Frédéric Monneyron y Joël Thomas subrayan cómo se han multiplicado los estudios sobre la presencia de la mitología en la literatura en los últimos años:

Bien sea en los cursos de letras clásicas [...] bien en los de otras lenguas y literaturas, este tipo de estudios ha cobrado de modo incontestable un lugar cada vez más importante desde hace una veintena de años, pero a pesar de este éxito y esta inflación, este campo de estudio relativamente sigue mal definido tanto epistemológica como metodológicamente.⁵⁵

No obstante este reparo, hay por lo menos dos teóricos que desmienten la objeción: Northrop Frye y por supuesto Gilbert Durand. Dentro de la crítica estrictamente literaria, correspondió a Frye desarrollar en una serie de obras lo que durante una década iba a ser una muy influyente crítica literaria del mito.

Por otra parte, las aportaciones de los estudios antropológicos y del psicoanálisis al estudio de la función simbólica despertaron entre los críticos la esperanza de fundar una verdadera ciencia literaria basada en el análisis de los elementos primarios de la literatura. Northrop Frye fue quien llevó más lejos la concepción de la crítica literaria como ciencia formal en su aplicación de la noción jungiana de arquetipo a los textos literarios, algo que comparte con Durand. Su posición teórica aparece planteada desde 1951 en algunos trabajos, pero fue en

⁵⁵ Frédéric MONNEYRON y Joël THOMAS, *Mitos y literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, citado por Carlos GARCÍA GUAL, "Mitología y literatura en el mundo griego", obra citada, p. 29.

su *Anatomía de la crítica* (1957) donde desarrolló plenamente una teoría de los mitos asociada a la noción de crítica de arquetipos.⁵⁶ Frye descubre en los mitos los principios estructurales de la literatura. Cito a Resina:

Así como la vida psíquica es una combinación en distintas proporciones de estructuración arquetípica y contingencia histórica, para Frye la literatura es la resultante de dos vectores: mito y naturalismo. El territorio literario entre estos extremos, que él denomina con el término inglés *romance* (“lo novelesco”) surge con el desplazamiento del mito en la dirección de la contingencia (o de la libertad) y con la simultánea convencionalización del contenido, sometido a estructuración ideal.⁵⁷

Este esquema le permite a Frye crear una tipología de la producción literaria en la que el modo de estar presente el mito determina la organización textual. La presencia de arquetipos puros —aunque la noción es ideal, puesto que todo mito expresado está anclado en los detalles de la experiencia cultural e histórica— corresponde a los textos de que tradicionalmente se ocupa la mitología (historia de dioses, poderes, relación del hombre con la divinidad, etcétera); el romanticismo pone de relieve patrones míticos en el orden de la experiencia secularizada; el realismo acentúa los rasgos miméticos a expensas de los formales (el énfasis está en el contenido); la literatura irónica empieza en el modo realista para subvertir este modo como una marcada tendencia hacia el mito. Así, su teoría de los mitos se corresponde no sólo simbólicamente, sino incluso genéricamente, como puede verse a continuación:

⁵⁶ Cf. Northrop FRYE, *Anatomía de la crítica*, 2ª ed., traducción de Edison Simons, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991, en especial su “Segundo ensayo. Crítica ética: Teoría de los símbolos” (pp. 99-171) y el “Tercer ensayo. Crítica arquetípica: Teoría de los mitos” (pp. 315).

⁵⁷ Cf. Joan Ramon RESINA (Ed.), *Mythopoesis: Literatura, totalidad, ideología*, Barcelona, Anthropos (Ámbitos literarios/Ensayos, 42), 1992, pp. 9-11).

- 1) el *mythos* de la primavera, romance;
- 2) el *mythos* del verano, comedia, pastoral, idilio;
- 3) el *mythos* del otoño, la tragedia, la elegía,
- 4) el *mythos* del invierno, la ironía y la sátira.⁵⁸

Cabe mencionar que para Frye, así como para otros muchos teóricos, artistas y pensadores más (Claude Lévi-Strauss, Sigmund Freud, T. S. Eliot y Jacques Lacan, por ejemplo) fue decisivo el trabajo de James George Frazer (1854-1941), *La rama dorada* (publicada en dos volúmenes en 1890 y que se incrementó hasta alcanzar doce volúmenes, que su autor redujo a uno, como síntesis, en 1922).⁵⁹ Su lección antropológica, en la que los conceptos de rito y mito son claves, inicia un afluente que irriga tanto la figura de Northrop Frye como la de Gilbert Durand.

Ahora bien, para Durand la crítica literaria falla cuando se pierde en las querellas entre antiguos y modernos, entre antigua y nueva crítica, entre historicismo, psicoanálisis literario, sociología del arte o estructuralismo. Se pregunta “¿Con qué derecho el crítico que se cree científico opondría un mal humor a menudo imperioso a las «imposturas» de los otros puntos de vista críticos?”.⁶⁰ Propone, entonces, una crítica que aumente el placer de la “lectura feliz” mediante un eclecticismo (que sabe puede ser criticado) con el que se

⁵⁸ María Victoria AYUSO DE VICENTE, Consuelo GARCÍA GALLARÍN y Sagrario SOLANO SANTOS, *Diccionario Akal de Términos Literarios*, 2ª ed., Madrid, 1997, p. 352.

⁵⁹ James George FRAZER, *La rama dorada. Magia y religión*, 3ª ed., nueva edición a partir de la versión original en 12 vols., edición, introducción y notas de Robert Fraser, nuevo compendio a partir de la segunda y tercera ediciones, traducción de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano (trads.), Óscar Figueroa Castro (trad. de textos de la nueva edición), México, FCE (Antropología), 2011.

⁶⁰ Gilbert DURAND, *De la mitocrítica al mitoanálisis...*, obra citada, p. 226.

expresen las contingencias extrínsecas de la historia, de la economía e incluso de la biografía. Es el mito la encrucijada metalingüística y metahistórica en el que convergen tanto las relaciones sociales, históricas y filosóficas como las motivaciones psicológicas.

Cuando se analizan las distintas disciplinas que configuran los estudios literarios es común insistir en la necesidad de que todas ellas colaboren entre sí para que el resultado final sea verdaderamente revelador. La postulación de este enfoque se hace sin duda desde el convencimiento de que esta interdisciplinariedad ha sido esencial en la historia de la investigación literaria. Una visión diacrónica permite advertir cómo, efectivamente, las aproximaciones a la literatura se han hecho a menudo desde posiciones pertenecientes a otras esferas: a la filosofía, a la estética, a la retórica, a la ética, a la política, a la sociología, a la lingüística, al psicoanálisis. Y, por supuesto, también desde disciplinas propias del ámbito literario: desde la historia literaria, desde la crítica textual, desde la teoría de la literatura, desde la crítica literaria, desde la literatura comparada. Las perspectivas son múltiples y en cada caso los intereses específicos pueden ser distintos, pero la confluencia en el estudio de *lo literario* permite llevar a cabo una lectura unitaria, inclusiva y no excluyente, de lo que ha sido el estudio de la literatura. Precisamente por eso he considerado oportuno tomar aquí el término “crítica literaria” en un sentido genérico, englobador, con el mismo sentido con el que lo hace René Wellek:

Tomo el término crítica en amplio sentido, para abarcar no sólo opiniones sobre libros y autores particulares, crítica “de enjuiciamiento”, crítica profesional, ejemplos de buen gusto literario, sino también, y principalmente, lo que se ha pensado sobre los principios y teoría de la literatura, su naturaleza, su función y efectos; sus relaciones con las

demás actividades humanas; sus tipos, procedimientos y técnicas; sus orígenes e historia.⁶¹

Así, a partir de esta postura, creo que la mitocrítica de base durandiana es válida en tanto se ocupa de la reflexión sobre sus propios principios, genera su propia teoría y se relaciona productivamente con otras actividades humanas. No es pues del todo cierto, en este caso particular, lo que señalan Monneyron y Thomas: Durand consagró más de cuatro décadas a darle un estatuto epistemológico y coherencia metodológica a sus estudios sobre el imaginario y sobre la función del mito en éste. Al respecto, me apoyo en Solares: “La fuerza y coherencia de su obra es el resultado de una unidad metodológica y heurística que a la largo de su vida no dejó de afinar, renovar y complejizar”.⁶²

⁶¹ René WELLEK, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, Madrid, Gredos, 1986, pp. 7-8, cito por David VIÑAS PIQUER, *Historia de la crítica literaria*, 2ª ed., Barcelona, Ariel (Literatura y Crítica), 2007, p. 21.

⁶² Blanca SOLARES, “Gilbert Durand o *lo imaginario* como vocación ontológica”, “Prefacio” a Gilbert DURAND, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, introducción, traducción y notas de Alain Verjat, Barcelona, Anthropos/México, UNAM (Siglo Clave, 5), 2013, p. III.

2.2 Mitocrítica y mitoanálisis

La teoría y la crítica del siglo xx han sido sumamente fecundas y ofrecen diversas perspectivas de aproximación al hecho literario. Distintas escuelas y corrientes de diversas partes del mundo (historia literaria, sociología de la literatura, lingüística, retórica, marxismo, psicoanálisis, estructuralismo, tematismo, sociocrítica, semiótica, etcétera) han contribuido a formar un corpus que nos permite ahora acercamientos y revisiones mucho más completos de la literatura nacional y establecer comparaciones más ricas de ésta con la literatura universal.

La mitocrítica y el mitoanálisis ofrecen una posibilidad de descubrimiento novedoso y crítica coherente de nuestra literatura y de la forma en la que entra en diálogo con el mundo, con el espíritu del hombre. Me parece conveniente intentar un acercamiento de esta naturaleza debido a su perspectiva y alcance profundamente humanísticos. Gilbert Durand “defiende desde siempre la urgente necesidad de tender puentes entre las ciencias humanas para desembocar en la ciencia del hombre [...] nunca ha pretendido rechazar los resultados de nadie, sino, por el contrario, ofrecer un terreno de entendimiento común”.⁶³ La mitocrítica pretende constituir un método que sea una síntesis constructiva entre las diversas críticas literarias y artísticas.⁶⁴

Quizá debido a esta necesidad de entendimiento humano, ante las crisis de fin e inicio de siglo, la mitocrítica ha ganado poco a poco un lugar en los

⁶³ Alain VERJAT MASSMANN, “Introducción” a Gilbert DURAND, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, obra citada, p. 8.

⁶⁴ Cf. José Manuel CUESTA ABAD y Julián JIMÉNEZ HEFFERNAN (eds.), *Teorías literarias del siglo xx*, Madrid, Akal Ediciones, 2005, p. 728.

estudios literarios, si bien el camino que ha tenido que recorrer no ha sido fácil. La dificultad de ofrecer una definición universalmente válida de lo que es un mito y de explicar suficientemente, racionalmente, el funcionamiento del símbolo constituye un obstáculo para una aplicación más extensa de la mitocrítica, pero al mismo tiempo puede ser, si se acerca uno a ésta con la disposición adecuada, un estímulo tanto teórica como metodológicamente, para integrar una conceptualización y una práctica que apuestan por una crítica abierta, que en lugar de restringir el campo de estudio y el enfoque metodológico los ensanchen y permitan una nueva manera de conocer al ser humano en este complejo inicio del siglo XXI. La pluralidad de acercamientos, representaciones, de tratamientos, forma parte de la propia esencia del mito, así como la ambigüedad y casi la contradicción forma parte del ser del símbolo. De este modo, lo que se ha logrado con este enfoque crítico es integrar y contrastar diversas aportaciones de filósofos, escritores y críticos literarios, observar las modificaciones conceptuales relacionadas con un contexto y una percepción del mundo determinados, así como aproximarse a la literatura occidental y a los lectores de hoy de una manera que resulte útil, que cause un impacto en virtud de las revelaciones íntimas, interiores, que es capaz de ofrecer.

Independientemente de las cuestiones teóricas, vale la pena mencionar que en la práctica la mitocrítica permite estudiar mitos antiguos, medievales y modernos, analizar los mecanismos de construcción mítica del periodo correspondiente y abordar cuestiones relacionadas con la recepción. Los estudios teóricos plantean la cuestión del mito desde perspectivas muy variadas. Existen planteamientos basados en la historia de la literatura; aproximaciones al tematismo estructural; relaciones entre mitología y filosofía, psicoanálisis y

antropología; se realizan indagaciones en el significado de los mitos según diversos acercamientos (político, social, antropológico, ontológico y religioso). Entre los mitos de la antigüedad grecolatina, por ejemplo, encontramos dioses (Ceres), cíclopes (Polifemo), titanes (Prometeo), humanos de ascendencia híbrida (Dioniso, Narciso, Eneas), humanos de sangre real (Orestes, Electra, Antígona, Ariadna, Ulises, Penélope) y otros héroes como Filoctetes.⁶⁵ Los mitos medievales comprenden mitos celtas (el Grial) o germanos (los Nibelungos). Por su parte, los mitos modernos van desde Frankenstein, el vampiro o la mujer fatal hasta recreaciones de mitos medievales (como la Desconocida del Sena a partir de Ofelia)⁶⁶ pasando por nuevas ciudades (Berlín, Nueva York) y mitificaciones de personajes literarios (Anacleto Morones) y de personajes históricos (Evita Perón, Marilyn Monroe, el Che Guevara).

Si bien los estudios mitocríticos hacen referencia básicamente a la literatura, también relacionan muchas veces a ésta con otras manifestaciones artísticas en las que se reincorporan las figuras y temas míticos, como el cine, la pintura, la fotografía o la ópera. De esa transversalidad entre las distintas artes

⁶⁵ Filoctetes era famoso por su arco y flechas, objetos que le habían sido entregados por Heracles. Fue uno de los pretendientes de Helena de Troya antes de su matrimonio. Aunque partió con los buques griegos para participar en la guerra de Troya, la mordedura de una serpiente impediría que desempeñara esta misión. Cuando se recuperó y acudió a la guerra, su arco mitológico disparó la flecha que acabaría con la vida de Paris, otro gran arquero, según puede atestiguar Aquiles.

⁶⁶ *L'Inconnue de la Seine* fue una mujer no identificada cuya máscara mortuoria se volvió un accesorio popular en las casas de los artistas luego de 1900. El rostro fue inspiración de numerosas obras literarias en diversos idiomas y países. El cuerpo de una joven fue sacado del Sena en el Quai du Louvre, en París, a fines de la década de 1880. El cuerpo no mostraba signos de violencia y se sospechaba que se trataba de un suicidio. Un patólogo, impresionado por su belleza, moldeó la máscara. Su identidad nunca se descubrió. Albert Camus, entre otros, comparó su sonrisa enigmática con la de Mona Lisa, dando pie a especulaciones sobre qué revelaba su expresión extrañamente feliz sobre su vida y su muerte. Véase <http://sobreyendas.com/2010/06/09/la-desconocida-del-sena-convertida-en-leyenda>.

surge un mejor conocimiento del mito, de nuestra época y de nosotros mismos, que es la función que deben cumplir la mitocrítica de la literatura y el mitoanálisis.

Hasta ahora, los estudios con este enfoque han sido realizados con un corpus primordialmente europeo. Hasta donde sé, son pocos los investigadores que han estudiado a autores latinoamericanos como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges y Gabriel García Márquez⁶⁷ y menos aún quienes lo han hecho con escritores mexicanos, aunque ya se han dado los primeros acercamientos con trabajos como los de Silvia Ruiz Otero, quien estudia los mitos en Juan Rulfo, relacionando erotismo y religiosidad.⁶⁸ Es muy estimulante también corroborar la existencia de algunos artículos como el de Ana Elena González Treviño sobre una obra de Luisa Josefina Hernández o el de Lilia Leticia García Peña sobre una novela de Aline Petersson.⁶⁹

Asimismo, en nuestro país David García Pérez publicó hace una década un libro que desde la perspectiva mitocrítica estudia el tema de la muerte en Juan

⁶⁷ Algunos ejemplos del ámbito hispánico son, aunque se podrían citar otros, Francisco Javier CAPITÁN GÓMEZ, "Orfeo y Eurídice en un relato de Julio Cortázar", en *Amaltea. Revista de mitocrítica*, No. 0, Octubre de 2008, Madrid, Universidad Complutense de Madrid; Cristina CORIASO, "El laberinto como símbolo del referente inexistente: una comparación entre Borges y Buzzati", en *Amaltea. Revista de mitocrítica*, No. 1, Octubre de 2009, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 43-47; Erea Fernández Folgueiras y Sara Santos Hurtado, "La reescritura americana de Antígona en el siglo xx. *La hojarasca*, de Gabriel García Márquez y *A Time to Die*, de Eric Bentley", en José Manuel LOSADA GOYA (coord.), *Mito y mundo contemporáneo...*, obra citada, pp. 311-330.

⁶⁸ Silvia Ruiz Otero, "Rulfo y sus mitos: religiosidad y erotismo", en José Manuel LOSADA GOYA (coord.), *Mito y mundo contemporáneo...*, obra citada, pp. 653-664.

⁶⁹ Ana Elena GONZÁLEZ TREVIÑO "Convertir el caos en cosmos: la lógica del laberinto en *Apocalipsis cum figuris* de Luisa Josefina Hernández", *Amaltea. Revista de mitocrítica*, No. 1, Octubre de 2009, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 89-98; Lilia Leticia GARCÍA PEÑA, "*Viajes paralelos* desde el mito de Aracné: los abismos interiores de Aline Petersson", en la misma revista, pero en su número 2, de octubre de 2010, pp. 63-70.

Rulfo, por lo que se trata de un trabajo pionero, aunque no reconoce su deuda a la obra de Durand, a quien apenas menciona en una nota al pie.⁷⁰

Es de suponer que el número de trabajos mitocríticos aumente en los próximos años en nuestro país, dado que poco a poco se han ido integrando grupos de investigación como el del cuerpo académico "Perspectivas Metodológicas de la Interpretación" de la Universidad Autónoma de Zacatecas y sobre todo algunos que se desprenden del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias (CRIM) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), que tiene el proyecto "Estudios del imaginario. Hermenéutica de la imagen, el símbolo y el mito", coordinado por Blanca Solares, quien es miembro del Centre de Recherche sur l'Imaginaire (CRI) fundado por Durand en 1966, junto con Paul Deschamps y Léon Cellier, donde hizo una estancia de investigación, lo que la ha convertido sin duda en la más importante difusora de la obra de Durand en México. Solares recientemente fue la encargada de elaborar el prefacio a la nueva edición de uno de los libros clave de Durand⁷¹ —reedición que demuestra que el interés va en aumento— y coordinó en 2012 el número 57 de la revista *Acta Sociológica* (que edita la UNAM) consagrado al tema del imaginario y en la que aparecen diversos artículos sobre mitocrítica.

Asimismo, hay que señalar que existen diferentes centros de investigación en todo el mundo basados en el fundado por Durand, como por ejemplo en Angers, Francia, donde está el Centre d'Études et de Recherches sur

⁷⁰ David GARCÍA PÉREZ, *Morir en Comala. Mitocrítica de la muerte en la narrativa de Juan Rulfo*, México, Ediciones Coyoacán (Diálogo Abierto, 133), 2004.

⁷¹ Gilbert DURAND, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, prefacio de Blanca Solares, introducción, traducción y notas de Alain Verjat, Barcelona, Anthropos/México, UNAM (Siglo Clave, 5).

l'Imaginaire, Écritures et Cultures (CERIEC); en París el Centre de Recherches en Littérature Comparée y sobre todo el Centre le d'Étude sur l'Actuel et Quotidien (CEAQ), dirigido por Michel Maffesoli; en Bordeaux está el Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l'Imaginaire Appliquées à la Littérature (LAPRIL), y uno más en Lille. Algunos de los pares extranjeros del CRI están en Barcelona, con el Grup de Recerca sobre Estructuralisme Figuriatu (GREF) y el Groupe de Recherche sur l'Imaginaire (GRIM), dirigido por Alain Verjat, autor de la introducción, la traducción y las notas del libro de Durand referido en la nota al pie anterior; hay dos centros más en Bélgica, así como también existen algunos en Italia, Rumania, Polonia, Portugal, Canadá y Brasil.

Mitocrítica

La mitocrítica es un sistema de interpretación antropológica de la cultura ideado por el filósofo francés Gilbert Durand (1921-2012). Sus bases epistemológicas y teóricas se exponen fundamentalmente en su obra *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general* (1960),⁷² en la que reúne y articula diferentes estudios sobre mitos y símbolos presentes en diferentes culturas de Occidente y Oriente realizados por antropólogos, etnólogos e historiadores de la religión, así como otras aportaciones de investigaciones originales en áreas como la psicología, el psicoanálisis, la lingüística, la sociología y la reflexología, para proponer un acercamiento al sentido simbólico a partir de una comprensión del funcionamiento de las estructuras de lo imaginario.

Se desvincula así Durand, en parte, del estructuralismo de Claude Lévi-Strauss, aunque reconoce el valor de muchas de sus propuestas y la brillantez de muchos de sus trabajos. De hecho, un concepto clave para la mitocrítica, el de *mitema*, es tomado de Lévi-Strauss. Durand acepta que para comprender el mito es preciso reconstruir su estructura, pero para él no se trata de estructura, en singular, sino de estructuras, en plural, estructuras que son, además, dinámicas. De esta forma su análisis se diferencia fundamentalmente en la creación de un tercer nivel de lectura más allá de lo sincrónico y de lo diacrónico: el nivel arquetípico o simbólico, que además de considerar las redundancias o repeticiones reagrupa los símbolos en constelaciones por sus convergencias y

⁷² Gilbert DURAND, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, traducción de Víctor Goldstein, México, FCE (Antropología), 2004.

revela la operatividad del mito o los mitos en el trasfondo de la configuración del relato. Esta obra y sus planteamientos serán poco después completados con *La imaginación simbólica*, trabajo publicado por primera vez en 1964 con una segunda edición en francés en 1968.⁷³

La obra de Durand no es fácil. A pesar de que puede parecer que “lo imaginario” es algo sencillo y puede abordarse de manera relajada y casi poética, la verdad es que no se puede entender mediante un acercamiento precipitado, sino que exige tiempo y paciencia, puesto que es una obra erudita que abunda en fuentes y en notas que remiten a una abundantísima bibliografía histórica y cultural sobre temas tanto científicos como artísticos y literarios que exigen revisión y reflexión así como un esfuerzo para la reconstrucción de discusiones teóricas (como la que sostiene con algunos estructuralistas o con los psicoanalistas freudianos). Sin paciencia y sin voluntad para investigar casi en el instante de la lectura, es probable que se abandone la empresa. “Los estudios de lo imaginario, inaugurados por Durand,” afirma Blanca Solares, “deben su dificultad, precisamente, a su objeto de estudio, la complejidad del *anthropos*”.⁷⁴

En resumen, Durand presenta en *Las estructuras antropológicas del imaginario* una organización simbólica de lo imaginario —una arquetipología— compuesta de dos grandes regiones o regímenes de imágenes: el diurno y el nocturno. El primero está compuesto por las estructuras llamadas *esquizomorfos* o *heroicas* (idealización, geometrismo, antítesis) relacionadas con el reflejo

⁷³ Gilbert DURAND, *La imaginación simbólica*, 2ª ed., traducción de Marta Rojzman, Buenos Aires, Amorrortu (Biblioteca de Filosofía), 2007.

⁷⁴ Blanca SOLARES, “Gilbert Durand o *lo imaginario* como vocación ontológica”, prefacio a Gilbert DURAND, *De la mitocrítica al mitoanálisis...*, obra citada, p. III.

dominante “postural” y constitutivo de los símbolos que él clasifica como teriomorfos, catamorfos, diairéticos, ascensionales y espectaculares.

El segundo está compuesto por dos grupos de estructuras: las *sintéticas* (coincidencia, dramatización, historización y progreso parcial o total) relacionadas con el reflejo “copulativo” y constitutivas del simbolismo cíclico, y las estructuras *místicas* o *diseminatorias* relacionadas con el reflejo “digestivo” y constitutivas de los símbolos de inversión e intimidad, que se enlistan en el texto.⁷⁵

En trabajos posteriores, que fueron reunidos y publicados conjuntamente en 1979 en el libro *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Durand presenta ya una formulación metodológica de análisis de la obra de arte denominada ya propiamente *mitocrítica*. La palabra fue forjada siguiendo el modelo del término *psicocrítica* utilizado años antes (1949) por Charles Mauron (1899-1966), quien así se refería a un método de crítica literaria de base psicoanalítica que centra el proceso hermenéutico en el estudio de las psicopatologías o “complejos” de los autores que se manifiestan a partir de las repeticiones (obsesiones) textuales-autorales, aspecto que para Durand no es determinante o suficiente, aunque sí útil en algunos casos.⁷⁶

⁷⁵ La clasificación de los reflejos y el establecimientos de los “dominantes” están basados en los trabajos del fisiólogo, neurólogo y psiquiatra ruso Vladimir Bechterev (1857-1927), quien entre otras cosas desarrolló una teoría de los reflejos condicionados —independientemente de la de Pavlov— en la que analizó los reflejos hereditarios y los adquiridos; también se dedicó a la investigación de la espondilitis anquilosante, y contribuyó a su diagnóstico. Para profundizar en estos planteamientos, dado que puede parecer muy extraño que la reflexología tenga algo que ver con la literatura véase DURAND, *Las estructuras antropológicas...*, obra citada, pp. 50-54.

⁷⁶ Mauron fue un traductor de autores ingleses contemporáneos, así como un crítico literario reconocido básicamente por su libro *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (1963). Entre sus obras se encuentran *Mallarmé l'obscur* (1941); *Introduction à la psychanalyse de*

A Durand le parece que no basta el “mito personal” de Mauron para dar cuenta “de la justificación comprensiva” de una obra. “La persona, el ego, con lo que implica en cuanto «pulsiones del ego» (*Ichtriebe*), resulta insuficiente —para el mismo psicoanálisis, que se ve obligado a inventar unas «pulsiones de muerte»— para abarcar todas las motivaciones de la experiencia humana”.⁷⁷ Así, afirma, sólo la mitología puede plasmar el conjunto de estas motivaciones en una obra humana. Asegura que el mito alcanza mucho más allá de la persona, sus comportamientos e ideologías.

La mitocrítica adopta como postulado de base que una “imagen obsesiva”, un símbolo medio, para quedar integrado en una obra (y además para ser integrante, motor de integración y de organización del conjunto de la obra de un autor) debe “anclarse en un fondo antropológico más profundo que la aventura personal registrada en los estratos del inconsciente biográfico”.⁷⁸

Aunadas a las psicobiográficas, Durand integra las consideraciones de la situación socioeconómica (marxismo), es decir, el contexto, así como las relaciones entre el texto y sus estructuras formales (estructuralismo). Así, Durand considera las obras de arte no sólo como visiones del mundo, sino como universos propios que ordenan y articulan valores que, por su procedencia, exigen para su comprensión una referencia última al mito. En sus siguientes obras el método se va perfeccionando, valiéndose de todos los recursos que

Mallarmé (1950); *Note sur la structure inconsciente de Van Gogh* (1953); *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine* (1954); *Psychocritique du genre comique* (1964), etcétera. Otros críticos que siguieron esta línea, y que también son reconocidos por Durand son Marie Bonaparte (1882-1962) que estudió a Edgar Allan Poe, y René Laforgue (1894-1962) que analizó a Charles Baudelaire.

⁷⁷ Gilbert DURAND, *De la mitocrítica al mitoanálisis...*, obra citada, pp. 187-188.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 188.

revelen al mito y permitan su aprehensión y comprensión.⁷⁹ Se propone, pues, un acercamiento al significado —al *sentido*, como prefiere el filósofo francés— a partir de una comprensión de la *dinámica* de estas estructuras de lo imaginario que exponen los mitos y los símbolos.

⁷⁹ *Ciencia del hombre y tradición. El nuevo espíritu antropológico*, traducción de Agustín López y María Tabuyo, Barcelona, Paidós (Orientalia), 1999; *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*, traducción de Sylvie Nante, Buenos Aires, Biblos (Daimon), 2003; *Beaux-arts et archétypes. La religion de l'art*, Paris, PUF, 1989; *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier (Optiques), 1994; *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, ELLUG, 1996, entre otros.

Mitoanálisis

Gilbert Durand afirma que “la mitocrítica es una prolongación de las ‘nuevas críticas’ literarias y artísticas de estos últimos años, mientras que el mitoanálisis deja entrever una perspectiva más ambiciosa que quisiera descifrar amplias orientaciones míticas de momentos históricos y culturales colectivos”.⁸⁰ El mitoanálisis “intenta entrever, detrás de los ejemplos concretos de la mitocrítica textual, el juego dinámico gracias al cual una agrupación humana vinculada por un destino cultural tramita sus temores y sus deseos, sus puntos de vista y sus visiones del mundo, para constituir el alma por la cual se identifica y sobrevive en cuanto a tal a través de los avatares y de las vicisitudes del devenir”.⁸¹

El término mitoanálisis, ya se dijo, está forjado sobre el modelo de psicoanálisis, y define un método de análisis científico de los mitos con el fin de extraer de ellos no sólo el sentido psicológico, sino también el sociológico.⁸² Este mitoanálisis, de entrada, amplía el campo individual del psicoanálisis, siguiendo la trayectoria de la obra de Jung, y que, superando la reducción simbólica simplificadora de Freud, se basa en la afirmación del “politeísmo” de las pulsiones de la psique. James Hillman (1926-2011) muestra, según Durand, lo que el mitoanálisis aporta de nuevo al análisis de tipo jungiano: “Mientras que el célebre psiquiatra de Zúrich generaliza y uniformiza por ejemplo el arquetipo de *Anima*, el mitoanálisis discierne distintos tipos de ánima según las tipologías de

⁸⁰ Gilbert DURAND, *De la mitocrítica al mitoanálisis...*, obra citada, p. 14.

⁸¹ *Idem.*

⁸² *Cf. Ibid.*, p. 347.

la mitología antigua: Venus, Deméter, Juno, Diana, etc.”.⁸³ Pero este mitoanálisis “psicológico” se asocia así directamente a una acepción sociológica, ya que los personajes mitológicos pueden ser objetos de un análisis sociohistórico y los dioses y héroes aparecen y desaparecen según un ritmo que marca los momentos de la historia sociocultural.

El mitoanálisis sociológico como el que propone Durand se inspira en los trabajos del estructuralismo de Lévi-Strauss, pero también —ya que las entidades mitológicas son “potencias”, fuerzas y no sólo formas— en todas las investigaciones temáticas o en los análisis semánticos de contenidos: intenta delimitar los grandes mitos directores de los momentos históricos y de los tipos de grupos y relaciones sociales. Se trata de un “mitoanálisis” porque con frecuencia las instancias míticas están latentes y difusas en una sociedad, e incluso cuando están “patentes” la elección de uno u otro mito explícito escapa a la conciencia clara, aunque sea colectiva. Una y otra aproximación sólo difieren en su campo de aplicación práctica. Ambas presuponen, según el modelo irreversible del psicoanálisis, un desnivel antropológico entre lo patente y lo latente, el consciente antropológico y el inconsciente. Por lo tanto, utilizan el mismo método de base para tratar el mito.⁸⁴

⁸³ *Ibid.*, p. 350. Hillman fue un psicólogo y analista junguiano estadounidense, representante principal de la escuela arquetipal en psicología analítica. Estudió en el C. G. Jung-Institut Zürich y desarrolló la psicología arquetipal.

⁸⁴ *Cf. Ibid.*, pp. 341-358.

De este modo quedan esbozadas las principales líneas teóricas que definen un sistema de análisis mitocrítico que puede ser apropiado no sólo para las novelas líricas de los Contemporáneos, sino también para toda nuestra literatura, en virtud de las características que por su naturaleza y por nuestra historia ésta presenta. Una vez establecida esta base, estamos ya en condiciones de establecer definiciones de conceptos operativo-metodológicos básicos tales como «símbolo», «imagen», «arquetipo», «mito», «mitema», «mitologema» y «estructura», con los que se elaboran los análisis para dar paso a una síntesis comparativa.

Símbolo

Partimos de que el símbolo tiene dos términos, el literal y el propiamente simbólico, relativamente arbitrario, y de que existe una relación analógica entre ambos; entonces se descubre que el paso de uno a otro de los términos tiene lugar a partir de una intuición, de un procesamiento especializado de nuestro cerebro: el símbolo no es traducción, sino comunicación del sentido por una especie de “transparencia” que es de orden personal. Y el objetivo último del símbolo será llegar a lo esencial, a lo trascendente.

En la década de los 50, y principalmente en la segunda mitad, en el ámbito francés la corriente filosófica en boga era la estructuralista,⁸⁵ y en una de sus vertientes aparece una serie considerable de autores que tomaban en consideración los materiales del imaginario: Gaston Bachelard, Claude Lévi-Strauss, Mircea Eliade, Gilbert Durand o Paul Ricoeur veían “transparentarse”, detrás de las formas, las estructuras profundas que son los arquetipos dinámicos de los sujetos creadores. En 1960 se publican dos estudios clave del estudio simbólico que adquirirán gran repercusión: *Las estructuras antropológicas del imaginario* de Gilbert Durand, y *Finitud y culpabilidad* de Paul Ricoeur. *Las estructuras...* posee en común con la obra de Ricoeur el intento de llegar a la complejidad de los problemas internos del comportamiento del hombre a partir de los símbolos que lo muestran y se le muestran. En Durand, sin embargo, el objetivo es más vasto al procurar describir las estructuras completas del

⁸⁵ Cabe apuntar que en Barcelona, como ya se mencionó, la obra de Durand ha permitido la creación del Grup de Recerca sobre Estructuralisme Figuratiu (GREF), nombre en el cual puede verse la orientación todavía *estructural* que la obra de Durand presenta, en diálogo y discusión con los grandes teóricos de esta influyente corriente del pensamiento.

imaginario a partir de los símbolos y del apoyo de la psicobiología y la neurología.⁸⁶

Durand define el símbolo como “signo que remite a un significado inefable o invisible, y por eso debe encarnar concretamente esta adecuación que se le evade, y hacerlo mediante el juego de las redundancias míticas, rituales, iconográficas, que corrigen y completan inagotablemente la inadecuación”.⁸⁷ De ahí que debemos aceptar de antemano que un modo tal de conocimiento nunca será definitivamente unívoco, nunca será “objetivo”, ya que jamás alcanza realmente un objeto, pero que debemos, “de grado o por fuerza y so pena de alienación, encarar metódicamente el «hecho» simbólico”.⁸⁸

La crítica simbólica postula que toda obra literaria contiene un sentido oculto o implícito, y que la tarea de descubrirlo compete al lector, de manera parecida a como lo hace la hermenéutica, con la que comparte procedimientos. Este tipo de crítica adquiere relevancia hacia mediados del siglo XX. La aportación de filósofos como Ernst Cassirer (1874-1945), Paul Ricoeur (1913-2005) y el propio Durand ha consistido en convertir el símbolo en un concepto fundamental de la cultura contemporánea. Esta clase de crítica, sin embargo, implica un peligro: que tanto el lector como el crítico pueden manipular el concepto de símbolo, pues en el fondo cada lector lee los símbolos como le conviene, de ahí que se considere en ocasiones que se trata de un método demasiado ambiguo. Con el trabajo de Durand este peligro se acota, al pasar a

⁸⁶ Cf. Daniel VELA, “La tradición simbólica y mitológica que asume Paul Ricoeur”, en José Manuel LOSADA GOYA (coord.), *Mito y mundo contemporáneo...*, obra citada, pp. 127-137.

⁸⁷ Gilbert DURAND, *La imaginación simbólica*, obra citada, p. 21.

⁸⁸ *Idem.*

un nivel estructural y sobre todo, antropológico. En realidad se trata de una nueva fenomenología basada en el símbolo como elemento esclarecedor. Junto a él hay que tener en cuenta los problemas de la imagen y la ambigüedad de la imagen poética.

Un ejemplo de cómo analiza Durand los símbolos se encuentra en el capítulo “De la psicocrítica a la mitocrítica: el viaje y la habitación en la obra de Xavier de Maistre”.⁸⁹ Haré un breve paréntesis para señalar cuál es el procedimiento seguido por Durand en el tratamiento de la obra mencionada para mostrar, a manera de ejemplo, cuál es la ruta que lleva del símbolo a la mitocrítica, puesto que es el camino que sigo en este trabajo. Primero, el maestro de Grenoble se limita a dar una explicación estilística y una descripción extensiva de los *símbolos* en el desarrollo de las *imágenes* en las obras de De Maistre; después (siguiendo el método de Mauron) esboza las resonancias psicocríticas de estos símbolos en la biografía, en la autobiografía y en la correspondencia del autor, relacionando todo ello con su época histórica y los valores vigentes en ésta; por último, demuestra que la psicocrítica exige una amplificación que vuelve a plantear el texto de la obra en cuanto universo que ordena valores

⁸⁹ Gilbert DURAND, *De la mitocrítica al mitoanálisis...*, obra citada, pp. 175-194. Xavier de Maistre (1763-1852), hermano del filósofo y estadista Joseph de Maistre, se exilió en Rusia durante la revolución, donde publicó, en 1794, *El viaje alrededor de mi habitación (Voyage autour de ma chambre)*, en la que cuenta de forma autobiográfica cómo un joven oficial, obligado a permanecer confinado en su habitación durante cuarenta y dos días, describe sus pensamientos, costumbres, muebles, grabados, etcétera, como si viajara por un país extraño. En 1825 repitió con *Expédition nocturne autour de ma chambre*. De Maistre se inspiró en *Viaje sentimental por Francia e Italia*, de Laurence Sterne, a quien admiraba. Más adelante volveré a este autor, puesto que es una influencia indirecta para la novela y la poética de Xavier Villaurrutia; la influencia directa fue la del escritor francés Paul Morand (1888-1976), quien sin duda sí tomó el concepto de De Maistre. No obstante, la mayor parte de la crítica parece haber pasado por alto el “préstamo” que solicitó Morand.

según los grandes mitos sujetos a una mitología histórica, comparativa y hermenéutica, lo que exige la mitocrítica que ahí se concreta.⁹⁰

Así pues, la descripción, selección e interpretación del “decorado simbólico” son el primer eslabón de la cadena del análisis. La selección de los elementos que integran la “constelación simbólica” está guiada por la repetición o la redundancia, pero también por el carácter “dilemático” o “conflictual” de estos.⁹¹ Dado que el símbolo no es de naturaleza lingüística no opera en ninguna clase de linealidad significativa y ha dejado de desarrollarse en una sola dimensión. Por ello, Durand opta por esta reelaboración terminológica.⁹²

⁹⁰ *Ibid.*, p. 177.

⁹¹ Véase el capítulo 1 de *De la mitocrítica al mitoanálisis...*, ya citado, pp. 17-38, y también el apartado “El símbolo y sus motivaciones” de la introducción a *Las estructuras antropológicas del imaginario*, citado ya, en sus pp. 35-45.

⁹² En la nota al pie 57 del libro anteriormente referido se lee: “Reemplazamos ese término “cadena” por “constelación simbólica”. Esta terminología nos fue sugerida tanto por el término “paquete” que Leroi-Gourhan utiliza para caracterizar la acumulación iconográfica de símbolos como por el término “enjambre” que innova Soustelle para significar el espesor semántico que reina en el propio relato mítico: «No nos encontramos ya en presencia de largas cadenas de razones sino de un entrelazamiento de todo en todo a cada instante». Durand refiere a la obra *La Pensée cosmologique des anciens Mexicains* de Jacques Soustelle, lo que no deja de ser interesante por la aparición de lo azteca en sus reflexiones. André Leroi-Gourhan (1911-1986) fue un doctor en letras y doctor en ciencias, etnólogo, arqueólogo e historiador francés. Fue uno de los grandes especialistas en prehistoria y antropología y enseñó en las universidades de Lyon y La Sorbona, en el Colegio de Francia. Durand se refiere aquí a su obra “La fonction des signes dans les sanctuaires paléolithique”, en *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, tomo IV, fasc. 7-8, octubre de 1958.

Imagen

Uno de los conceptos que se deben tener en cuenta en una aproximación simbólica es el de la *imagen*.⁹³ Ninguna imagen surge de la nada: tiene su origen en una serie de factores que afectan a nuestras instancias sensitivas y psicológicas. El factor sensitivo más importante es la impresión que producen en nuestros sentidos las cosas del mundo exterior. La reacción de nuestros sentidos es un modo de conocer, distinto del propio del entendimiento, pero indispensable. El factor psicológico más importante es nuestro razonamiento discursivo que, gracias al entendimiento, nos permite conocer las cosas a partir de una abstracción por la que accedemos a los conceptos universales. La conjunción de estos factores sensitivos y psicológicos intelectivos produce en nuestro psiquismo imágenes de conocimiento. Hay diversos tipos de imágenes de conocimiento.

En primer lugar, existe la *imagen mental* propiamente dicha: el reflejo por impresión que, primeramente en nuestros sentidos y luego en nuestro pensamiento, producen las cosas exteriores. Esta impresión puede ser visual (la más recurrente, al hablar de la imagen), pero también auditiva, olfativa, gustativa y táctil. Esta imagen es una representación de un objeto externo (en la medida en que nuestra imaginación y pensamiento no sufran anomalías, pues en ocasiones éstas dan lugar a imágenes fantásticas que surgen de nuestros artistas).

⁹³ Para este concepto de imagen sigo a José Manuel LOSADA GOYA, "Nociones de terminología mitocrítica", en *Seminario Periódico del Grupo ACIS*, Grupo de Investigación de Mitocrítica, 14 de abril de 2010, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 1-3.

En segundo lugar, existe la *imagen producida en nosotros* a partir de esa imagen mental. Esta segunda imagen, también mental, es una representación modificada de la primera: toda adaptación de la realidad externa a nuestra imaginación sufre una modificación en la que se conjugan los elementos de la imagen mental y las condiciones de nuestra imaginación.

En tercer lugar, existe la *imagen producida por nosotros en el mundo*. También esta imagen es una representación modificada, pero no sólo de la primera imagen mental, sino incluso de la segunda: toda adaptación de una imagen mental a la realidad externa sufre una modificación en la que se conjugan los elementos de esa imagen mental y las condiciones del mundo exterior. Todas las imágenes son analógicas: guardan una semejanza con la cosa que representan. La imagen que tenemos de un castillo no es igual al castillo: en algo se parece, pero también en algo se distingue.

En sentido estricto, la *imagen literaria* es un procedimiento que consiste en reemplazar o prolongar un término —denominado *tema* y que designa lo que se trata “en sentido propio”— sirviéndose de otro término, que no mantiene con el primero sino una relación de analogía dejada a la sensibilidad del autor y del lector. El término imaginado es denominado *foro* (de ahí la palabra metáfora) o término *de comparación* y se emplea para designar la misma realidad mediante otra, por figuración; así, es tomado “en sentido figurado”.

A partir del siglo XVIII la imagen literaria tiende a convertirse en sinónimo de figura por analogía, a evocar incluso toda forma de figura o anomalía semántica: ya no se da la habitual correspondencia entre sentido propio y sentido figurado, entre término comparado y término de comparación. En el

romanticismo, el proceso se complica: en un texto pueden abundar imágenes difíciles de decodificar tanto en sentido propio como en sentido figurado; el desciframiento de esas imágenes requiere el recurso a *otras* imágenes que permitan establecer un esquema común mediante *repeticiones significativas*. El simbolismo y el surrealismo van aún más lejos. Diversos factores (el empleo del verso libre, la búsqueda de ritmos propios a cada poeta, el hermetismo en busca de una inmanencia trascendida) convierten a la imagen en el elemento más estable de la poesía. Baste considerar lo que estos dos movimientos hacen con la imagen relativa a una palabra (la metáfora): el primero suprime prácticamente el tema o término comparado; el segundo lo suprime de modo continuo y deliberado.

Así, las imágenes literarias, a la hora de estudiar una obra, entran dialógica o dilemáticamente en contacto con los símbolos que constituyen el decorado. Por eso, las imágenes resultarán parte del decorado mítico que es el siguiente eslabón de la cadena analítica.

Arquetipo

Dado que una de las aportaciones más significativas de Carl Gustav Jung es la noción de arquetipo, que sin duda con la de símbolo es una de las más importantes para la mitocrítica, cabe discurrir aquí respecto de su naturaleza.⁹⁴

Además de nuestro razonamiento discursivo intelectual, disponemos de otra instancia psicológica de primera importancia que también genera imágenes: el inconsciente. Las imágenes que éste genera también son mentales, y también pueden ser primigenias o secundarias, en función del carácter inmediato o mediato (adaptado) de la representación en nuestro inconsciente. Pero no son imágenes de conocimiento (al menos, no es ésta su característica principal), sino que son “imágenes de ensoñación”. Los factores generadores de estas imágenes del inconsciente son dos: las reminiscencias personales (o inconsciente personal) y el patrimonio representativo original hereditariamente transmitido (o arquetipos del inconsciente colectivo).

Según Jung, más allá de las reminiscencias personales existen en cada individuo grandes imágenes originales constituidas por las posibilidades de representación humana: un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo llamamos inconsciente personal. Pero ese estrato descansa sobre otro más profundo y tal vez más determinante que no se origina en la experiencia y la adquisición personal, sino que es innato: lo llamado inconsciente colectivo.

⁹⁴ Cf. José Manuel LOSADA GOYA, “Nociones de terminología mitocrítica”, obra citada, pp. 5-8.

Jung distingue por lo tanto dos capas en el inconsciente: un inconsciente personal o subjetivo y un inconsciente impersonal u objetivo (también denominado “colectivo”: es general y sus contenidos se encuentran en todos los humanos). El primero contiene los recuerdos olvidados, los recuerdos reprimidos intencionadamente, las sensaciones subliminales, las percepciones sensoriales de menor intensidad. El segundo contiene las formas representativas más generales e intrincadas de las que dispone la humanidad: son sentimiento y pensamiento. Factores o disposiciones no evidentes en un momento determinado actúan y ordenan el material inconsciente, dando como resultado costumbres rituales o determinadas figuras, como las imágenes divinas en forma de trinidad.⁹⁵

Independientes entre sí, las imágenes originales procedentes de los arquetipos se repiten en todos los sistemas filosóficos y gnósticos fundados en la percepción del inconsciente; una de ellas, por ejemplo, es la figura de «el ángel». La capacidad de evocar tales elementos del patrimonio representativo es transmitida de modo hereditario: no se podría explicar de otra manera la aparición de leyendas y motivos folclóricos idénticos en todo el mundo. Estas imágenes originales son los *arquetipos*.

El arquetipo puede informarnos sobre una tipología de representaciones arcaicas o primordiales, esto es, sobre las imágenes universales que desde siempre han existido en el inconsciente colectivo. También puede aplicárseles la denominación de “representaciones colectivas”, pero sin perder de vista que las

⁹⁵ Carl Gustav JUNG, *Simbología del espíritu. Estudios sobre fenomenología psíquica, con una aportación del Dr. Riwkah Schärf*, México, FCE, 1962, p. 260.

representaciones colectivas habituales, a diferencia de las arquetípicas, ya han sufrido una conversión en fórmulas conscientes transmitidas de acuerdo con la tradición (habitualmente esotérica).

El término arquetipo, según Jung, se aplica a “representaciones colectivas” de manera indirecta, en la medida en que sólo designa contenidos psíquicos que no han sido aún sometidos a elaboración consciente y son, por lo tanto, datos inmediatos de la experiencia psíquica. No es de extrañar que los arquetipos encontrados en sueños y visiones sean más “ingenuos” y menos comprensibles que los encontrados en mitos o cuentos; el mito es ya una “forma” que ha recibido un sello específico y ha sido transmitido por siglos, no así el arquetipo, que representa “esencialmente un contenido inconsciente, que al concientizarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge”.⁹⁶

Algunos ejemplos de arquetipos, según Jung, son «la sombra», «el mago», «el niño» (como vínculo con el pasado, como niño dios, niño héroe, su abandono, su carácter invencible, su hermafroditismo), «la madre» (y sus complejos: el hijo, la hija, el desarrollo erótico), «la virgen», «el renacimiento» (experiencia de la trascendencia, transformación subjetiva). Los arquetipos son imágenes sustantivas en el sentido de que representan la idea, la sustantivación que no necesita de otra imagen para subsistir. Los arquetipos son las sustantificaciones de los esquemas: “el estado preliminar, la zona matricial de la idea”. Lejos de primar sobre la imagen, ésta no sería más que el compromiso

⁹⁶ Carl Gustav JUNG, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, traducción de Miguel Murmis, Madrid, Paidós (Biblioteca Carl Gustav Jung, 2), 2009, pp. 12-13.

pragmático del arquetipo imaginario, en un contexto histórico y epistemológico dado.⁹⁷

Hay una gran estabilidad de los arquetipos. Así, a los esquemas de la ascensión corresponden inmutablemente los arquetipos de la cima, del jefe, de la luminaria, mientras que los esquemas diairéticos se sustentan en constantes arquetipales tales como la espada, el ritual bautismal, etcétera, el esquema del descenso dará el arquetipo de la cruz, de la noche, de Gulliver, etcétera, y el esquema del “acurrucamiento” provocará todos los arquetipos del regazo y de la intimidad. Es esto lo que diferencia precisamente al arquetipo del símbolo: su carencia de ambivalencia, su universalidad constante y su adecuación al esquema. La rueda, por el ejemplo, es el gran arquetipo del esquema cíclico, puesto que no hay otro significado imaginario que darle, mientras que la serpiente es el símbolo del ciclo, un símbolo fuerte y versátil, desde luego.

Todo esto se debe a que los arquetipos se unen a imágenes muy diferenciadas por las culturas y en las que se anidan varios esquemas. Entonces nos encontramos en presencia del símbolo en el sentido estricto, símbolos que son de lo más importante puesto que son ricos en sentidos.

⁹⁷ CENTRE DE RECHERCHE SUR L'IMAGINAIRE DE L'UNIVERSITE STENDHAL GRENOBLE 3, “Les mots-clés: Quelles définitions pour les mots-clés liés aux concepts de l'imaginaire?”, Grenoble, Universidad Stendhal Grenoble 3, 29 de octubre de 2013, en línea en http://cri.u-grenoble3.fr/fr/concepts-fondamentaux-de-l-imaginaire/definitions/les-mots-cles-169453.kjsp?RH=U3CRIFR_DEF.

Mito

Siguiendo de nuevo los términos que el Centre de Recherche sur l'Imaginaire considera “las palabras clave”, con base en los textos de Durand y otros, “entenderemos por mito un sistema dinámico de símbolos, arquetipos y esquemas; sistema dinámico que, bajo el impulso de un esquema, tiende a constituirse en relato”.⁹⁸ El mito ya contiene un cierto elemento de racionalización porque utiliza el hilo del discurso, en el cual los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos en ideas. “El mito”, señala Durand, “explicita un esquema o un grupo de esquemas, así como el arquetipo promovía la idea y el símbolo engendraba el nombre, puede decirse que el mito promueve la doctrina religiosa, el sistema filosófico o [...] el relato histórico y legendario”.⁹⁹

Minimizado por mucho tiempo como un “relato fabuloso, de origen popular y no reflexivo”, el mito aparece como un relato (discurso mítico) puesto en escena con personajes, situaciones y decorados generalmente no naturales (divinos, utópicos, surreales, etcétera) segmentables en secuencias o pequeñas unidades semánticas llamadas *mitemas* en las cuales se implica obligatoriamente una creencia —contrariamente a lo que sucede en la fábula o en el cuento— (llamada “pregnancia simbólica” por Ernst Cassirer). Este discurso pone en funcionamiento una lógica que escapa a los principios clásicos de la lógica de la identidad. Por ello el mito se manifiesta como “metalenguaje” (Lévi-Strauss), lenguaje “presemiótico” donde la gestualidad del rito, de la magia, viene a relevar a la gramática y al léxico de las lenguas naturales. El mito aparece entonces

⁹⁸ *Idem.*

⁹⁹ Gilbert DURAND, *Las estructuras antropológicas del imaginario...*, obra citada, p. 65.

como un discurso último donde se constituye —lejos ya del principio del *tertium non datur* o del tercero excluido—¹⁰⁰ la tensión antagonista fundamental a todo “desarrollo” de sentido. Por ejemplo, el mito que funda el pensamiento civilizatorio de Grecia es el relato del antagonismo entre las fuerzas apolíneas y las fuerzas dionisiacas.¹⁰¹

La organización dinámica del mito corresponde a menudo a la organización estática que Durand ha llamado “constelación de imágenes”. El método de convergencia pone de manifiesto el mismo isomorfismo tanto en la constelación como en el mito.

La liberación del pensamiento mítico-religioso tradicional no presupone la eliminación de los mitos ni de la religión, sino su reformulación. Pocas épocas de la historia filosófica y literaria occidental se han visto tan teñidas de reflexión mitológica y religiosa como la que vivimos actualmente.

En un magnífico resumen de las maneras que el mito tiene para presentarse a grandes investigadores, Losada Goya indica que “Para Eliade, el mito relata una historia sagrada; para André Jolles, es una forma simple,

¹⁰⁰ El principio del tercero excluido, propuesto y formalizado por Aristóteles, también llamado principio del tercero excluido o en latín *principium tertii exclusi* (también conocido como *tertium non datur* o una tercera (cosa) no se da), es un principio de lógica clásica según el cual la disyunción de una proposición y su negación es siempre verdadera. Por ejemplo, es verdad que “es de día o no es de día”, y que “el Sol está ardiendo o no está ardiendo”. El principio del tercero excluido frecuentemente se confunde con el principio de bivalencia, según el cual toda proposición o bien es verdadera o bien es falsa. El principio del tercero excluido es, junto con el principio de no contradicción y el principio de identidad, una de las leyes clásicas del pensamiento. Por ello, en la filosofía de Durand y en sus propuestas, el mito es tan importante: abre la puerta a una concepción distinta del pensamiento en Occidente y la acerca a la estudiada en Oriente por Henri Corbin.

¹⁰¹ Cf. Gilbert DURAND, “A propos du vocabulaire de l'imaginaire; mythe, mythanalyse, mythocritique”, in *Recherches et Travaux*, n° 15, Grenoble, Université des Langues et Lettres, 1977, pp. 1-5.

lingüística, significativa e interrogante sobre la diversidad del ser; para Frye, su función consiste en dar cuenta del sistema social; para Brunel (que se nutre de *Mythe et épopée* de Dumézil), en el mito son indisociables sus aspectos pretextual y extratextual, el último de los cuales enfatiza la vertiente religiosa”.¹⁰²

Al margen de la trivialización generalizada del mito, me centraré en el mito literario.

El mito cierra el bucle del recorrido imaginario que comenzaba en los arquetipos, seguía en los esquemas y sus temas y se singularizaba en los símbolos respectivos; a todos, el mito les confiere una nueva consistencia de la que antes carecían: la coherencia del relato. Evidentemente, por el relato todo mito apunta a una racionalización, a un intento por sistematizar los elementos (las ideas, la dinámica, los nombres) que en los arquetipos, los temas y los símbolos se encuentran dispersos: surge así la doctrina religiosa o legendaria. Sin relato no hay mito.

No compete aquí un desarrollo de la teoría del relato. Ciñéndome al objeto de este estudio, traigo a colación las reflexiones de algunos críticos sobre el mito en relación con el relato.

En primer lugar, la de un crítico que enlaza siempre el mito con la dimensión religiosa y legendaria. Paul Ricoeur comprende el mito como un símbolo desarrollado en forma de relato y articulado en un tiempo y un espacio no asimilables a los de la historia y la geografía según el método crítico. Por ejemplo, el exilio es un símbolo primario de la alienación humana, pero la historia

¹⁰² José Manuel LOSADA GOYA, “Nociones de terminología mitocrítica”, obra citada, pp. 18-19.

de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso es un relato mítico de segundo grado que pone en juego personajes, lugares, un tiempo, episodios fabulosos. El exilio es un símbolo primario y no un mito porque es un acontecimiento histórico que se ha tornado analógicamente significativa de la alienación humana. Pero la misma alienación suscita una historia fantástica, el exilio del Edén, que como historia ocurrida *in illo tēmpore* es un mito.¹⁰³

En segundo lugar, veamos las reflexiones de quienes se centran en el análisis del relato mitológico. Claude Lévi-Strauss afirma que el mito puede definirse a partir de un sistema temporal permanente que combina las propiedades de los dos sistemas temporales a los que se refieren la lengua (tiempo reversible) y el habla (tiempo irreversible). Esta doble estructura (que incluye la estructura histórica del nivel de la lengua y la histórica del nivel del habla) explica su pertenencia a un tercer nivel, también de naturaleza lingüística, pero superior: el de la frase. Forma del discurso (dependiente, por tanto, del lenguaje), relata algo (una historia), tiene un sentido resultante de la interacción entre los elementos que lo conforman. Estos elementos son sus unidades constitutivas o mitemas. Los mitemas (situados en un estado superior a las unidades constitutivas de la estructura de la lengua —fonemas, morfemas y sememas—) pueden ser reconocidos o aislados en frases. Estos mitemas deben aparecer en cualquier versión o variante de un mito, mientras que otros elementos secundarios, que no alteran la estructura del mito, tienen un carácter despreciable o contingente. Un ejemplo: el mito de Edipo está constituido por

¹⁰³ *In illo tēmpore* es una locución adverbial latina que literalmente se traduce al español como “en aquel tiempo”. Cf. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española (DRAE)*, 23ª ed., Madrid, Espasa, 2014. Véase <http://lema.rae.es/drae/?val=in+illo+tempore>.

una relación de parentesco exagerada de un hijo con su madre, de una relación de parentesco antinómica de un hijo con su padre, un enfrentamiento victorioso con un monstruo, una dificultad para andar normalmente. No está constituido, sin embargo, por unidades secundarias: el suicidio de una madre o la ceguera autoinducida. El mito no se limita a una versión auténtica o primitiva, sino que abarca el conjunto de todas las versiones: así, la interpretación freudiana del mito es una fuente del mito tan válida como el relato de Sófocles.¹⁰⁴

A partir de estos postulados, algunos críticos estructuralistas como Algirdas Julien Greimas (1917-1992) analizan el modo en que operan las secuencias de enunciados articulados en relatos. Este tipo de análisis persigue la descripción del universo mitológico y la definición de la estructura del mito como relato. La primera es objeto de estudio de la mitología literaria, la segunda, de un análisis estructural de los relatos.

La mitología, como afirma Carlos García Gual, es una “colección de mitos o una especie de *red de relatos míticos interconectados*”, y la mitología literaria tiene por cometido la descripción de los entresijos de esa red, sus nudos y sus cabos sueltos.¹⁰⁵ El análisis estructural de los relatos míticos no se limita hoy a la aplicación de la terminología y las técnicas del estructuralismo. La etiqueta, debido al uso, se ha vuelto lo suficientemente elástica como para poder utilizarla sin asumir la ideología de la escuela que la generó; algo semejante ocurre con la mitocrítica y la escuela de Gilbert Durand.

¹⁰⁴ Cf. Claude LÉVI-STRAUSS, *Antropología estructural*, traducción de Eliseo Verón, revisión técnica de Gonzalo Sanz, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 240-249.

¹⁰⁵ Carlos GARCÍA GUAL, “Mitología y literatura en el mundo griego”, en José Manuel LOSADA GOYA (coord.), *Mito y mundo contemporáneo...*, obra citada, p. 30. Las cursivas son mías.

El mito en sí se sitúa al margen del texto, le precede, pero nosotros sólo lo conocemos en los textos. Lenguaje preexistente al texto, el mito aparece como diluido en el texto: en realidad, el mito es ya un texto que opera en el interior de un texto literario. La labor de la mitocrítica, según Pierre Brunel, consiste en estudiar cómo funciona el texto mítico en el texto literario.¹⁰⁶

De este modo, no identificamos texto mítico con el texto literario, ni siquiera con todo el relato que en un texto se refiere al mito. Una frase, un mitema, una alusión ya pueden ser textos míticos susceptibles de entrelazarse con otras frases, mitemas y alusiones, otros textos míticos, para conformar una unidad homogénea mítica, un texto mítico definido en el seno de un texto literario. En ocasiones, incluso una sola palabra puede, por evocación, constituirse en texto mítico y establecer relaciones con otros textos míticos dentro de un texto literario.

Los textos literarios se estructuran en torno a una red de repeticiones, de relaciones y de analogías. De igual manera ocurre en los textos míticos: suelen repetir, bajo diversas denominaciones, el nombre de sus personajes, temas y motivos míticos. Otro tanto cabe decir de las relaciones: por medio de menciones explícitas o de alusiones implícitas, los mitos crean un *clima* determinado en el interior de un texto. En fin, también se pueden descifrar analogías, correspondencias y hasta contradicciones que ponen a prueba la estabilidad de los mitos.

¹⁰⁶ Cf. José Manuel LOSADA GOYA, "Nociones de terminología mitocrítica", obra citada, p. 23.

De este funcionamiento del texto mítico, de los textos míticos, en el interior de los textos literarios se puede desprender una serie de leyes sobre la aparición de los mitos en los textos. Pierre Brunel considera, sin querer fijarlas como definitivas, tres leyes o fenómenos más o menos recurrentes de esta interacción: *emergencia, flexibilidad e irradiación*.

La emergencia es fácil descubrirla: un nombre («Circe»), una característica («tiránica») o un acontecimiento («la metamorfosis») reenvían el poema “El viaje” (CXXVI) de Baudelaire al célebre episodio de Ulises.¹⁰⁷

La flexibilidad sugiere la capacidad de adaptación del elemento mítico a cada texto literario: Baudelaire sustituye las armas seductoras de Circe (sus rizos, su voz y su brebaje, canto X de la *Odisea*) por sus “perfumes peligrosos”, que en el poema homérico no aparecen sino referidos a las sirenas en el canto IX de esta misma obra.

La irradiación muestra que la presencia de un elemento mítico introducido en un texto literario es esencialmente significativa. La irradiación es fácil de reconocer cuando el autor, en contra de lo que indica el texto, desvela su objetivo (como en el cuento “Circe”, de Julio Cortázar). Resulta más difícil en otros casos. Por ejemplo, cuando el “cabello profundo”, de otro poema de Baudelaire, “La serpiente que danza”, recuerda los hermosos rizos de la maga Circe (rizos que, una vez más, aparecen bañados de perfume).

¹⁰⁷ Cf. Charles BAUDELAIRE, *Las flores del mal*, traducción, introducción y notas de Pedro Provencio, ilustraciones de Carlos Schwabe, Madrid, EDAF (Humanidades. Nueva Biblioteca EDAF), p. 207.

La definición de mito que usaré en este trabajo es que se trata de un relato oral (pretextual) y estructuralmente sencillo de un acontecimiento extraordinario con sujeto arquetípico y animado, privado de testimonio histórico y dotado de ritual, de carácter conflictivo (presupone una prueba), funcional (expresa una estructura social) y etiológico (apunta a una cosmogonía o escatología, particular o universal).

Mitema

En el centro del mito, como en el de la mitocrítica, se encuentra el *mitema*, la más pequeña de unidad discurso míticamente significativa, como he venido apuntando. Este “átomo” mítico es de carácter estructural y su contenido puede ser un “motivo”, un “tema”, un “decorado mítico”, un “emblema” o una “situación dramática”. En el mitema lo verbal domina a lo nominal o sustantival.

Un mitema se puede manifestar y actuar semánticamente de dos formas diferentes: de una manera “patente” y de una forma “latente”; de manera patente por la repetición explícita de su o sus contenidos homólogos (situaciones, personajes, emblemas, etcétera) y de manera latente por la repetición de su esquema intencional implícito.

La redundancia patente de los contenidos mitémicos tiende al estereotipo identificador, a la figuración exagerada y a la denominación por el nombre propio (o en menor medida, por el nombre común, el lugar, el emblema); la transformación (en el límite hay una inversión total, o la pérdida del sentido mítico) se realiza entonces por la minimización de la intención moral o dramática. El mitema patente, la imagen estereotipada y superficial, sobrevalora la entonces lo descriptivo en detrimento del sentido. El mito “se aplana” en una mera referencia estereotipada insertada como epíteto en el relato. Por el contrario, cuando hay redundancia del esquema mitémico latente, el relato tiende al

apólogo, a la parábola, como en las fábulas de La Fontaine, en los cuentos de Voltaire o en las *soties* de Gide.¹⁰⁸

Las transformaciones, es decir, los “desgastes” del mito, que pone en evidencia el análisis mitocrítico, provendrán o bien de la evaporación del espíritu (*ethos*) del mito a favor del aparato descriptivo alegórico o, por el contrario, del desgaste de la letra, del nombre mítico en favor de las intenciones nuevas y generalmente reprimidas por el medio y en el momento.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Las *soties* eran pequeñas obras satíricas comunes en los siglos xv y xvi en Francia, de carácter sumamente alegórico. André Gide, autor muy leído y bien seguido por los Contemporáneos, se refería a su novela *Los sótanos del Vaticano* (1914) como una *sotie*. Quizá por esto la obra completa de Gide fue incluida en la última edición del *Index librorum prohibitorum* (1948).

¹⁰⁹ Cf. Gilbert DURAND, “A propos du vocabulaire de l’Imaginaire; mythe, mythanalyse, mythocritique”, en *Recherches et Travaux*, N° 15, Grenoble, Université des Langues et Lettres, 1977, pp. 5-9.

Mitologema

El concepto de mitologema es muy interesante de cara al análisis simbólico de los mitos. Procede más bien de Jung y más que una unidad narrativa es una unidad icónica o imaginativa. García Gual lo define como “un motivo que tiene una cierta consistencia propia y que puede repetirse en otras mitologías. Por ejemplo, la Virgen con el Niño o el abandono en un río de un niño que será héroe. El mitologema tiene que ver más con imágenes que con texto”.¹¹⁰

¿Cómo se entiende que los mismos mitos se repitan en las distintas regiones de la tierra? No debe resultar extraño que encontremos las mismas estructuras en muy distintas culturas separadas por el espacio y por el tiempo, reproduciendo los mismos o similares relatos míticos, ya que las contradicciones que pueblan la mente del hombre y las preguntas que éste se plantea, sobre todo en relación con lo que le trasciende, son aproximadamente las mismas. Estas preguntas son lo que llamamos *mitologemas*. Cuando las preguntas son las mismas no es de extrañar que las respuestas sean similares.

Volviendo a la definición que nos propone Durand, vemos que la pregnancia simbólica es precisamente lo que diferencia al mito de otras narraciones como la fábula o el cuento, puesto que la función de estos, aunque no dejen de ser relatos que se componen de elementos simbólicos, es fundamentalmente lúdica y/o didáctica, mientras que el mito quiere ser persuasivo —de ahí el término “creencia” que aparece en la definición que ofrecí

¹¹⁰ Carlos GARCÍA GUAL, “Mitología y literatura en el mundo griego”, en José Manuel LOSADA GOYA (coord.), *Mito y mundo contemporáneo...*, obra citada, p. 31.

arriba—, trascendente, fundador de un sentido que intenta dar respuesta a las grandes preguntas que, desde el inicio de los tiempos, se ha planteado el ser humano y para las que las ciencias positivas no tienen siempre respuesta o la que ofrecen no es del todo satisfactoria. Estas preguntas, tales como las que cuestionan los porqués de la vida y la muerte, el de dónde venimos y hacia dónde vamos, el lugar del hombre en la creación, las fronteras de lo sagrado y lo profano, serán a lo que Durand, después de Jung, llame mitologema.

Así que podemos definir el mitologema como toda pregunta que se plantea el hombre, carente de respuesta desde el razonamiento positivista. Las respuestas a estas preguntas serán en cambio los mitos.¹¹¹

Por ejemplo, el mito hebraico de la expulsión del Edén respondería al mitologema de la condición mortal del ser humano y estaría compuesto, simplificándolo al máximo, por los siguientes mitemas: 1. Yahveh crea al hombre modelándolo en barro; 2. la tentación; 3. la caída en la tentación; y 4. la expulsión del Paraíso.

¹¹¹ Cf. Fátima GUTIÉRREZ, *Mitocrítica. Naturaleza, función, teoría y práctica*, prefacio de Michel Maffesoli, Lleida, Milenio, 2012, pp. 57-61.

Esquema

El esquema es una generalización dinámica y afectiva de la imagen. Este concepto lo toma Gilbert Durand del psicólogo Albert Burloud (1888-1954), del psiquiatra Gabriel Revault d'Allones (1872-1949) y del filósofo Jean-Paul Sartre (1905-1980), todos franceses. El esquema “hace la unión [...] entre los gestos inconscientes de la sensoriomotricidad, entre las dominantes reflejas y las representaciones. Son precisamente estos esquemas los que forman el esqueleto dinámico, el esbozo funcional de la imaginación”.¹¹² De este modo, al gesto postural o de “posición” corresponden dos esquemas: el de la verticalización ascendente y el de la división tanto visual como manual (diarético); al gesto de “nutrición” o del engullimiento corresponde el esquema del descenso y el de acurrucarse en la intimidad. “Según las palabras de Sartre”, continúa Durand, “el esquema realmente aparece como el “presentificador” de los gestos y las pulsiones inconscientes”.¹¹³

¹¹² Gilbert DURAND, *Las estructuras antropológicas del imaginario...*, obra citada, p. 62.

¹¹³ *Idem.*

Estructura

El isomorfismo de los esquemas, los arquetipos y los símbolos en el seno de los sistemas míticos o de las constelaciones estáticas permite comprobar la existencia de protocolos normativos de las representaciones imaginarias, bien definidos y relativamente estables, agrupados en torno de los esquemas originales, y que Durand llama *estructuras*.¹¹⁴ Indudablemente este término es muy ambiguo, pero a Durand le sirve para ampliar, con Lévi-Strauss, la noción de “forma”, que se define como cierta detención, cierta fidelidad, cierto estatismo. La estructura, en cambio, implica cierto dinamismo transformador. El sustantivo estructura significará, primero, que dichas “formas” son dinámicas, es decir, sujetas a transformaciones por la modificación de uno de sus términos, y constituyen “modelos” taxonómicos y pedagógicos, o sea, que sirven para la clasificación pero que también, por ser transformables, pueden servir para modificar el campo imaginario; y segundo, que dichos “modelos” no son cuantitativos sino sintomáticos: tanto las estructuras como los síntomas médicos son modelos que permiten el diagnóstico y la terapéutica, definen una etiología.

Se define pues, una estructura, “como una forma transformable, que representa el papel de protocolo motivador para toda una agrupación de imágenes, y que a su vez es susceptible de agruparse en una estructura más general que llamaremos *Régimen*”.¹¹⁵

¹¹⁴ Cf. Gilbert DURAND, *Las estructuras antropológicas del imaginario...*, obra citada, pp. 65-66.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 66.

2.3 Principios prácticos¹¹⁶

Gilbert Durand parte del principio de que existe una *continuidad argumental* significativa entre las antiguas mitologías y los relatos culturales modernos, en lo que coincide con Mircea Eliade, quien establece que particularmente la novela moderna es una reinversión mitológica, y también con Carl Gustav Jung, quien descubría paralelamente que ciertos personajes mitológicos son una especie de universales llenos de imágenes capaces de establecer patrones de comportamientos humanos.

Así, para la comprensión del relato mítico inherente a la significación de estos relatos, metodológicamente incluiremos la aproximación a las obras en tres tiempos que descomponen los relatos en sus segmentos míticos:

1) En primer lugar, se hace una relación de los temas, es decir, de los motivos redundantes u “obsesivos” que constituyen las sincronicidades míticas de la obra, en una descripción textual de la misma;

2) en segundo lugar, se examinan las situaciones y las combinatorias de situación de los personajes y decorados en relación con sus símbolos, y

3) finalmente, se da un tratamiento crítico mediante la localización de las distintas “lecciones” del mito y de las correlaciones entre una lección de un mito con otros mitos de la época o de ese espacio cultural determinado, es decir, se verifica de qué modo los relatos responden a los mitologemas —los cuestionamientos— de la época y los del autor mismo en lo que ya es

¹¹⁶ Cf. también *supra*, pp. 76-77.

propriadamente una interpretación mitocrítica. Confío en que estos principios prácticos, que aquí aparecen de una manera sumamente resumida y condensada, se aclararán de manera suficiente con la lectura de los análisis de las novelas.

χαριδωτης, dador de gracias:
Novela como nube (1928)

CAPÍTULO 3

*Los poemas que siguen son danza pura todavía;
aún no tienen voz en mi boca las cosas del mundo.*

GILBERTO OWEN, “Nota autobiográfica”,
Bogotá, enero de 1933

Novela como nube está dividida en dos partes: “i. Ixión en la tierra” y “ii. Ixión en el Olimpo”, en correspondencia con las dos etapas de la historia de Ixión: en la tierra como rey de Tesalia que se convierte en un traidor y en asesino, y en el Olimpo, salvado por la piedad de Zeus y convertido en inmortal, aunque luego deba bajar de nuevo al inframundo como uno de los eternamente castigados. Las dos etapas de la vida de Ernesto —el narrador-personaje— que aparecen en la novela son la versión oweniana de las de Ixión. Cada una de las partes consta de 13 capítulos. Los que corresponden a la primera parte son los siguientes:

1. Sumario de novela, 2. El café, 3. Ofelia, 4. La aparición, 5. Espejo hacia atrás, 6. Eva, 7. Sus manzanas, 8. Su lexicología, 9. El espionaje, 10. El sábado, 11. El encuentro, 12. Film de ocasión y 13. Notas de policía.

Los capítulos de la segunda parte son:

14. Nacimiento, 15. Elena, 16. Lecturas, retratos, 17. El ángel Ernesto, 18. Unas palabras del autor, 19. Pachuca, 20. La víctima, 21. Rosa Amalia, 22. Elegía en espiral, 23. La nube, 24. El cuarto de estudio, 25. La mano de Júpiter y 26. Ixión en el Tártaro.¹¹⁷

Las dos partes están separadas por un acontecimiento muy importante en la historia, un acontecimiento que marca un antes y un después: la situación límite que coloca a Ernesto, el protagonista, al borde de la muerte, al recibir un

¹¹⁷ Es importante destacar la existencia de los títulos de los capítulos de *Novela como nube*, porque se trata de la única de las tres novelas que los incluye; en *Margarita de niebla* los capítulos están solamente divididos por números romanos (aunque incluye siete epígrafes que funcionan como títulos de manera paratextual); en *Dama de corazones* los segmentos están indicados únicamente por blancos tipográficos, lo que marca una importante diferencia de grado en el sistema de nominación capitular.

balazo por parte del esposo de una mujer a la que intenta seducir. El hecho provocará un cambio fundamental en el espacio de la novela, puesto que trasladará a Ernesto del espacio urbano de la ciudad de México al espacio rural de la ciudad de Pachuca. Asimismo, este hecho estructural y argumental traerá consigo la aparición de personajes que son clave para entender el universo narrativo de la novela (y sobre todo su final, donde se nos revelará gran parte del mito que la anima): Elena, Rosa Amalia y el tío Enrique, que representará a la figura paterna a la que intentará traicionar, sin éxito.

El capítulo 1,¹¹⁸ “Sumario de novela”, funciona como incipit.¹¹⁹ De una manera extremadamente codificada y compleja, fragmentaria, dará cuenta de las actividades del personaje —poeta, burócrata (y burócrata era también en realidad el autor) y pintor—. Hará notar, asimismo, la importancia y las influencias de las amistades, de la literatura y la cultura en el texto. Sobre todo, vale la pena destacar que se especificará muy pronto la importancia de la intertextualidad, citando a André Gide y refiriéndose a Shakespeare. Establecerá un anclaje espacial y temporal —aunque sea indeterminado (“A la luna la mató

¹¹⁸ Gilberto OWEN, *Novela como nube*, México, UNAM (Relato Licenciado Vidriera, 19), introducción de Vicente Quirarte, 2004, pp. 3-4. A partir de ahora las páginas se indicarán entre paréntesis, correspondiendo todas a esta edición.

¹¹⁹ Se denomina *incipit* al inicio del relato, considerado como el espacio textual en el que se da el montaje de la narración y la programación ideológica del texto. Claude Duchet (“Para una socio-crítica [sic] o variaciones sobre un incipit”, en M.-Pierrette MALCUZYNSKI (edición, coordinación y presentación), *Sociocríticas prácticas textuales: cultura de fronteras*, Ámsterdam/Atlanta, Rodopi (Teoría Literaria: Texto y Teoría, 7), 1991, pp. 29-42) señala que el incipit es un lugar estratégico de condensación de sentido, pues es al inicio del texto donde se organizan una serie de códigos cuyo fin último es orientar la lectura. El arranque se constituye a partir de las tensiones que se establecen entre lo ya dicho y lo potencialmente decible. Es decir, el incipit preanuncia toda la novela y, por eso, contiene los materiales que deciden el espacio, la lectura y el trayecto del texto. Comparto con Duchet, así como con Lotman y su semiótica de la cultura, la opinión de la importancia que tiene conceder especial atención a las categorías de inicio y fin. Aunque no sea una cuestión especialmente señalada por la mitocrítica como tal, como instrumento de análisis textual sigue siendo indispensable.

Picasso en la calle Lepic,¹²⁰ una noche del mes de... ¿de qué año?, del siglo xx”) (4)— mediante referencias a lo nacional mexicano (Nunó, el 15 de septiembre).

En el segundo párrafo el narrador establecerá lo que podría equipararse con su propia poética en literatura, si bien de manera metafórica: “Pequeña teoría y elogio de la inercia; datos estadísticos de los crímenes que evita. Un acróbata que caía, sin fin, desde aquel trapecio. Se quería asir del aire. La atmósfera en un cuadro que representara cosas de circo, sólo podría resolverse mezclando almíbar a los colores” (3).

Pero sobre todo, en este capítulo colocará a la mujer en el ámbito de lo trágico y del destino fatal que, como tema, será desarrollado a lo largo de toda la obra. También menciona en un par de ocasiones al alcohol. Una sola frase es la que nos ubica en el espacio de la trama: “Ernesto marcha inclinado sobre los espejos del calzado, sucesivos” (3). La gran carga semántica y la fragmentariedad del monólogo interior que es el capítulo 1 no permiten en una primera lectura considerar que el narrador-personaje va por la calle, caminando, hasta ahora sin saber cuál es su destino.

El capítulo 2 (4-6), “El café”, se une al 1 mediante la frase “Ya está cerca el café” (4). La continuidad es apenas anotada. Esto sitúa al narrador-personaje en un espacio y un tiempo continuos, dilatadas las acciones diegéticas (mínimas, como ya vimos) por las pausas propias de la técnica del *fluir de conciencia*, que continuará. Ese marchar por la calle del capítulo 1 tenía el fin de llevar al

¹²⁰ En la calle Lepic vivieron Van Gogh y su hermano Theo y se ubica el famoso y hermoso Moulin de la Galette. La zona ha sido pintada entre otros por Pierre-Auguste Renoir, Henri de Toulouse-Lautrec, Vincent van Gogh, Pablo Picasso y Ramon Casas. Con un par de referencias, “de un brochazo”, digamos, Owen remite a la pintura moderna y con ello a su propia estética.

personaje, apenas nos damos cuenta, al café. Se esboza en este lugar un encuentro con los amigos, por medio de una especie de diálogo contenido (multiplicado): “—¿Y aquella muchacha en los suburbios? ¿No, mejor, abandono?— Leve discusión” (5).

La concentración, como puede apreciarse, ocurre en el segundo sintagma, cuya sintaxis elíptica resume en tres palabras, separadas por comas, todo un diálogo que el lector habrá de suponer y reconstruir. El remate “Leve discusión” es igualmente abierto, lo que refuerza la idea elíptica que es una de las claves ideológicas de la novela (y de la literatura de vanguardia de los 20), dado que la oposición ocultación/revelación será constante.

El capítulo 3 (6-7), “Ofelia”, se aparta de la apenas distinguible pero presente linealidad de los dos primeros capítulos. El recuerdo provoca un cambio de espacio: nos remite a “donde las casas no están ni en la ciudad ni en el campo” (6), es decir, al lugar en donde habita Ofelia, un lugar que representa otra oposición: la del contraste entre lo urbano y lo provinciano. Sin embargo, todo el capítulo es una notable construcción mental del narrador-personaje para describirla: “Parecerá un juguete, un objeto decorativo, un cuadro de Marie Laurencin” (6).

En el capítulo 4 (7-8), “La aparición”, el narrador-personaje vislumbra el rostro de una mujer, en medio de un cuadro cubista construido por su imaginación y por el juego de la luz que se filtra por un botellón. Cree haber visto antes a esa mujer. Se sigue con una breve analepsis:

En alguna parte con árboles y con horizontes profundos, contra una marina crepuscular, él le hizo una cofia con un poco de espuma y, hábil

dentista, le incrustó diamantes de sonrisa entre los dientes menudos y fuertes (7).

Aunque en el texto se encuentran otras analepsis, no resultan tan significativas para la historia. A ésta la destaco por tratarse de un recuerdo que determinará las acciones futuras de Ernesto, que saldrá del café a seguir a la mujer. Es, pues, este recuerdo, un estímulo o generador diegético que condicionará la conciencia de Ernesto y en última instancia lo conducirá a buscar a la mujer cuyo marido lo baleará.

El capítulo 5 (8-11) lleva en el título la prolongación de la analepsis señalada: “Espejo hacia atrás”. Esta técnica literaria, ahora sí, será casi completa a lo largo del capítulo. La analepsis nos remite a una ciudad cerca del mar y a una época anterior de la vida de Ernesto. Este capítulo permite trazar un mapa de los lugares en los que ha estado el personaje en el marco de su historia. La novela empieza *in media res*, en la ciudad de México. Pero antes, Ernesto ha vivido en Pachuca —donde se ubica la casa de su padre— y ha estado en una playa, convaleciente, “un mes íntegro de la renta paterna” (8). En este capítulo se hace una descripción del viaje terapéutico, del puerto, de la playa y, poéticamente, del estado del alma del personaje que percibe y siente el frío y el mar.

El capítulo 5 se unirá al siguiente mediante un procedimiento de eslabonamiento o encabalgamiento similar al que se aprecia entre el 1 y el 2. Se habla de esa mujer del pasado al principio y al final del mismo, con la larga digresión señalada. El capítulo 5 termina con las siguientes palabras:

Y, como el paisaje, el alma de esa mujer, pequeñita, sentimental y lastimosa, y por contraste al paisaje su figura, que era la primavera adelantada (11).

El capítulo 6 (11-13), “Eva”, está unido al anterior mediante el comienzo:

Ahora, esbozado ya el fondo, le es muy fácil reconstruir por completo ese rostro. Toda esa mujer y el prólogo de una historieta interrumpida y olvidada (11).

Se trata pues de un procedimiento de encabalgamiento que se da de manera constante entre otros capítulos, como ya se vio. En este caso se parte de lo general (la figura) a lo particular (el rostro).

En el capítulo 6 se trata del encuentro con Eva y se informa, mediante un recurso a la ironía, del lugar de donde procede (San Luis Potosí, provincia) y de la manera en que el narrador-personaje se relacionó con ella.

El capítulo 7 (13-14), “Sus manzanas”, se liga a través del título a una de las características que se derivan del nombre de Eva. Se observa aquí una organización textual que conduce, de una manera absurda, a una reflexión moral que implica que se filtre aquí y se hable de “una nube en forma de manzana o de Juno” (12) que resulta un adelanto simbólico de la novela. Es interesante notar que aquí se unen dos símbolos que estarán determinados por el pecado o la traición: la nube y la manzana, como se verá más adelante. De la misma manera que ya señalé, el capítulo 7 se une al 8 mediante un encabalgamiento. Si he insistido en esto es porque estos eslabones son importantes para que podamos apreciar que una novela que en una primera lectura (e incluso en una segunda)

parece sumamente fragmentada tiene efectivamente puntos de unión que le dan coherencia.

El capítulo 8 (15-16), “Su lexicología”, permite seguir hablando de Eva. Se presenta una digresión más para señalar las dificultades de comunicación existentes entre los hombres y las mujeres. Se comienza a mostrar la confusión y la mezcla entre las mujeres que Ernesto conoce: “¡se parecía a Elena, tan poco a Ofelia!” (15), que es significativa. Luego se regresa al tiempo del café y nos saca de la analepsis, no sin antes ser enterados de que Eva desapareció al día siguiente: “Sigue una laguna en su recuerdo [...] Ahora, allí enfrente, se acentúa su parecido con Elena” (15-16).

El capítulo 9 (16-18), “El espionaje”, cuenta la salida de Ernesto del café para seguir a la que cree (no hay que olvidar que la incertidumbre es constante) la Eva que conoció y a su pareja por las calles de México, por la noche, lo que le permite una descripción que equipara la soledad de la noche con su estado interior, que es patente en las siguientes citas:

Continúa en él, vicioso masoquismo, el de seguir en pos de algo, de alguien. (17)

Y la amargura de sentirse despierto y desbordado de cosas profundas, agua negra de las cisternas, hermana bastarda del agua nieve de los volcanes... (17)

Deseoso de encontrarse a un amigo que le presente de nueva cuenta a la mujer, a Eva, si es que lo es, Ernesto ronda esa noche y otro día. El capítulo concluye con otro encabalgamiento: “Nada ese día, ni el siguiente, hasta el sábado, preñado de maravillas” (18).

El capítulo 10 (19-20), “El sábado”, es otra una digresión que incluye también referencias a las nubes, a la bruma. Luego de describir la tarde y el ocaso, cuenta cómo se mete a un cine, siguiendo a la mujer que por fin ha podido encontrar.

En el capítulo 11 (20-22), “El encuentro”, Ernesto se da cuenta de que no es la Eva de su recuerdo, sino simplemente la mujer que vio en el café, pero entablan un diálogo que continuará en el siguiente capítulo. El narrador-personaje habla del ideal femenino, que es lo que realmente persigue.

En el capítulo 12 (22-25), “Film de ocasión”, hay una pausa larga que describe la película que miran. Eva informa que “es casada y su marido es Otelo” (22). En un ensueño fílmico, Ernesto imagina desembocar con ella “en el hall de un hotel cosmopolita” (24).

El capítulo 13 (26-27) es el final de la primera parte. Se llama “Notas de policía”. Ernesto y Eva se encuentran fuera del cine y un hombre, el que acompañaba a la mujer en el café, le dispara a Ernesto. El paso a la primera parte termina con las siguientes palabras, que permiten deducir otra oposición importante en relación con el aprendizaje y el conocimiento: luz/oscuridad:

Verá mañana, en los periódicos, si supieron los otros con exactitud lo que ha sucedido... ¿Se ha apagado otra vez la luz? (27).

Llama la atención la importancia que le concede el narrador a lo que sepan los demás, inscrito en esa oposición ocultación/revelación que ya anoté arriba.

La segunda parte, “II. Ixión en el Olimpo”, comienza con el capítulo 14 (28-30), “Nacimiento”, título que da cuenta de una metamorfosis en la vida del personaje. Ernesto se encuentra convaleciente. Este capítulo revela otra oposición importante: vigilia/sueño, que a su vez remite a conciencia/inconciencia. El narrador-personaje se entretiene en explorar las sensaciones físicas que le provoca el estado en que se encuentra. Reconoce, por “el olor de su sexo” (29), la presencia de una mujer, pero sigue sin abrir los ojos (como estará el personaje de *Dama de corazones* al inicio de esa novela), envuelto en una pausa, hasta que al final del capítulo se decide a hacerlo.¹²¹ La mujer que lo cuida exclama: “—¡Ya...!” (30), con lo que se abre el siguiente capítulo.

Con la expresión “Es Elena”, comienza el capítulo 15 (31-33), llamado, precisamente, “Elena”. La cercanía y proximidad de elementos permite reconocer la importancia que le da el narrador a este personaje. Mediante una analepsis, el narrador describe su noviazgo con Elena, con quien podía comunicarse mediante los ojos, “los espejitos gemelos” (31), sin palabras. Hacia el final del capítulo se regresa de la analepsis y Ernesto se sumerge de nueva cuenta en el sueño. Notemos de paso la importancia del sueño como elemento generador del tránsito de espacios pero también de sensibilidades.

¹²¹ Cabe recordar aquí la existencia del texto *Examen de pausas* que abre la sección “Prosa casi poesía” (pp. 137-146) del libro de Gilberto OWEN *De la poesía a la prosa en el mismo viaje*, ya citado, con la selección de Juan Coronado. Estas “pausas” serán analizadas por sus respectivos personajes narradores en las tres novelas que estudio aquí, dado su objetivo monológico interior, introspectivo, proustiano. De *Examen de pausas* (de 1928, al igual que *Novela como nube*), dice el propio Owen que es una “novela también perdida, [de la que] se salvaron los primeros capítulos en una antología de la prosa mexicana moderna que no llegó a publicarse” (“Nota autobiográfica”, firmada en Bogotá en 1933, en *Ibid.*, p. 216). Se trata de cinco breves capítulos los que fueron salvados. El narrador-personaje se debate en una fiesta a la que asiste con Elvira y con su propio doble, “el poeta Gilberto”. *Examen de pausas* trata también, como *Novela como nube*, de la imposibilidad del amor, de su fugacidad y de la confusión de las parejas.

El capítulo 16 (33-36), “Lecturas, retratos”, permite la aparición de Rosa Amalia, otro de los personajes principales, que es la que precisamente lee, hecho éste que será significativo y que explica en parte el título del capítulo. Vuelven las analepsis para contar otra parte del noviazgo con Elena, pero enfocadas ahora en señalar las características de Rosa Amalia. La lectura en voz alta del periódico por parte de Rosa Amalia permite que el narrador-personaje exprese sus percepciones respecto de lo social:

Con su voz dulce, delgada, está leyendo las grandes letras negras en que el periódico dice sus cosas graves, pesadas, más negras que las letras. El mundo le llega a Ernesto empequeñecido, primero, por la mezquindad de los sucesos, y también regocijado por la modulación con que Rosa Amalia colabora [...] Los editoriales quisieran hablar con voz ronca y solemne sus discursos incontestables [...] en que la cuestión social es una frágil señorita entretenida y los hombres que sobre ella disputan unos simpáticos comediantes... (34)

Ernesto comienza a preguntarse si ama a Elena todavía, y piensa también en el tío Enrique, quien, como sabremos después, es ahora esposo de Elena.

El capítulo 17 (36-38), “El ángel Ernesto”, es una construcción mental del personaje. Se cuenta cómo aparece ante él, precisamente, el ángel Ernesto, que es el padre muerto del narrador-personaje y que significa la manifestación de la conciencia, de la moral, así como la presencia más clara de elementos autobiográficos del autor. Esta aparición de un doble distorsionado de Ernesto, que “le habla de un pasado vergonzoso, y le dice que está a punto de cometer una deslealtad con el tío Enrique” (38), le permite también recordar a la madre,

muerta antes que el padre, como una figura amable y protectora que, sin embargo, han perdido ambos: padre e hijo.

El capítulo 18 (39-40), “Unas palabras del autor”, es una irrupción del autor, lo que significa otro desdoblamiento. Aquí se ensaya una explicación acerca de los principios estéticos que guían la composición de la novela y la evolución “de la nada al hombre, pasando por el fante” (39) del personaje Ernesto.

El capítulo 19 (40-42) sigue a cargo del autor. Se denomina “Pachuca” y es precisamente una descripción, muy poética pero muy cruda, de esta ciudad de provincia, de sus mineros, de su cielo, del estado de ánimo que provoca.

En el capítulo 20 (43-44), “La víctima”, el autor continúa hablando de Pachuca:

No hay ninguna ciudad más agria. Si yo conociera un paisaje más austero, más aún del cubismo, me habría ido allá a pensar mi novela. Vislumbro que el terror, un terror ancestral, natural, ya fisiológico, es el complejo sumergido decisivo en sus habitantes. (43)

Asimismo, hay otra irrupción más del autor, que explica cómo hablar de Pachuca es una justificación para dibujar a sus personajes de la manera en que lo hace y prolonga el diálogo autor-lector que ya ha establecido.

En el capítulo 21 (44-47), que se llama “Rosa Amalia”, regresa la voz del narrador-personaje, y sirve para describir a esta mujer, pero también para contraponerla a Elena y para mencionar la figura paterna del tío Enrique e imaginar cómo será el amor entre éste y su antigua novia. Se cuenta, mediante analepsis, que Ernesto abandonó a Elena sin una palabra de disculpa. También

se dará el encabalgamiento entre capítulos, pero esta vez cabe una observación importante: el capítulo siguiente, el 22, a pesar de ser parte de la novela, funciona como un documento redactado *antes* por Ernesto, y aparece aquí como si fuera transcrito. El encabalgamiento funciona así, evidente por los puntos suspensivos:

Era literatura su noviazgo. Lo prueba que luego, muchos años luego, cuando le fue a alcanzar quién sabe adónde la noticia de esta boda increíble, sólo se le ocurrió la fuga *goethiana* de escribir un desahogo enrevesado. Lo recuerda puntualmente, se llamaba... (47, las cursivas son mías)

De modo que esta “fuga” le da al mismo tiempo el nombre al capítulo 22, “Elegía en espiral” (47-52) y al texto redactado en el pasado. Estamos ante el capítulo más extenso de la novela, que a su vez tiene nueve subdivisiones, indicadas por la tipografía en versales y por un blanco tipográfico:

LA CURIOSIDAD, LA VENTANA, EL DISCURSO, EL SERENO, INTERIOR, EL RETRATO, LA TRAGEDIA, PARÉNTESIS DECLAMATORIO Y LA ELEGÍA.

En LA CURIOSIDAD habla de la muchacha que se murió para él —notemos que la muerte se equipara al matrimonio, en consecuencia— y lo que le atribuye al personaje femenino es curiosidad por el matrimonio; curiosidad, no amor.

En LA VENTANA nos encontramos con una analepsis que recuerda la forma en que Ernesto iba a noviar con Elena, con una reja de por medio.

En EL DISCURSO se sugieren los diálogos que Ernesto y Elena sostenían como enamorados.

En EL SERENO se habla de esta figura, hoy en desuso si no extinta, del cuidador que rondaba las calles e interrumpía a los enamorados.

En EL INTERIOR se describe la habitación, la sala, en la que se encuentra Elena, llena a los ojos del observador Ernesto de figuras simbólicas.

En EL RETRATO se habla de la posibilidad de retratar a Elena de la ventana a la calle o de la ventana a la sala, esto es, según un punto de vista que para una revisión espacial es útil y significativa. Hace una pausa describiendo al personaje femenino.

En LA TRAGEDIA, después de seguir contando detalles de las pláticas que solían sostener, Ernesto indica que Elena se casó “y no con el de afuera, sino con otro que llegó por dentro, como Dios manda” (51).

En PARÉNTESIS DECLAMATORIO sintetiza el matrimonio de Elena y surge una mención autoral más, ahora refiriéndose a “*El impertinente*, novela jamás concluida de G. Owen” (51), con lo que el autor se cita hipotéticamente a sí mismo, en otro indudable juego de espejos.

Con LA ELEGÍA finaliza el capítulo, y hace referencia una vez más al matrimonio equiparándolo con la muerte simbólica de Elena.

El capítulo 23 (52-54), “La nube”, está vinculado por sus primeras palabras con el anterior: “Falsa, esta elegía” (52), y en un regreso súbito al tiempo de la historia, es decir, al tiempo de la convalecencia y no al del recuerdo se entrega a la divagación y se determina a poner en marcha su plan: proponer a Elena que lo visite en el cuarto de estudio a la media noche. Hace la propuesta, aunque de

inmediato siente una decepción anticipada como la que experimentará Carlos Borja con Margarita en la novela de Torres Bodet que analizaré más adelante.

El capítulo 24 (54-56), “El cuarto de estudio”, nos indica una vez más la continuidad capitular. Se trata de un monólogo interior en el que Ernesto observa el cuarto de estudio y recuerda el uso peculiar que le daba en otro tiempo, en una larga, íntima pausa.

En el capítulo 25 (56-59), “La mano de Júpiter”, se cuenta con suspenso la llegada de la mujer al cuarto de estudio, que resultará ser Rosa Amalia. Opera una vez más la yuxtaposición entre las figuras femeninas. Describe las propiedades de la belleza física de Rosa Amalia en ese momento. Una vez más, emerge lo carnal.

En el capítulo 26 (59-62), “Ixión en el Tártaro”, Ernesto no se atreve a desmentir a Rosa Amalia, quien le cuenta que lo quería desde antes. Ernesto se resigna a casarse. Hay un salto temporal indeterminado que se indica con un renglón solitario luego de su encuentro con Rosa Amalia: “Pausa, una gran pausa” (61). Inmediatamente después, en el siguiente párrafo, nos encontramos con la oración “Es su esposa”. Luego pasa en una evidente gradación a la queja: “¡Ay, Elena inasible, haberte amado siempre en imagen! En Eva, Ofelia, la otra Eva, y todas, todas” (61).

Las siguientes son las palabras finales de la novela, que son una digresión explicativa que funciona a manera de epílogo:

Se serena un poco. Es un consuelo pensar en que nada se nos da, no conocemos nada en efecto. De las cosas sabemos alguno o algunos de sus aspectos, los más falsos casi siempre. Las mujeres, sobre todo,

nunca se nos entregan, nunca nos dan más que una nube con su figura...
(62)

3.1 Decorado simbólico

Los símbolos en arte y religión, en el mito y en el sueño no son simples reproducciones de la realidad, sino que implican un lenguaje propio que revela una forma del ser que escapa a la experiencia inmediata e incluso a la descripción lingüística precisa, una descripción o transcripción que sólo puede ser aproximativa. Entre el símbolo y lo que representa existe una conexión interna, que desemboca en una unidad esencial propia para el tiempo y el espacio en el que la manifestación simbólica ocurre. Especialmente, la aparición del símbolo en literatura no es casual, pues obedece a una manifestación particular de complejos de sentido (o significativos) que el autor codifica en ese universo autónomo en el que quiso colocarse.

En *Novela como nube*, como en todas las novelas líricas, hay una gran cantidad de recursos simbólicos, que conforman una estructura que hay que considerar para el análisis mitocrítico de la misma. Los símbolos no se limitan únicamente a objetos, sino que también algunos personajes y algunos espacios funcionan como “sintagmas simbólicos”.

Tomo aquí aquellos símbolos que, por su fuerza o riqueza, son significativos en la trama de la novela, aquellos que se relacionan directamente con el mito que la guía, o esos que se repiten en las otras novelas que aquí se estudian.

Los espejos

Muchos espejos serán utilizados de manera simbólica de forma recurrente a lo largo de toda la novela, y serán uno de los símbolos compartidos por las otras dos novelas que analizamos aquí. Tanto Villaurrutia como Torres Bodet los usarán también con intenciones simbólicas y no sólo descriptivas. Como se sabe, el espejo es un viejo tópico simbólico usado desde mucho tiempo atrás, pero es particularmente considerable su empleo en el siglo XX.

Ya desde el comienzo, en la primera página de *Novela como nube*, por ejemplo, se dice que “Ernesto marcha inclinado sobre los espejos del calzado, sucesivos”. Este tipo de imágenes especulares (imágenes literarias simbólicas, con lo que observamos la operación compleja del imaginario en la construcción de la literatura) ofrecen posibilidades interpretativas que casi siempre conllevan a una revelación, un descubrimiento o al inicio de un proceso de conocimiento del narrador-personaje.

Es importante destacar que el narrador comienza desde el principio con una imagen de duplicación “reduplicada”: un procedimiento similar será utilizado más adelante, y que no sólo se conforma con la generación de un doble ante el espejo, sino con dos que se alternan. En el capítulo 24, “El cuarto de estudio”, Ernesto “Se ve, de pronto, en el espejo frontero. Su vanidad: casi se creía ser más él mismo en su autorretrato, a un lado, que en el espejo” (56). Como fácilmente puede apreciarse, la duplicación no sólo es ante el espejo, sino en objetos que funcionan como tales, el retrato que aquí se menciona o en la fuente del jardín que aparecen en el capítulo anterior en la que “Se inclina [...] como sobre una ventana abierta al cielo de los antípodas; Ernesto, el chino, mira

también desde el otro lado al Ernesto y al cielo occidentales: no puede sostener su mirada llena de siglos y de opio” (52). Así, ahora la duplicación revela ya una alusión a la cultura china, lo que muestra además del rasgo cosmopolita una oposición oriente/occidente que divide al mundo (y al mundo mental) en dos. La palabra antípodas aparece en otra ocasión no sólo como referencia de un contacto entre lugares, sino también temporal, como si fuera un agujero negro del tiempo de la novela: “en esta noche tan igual a la otra, en un puerto, ante el Pacífico, como si viviera el mismo momento, pero en los antípodas, Eva ya tan lejana” (17-18). Así, estos “antípodas” son también símbolos especulares, duplicadores.

El espejo comporta un simbolismo extremadamente rico en el orden del conocimiento. Fue el “hambre” de conocimientos de los Contemporáneos, curiosos en extremo, fundadores de *Ulises. Revista de curiosidad y crítica*, algo que los caracterizó. Según Chevalier y Gheerbrant, el espejo refleja la verdad, la sinceridad, el contenido del corazón y de la conciencia. También se le relaciona con la revelación de la pureza. El espejo será el instrumento de la iluminación. El espejo es efectivamente símbolo de la sabiduría y del conocimiento; el espejo cubierto de polvo, en cambio, es el espíritu oscurecido por la ignorancia.

La altísima frecuencia con que se mencionan los espejos en *Novela como nube* es significativa de este deseo de iluminación, de búsqueda del conocimiento. Es importante notar que esta búsqueda no está asociada al aprendizaje de cosas del exterior, sino a la introspección, a las cosas del interior. Así, la búsqueda del conocimiento de sí mismo es la búsqueda de la identidad que parece ser la base de un mitologema guía. ¿Quién soy yo? ¿Pueden los

espejos decírmelo? ¿Puedo hallar en mi reflejo el reflejo de mi yo interior? Éstas parecen ser las preguntas que el autor-narrador-personaje Gilberto-Ernesto hace a lo largo del relato al situar su atención en los espejos y en aquello que le devuelva una imagen de sí, aunque la encuentre deformada, distinta o de diferente tamaño.

De los ejemplos e interpretaciones que ofrecen Chevalier y Gheerbrant respecto de los espejos me interesa por último destacar uno, porque refiere de manera todavía más clara la relación entre la utilización literaria de los espejos y el contenido interior del autor-personaje. Veamos:

Esta revelación de la identidad en el espejo es el origen de la caída luciferina.¹²²

De manera parecida, esta búsqueda del protagonista, Ernesto, a través de un objeto amoroso, de una mujer, de Elena, esposa de su tío, significará una caída, caída que se explica también mediante la división en trece capítulos en cada una de las partes, como se verá más adelante con el significado de este número. Esta caída luciferina simboliza un castigo, semejante al castigo de Ixión o al de Ernesto, cuya “rueda de Ixión será el matrimonio” (59).

Mirarse al espejo puede ser peligroso.

¹²² Jean CHEVALIER y Alain GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, 5ª ed., Barcelona, Herder, 1995, p. 475.

Las nubes

Las nubes son un símbolo más que se relaciona directamente con los mitos. Aparecen en muchos de ellos. Evidentemente la nube está presente desde el título mismo de la novela que nos ocupa, lo que indica que incluso la determina en su trama y la define en la conceptualización del autor a la vez de lo que debe ser el género literario y lo que cree que es la mujer, el género femenino. La nube es Néfele (de *νέφος* néfos, “nube”), la *imagen* que crea Zeus para engañar a Ixión y hacerlo creer que se trata de Hera (otras versiones dicen que fue la propia diosa olímpica la que creó a la figura).¹²³ De aquí se observa que desde la trama mitológica existe una reduplicación de las figuras femeninas. Tenemos aquí un par Hera-Néfele, diosa-imagen de la diosa.

Según el famoso *Diccionario de símbolos* de Chevalier y Gheerbrant, destaca de éstas “su naturaleza confusa y mal definida; su cualidad de instrumento de apoteosis y *epifanías*”.¹²⁴ Luego de esto, los autores remiten a la niebla como otra entrada de su libro, lo que aprovecho para subrayar la semejanza con *Margarita de niebla*, de Jaime Torres Bodet, que comparte esta visión de inaprehensibilidad y bruma de la mujer. Niebla y nube están relacionadas en títulos y espíritu.

Continúa el *Diccionario...*, que se detiene un poco en el aspecto mitológico de la nube, diciendo que

¹²³ Cf. Constantino FALCÓN MARTÍNEZ, Emilio FERNÁNDEZ GALIANO y Raquel LÓPEZ MELERO, *Diccionario de mitología clásica*, tomo 2 (I-Z), Madrid, Alianza Editorial (Biblioteca Temática, 8102), 1997, p. 351.

¹²⁴ Jean CHEVALIER y Alain GHEERBRANT, obra citada, p. 756. Las cursivas son mías.

En resumidas cuentas, se habla de que el papel de la nube, productora de lluvia, se entiende también en relación con la manifestación de la actividad celeste. Su simbolismo se refiere al de todas las fuentes de fecundidad: lluvia material, revelaciones proféticas, teofanías.

En la mitología griega, Néfele es este “nubarrón” mágico, de formas semejantes a las de Hera, con el que Zeus juega para desviar los deseos libidinosos de Ixión. De la unión de este nubarrón e Ixión nacen los centauros.¹²⁵

Nótese de paso, por esta relación de las nubes con los mitos, que Helena, concedida por Afrodita a Paris luego del famoso “juicio” y por quien se luchó en la guerra de Troya, no era también más que un fantasma de nubes debido a la magia de Proteo —por órdenes de Hera, celosa por el resultado del juicio— según la tragedia *Helena* de Eurípides (frente a la versión más conocida que la hace efectivamente abandonar por voluntad propia (“afroditesca”) a Menelao); esto es, existe un paralelismo en esta metamorfosis en las dos historias en cuanto se trata, con la transformación en nube, de la protección de la virtud de Hera o de Helena.¹²⁶ Esto es interesante, puesto que en *Novela como nube*, por supuesto, tenemos al personaje también principal de nombre Elena, de quien Ernesto se siente nuevamente enamorado. Elena, la esposa del tío en la novela, conservará su decencia gracias a que la nube que se le aparece a Ernesto será su hermana Rosa Amalia, nueva Néfele. Tendremos, pues, a Elena-Hera-Helena en el juego de pares (o tríos) argumentales Ernesto-Ixión-Paris, y es también Elena-Helena en el juego Ernesto-Paris que ofrece este significado mitológico.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 757.

¹²⁶ Según Eurípides Hera impidió la unión efectiva de los amantes sustituyendo desde el primer momento a la raptada por una nube, una especie de fantasma, que ella misma había fabricado; al mismo tiempo —y he aquí lo que quiero destacar en esta nota— la verdadera Helena era llevada por Hermes a Egipto, donde quedaba bajo la custodia del rey Proteo.

Es digno de elogio el conocimiento que tenía Owen de la mitología y cómo aquí, en la nominación de sus personajes, lo utiliza de manera soberbia en un juego intertextual que permite muchísimas asociaciones al lector que conozca o investigue estas fuentes.

Las nubes se vinculan también con el símbolo del agua y, en consecuencia, de la fecundidad: hijas de Océano, habitan sobre las islas o cerca de las fuentes. Su simbolismo es siempre femenino. La nube es el símbolo de la metamorfosis vista no en uno de sus términos, sino en su propio devenir, mutabilidad constante. Por eso Owen compara a las mujeres con la nube: “Las mujeres, sobre todo, nunca se nos entregan, nunca nos dan más que una nube con su figura...” (62).¹²⁷

Se puede pensar entonces que la propia novela, como género que estaba siendo discutido en la mesa del pensamiento internacional, es como una mujer, como algo que nunca se entrega del todo; la novela no es lo que parece, o no es todo lo que parece, pues si nos fijamos bien puede ser un poema. Owen (y también sus amigos Contemporáneos) era sumamente consciente de la importancia de la construcción del sentido por parte del lector, no sólo como pasivo receptor, muchos años antes de teorías de la recepción o del *Lector in fabula* (1979) de Umberto Eco.

Todos estos elementos coinciden con los descritos hasta aquí como símbolos y como personajes simbólicos. Aparecen efectivamente Helena, Ixión, Zeus y Hera, con el trasfondo de traición e infidelidad (así como antes Eva, la

¹²⁷ Con esta frase concluye *Novela como nube*, incluyendo los puntos suspensivos, significativos también de un final abierto y prolongado.

otra Eva y el esposo de ésta, equiparable a Zeus —o Menelao, figura paterna finalmente, autoridad, emblema de estatus o realeza— y al tío Enrique, es decir, a la figura masculina traicionada en acto o en pensamiento), y la nube como elemento a la vez de salvación y de perdición, pero también, como elemento femenino relacionado con las revelaciones proféticas y la consecución de un conocimiento que acaso el género masculino, en la voz de Owen, considera imposibles de alcanzar sin la contraparte femenina.

Las manzanas

Un ejemplo más de interrelación entre mitos y símbolos —y de la genial utilización de estos por parte de Owen— lo tenemos en el capítulo 7, “Sus manzanas”. Ahí, Ernesto le habla a un personaje llamado Eva —una novia del pasado (con quien confundirá a otra mujer a la que así llamará, a pesar de que ella le dice que ése no es su nombre, en lo que será otro par de dobles)— sobre alguien llamada también Eva, “la patrona de su nombre” (13), y sobre una colección de manzanas que ésta, “vieja ya, demasiado pingüe para seguir ejerciendo alegremente de modelo para pintores” (13), poseía. Ahí el autor habla de las manzanas de Atalanta, un mito en el que el joven Hipómenes, para casarse con ésta, quien únicamente lo haría con quien la venciera en la carrera, dejaba caer unas manzanas de oro que le había regalado Afrodita, diosa del amor, y que procedían del jardín de las Hespérides, el jardín, por cierto, de Hera. Así logró casarse con ella, lo que de alguna manera alude a la ambición de la mujer (aunque el mito no registra esta ambición como algo peyorativo, ya que lo que deslumbra a Atalanta no es el valor del oro, sino la belleza).

También es explícita la mención a las Hespérides en la novela, con lo que se va agrupando un complejo simbólico-mítico interrelacionado, completo y visto así, bajo la lupa, deslumbrante. Owen continúa: “que Manzana de Anís no era más que un nombre y un poco de tono menor. Habló de Ceylán y del Paraíso terrestre y de sus manzanas venenosas, que guardan las huellas de unos dientes” (14). Manzana de Anís alude a la novela de Francis Jammes (1868-1938) *Pomme d'Anis, ou l'histoire d'une jeune fille infirme* publicada en París, por Mercure de France, en 1904. Hasta donde sé nadie ha identificado antes esta

referencia intertextual que muestra dos cosas: el conocimiento de la literatura francesa de Owen y sus contemporáneos, y su interés por estos relatos donde aparecen muchachas (recuerdo que así se titularía su novela inicialmente), *jeunes filles* de alguna manera *infirmes*. Esta novela la publicó Cvltvra en 1922, tomo catorce, número cinco, y seguramente es la versión que Owen conoció.¹²⁸ El prólogo es de Xavier Villaurrutia y la traducción de Novo, por lo que también se trata de un saludo generacional que interrelaciona aún más a estas novelas sinópticas, casi evangélicas de lo femenino.¹²⁹ La edición de Cvltvra incluía también *Almida de Etremont*.

Los guiños, pues, son numerosos, y van de alguna manera indicando de qué va la novela (aunque ya hubo un capítulo 1 llamado precisamente “Sumario de novela” en el que existen elementos autobiográficos y un planteamiento estético sumamente complejo para decir en clave lo que el texto contiene).

El primer capítulo, por ejemplo, empieza así: “Sus hermosas corbatas, culpables de sus horribles compañías. Le han dado un gusto por las flores hasta en los poemas: rosas, claveles, palabras que avergüenza ya pronunciar, narcisos sobre todo” (3). Las horribles compañías —lo reafirmará más adelante (4)— son sus amigos.¹³⁰ Las flores son sin duda una alusión a la novela de Jammes; en el prólogo, Villaurrutia señala: “No esconde este escritor sus

¹²⁸ Novo coloca el subtítulo que pertenece a *Manzana de Anís* o su explicación en *Almida de Etremont* pero traduce *infirmes* con *apasionada*, aunque literalmente significa “inválida” o “enfermiza”. En cambio *Manzana...* aparece despojada de su subtítulo francés.

¹²⁹ Los evangelios sinópticos son los de San Lucas, San Marcos y San Mateo, y se llaman así “por presentar tales coincidencias que pueden ser apreciadas visualmente colocándolos juntos”. Algo similar se verifica en estas novelas y su objetivo de parabolización de los personajes femeninos. Cf. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *DRAE*, obra citada. Véase <http://lema.rae.es/drae/?val=evangelio>.

¹³⁰ En el capítulo 1 se refiere a “su amigo el ingeniero del ingenio” (4), o sea, a Jorge Cuesta. En otro lugar se referirá a “el alma incolor [*sic*] de su amigo Xavier” (22).

predilecciones de curiosa minuciosidad para con las plantas y los animales. Prueba de ello las penetrantes “*Notes sur quelques arbres*” y esas curiosas y acertadas noticias de flores y plantas, esparcidas en casi toda su obra y que aparecen especialmente en *POMME D’ANIS*.¹³¹

De cualquier manera, la manzana queda así, también y naturalmente, asociada por supuesto con el relato bíblico que identifica a Eva con el pecado, con el fruto prohibido, y por supuesto, es la manzana “un medio de conocimiento, fruto tanto del árbol de la vida como el del árbol de la ciencia del bien y del mal: conocimiento unitivo que confiere la inmortalidad, o conocimiento distintivo que provoca *la caída*”.¹³² Una vez más la caída. Tanto los espejos como las manzanas, con el conocimiento, pueden conducir a dos caminos, uno luminoso y feliz (hermético, si se quiere) y el otro oscuro y triste (dionisiaco, quizá).

La “segunda” Eva será la imagen de esta novia ingenua del pasado, con quien se encuentra “ante el Pacífico” (11) (¿Mazatlán, lugar donde vivió el autor?). La segunda Eva, que no lo es, que no se llama así sino sólo para Ernesto, es un engaño de la mente, el recuerdo y sobre todo el deseo de éste de encontrarse con esa especie de pureza ingenua que de aquella le gustaba.

¹³¹ Francis JAMMES, *Almida de Etremont, Manzana de Anís y otros cuentos*, prólogo de Xavier Villaurrutia, traducción y selección de Salvador Novo, *Cvltvra*, tomo catorce, número cinco, 1922, p. 8. Sobre este interés por las flores vale la pena indicar que en Owen aparece también en el primer párrafo de *La llama fría* (1925) así como aparecen en el primer párrafo de *Novela como nube*. Dice el narrador: “Estoy un poco trémulo al empezar a escribir de ti, limpia muchacha de mi tierra, en debida recordación del azoro perpetuo que presidía hasta tus menores acciones; y un poco triste también al pensarte, ya algo ajada por la espera inacabable —¿de qué, de quién—, entre los tiestos que seguirán floreciendo *aquellas begonias, aquellos claveles, aquellos geranios* que tú me ibas mostrando y nombrando con nomenclaturas bizarras, en el corredor, que era la aorta cálida y vital en la casi humanidad de tu casa”, en Gilberto OWEN, *De la poesía a la prosa en el mismo viaje*, obra citada, p. 147. Las cursivas son mías.

¹³² Jean CHEVALIER y Alain GHEERBRANT, obra citada, p. 688. Las cursivas son mías.

Será esa Eva, la real, la que se convierta en Elena en la segunda parte de la novela. Se trata de otro juego nominal-especular más.

Por otro lado, el tema de las manzanas se vincula con el simbolismo de las nubes en la siguiente frase: “Pero le dijo también que tenía una manzana, fruto que tentará a los hijos de nuestros hijos, y que esta manzana era en realidad un puñadito de *humo*, una *sombra* de manzana, *una nube en forma de manzana o de Juno*” (22, las cursivas son mías). Aquí se sintetiza en gran medida el trabajo simbólico-mítico de Owen, quien fusiona tradiciones, literatura y vida para crear su novela pero también para expresar su situación ante el mundo.

La entrada “Manzana” del *Diccionario de los símbolos* de Juan-Eduardo Cirlot señala:

Como forma casi esférica, significa una totalidad. Es símbolo de los deseos terrestres, de su desencadenamiento. La prohibición de comer la manzana venía por eso de la voz suprema, que se opone a la exaltación de los deseos materiales [...] El intelecto, la sed de conocimiento es — como sabía Nietzsche— una zona sólo intermedia entre la de los deseos terrestres y la de la pura y verdadera espiritualidad.¹³³

Así, una vez más encontramos esta dicotomía entre lo terrenal y lo espiritual. Todo esto remite inmediatamente a Gide, cuya frase de su libro *Los alimentos terrenales* es citada en la primera página de *Novela como nube*: “*Non point la sympathie, Natanael, l’amour*” (3, en cursivas en el original). La novela del francés desarrolla el tema de la relación del ser con la materia y los elementos

¹³³ Juan-Eduardo CIRLOT, *Diccionario de los símbolos*, 2ª edición, Barcelona, Labor (Colección Labor, 4), 1992, p. 297.

naturales, en una oda a la vez lírica y sensual. A través de la obra se transparenta un entusiasmo casi extático por la vida, por lo que el texto es una especie de evangelio del despertar de los sentidos. En efecto, parece que la sensualidad hace profesión de fe, o incluso una nueva religión: con fervor y emoción incluye la tierra, las cosechas, las frutas, todo lo que es carnal, todo lo que puede ser visto, tocado, olido... Todo el texto puede ser considerado un verdadero himno a la *libido sentiendi*.¹³⁴ Por eso la relación de Owen con Gide muestra este debate entre lo carnal y lo espiritual que se refleja en toda su obra. Cabe recordar aquí uno de los versos del sinaloense: “Por la carne también se llega al cielo”.¹³⁵ Y finalmente, por explícitos de lo que he venido señalando, los versos finales del capítulo 5 “Espejo hacia atrás”:

Y era algo muy grave y muy triste aquello. Era *la agonía de los cinco sentidos*. Porque también los dedos se habían agarrotado y se habían vuelto insensibles, envueltos en el guantelete duro de aquel frío insólito, absurdo, que nadie quería explicarse, y los dientes mordían el fruto amarillo de la tarde, que era de ceniza, y se mascaba el aire vanamente al decir palabras insípidas, sin sentido. *Y, como el paisaje, el alma de esta mujer, pequeña, sentimental y lastimosa, y por contraste al paisaje su figura, que era la primavera adelantada.*¹³⁶

¹³⁴ Fue uno de los Padres de la Iglesia quien primero distinguió tres tipos de deseos: la *libido sciendi*, deseo de conocimiento; la *libido sentiendi*, deseo sensual en sentido amplio; y la *libido dominandi*, deseo de poder. SAN AGUSTÍN, *La ciudad de Dios*, 2ª edición, introducción de Francisco Montes de Oca, México, Porrúa (“Sepan Cuantos...”, 59), especialmente los capítulos “La muerte, pena del pecado de Adán” y “El desorden de las pasiones, pena del pecado”. Nótese cómo se configura, ya desde el decorado, y casi de manera inconsciente, el mitema del pecado.

¹³⁵ “Booz canta su amor”, en Gilberto OWEN, *De la poesía a la prosa en el mismo viaje*, obra citada, p. 93.

¹³⁶ Gilberto OWEN, *Novela como nube*, obra citada, p. 11. Las cursivas son mías.

Los números

Los números son otro entramado simbólico de la novela que no agotaré aquí. Sin embargo, no se puede dejar de notar que la división en trece capítulos de cada una de las dos partes de la novela no es casual. Así como la división misma en dos es también significativa. Desde la antigüedad el número 13 fue considerado como de mal augurio, pero además, “13 marca una evolución fatal hacia la muerte, hacia el acabamiento de una potencia, ya que ésta está limitada: esfuerzo periódicamente destrozado”.¹³⁷

Como veremos, Ernesto logra evitar la muerte que le buscaba causar el marido ofendido, pero sólo para entregarse a una muerte distinta: la que para él significará el castigo del matrimonio. Asimismo, Ernesto padecerá el “acabamiento” de la potencia que en la primera parte le caracterizaba y que se derivaba de su condición de superioridad intelectual.

Esto será consistente con el entramado simbólico que se tejerá a partir del continuo empleo de referencias mitológicas explícitas o encubiertas en el texto. Véase, por ejemplo, el destino trágico que espera a Ixión o al propio Narciso (que será mencionado de manera indirecta en la primera página del texto al referirse al narciso como flor y a quien se aludirá implícitamente en el episodio de la fuente en la que Ernesto se ve a sí mismo en los antípodas): Ixión

¹³⁷ Jean CHEVALIER y Alain GHEERBRANT, obra citada, p. 1012. Este acabamiento, esta muerte y este ciclo se verifican argumentalmente en la novela, puesto que el narrador considera que cada parte de ésta corresponde a dos vidas distintas, puesto que luego de la “muerte” Ernesto “resucita” o “renace” en Pachuca, a otra vida, como lo señala explícitamente. Sin embargo, las dos partes comportarán para Ernesto dos caídas luciferinas, ambas negativas.

condenado al padecimiento eterno; el otro, a la muerte luego de la consunción.

Número 13: acabamiento de la potencia.

Dos ejemplos de la propia obra de Owen apoyan el significado consciente que éste daba al número trece. En una carta a Margarita y José Rojas Garcidueñas fechada en febrero de 1951, en Filadelfia, Owen hace una descripción de la genealogía mítica que él mismo inventó de los Owen, y luego de un recorrido “histórico” —que inicia en el siglo XIII— dice que uno de ellos:

se fue a Sinaloa, y se dedicó a abrir minas y a dar a luz a los 3000 personajes que se resumen en Gilberto Owen. Lo mataron un día 13 de febrero en las calles del Rosario.¹³⁸

Es el capítulo 13, “Notas de policía”, en el que Ernesto será baleado. Termina de este modo esta primera parte, “Ixión en la tierra”: “Verá mañana, en los periódicos, si supieron los otros con exactitud lo que ha sucedido... ¿Se ha apagado otra vez la luz?” (27).

Y en el “Día cuatro” de *Sindbad el varado*, el poeta afirma que

Y además, que ha de ser martes el 13
en que sabrán mi vida por mi muerte.¹³⁹

¹³⁸ Gilberto OWEN, *Obras*, 2ª ed. aumentada, edición de Josefina Procopio, prólogo de Alf Chumacero, recopilación de textos por Josefina Procopio, Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider e Inés Arredondo, México, FCE (Letras Mexicanas), 1979, p. 294. No se sabe si efectivamente la muerte del padre biológico de Owen ocurrió ese día, y las razones que lo llevaron a ésta, pero el tema de los nacimientos y los fallecimientos está ligado a esta numerología particular de Owen que es otra forma de mitologización, como lo han señalado en diferentes lugares Sheridan, García Terrés y Segovia.

¹³⁹ *Ibid.*, pp. 71-72.

En este poema, como puede observarse, se habla del nacimiento el día 4 de febrero (mucho tiempo se creyó que de 1905), pero se sabe al menos que Gilberto nació un viernes 13 de mayo de 1904 a las dos de la mañana, según el acta de nacimiento que fue encontrada en el Instituto Científico y Literario Ignacio Ramírez de Toluca por un equipo de investigadores dirigidos por Javier Beltrán.¹⁴⁰ Lo que es cierto es que ya se puede adelantar que el tema de la búsqueda del padre por parte de este autor, al ser Owen un “hijo natural” (en su acta de nacimiento se registra como Gilberto Estrada), antecede de manera notable al *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo (1917-1986).

El cuatro tiene una relación con la cruz y por tanto un rico simbolismo, en el que también destaca lo que tiene de intersección, de cruce de caminos y puntos cardinales. El capítulo 4, precisamente, será en el que se entrecrucen dos mujeres, las dos Evas para Ernesto, lo que de alguna manera es también un cruce en el tiempo interno del narrador como en el de la narración, tiempo que se altera con la analepsis que ya mencioné páginas arriba. El cuatro también “simboliza lo terreno, la totalidad de lo creado y de lo revelado. Esta totalidad de lo creado es al mismo tiempo la totalidad de lo perecedero”.¹⁴¹ Consciente o inconsciente, el simbolismo numérico es coherente con el nacimiento —o el renacimiento— y la muerte, y estos serán opuestos evidentes en el análisis mitocrítico que muestre el drama de Gilberto Owen.

¹⁴⁰ Cf. Javier BELTRÁN y Cynthia RAMÍREZ (comps.), *Gilberto Owen Estrada: cien años de poesía*, México, Universidad Autónoma del Estado de México (Colección: Luis Mario Schneider), 2005, pp. 205-234.

¹⁴¹ Jean CHEVALIER y Alain GHEERBRANT, obra citada, p. 380.

3.2 Entramado mitológico

Hace mucho tiempo Homero (*Ὅμηρος*, c. siglo VIII a. C.) describía en el canto XIV de la *Ilíada* un episodio en el que Zeus declara a Hera que la prefiere por encima de todas las mujeres, diosas o mortales, y destaca la belleza de Día (*Δία*), esposa de Ixión (*Ἰξίων*), en una de las primeras apariciones del padre de los centauros en el escenario del máximo circuito de la literatura universal.¹⁴² Hace más de dos mil quinientos años Píndaro (*Πίνδαρος*, c. 518 a. C.) contaba que por órdenes de los dioses Ixión debía recomendar a los mortales que agradecieran a sus benefactores y devolvieran los favores recibidos.¹⁴³ En la

¹⁴² HOMERO, *Ilíada*, 8ª ed., edición y traducción de Antonio López Eire, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 101), 2001, p. 584. Aquí cabe mencionar que la gran belleza de la esposa de Ixión no fue suficiente para contener su deseo por Hera, lo que se debe, quizá, a que el impulso de transgresión es más grande que el de seguridad y estabilidad en ciertos caracteres. El hijo de Día e Ixión fue Pirítoo, quien junto con Teseo trató de raptar a Perséfone, por lo que quedó en el Tártaro (*Τάρταρος*) al no haber podido ser rescatado por Heracles, como sí lo fue aquél que dio muerte al Minotauro y logró salir del laberinto con la ayuda de Ariadna, a quien abandonaría en Naxos. La raza de Ixión, al parecer, está condenada al Tártaro y parece haber sido “creada” para dar ejemplo, para aleccionar, pues el padre de éste, Flegias, celoso por el ultraje a su hija Coronide por parte de Apolo, fue condenado —por haber convertido en cenizas el templo del dios en Delfos— a estar eternamente bajo una enorme roca, “que amenazando sin cesar caer sobre su cabeza, le infunde continuo sobresalto”. Cf. don Juan BAUTISTA CARRASCO, *Mitología universal. Historia y explicación [sic] de las ideas religiosas y teológicas de todos los siglos, de los dioses de la India, el Thibet, la China, la Asia, el Egipto, la Grecia y el mundo romano; de las divinidades de los pueblos eslavos, escandinavos y germanos; de la idolatría y el fetichismo americanos y africanos, etc.*, Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig (Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig), 1864, pp. 600-601. Aunque la mayoría de las versiones señalan a Ixión como padre de Pirítoo, la de Higinio señala que fue Zeus quien se ayuntó con Día, lo que sería coherente con la versión de Homero, pues no parece probable que Zeus la destaque ante Hera sin razón alguna, pues el padre de los dioses no era precisamente contemplativo. Así, de dar crédito a esta versión, con Ixión al tanto de la embestida del cronida, podría haber además un elemento de venganza presente en todo esto. Cf. HIGINIO, *Fábulas*, introducción y traducción de Javier del Hoyo y José Miguel García Ruiz, notas e índices de Javier del Hoyo, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 380), 2009, Fáb. CLV, 4, p. 244 y también Constantino FALCÓN MARTÍNEZ, Emilio FERNÁNDEZ GALIANO y Raquel LÓPEZ MELERO, *Diccionario de mitología clásica*, tomo 1 (A-H), Madrid, Alianza Editorial (Biblioteca Temática, 8101), 1997, p. 171.

¹⁴³ “¡Que al bienhechor se pague la deuda / acudiendo con dulces recompensas recíprocas!”, PÍNDARO, *Odas y fragmentos (Olímpicas. Píticas. Nemeas. Ístmicas. Fragmentos.)*, introducción general de Emilia Ruiz Yamuza, traducción y notas de Alfonso Ortega, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 68), Pítica II, vv. 21-48, pp. 109-111.

Eneida, Virgilio (70 a. C.-19 a. C.) incluye a Ixión en su catálogo ilustrativo de cómo debe ser castigado el pecado.¹⁴⁴ En el libro IV de sus *Metamorfosis*, Ovidio (43 a. C.-17 d. C) hace que Juno (Hera) vea a Titio, Sísifo y Tántalo con mirada torva, “y sobre todo a Ixión”.¹⁴⁵

El mito también se observa representado en la pintura. Peter Paul Rubens (1577-1640) pinta en 1615 un cuadro cargado de simbolismo que muestra a Ixión con Néfele, la copia de Hera, que se encuentra en el Museo del Louvre, y José de Ribera (1591-1652) pinta en 1632 un cuadro colgado sin lucimiento en el tránsito de una escalera del Museo del Prado de Madrid y que muestra a un verdugo de orejas puntiagudas que nos mira directamente, mientras encadena a Ixión a la rueda de su suplicio.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Es notable cómo Virgilio nombra a los castigados, señala la naturaleza de su crimen e indica el castigo que padecen. Destacan el elevado estilo y la sintaxis de los versos. Aquí también se encuentran en el Tártaro los tres miembros de la familia: “¿A qué recuerdo / a Ixión y Pirítoo, Lapitas? / ¿o al que sufre el terror de negra roca / que, colgada sobre él, cada momento / parece ya caer? [...] otros atados / a una gran rueda torturados giran [...] y Flegias, / mísero cual ninguno, advierte a todos / atestiguando a voces en las sombras: / «La justicia aprended en mi escarmiento / y a respetar a los dioses que la imponen». VIRGILIO, *Eneida*, 7ª ed., edición de José Carlos Fernández Corte, traducción de Aurelio Espinosa Pólit, Madrid, Cátedra (Letras universales, 60), 2001, libro VI, vv. 853-910, pp. 351-352.

¹⁴⁵ OVIDIO, *Metamorfosis*, introducción y notas de Antonio Ramírez de Verger, traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, Madrid, Alianza Editorial (Biblioteca Temática, 8202), 1998, libro IV, vv. 455-468, p. 158. Cabe destacar también la genialidad literaria de Ovidio, quien con el simple gesto de Hera (“y sobre todo a Ixión”) genera una imagen mental significativa, llena de desprecio ante quien trató de seducirla. La belleza de las interrelaciones míticas en pleno diálogo intertextual con obras cumbre de la literatura no deja de ser sorprendente.

¹⁴⁶ Es interesante pensar en la influencia que este mito o esta lección del mito tuvieron en el siglo XVII. Un conteo estadístico de la aparición de un tema o un motivo en diferentes autores u obras será una de las claves que muestren la redundancia de la que habla Durand. Así, podemos ver “incrustado” este mito en el mito guía del siglo en cuestión, tal y como operará después en el siglo XX que aquí se estudia. Las imágenes de las pinturas citadas como ejemplo, y otras más, se muestran en el Anexo II.

Ninguno de los escritores mencionados imaginaba siquiera la existencia de América; ninguno de los pintores podía imaginar que cuatro siglos después habría en ese continente una nación llamada México; ninguno de ellos podía suponer que un joven escritor nacido en ese país escribiría en 1926 una novela con base en el personaje que ellos retrataron: Ixión. La pervivencia del mito es asombrosa, aunque podemos constatar distintos cambios con el paso del tiempo y con la interpretación de un creador (o recreador) a otro, aunque ninguno tan radical como al que lo sometería el turbulento siglo xx.

Al revisar la paratextualidad de *Novela como nube* podemos identificar rápidamente las llamadas mitológicas, como ocurre con las subdivisiones mayores del texto: “i. Ixión en la tierra” y “ii. Ixión en el Olimpo”. Así sucede en los capítulos 25, “La mano de Júpiter” y 26, “Ixión en el Tártaro”. Asimismo, podemos incluir los capítulos que hablan de Elena (por su alusión a la de Troya) y el de la bíblica Eva, así como el de Ofelia (la que inmortalizó Shakespeare). Por tanto, estos capítulos con nombres de mujeres cumplen una doble función: por un lado son mitológicos; por otro, son iconográficos, y en ambos sentidos muestran una fuerte atracción hacia lo femenino de suma relevancia.

En *Novela como nube* —cuyo título indica a la vez la importancia del mito eje en la obra y la intención renovadora del género literario, estancado en México en la novela decimonónica de corte realista— se encuentran evidencias técnicas y temáticas que prueban que el entramado mítico permite que exista un hilo conductor del acontecimiento y al mismo tiempo se produzca una entidad renovadora de su sentido. Uno de los principales objetivos de este análisis es mostrar que la subversión y el entramado míticos en *Novela como nube*

transcriben la crisis del sistema mundo en un México postrevolucionario que empezaba a reconfigurar la identidad de sus ciudadanos y las relaciones entre estos así como la configuración del mito personal de Gilberto Owen en un siglo que también configuraba un nuevo mito: el de Hermes.

Al recibir la influencia directa de los escritores clásicos en general y de Marcel Proust, Jean Giraudoux y André Gide en particular, Owen recurre frecuentemente al mito para representar la vida de su siglo; en consecuencia, nos encontramos ante un tipo de relato en que, paradójicamente, la acción desaparece a favor de un comportamiento narrativo mítico peculiar. No parece tratarse únicamente de una estructura lineal (aun con sus saltos temporales, analepsis o prolepsis) o alegórica, ni tampoco se trata sólo de un diálogo interior o un flujo de conciencia. No. Más bien parece tratarse de un discurso en clave simbólica que quiero proponer, parafraseando a Durand, como *discurso de pregnancy mítica*.¹⁴⁷ El inicio de *Novela como nube*, por ejemplo, evoca indirectamente la figura de Narciso, quien frente a su reflejo (en el *espejo* de las aguas del río) se ve perdido, pues no podrá dejar de mirarse a sí mismo, incapaz de alcanzarse, de identificarse.¹⁴⁸ Se desemboca en el retorno al mito y, por extensión, a su *pregnancia*.

¹⁴⁷ DURAND habla de “pregnancia simbólica”. Cf. “La mitocrítica paso a paso”, en *Acta Sociológica*, núm. 57, enero-abril 2012, trad. Blanca Solares Altamirano, México, UNAM, p. 117.

¹⁴⁸ “Sus hermosas corbatas, culpables de sus horribles compañías. Le han dado un gusto por las flores hasta en los poemas: rosas, claveles, palabras que avergüenza ya pronunciar, *narcisos sobre todo*” (OWEN, *Novela como nube*, obra citada, p. 3)... La frase “*narcisos sobre todo*”, puesta en cursivas por mí, sirve para aludir y destacar a ese personaje mítico que en psicoanálisis se utiliza para caracterizar uno de los rasgos de la personalidad, que a veces puede verse trastornada. Aunque quizá sea un exceso comparativo, esta alusión de Owen se parece al “y *sobre todo a Ixión*” de Ovidio que mencioné en la nota 139. Lo que sí es notable es el siguiente paralelismo: “Pero ¿cómo había comenzado todo? Un grupo de muchachas jugaba junto a un río, recogiendo flores. Muchas otras veces una escena semejante había resultado irresistible para los dioses. “Perséfone fue raptada «mientras jugaba con las jóvenes de seno profundo» y

Tomás Segovia señala que

El mito tiene una traducción literal y esa traducción es su verdadero sentido. Los dioses son fuerzas naturales. Los símbolos de nuestro inconsciente representan también fuerzas, psicológicas pero literales.¹⁴⁹

Precisamente por la importancia psicológica de estos dos mitos para la explicación y significación de la novela haré aquí dos largas descripciones que ofrecen un par de versiones cada una, con el ánimo de que el lector de este trabajo pueda compenetrarse también de estas guías identitarias que subyacen en un primer nivel de la estructura textual y se vuelven pertinentes en un segundo nivel, donde opera una modelización-mitologización en la obra artística.

recogía rosas, azafranes, violetas, iris, jacintos, *narcisos*. *Sobre todo el narciso*, «prodigiosa flor radiante, venerable a la vista, aquella vez, para todos, para los dioses inmortales y para los hombres mortales»". La cita proviene de Roberto CALASSO (*Las bodas de Cadmo y Harmonía*, traducción de Joaquín Jordà, Barcelona, Anagrama (Compactos, 100), 2013, p. 12), quien a su vez cita al "Himno homérico a Deméter". La *Introducción al narcisismo* apareció en el *Jahrbuch für Psychoanalyse*, con el título de *Zur Einführung der Narzissimus*, 6, 1-24, 1914, y fue incluida luego en la cuarta serie de *Aportaciones a la teoría de las neurosis* (1918) y figura actualmente en el tomo VI de las *Obras completas* editada por Internationaler Psychoanalytischer Verlag. Cf. Sigmund FREUD, *Introducción al narcisismo*, edición electrónica, Santiago de Chile, Escuela de Filosofía de la Universidad de Arte y Ciencias Sociales (ARCIS), http://www.ignaciодarnaude.com/textos_diversos/Freud,Introduccion%20al%20Narcisismo%281914%29.pdf.

¹⁴⁹ Tomás SEGOVIA, *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*, México, FCE (Letras Mexicanas), 2001, p. 65.

Ofrezco dos versiones del mito de Ixión, por ser esta base mitológica fundamental en la construcción y significación de la trama. Ya he señalado que para su decodificación se exige un repaso a la mitología y sus símbolos explícitos para ver las alteraciones de estos en el siglo XX por parte de los autores. Por ello cito en extenso, primero una entrada de un diccionario regular de mitología, y después la de un texto más especializado, uno que permite la interpretación simbólica. Ixión, pues, era

hijo de Flegias, rey de los lapitas, y de Perimele [...] Ixión había asesinado a su suegro Deyoneo haciendo que cayera en un horno de carbón; según cuentan, quería librarse de pagarle lo que le había prometido a cambio de la mano de su hija Día. Como nadie le purificaba [...] Zeus, al fin, se apiadó de él y le curó la locura que le había producido la constante persecución de las Erinias. Pero, después, Ixión quiso seducir a Hera, y, para que su delito quedara consumado, la diosa (o más probablemente el propio Zeus) formó una nube que tenía su misma apariencia y con la que se unió al héroe. Esta falsa Hera —llamada Néfele, es decir *Nube*— engendró un hijo: Centauro, o bien a todos los Centauros. Enterado Zeus de la conducta de Ixión, le azotó bárbaramente; luego, le ató a una rueda encendida que giraba sin cesar y, dejándole caer del Olimpo, le precipitó en el Tártaro, donde cumple eternamente su castigo.¹⁵¹

Ahora se puede hacer notar el contraste que se genera entre una *explicación* meramente diegética del cuerpo narrativo y una *interpretación* de un

¹⁵⁰ Recuerdo que en un anexo incluyo algunas imágenes que dan cuenta de las interpretaciones que en el campo de la pintura han hecho distintos artistas en diferentes épocas de los mitos que aquí se describen, lo que habla de que se encuentra en el fondo una importante tradición cultural que los soporta y los revitaliza, aun en su deliberada alteración.

¹⁵¹ Constantino FALCÓN MARTÍNEZ, Emilio FERNÁNDEZ GALIANO y Raquel LÓPEZ MELERO, *Diccionario de mitología clásica*, tomo 2 (I-Z), Madrid, Alianza Editorial (Biblioteca Temática, 8102), 1997, p. 351. Las cursivas son de los autores.

orden que ya se puede considerar mitocrítico, si se observa detenidamente lo siguiente:

Después del asesinato de su suegro, alcanzado en una emboscada, Ixión, olvidado por hombres y dioses, obtiene el perdón de Zeus que, apiadado, lo libera de su locura y lo introduce en el Olimpo. Ixión se enamora de Hera, la esposa de Zeus, y la persigue con sus requerimientos. Zeus, que se apercibe, da la forma de Hera a una nube, se une apasionadamente a ella y de este abrazo nace un monstruo, que engendrará a su vez a los Centauros. Para castigarlo, Zeus lo ata con serpientes que sirven de lazos a una rueda alada y llameante; después de haber volado por los aires, Ixión acaba en los infiernos, entre todos aquellos que han ultrajado a los dioses. «En esta imagen simbólica de su recaída imaginativa, se encuentran condensados, a la vez, la perversión del espíritu, la vanidad (usurpar el lugar de Zeus) y la perversión sexual (seducir a Hera).» Además, apretando contra sí la nube que confunde con una Hera complaciente, Ixión se persuade de ser realmente el preferido de Hera, es decir, que su culpable impureza inconfesada se transforma en vanidad megalómana, que le hace creer que goza de la sublimidad perfecta, simbolizada por Hera; engañando a Zeus, engaña al espíritu. Se cree superior a la divinidad. Toda ilusión de este género arroja a las tinieblas del Tártaro. Ixión es precipitado «desde la región sublime al tormento de la vida subconsciente... El mito de Ixión simboliza precisamente esta verdadera causa de la impotencia sexual que, en verdad, no es sino la impotencia de elevación sublime. Es la significación más profunda de la codicia culpable del falso héroe, que acomete vanidosamente la sublimidad (Hera), aunque sea impotente para asirla realmente» (DIES, 78-83). La rueda con alas llameantes es un símbolo solar; pero Ixión no se le identifica; él no es pues un símbolo solar. Está solamente atado a la rueda; para significar que ha sido elevado a nivel solar, es decir, celeste y divino, lo cual no constituye su naturaleza propia. Además sus ligaduras son serpientes: Ixión ha pervertido los lazos que lo unían a los símbolos celestes. Guardará el privilegio de la eternidad, pero será una eternidad de tormentos, simbolizados por esos lazos de serpientes. Ixión sobre su rueda solar no es más que un simulacro de sol.¹⁵²

¹⁵² Jean CHEVALIER y Alain GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, obra citada, pp. 596-597. Los autores citan a Paul DIEL, en su libro *El simbolismo en la mitología griega*, prefacio de Gaston Bachelard, Barcelona, Labor, 1976.

Esta larga descripción nos permite conocer la enorme carga subconsciente que Gilberto Owen trataba de hacer emerger en su recreación de la historia, tomando para la suya este argumento. Se reúnen pues, en el mito, múltiples ángulos de interpretación, convergen las aristas en un sentido más pleno que revela la unión entre autor, contexto y mito.

Ahora bien, en este relato existen varios elementos mitémicos que debemos subrayar porque están recreados —si bien reconfigurados— en *Novela como nube*. Sin duda, el más relevante es el de la *traición*. Ixión traiciona a su suegro —un padre por política, tan cara a los griegos—, pero también a Zeus —un “padre de los cielos”—, lo que constituye el extremo de su desgracia. La traición a Zeus es mayúscula porque trata de poseer a su esposa, Hera, una diosa, en lo que sería una especie de incesto espiritual. Notemos que en la mayoría de las versiones (lo que revela un deseo arquetípico colectivo preponderante) no es Hera la que castigará, sino Zeus, al ver amenazada su propiedad (su mujer), al sentir atacada su virilidad y al ser traicionada su confianza.

Néfele es una nube, una *apariencia*, alguien a quien no se espera en realidad. El final de *Novela como nube* presenta también una confusión que no es producto de los poderes sobrenaturales, de la astucia de Zeus, sino de la oscuridad y las prisas que no le permiten a Ernesto, el personaje, distinguir que a quien invitó al cuarto de estudio fue a Rosa Amalia, y no a Elena, como quería. Adelantaré, sin profundizar en ello porque en ello me detendré en el apartado siguiente, que en este elemento puede distinguirse claramente el mitema de «la alteridad», de «la sombra inevitable».

Anotemos momentáneamente, también, el elemento de la *confusión*, que en este caso parece propia de las comedias de enredo de los siglos de oro españoles, y que se revela como el mitema de «la mujer doble».

Otro elemento más es el *castigo*. Para Ixión, éste será eterno y corporal; para Ernesto, la pena, autoinfligida, será el matrimonio con Rosa Amalia y durará, al menos así lo espera el personaje, toda la vida, quizá debido a que el matrimonio incluye para él la sentencia “hasta que la muerte los separe”, que prescribe el sacramento católico y que en México, en aquellos tiempos, hipotéticamente se trataba de seguir. La expiación de la culpa consistirá en unirse a una mujer a la que no quiere, a una mujer a quien repudia, una mujer que lee los periódicos:

Es su esposa. ¡Ay, Elena inasible, haberte amado siempre en imagen! En Eva, Ofelia, la otra Eva, y todas, todas. ¡Júpiter vengativo, habitante del Real, seré el esposo de Rosa Amalia, de esta nube! Ixión en el Tártaro, el matrimonio, el matrimonio. (61).

Traición, confusión, castigo... todos estos elementos son importantes para entender que la identidad que los padece —el Yo completo, consciente, preconsciente e inconsciente— se encuentra en el infierno de la existencia.¹⁵³ Ontológicamente, estar en el mundo es difícil, atado a estas cadenas como serpientes que, como a Ixión, no lo liberarán jamás.

¹⁵³ Cf. Michel AUTIQUET, *El psicoanálisis*, traducción de María Guadalupe Benítez Toriello, México, Siglo XXI (Mosaicos), 2002, pp. 22-30.

Narciso

En *Novela como nube* aparece también el mito de Narciso, aunque sólo de forma latente, pues como se vio,¹⁵⁴ éste aparece sólo al inicio, de manera indirecta, pues se le alude en relación con ese “gusto por las flores hasta en los poemas” (3). No obstante esta cuestión, el peso psicológico del mito de Narciso se hace evidente cuando es puesto en relación con la misoginia que aparece de manera explícita en el texto. Narciso (*Νάρκισσος*), según una leyenda beocia,

era un hermoso joven que vivía cerca del monte Helicón y del cual se había enamorado otro muchacho, Aminias. Narciso despreciaba el amor y, disgustado con los deseos de Aminias, le envió como regalo una espada, con la orden implícita de que se diera muerte. El amante obedeció, pero antes de morir maldijo al amado; y, en efecto, al pasar junto a una fuente y ver su propia imagen reflejada sobre las aguas, Narciso se enamoró de sí mismo tan perdidamente que acabó por suicidarse ante la imposibilidad de satisfacer su pasión.¹⁵⁵

Para Ovidio, Narciso era nieto del dios-río Cefiso y de la ninfa Leiríope. Fue un muchacho de extraordinaria belleza, de quien el adivino Tiresias habría

¹⁵⁴ Cf. *supra*, nota 142.

¹⁵⁵ Constantino FALCÓN MARTÍNEZ, Emilio FERNÁNDEZ GALIANO y Raquel LÓPEZ MELERO, *Diccionario de mitología clásica*, tomo 2 (I-Z), obra citada, p. 427. El Helicón (*Ἠλικών*, el monte tortuoso) es una montaña en Beocia, próxima al monte Parnaso, consagrada a Apolo y a las musas (las helicónides). Unos juegos (los *museia*) se hacían en la zona de la cueva sagrada de las musas, que albergaba numerosas estatuas que fueron trasladadas a Constantinopla por Constantino el Grande, donde fueron destruidas por el fuego en 404. Hoy la cueva lleva el nombre de San Nicolás y existen ahí un convento y una iglesia, lo que muestra una especie de sincretismo sagrado, como el que se dio en numerosos casos de pirámides y templos en Mesoamérica sobre los cuales se edificaron construcciones cristianas. En el Helicón, pues, se estableció una escuela de poetas griegos en Ascra, al pie del monte, que fue la residencia de uno de los más famosos poetas de la antigüedad clásica: Hesíodo (*Ἡσίοδος*, c. 700 a. C.), autor cuyas obras, como las de Homero, fueron objeto de estudio y veneración desde el siglo VI a. C. Hesíodo puso por escrito y ordenó todo el cuerpo mitológico transmitido hasta entonces de forma oral. En su obra se basaron los mitógrafos posteriores, gracias a lo cual se han conservado en gran parte. Por supuesto, destaca entre ésta la *Teogonía*, en la que relata la genealogía de los dioses.

vaticinado un triste fin, al revelar a su madre que viviría una larga vida si no llegaba nunca a conocerse a sí mismo. Narciso despertó el amor de muchos hombres y mujeres, pero no correspondió a nadie. Una de sus enamoradas fue la ninfa Eco, pero la rechazó. La conducta de Narciso acabó por atraer el castigo divino: el joven se enamoró de sí mismo al contemplar su imagen reflejada en las aguas y, desesperado al no poder alcanzar el objeto de su amor ni satisfacer su pasión, permaneció junto al arroyo hasta consumirse. Se decía que el cuerpo de Narciso había sido transformado en el río que llevaba su nombre, y también que había dado lugar al nacimiento de la flor así llamada, una flor amarilla con pétalos blancos alrededor de su cáliz.¹⁵⁶

Esta flor, aseguran Chevalier y Gheerbrant, al crecer en primavera en lugares húmedos, se “vincula con la simbólica de las aguas y los ritmos estacionales y, en consecuencia, con la fecundidad. De ahí su ambivalencia: muerte-sueño-renacimiento”.¹⁵⁷ Este sentido del narciso es consistente con la trama de *Novela como nube*,¹⁵⁸ pues, como ya se mostró, hay una separación en dos partes que habla de un renacimiento argumental (el título del capítulo 14 es “Nacimiento”, y viene después del balazo que regresa a Ernesto a Pachuca), e incluso existe un sueño de por medio:

Al despertar queda abrumado por el peso de tantos recuerdos de su sueño [...] Piensa Ernesto que antes, quizá la noche le serviría para ordenar lo vivido, el día para ordenar lo soñado; pero ésta ha sido una noche polar, de muchos meses, en los que ha soñado sin descanso un

¹⁵⁶ Cf. OVIDIO, *Metamorfosis*, obra citada, libro III, vv. 339-510, pp. 131-136.

¹⁵⁷ Jean CHEVALIER y Alain GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, obra citada, p. 742.

¹⁵⁸ Y también con la de *Dama de corazones*, como se verá.

solo día largo —sin lagunas de sueño— como un viaje de Ashaverus que hasta Josafat no se detiene. (28)¹⁵⁹

En relación con esta simbólica del agua, en su libro *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, Bachelard señala que el narcisismo no es siempre neurotizante, sino también idealizante: “También desempeña un papel positivo en la obra estética, y por transposiciones rápidas, en la obra literaria. La sublimación no siempre es la negación de un deseo; no siempre se presenta como una sublimación *contra* instintos. Puede ser una sublimación *por* un ideal”.¹⁶⁰ Es, pues, sólo a un nivel inferior de simbolización que Narciso sea visto en las interpretaciones moralizantes como el emblema de la vanidad, del egocentrismo, del amor y la satisfacción de uno mismo. Entonces, sólo en este grado inferior de simbolización Owen y sus personajes pueden ser vistos como mujeriegos o misóginos, vanos o egocéntricos. No obstante, la presunta misoginia es explícita en *Novela como nube*:

¹⁵⁹ Ashaverus es el “Judío Errante” que, en castigo por ultrajar a Cristo en su camino hacia el monte Calvario, fue maldecido y condenado a vagar por el mundo hasta la segunda venida de Cristo. Durante el reinado de Josafat (c. 873-849 a. C.) los moabitas, amonitas y algunos maonitas se unieron para invadir Judá. Josafat y los judíos pidieron la ayuda de Dios y el Señor atendió su ruego. Los enemigos empezaron a pelear entre sí y en una sangrienta lucha se destruyeron mutuamente (2 Cr. 20: 1-30). Cf. SOCIEDAD BÍBLICA CATÓLICA INTERNACIONAL, *La Biblia*. Latinoamérica, 38ª ed., Madrid, San Pablo/Verbo Divino, 1989. Con este apunte bíblico Owen hace una alteración temporal significativa, puesto que Josafat existió, evidentemente, antes que Ashaverus. He aquí pues, una deliberada inversión mítica, una alteración más. Al mismo tiempo, con esta simbólica, Owen reúne otro castigo divino por insolencia (el de Ashaverus) con el tema de la confusión (entre amonitas, moabitas y edomitas) y la muerte entre hermanos. Aquí pues, patente, la mitología bíblica en diálogo con la griega en el continente americano.

¹⁶⁰ Gaston BACHELARD, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, traducción de Ida Vítale, México, FCE (Breviarios, 279), 1978, p. 42. Las cursivas son del autor. (Un apunte hacia el futuro: en el verano de 1891 André GIDE escribe el *Traité du Narcisse (Tratado del Narciso)*, que se publicará en enero de 1892. Cf. *Diario*, selección, traducción y prólogo de Laura Freixas, Barcelona, Alba Editorial (minus), 1999, p. 25.

Aquel médico le aseguró que las excitaciones le matarían, bilioso ex habitante de Pachuca, y se empeñaba en que no pensara, no peleara y no amara. Lo tranquilizó por cuanto al último mandamiento, pues sufría *su primera crisis misógina* por entonces, pero se atrevió a argüir, con mucha modestia, la dificultad del primero. (9, las cursivas son mías)

Es posible observar una cierta soberbia, relacionada con el pensamiento, la inteligencia esgrimida como arma, vital en esos días violentos, indispensable para la supervivencia del yo, del yo público que debe luchar por sus ideas estéticas y enfrentar la crítica, y del yo interior que se protege y se encastilla. Más adelante, la misma crisis:

Un día futuro, aún con Elena, contra toda la medicina. Tendría que echarle la culpa a la crisis misógina, no muy sincera, que creía padecer. Su desesperación, al otro día, cuando desapareció Eva del hotel, de su vida. (16)

Es curioso ver cómo la “misoginia” se encuentra *entre* dos mujeres, y ver cómo está relacionada en los casos citados con cuestiones médicas. La salud (o la enfermedad) estará relacionada con la alteridad de la mujer. Además, la misoginia ya está matizada (“no muy sincera”). Se trata de un enmascaramiento del autor y de sus personalidades, de sus creaciones, para esconder la verdad profunda de su esperanza, de su deseo. En la carta a Margarita y a José Rojas Garcidueñas ya citada, después de reseñar la vida de otros Owen registrados en las enciclopedias, dice Gilberto: “Otro [Owen] se fue a Sinaloa y se dedicó a abrir minas y a dar a luz a los 3 000 personajes que se resumen en Gilberto

Owen".¹⁶¹ Esos tres mil personajes requirieron una construcción detallada y particular, pero siempre vinculada al Yo proteico de Gilberto Estrada.

¹⁶¹ Gilberto OWEN, *Obras*, obra citada, p. 294.

3.3 Interpretación mitocrítica

Una vez señalado el entramado simbólico y mitológico de *Novela como nube*, haré, siguiendo a Gilbert Durand, una interpretación mitocrítica con la que demostraré la pertinencia de esta metodología para el estudio de las novelas líricas de los Contemporáneos, debido a que existen paralelismos que las revelan como parte de su siglo y su cultura, ilustrativas de una nueva estética del “espíritu de la época”, pero poseedoras de especificidades relacionadas con las personalidades de sus autores y con sus propios mitos particulares, lo que las vuelve interesantes y dignas de atención, especialmente considerando el destino que Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia y Jaime Torres Bodet habrían de enfrentar años después.¹⁶²

Durand analiza el cambio de la preeminencia del mito —el paso del de Prometeo al de Hermes con un “intermedio” dionisiaco— junto con el cambio del siglo XIX al XX, y para demostrar este tránsito se apoya en la obra de Charles Baudelaire, en la que analiza cuatro mitemas. No obstante, el filósofo francés también estudia, en tres secciones, la obra de André Gide (1869-1951) y Hermann Hesse (1877-1962); la de Marcel Proust (1871-1922) y Gustav Meyrinck (1868-1932); y finalmente, la de Carl Gustav Jung (1875-1961), aunque aclara que “hubiera podido integrar a Giraudoux, Valéry, Claudel o Bernanos, y

¹⁶² El destino (también llamado hado o sino) es el poder sobrenatural inevitable e ineludible que guía la vida humana y la de cualquier ser a un fin no escogido, de forma necesaria y fatal, en oposición al libre albedrío. En la mitología griega, Ananké (Ἀνάγκη) era la madre de las Moiras y la personificación de la inevitabilidad, la necesidad, la compulsión y la ineludibilidad. Cf. EDAF, *Diccionario de la mitología mundial*, 6ª ed., prólogo de Rafael FONTÁN BARREIRO, Madrid, EDAF (Biblioteca EDAF), 2005, p. 66, y René MARTÍN (Dir.), *Diccionario Espasa. Mitología griega y romana*, 8ª ed., editado por Carolina Reoyo, traducción de Alegría Gallardo, Madrid, Espasa Calpe, 2005, p. 297.

ver incluso si los escritores de la generación siguiente [...] no son susceptibles de la misma integración”.¹⁶³ A estas tres secciones Durand las llama 1) “*El fracaso: el Inmoralista y el Magister Ludl*”, 2) “*La alteridad recobrada: el Tiempo y la Mujer*” y 3) “*La ética de la plenitud o el reino de Hermes*”, respectivamente.¹⁶⁴

Es de resaltar cómo en el muestreo el autor de *Las estructuras antropológicas del imaginario* incluye a André Gide y hubiera podido incluir a Giraudoux, y así, se hacen presentes dos de los escritores y las obras que influyeron de manera importante en el también autor de *La llama fría*. “Sabemos que Owen leyó a Gide asiduamente”,¹⁶⁵ asegura Valeria Luiselli (Ciudad de México, 1983), joven autora de *Los ingrátidos* (2011), una novela que convierte a un Owen al borde de la muerte en una de las dos voces narrativas principales.¹⁶⁶ Lo sabemos, además, por el propio escritor sinaloense, quien le dedica un importante fragmento en el incipit de *Novela como nube*: “Pero ¿quién no ha leído a Gide? *Non point la sympathie, Nathanael, l’amour*” (3). Se trata de una cita textual del “Libro primero” (I) de *Les nourritures terrestres* (1897) del autor francés:

Non point la sympathie, Nathanaël, l’amour. Tu comprends, n’est-ce pas, que ce n’est pas la même chose. C’est par peur d’une

¹⁶³ Gilbert DURAND, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, obra citada, p. 273.

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 271-340, capítulo 9, “El siglo xx y el regreso de Hermes”. En cursivas en el original.

¹⁶⁵ Valeria LUISELLI, «Gilberto Owen, narrador», *Letras Libres*, enero de 2009, pp. 58-59. Esta nota es parte de un documento mayor titulado “Los Contemporáneos hoy” (pp. 50-59), que juega con el título del famoso libro de Sheridan, escrito por diferentes especialistas en autores del grupo con motivo de los ochenta años de la publicación del primer número de la revista que les dio nombre. En la nómina figuran, por ejemplo, Alberto Villarreal, quien escribe “Xavier Villaurrutia, dramaturgo» e Ignacio M. Sánchez Prado, con «Jaime Torres Bodet, poeta». Así, se exploran ahí las facetas menos conocidas de los autores de las novelas líricas que aquí se estudian y que son, quizá, las que efectivamente hoy más interesan.

¹⁶⁶ Valeria LUISELLI, *Los ingrátidos*, 3ª ed., México, Sexto Piso (Narrativa), 2013.

perte d'amour que parfois j'ai pu sympathiser avec des tristesses, des ennuis, des douleurs que sinon je n'aurais qu'à peine endurés. Laisse à chacun le soin de sa vie.

[De ningún modo la simpatía, Natanael, sino el amor. ¿Tú comprendes, verdad, que no es lo mismo? Por temor a una pérdida de amor he podido a veces simpatizar con tristezas, fastidios y dolores que si no apenas habría soportado. Deja que cada uno cuide de su vida].¹⁶⁷

Por supuesto, también Baudelaire, Valéry y Proust, entre otros de ese mismo campo cronológico-estético, fueron autores leídos por Owen. Baste recordar que *Novela como nube* se iba a llamar *Muchachas* debido a su relación con *A la sombra de las muchachas en flor* (Gallimard, 1919). En el texto “Poesía —¿pura?— plena”, por ejemplo, y de manera muy especial en tanto que declaración estética, señala Owen: “Recogen la herencia de Baudelaire dos

¹⁶⁷ André GIDE, *Los alimentos terrestres*, traducción de Luis Echávarri, Buenos Aires, Losada, 1953, p. 10. Además de las referencias explícitas al escritor francés en *Novela como nube*, basta hojear las secciones “Otras prosas” y “Cartas” de las *Obras* de Gilberto OWEN, ya citadas, para encontrar numerosas alusiones a Gide, sus textos (*El Inmoralista*, *Los monederos falsos*) o sus personajes (Natanael, Menalcas). Cf. pp. 197-294. Véase, especialmente, el artículo “André Gide” (pp. 247-249), publicado en 1943, en el que Owen reseña una nueva edición de *Los alimentos terrestres*, en traducción de José Ferrel para la Editorial América, de México. Ahí, Owen señala: “Creo que Villaurrutia y Cuesta se esforzaron, hace veinte años, en mudarme esa postura del ánimo y en hacerme substituir a mi libre albedrío católico por un libre examen protestante que no me llevó nunca a parte alguna. ‘Para que substituya a tu Juan Ramón, ten Gide’, me escribía el vivísimo muerto al entregarme el pequeño volumen de los *Morceaux Choisis*” (p. 247). Según el Evangelio de Juan, Natanael fue uno de los discípulos a los que Jesús se apareció en el Mar de Tiberíades después de su resurrección (Juan 21:2). A él lo había llamado Jesús por mediación de Felipe: “Natanael le replicó: «Pero ¿puede salir algo bueno de Nazaret?» Felipe le contestó: «Ven y verás.» (Juan 1:45-46). Juan —este discípulo ultraspecial, autor del Apocalipsis— es el único evangelista que menciona a Natanael, y como en las listas de los evangelios sinópticos el nombre de Felipe es seguido por el de Bartolomé, la tradición asimiló a Bartolomé y a Natanael como uno solo. Santiago de la VORÁGINE añade acerca de su figura que “se mantuvo ajeno al amor de las cosas en este mundo, vivió pendiente de los amores celestiales y toda su vida permaneció apoyado en la gracia y auxilio divino, no sosteniéndose en sus propios méritos sino sobre la ayuda de Dios”, Cf. *La leyenda dorada*, traducción de fray José María Macías, prólogo y selección de Alberto Manguel, Madrid, Alianza Editorial (Alianza Forma, 30), p. 291.

poetas, Rimbaud y Mallarmé. Del primero, de quien arranca la línea Claudel-Max Jacob-Dadá-Superrealismo, no hemos de ocuparnos aquí, ya que se trata de estudiar la iglesia purista y no la católica, la ideología mística”.¹⁶⁸ La relación entre teoría (Durand) y práctica (Owen), considero, queda ya así suficientemente establecida: ambos parten del decisivo influjo del autor de *Las flores del mal*.

Gilbert Durand, entonces, sintetiza en cuatro mitemas la problemática del “perfecto químico” poético que fue Charles Baudelaire:

- 1) El mitema de la «alteridad de la sombra» inevitable, compañera de la luz, mitema de «la dualidad».
- 2) El mitema de la «trasposición de la dualidad en una encarnación modelo», en sí misma fuente y ejemplo de quebranto: la mujer doble, Pandora, la que dispensa todos los males, pero también la esperanza, Elena, la hermana de los Dióscuros.
- 3) El mitema de la «interiorización de la dualidad en el acto poético», en la operación de la obra: es el mitema hermético por excelencia, representado por Hermafrodita.
- 4) El mitema de la «creación de la Gran Obra».¹⁶⁹

¹⁶⁸ Gilberto OWEN, *Obras*, obra citada, p. 226. El artículo completo abarca de la página 225 a la 229.

¹⁶⁹ Gilbert DURAND, *De la mitocrítica al mitoanálisis...*, obra citada, pp. 273-289. Es notable y hasta deslumbrante descubrir un paralelismo entre este tema durandiano de “*La problemática del «perfecto químico»*” y el siguiente párrafo de Owen: “Baudelaire fue su profeta, químico lo mismo que todos sus fieles, el muy sensual, pero en vez de la química inorgánica, aséptica, de aquél, se puso a estudiar una química orgánica y corruptible. Fue así su primer hereje”, *Obras*, obra citada, p. 225.

Estos mitemas pueden efectivamente verificarse en toda la obra de Owen, y no sólo en *Novela como nube*, aunque en este texto se encuentren condensados y en una etapa temprana. Esos mismos mitemas podrán hallarse —“depurados”, digamos— en su poema mayor, *Perseo vencido* (1948), así como en la mayor parte de sus textos en prosa y en verso, aunque recordemos que Owen va de uno a otro género en el mismo viaje.

En *Novela como nube*, no obstante, la dualidad y la alteridad se verifican no sólo en la división en dos de la historia (“Ixión en la Tierra”/“Ixión en Olimpo”) sino también en el desdoblamiento explícito y deliberado del narrador y del autor: “Por el camino os contaré *El impertinente*, novela jamás concluida de G. Owen. Es ingenuo y feliz” (51). Este mitema se apoya en una simbólica recurrente del desdoblamiento en la que abundan espejos y puestas en abismo¹⁷⁰ (“Pero, en castigo a este paréntesis, propongo que coloquen *un espejo en su ataúd*, para que vaya viendo cómo se resuelve en cenizas” [51]; “Él mismo, ante un espejo, gritaría: ¡al ladrón! Ladrón, ladrón, ladrón. [53]), espejos y puestas en abismo que no son sino otras formas de mostrar esta alteridad característica del siglo xx aunque arranque antes, específicamente con Baudelaire, lo que podría efectivamente verificarse en la obra de ese poeta-niño visionario que fue Arthur Rimbaud (1854-1891), que da el paso siguiente.¹⁷¹

¹⁷⁰ En literatura, la expresión *mise en abyme* (literalmente “puesta en abismo”) se refiere al procedimiento narrativo que consiste en imbricar una narración dentro de otra. Cf. CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES (<http://cnrtl.fr/definition/academie9/abime>). La expresión fue introducida en 1893 nada menos que por André Gide en su *Diario*, pero la técnica era ya utilizada desde la antigüedad. Cf. Lucien DÄLLENBACH, *El relato especular*, traducción de Ramón Buenaventura, Madrid, Visor (Literatura y Debate Crítico, 8), 1991, p. 15 y ss.

¹⁷¹ En *Une saison en enfer* (1973), por ejemplo, la «alteridad de la sombra» puede fácilmente apreciarse en el comienzo mismo del libro, donde la voz poética injuria a la belleza y se arma contra la justicia, con lo que ésta se desprende de lo luminoso (aunque parcialmente; nunca del

Un ejemplo de puesta en abismo (aunque pueden encontrarse más) lo tenemos anunciado incluso en el subtítulo de un capítulo de *Novela como nube*: “Film de ocasión” (22). En éste se cuenta imbricada la narración de Ernesto con la de una función de cine, donde poetiza películas protagonizadas por actores de la época como Buster Keaton (1865-1966), Thelma Hill (1906-1938) y Elsie Tarron (1903-1990), y alguna dirigida por Mack Sennet (1880-1960). Para imbricar más la situación, Owen alude a la novela *Miss Harriet* (1873), de Guy de Maupassant (1850-1893): “Dejan en la calle, como quien dice, a ese lord anguloso y a su hermana, maupassantina y lánguida *miss Harriet*, que protestan, la mano en el pecho, con ademanes melodramáticos, por la invasión” (24).¹⁷² Además, y en adelanto al análisis del siguiente mitema, el de «la mujer doble», en una especie de encabalgamiento mitémico, la pareja de actrices se erige — de una sola pincelada literaria de Owen— en una nueva, dual y sensual pareja: “Esos frutos que se dan en Mack Sennet y que nos llegan de California en los mismos empaques de los perones y de las películas: Thelma buscando el cenit, hecha una escuadra, y Elsie el nadir, plomada que cae, sin remedio, desde el trampolín de una boya” (23).¹⁷³ La oposición, la dualidad de la mujer como el

todo) y se orienta hacia la oscuridad de la miseria y la cólera. Cf. Arthur RIMBAUD, *Una temporada en el infierno*, 2ª ed., traducción y prólogo de Marco Antonio Campos, México, Ediciones Coyoacán (Reino Imaginario, 39), 1995, p. 13.

¹⁷² *Miss Harriet* cuenta la historia de un viejo pintor (pintor como el joven Ernesto), el narrador Léon Chenal, quien parte de Étretat (un puerto) para ir a visitar las ruinas de Tancarville. En un descanso se encuentra con seis personas a las que decide contarles *el más lamentable amor de su vida*. Ernesto-Gilberto hará lo mismo en sus obras: contar la más lamentable historia de la imposibilidad del amor.

¹⁷³ En astronomía se denomina *nadir* (del árabe “opuesto”) a la intersección entre la vertical del observador y la esfera celeste. Es decir: si imaginamos una recta que pasa por el centro de la Tierra y por nuestra ubicación en su superficie, el nadir se encuentra sobre esa recta, por debajo de nuestros pies. En sentido contrario se encuentra el cenit. Esto encuentra eco en las menciones explícitas de Owen a las antípodas en *Novela como nube* (18, 52), lo que apoya el decorado simbólico de la dualidad desde un punto de vista espacial.

nadir y el cenit, la relación nuevamente con “los alimentos terrestres”, los perones, las escenas de lo que “se ve” en el cine, todo concuerda con este mitema de la dualidad y muestra la recurrencia que vuelve coherente más allá de la sola lógica el recorrido mitológico-psicológico-espiritual del narrador-autor-persona. Con el uso de técnicas cinematográficas explicitadas (por ejemplo “tiene un primer término con césped y bancos y un fondo de árboles verdaderos pero como llenos de noche” [22]), Owen no hizo sino responder a su manera de entender la novela moderna como una forma literaria en un plano fronterizo “entre el poema y la cinegrafía”.¹⁷⁴

En *Novela como nube*, la «alteridad de la sombra» muestra, pues, la alteridad de Gilberto Owen. Para Jung, la sombra son los “aspectos rechazados y no aceptados de la personalidad que son reprimidos y forman una estructura compensatoria del yo ideal y de la «persona»”.¹⁷⁵

Quizá la clave autobiográfica más significativa, constante en toda su obra y verdadera obsesión personal de Owen, es la figura del padre. Desdibujada y mitificada, la figura del padre heroico, odiado y admirado, superior e inalcanzable, presente siempre como una imagen poderosa e influyente, está en *Novela como nube* convirtiendo a Ernesto en Gilberto, aun cuando en la novela Owen cambie el nombre de su padre o lo ubique en una ciudad distinta de la que

¹⁷⁴ Gilberto OWEN, “Pájaro pinto”, en *Obras*, obra citada, p. 218. Se trata de un reseña a la novela de Antonio Espina publicada en Madrid en 1927 por Nova novorum, de la *Revista de Occidente* (Cf. *supra*, nota 30). En el texto el escritor sinaloense alude a Alexandre Arnoux (1884-1973) — dramaturgo y novelista francés, Gran Premio Nacional de Letras en 1956 y autor de, entre otras muchas obras, *Le règne du bonheur* (1924)— para explicar la estética que une a los géneros poético y narrativo de la novela del español y que éste practicarán en *Novela como nube*, pero al mismo tiempo, pone en diálogo a las tradiciones literarias de Francia, España y México.

¹⁷⁵ Murray STEIN, *El mapa del alma según C. G. Jung*, traducción de Danila Crespi, Barcelona, Ediciones Luciérnaga, 2004, p. 289.

vivió. El padre de Owen, Guillermo, fue un norteamericano de origen irlandés que nunca se casó con su madre, Margarita Estrada, una de las muchas mestizas de El Rosario con las que tuvo hijos; era dueño de la mina de la ciudad y fue asesinado en 1914 durante la revolución. Gilberto nunca fue reconocido por su padre, de quien tomó libremente el apellido al llegar a México, quizás por fijación hacia ese hombre que reaparece constantemente en su obra y le produce al mismo tiempo atracción y rechazo, miedo y ternura.

Es precisamente en el tiempo que dura la convalecencia de Ernesto cuando el padre de Owen aparece en *Novela como nube*. Se presenta como un ángel que le advierte de su futuro. Es, para decirlo en términos proppianos, un coadyuvante, sumamente vinculado a la consciencia moral. La aparición — irónicamente hamletiana— abarca todo el capítulo 17, titulado “El ángel Ernesto” (36-38). Curiosamente el capítulo siguiente se titula “Unas palabras del autor”, y éste tendrá relación con uno de los mitemas estudiados, en relación con la creación de una obra literaria. Por el retrato que se hace del ángel, resulta claro que el padre muerto de Ernesto en la ficción, el “ángel Ernesto”, es en realidad Guillermo Owen; en breves trazos, el narrador alude a “su fortaleza de minero” (37) y describe cómo mira a Ernesto hijo “con sus ojos apagados, hundidos; pero aunque se le parece, comprende que no, no es su raza; su mirada es molesta, impertinente: ¿su hijo?, había que ver” (37). En ese rechazo implícito del hijo de sangre india por parte del padre blanco, Owen expone con claridad una de las obsesiones de Gilberto Estrada: el no reconocimiento por parte de su padre. Esta cuestión marcó la vida de Owen. Que el hijo Ernesto se vea reflejado en el rostro y en el nombre de su padre, que confunda el rostro de su padre, en medio del delirio, con su propio rostro, es un indicio de que la figura paterna es una

constante afirmación del propio Owen, quien se identifica con aquel y llegan a constituir una unidad, la verdadera sombra de la alteridad, pues a pesar de la advertencia —o quizá tal vez por ésta— Ernesto se condenará:

El ángel Ernesto le mira con su mirada más dura, y le habla de un pasado vergonzoso, y le dice que está a punto de cometer una deslealtad con el tío Enrique, y que su futuro será infame. El ángel Ernesto no sabrá de piedad, pero el deber, en cambio, lo conoce al dedillo. Y después de todo Ernesto es el ruin, el malo, el que sólo lamenta ahora, en vez de su pecado, no haber aprendido a tiempo el lenguaje que hablaba aquel retrato; si ahora lo supiera, qué fácil le sería convencer al ángel. (38)

La mitificación del linaje y el origen (así como el mito imposible del amor, del andrógino) que adquirió la obra de Owen en el futuro es prueba de *fracaso* en el proceso de individuación que expone Jung y que Durand plantea como un fracaso ético.¹⁷⁶ Dice Owen en “Naípe”, prosa poética perteneciente a *Línea* (1930), escrita poco después de terminar su novela: “soy demasiado lampiño para mi sombra, espejo que anticipa medio siglo la imagen”,¹⁷⁷ y recordemos que “Su amigo el ingeniero del ingenio le reprochaba el ser lampiño” (3). El simbolismo autocrítico es evidente: no se puede comparar su “lampiñez” con la “barba caudal” del “hombre que es sólo una fotografía de mi padre”.¹⁷⁸ Ser lampiño es otro modo de decir que el niño no alcanzará al padre, lo que es explícito también en *Novela como nube*: “Se ve pequeñito. Su tío tiene razón: siempre será sólo un niño” (3).

¹⁷⁶ Cf. Gilbert DURAND, *De la mitocrítica al mitoanálisis...*, obra citada, pp. 330-335.

¹⁷⁷ Gilberto OWEN, *Obras*, obra citada, p. 58.

¹⁷⁸ *Ibid*, p. 57.

Dice Jung: “Los héroes —recordaré a Rómulo y Remo, Moisés, Semíramis y muchos otros— habían sido separados de sus padres. Otros son directamente hijos de los dioses, y los linajes nobles hacen remontar su genealogía hasta los héroes y los dioses”.¹⁷⁹ Así, la heroicidad de Ernesto y de Gilberto, fracasará. Dice Durand que los autores que examina

se caracterizan por el escrúpulo, por la incesante puesta en cuestión y hasta por el reconocimiento del fracaso. Y esa inquietud escrupulosa es precisamente el prolegómeno de la angustia contemporánea. Esa «conciencia» de fracaso me basta como criterio, y casi iba a escribir, como síntoma.¹⁸⁰

Se trata pues del mismo problema: “Se podría decir que, tanto para Hesse como para Gide, el pluralismo es la cuestión central, pero éste no es nunca asumido, ni dominado. Es, por decirlo así, un «pluralismo inacabado», porque vamos a descubrir por contraste que la culminación del pluralismo, su «ápex», es la *alteridad*”.¹⁸¹

¹⁷⁹ Carl Gustav JUNG, *Símbolos de transformación*, (edición revisada y aumentada de *Transformaciones y símbolos de la libido*), supervisión y notas de Enrique Butelman, Barcelona, Paidós, 1963, p. 51.

¹⁸⁰ Gilbert DURAND, *De la mitocrítica al mitoanálisis...*, obra citada, p. 291.

¹⁸¹ *Idem*. Las cursivas son del autor.

Sin duda el segundo mitema, el de la mujer doble o múltiple —que polariza el *Anima* en tinieblas o luz celestial— es en ésta y las siguientes novelas el más sencillo de verificar. En la psicología analítica de Carl Gustav Jung el ánima alude a “las imágenes arquetípicas de lo eterno femenino en el inconsciente de un hombre, que forman un vínculo entre la consciencia del yo y el inconsciente colectivo, abriendo potencialmente una vía hacia el sí-mismo”.¹⁸² La abundancia de personajes femeninos hace posible recorrer una especie de arcoíris que va desde la gama de lo sublime a la de lo terrenal, una vez más al contraste entre lo espiritual y lo carnal.

Evidentemente los dos primeros mitemas van de la mano. Owen recurre al arquetipo místico de la mujer absoluta —es decir, múltiple, doble o desdoblada— que se ilustra con la pareja Elena-Rosa Amalia y se confirma con las dos Evas —se trata del mito de la mujer doble, de la “furcia sublime”.¹⁸³ Éstas se manifiestan siempre bajo el decorado mítico de la intimidad. Un matiz de sensualidad se añade con el simbolismo floral y vegetal en estos decorados. La mujer convoca el simbolismo y las mitologías del agua —en este caso agua “aérea” bajo forma de nube— que evocan todo un cortejo mitológico: “Falsa, esta elegía. Ha oscurecido ya. Regresará. Elena estará inquieta. Le reñirá por haber estado bajo el sereno, en este pobre jardín sin recuerdos siquiera, absolutamente desierto. Se inclina sobre la fuente como sobre una ventana abierta al cielo de los antípodas” (52).

¹⁸² Murray STEIN, obra citada, p. 287.

¹⁸³ Gilbert DURAND, *De la mitocrítica al mitoanálisis...*, obra citada, p. 255.

Como señalé en otro lugar, en *Novela como nube* se encuentra una “fascinación por el universo femenino, a pesar de una aparente misoginia, que entraña en sí misma una búsqueda de la identidad de la instancia narrativa a través de un proceso de conocimiento”.¹⁸⁴ Sin embargo, como señala José Joaquín Blanco: “Owen tomó la parcela de la desolación y la llevó en sí mismo, obsesivamente, a las más amargas consecuencias [...] Owen no halló el amor, el lenguaje, la fortuna ni la alegría; es el poeta que no encontró las cosas que buscaba porque tenía un terror teológico de asumirlas, de encerrarse en el infierno de una definición irredenta”.¹⁸⁵

Ernesto-Gilberto se revela como un ser en busca de identidad mediante intentos de vinculación con los objetos amorosos que para él representan las mujeres. Es importante señalar aquí esta objetivación de lo femenino, pues es así como se realiza una inversión de lo verdaderamente necesario en términos de identidad (y especialmente de identidad social) a favor del estallido de una realidad mexicana que aún no estaba lista (y probablemente no lo esté aún) para lograr un verdadero modelo saludable de relación amorosa que signifique parte de la realización del ser humano, o de individuación, como diría el propio Jung, puesto que las necesidades superiores o secundarias de amor y pertenencia son tan reales como las más inferiores o primarias.

Lo que el narrador-personaje-autor busca es un *ideal* de mujer, y por tanto, algo que nunca podrá encontrar en el plano ficcional que representa a la realidad o en la realidad en la que representa la ficción. Ernesto, al estar en el

¹⁸⁴ Luis Alberto PÉREZ AMEZCUA, obra citada, p. 18.

¹⁸⁵ José Joaquín BLANCO, *Nostalgia de contemporáneos*, México, Conaculta/Ediciones sin Nombre (La Centena, Ensayo), 2003, pp. 92 y 94.

zaguán de la casa del tío Enrique y de haber propuesto a Rosa Amalia, creyéndola Elena, que se vieran en el cuarto de estudio, “siente un desencanto anticipado” (53). Éste es el desencanto —notemos que se desilusiona incluso con “aquella a la que ama”— que permite afirmar que esa búsqueda siempre será infructuosa. Siguiendo la alegoría de la novela misma, lo terrenal (Ernesto) no pudo hacer contacto con lo divino, con la abstracción que significa lo divino (Hera o Juno).

Se trata, pues, de un fracaso en literatura (suicidio lírico) que tendrá un dramático eco en la vida de Owen, quien luego de estar enamorado de Clementina Otero y de no haber sido correspondido, contrajo matrimonio en 1935, en Colombia, con Cecilia Salazar Roldán, hija del general conservador Víctor Manuel Salazar, un matrimonio que duró muy poco. De ese matrimonio nacieron dos hijos: Guillermo y Victoria. En una entrevista a Julieta Montero publicada el 26 de julio de 2008 ésta asegura haber recibido la vista de los hijos de Owen, Guillermo y Victoria, porque Claudia Owen, hija de Guillermo y nieta de Gilberto, enferma de cáncer, insistió diciendo: “quiero que todos vengan porque no me quiero morir sin ver que mi papá reencuentre a su padre”.¹⁸⁶ Aunque la nota contiene algunas imprecisiones (como el año de la muerte de Owen) no deja de ser emotiva, pues da perfecta cuenta del doble fracaso en la vida de Owen: “Fue un matrimonio que rompió rápidamente siendo ellos unos niños. Tenían 6 o 7 años cuando se separaron sus papás. Guillermo tenía 15 años cuando muere Owen” dice Montero en la nota, y afirma que al preguntarles dónde estaban [Guillermo y Victoria] cuando se enteraron de la muerte de su

¹⁸⁶ Cf. GRUPO EDITORIAL NOROESTE/Redacción, “Tras el fantasma de su padre, Gilberto Owen”, México, 26 de julio de 2008, <http://www.noroeste.com.mx/publicaciones.php?id=396523>.

padre respondieron: “estábamos estudiando en Suiza en un internado cuando nos llega la noticia, no era fácil viajar en ese tiempo, no pudimos venir”.¹⁸⁷ Así que ni Owen ni Guillermo (quien por cierto nació un día 4, del mes de mayo) pudieron tener realmente una figura paterna. Sus hijos —abunda la nota— recuerdan únicamente que viajaban con él cada año a Europa o a Estados Unidos. Al preguntarles cuál es la imagen que tienen de él Victoria respondió: “Me decía Vicky de cariño y era muy consentidor”.¹⁸⁸

En *Novela como nube* podemos verificar fácilmente este mitema de la mujer doble en las descripciones opuestas de los dos personajes femeninos principales. El capítulo 15 es el de “Elena”. Arriba hablé ya del significado intertextual y simbólico de este nombre. La traición, pero también la belleza. La traición al esposo pero también, luego de la guerra de Troya, el perdón del marido, la muerte del ladrón Paris¹⁸⁹ y la vuelta al orden, el restablecimiento del orden jurídico y la restitución de la posesión (su esposa) a Menelao.

Elena es un nombre complejo.

Proveniente del griego, significa “antorcha”: “la brillante, la resplandeciente”. Se trata de un nombre de raíz indoeuropea, “arder”. Elena de Troya, la mujer más bella del mundo, mereció el epíteto de “destructora de

¹⁸⁷ *Idem*.

¹⁸⁸ *Ibidem*. Un par de fotografías de esta visita de los hijos y nieta de Owen se incluye en el anexo II.

¹⁸⁹ A propósito, dice Ernesto en *Novela como nube*, al estar planeando declararle su amor a Elena: “Él mismo, ante un espejo [i!], gritaría: ¡al ladrón! Ladrón, ladrón, ladrón. No, ángel Ernesto, esa muchacha era mía, el ladrón ha sido el tío Enrique” (53).

hombres”, por etimología popular. La difusión de Elena como nombre de pila comienza con la madre del emperador Constantino.¹⁹⁰

En *Novela como nube*, Elena fue la novia “tradicional” de Ernesto, quien le pregunta qué hizo durante el día cuando platicaban por la noche en la ventana de ella, reja de por medio. Sin embargo, Elena existe determinada por Ernesto, de él depende, por ejemplo, su boca: “Es Elena, la reconoce Ernesto fácilmente; en su otra vida tenía un bigotito castaño, a la inglesa, que daba la medida exacta de la boca de Elena; pero afirmaba, en un cumplido exagerado, que cuando dejaba de afeitárselo crecía hasta el tamaño de cada uno de sus ojos” (31). Así, la mujer depende de la voluntad del hombre, y algo aún más significativo, de un elemento de su virilidad, de su masculinidad, del bigote (a pesar de la paradoja de su lampiñez), una característica física que no podrá tener ninguna mujer.

Elogiaba sus ojos: “parecía que cada día vivido iba agrandándose más, llenándose cada vez más de las dulces cosas del mundo, y era muy grato, para medir lo vivido, inclinarse a contar las estrellas que cabían cada noche en los espejitos gemelos, que tenían una fosforescencia lechosa, como la del suelo de la ciudad, cuando llueve” (31). Con ella se entiende con una mirada. Descubre que ha pensado en cosas trascendentales, “y eso no está bien, te envejece” (32). Sin embargo, llora con ella. Elena significa, quizás, la posibilidad de la comunicación al margen de las palabras. “¿La ama todavía? ¿Le amó ella alguna vez?” (35).

¹⁹⁰ Cf. Gutierre TIBÓN, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, 3ª ed., México, FCE (Lengua y Estudios Literarios), 1998.

Cuando se entera de que se casa con su tío, y puesto que “Era literatura su noviazgo” (47), Ernesto compone “la fuga goethiana de escribir un desahogo enrevesado” (47). El matrimonio de Elena con una figura paterna, la de su tío, es considerado por la instancia narrativa una forma de traición. Barthes acerca del discurso amoroso: “DOLIDO. Imaginándose muerto, el sujeto amoroso ve la vida del ser amado continuar como si nada hubiera sucedido”.¹⁹¹ El escritor francés, para ilustrar esta parte de su sección, toma, por supuesto, al *Werther* de Goethe. La relación de esta fuga goethiana es clara y se relacionará, por supuesto, con *Margarita de niebla*. Margarita Estrada, por cierto, era el nombre de la madre de Owen.

A diferencia de lo que le ocurre con la ahora esposa de su tío, “Ernesto está acostumbrado a no entender las [palabras] de la hermana de Elena, atento a gozarse en el timbre de su voz. Desde hace muchos años se ha dado cuenta de que no dice nada interesante —demasiado frío y lógico, demasiado sutil todo y rebuscado—” (33). Rosa Amalia no posee, a diferencia de las anteriores, un nombre simbólico o especial, que se oriente a lo heroico o a lo grandioso o que promueva el crecimiento del héroe, sino uno más bien carnal, debido a la asociación floral que lo decora y que ya se vio páginas arriba. “Rosa Amalia es diferente; siempre lo deja vacío de comentarios, pues la adivina falsa, pérfida y muy hábil. En realidad seres así sólo interesan a los novelistas. Siempre la ha creído muy lejos de la bondad [...] Tiene los ojos verdes, la tez muy blanca y la boca colorada. Su nariz es aquilina” (45).

¹⁹¹ Roland BARTHES, *Fragmentos de un discurso amoroso*, 11ª ed., traducción de Eduardo Molina, México, Siglo XXI (teoría), 1993, p. 78.

Lo opuesto a la feminidad de Elena aparece en Rosa Amalia, quien “Tenía cosas de hombre: le gustaba pensar y su pensamiento era ágil, propenso a la ironía, y no creía que el amor fuese un fin. Nadie en su casa, nadie en la escuela comprendía lo peligroso, lo demoledor de un carácter así en una sociedad constituida a base de un mutuo respeto, en los sexos, de la jurisdicción del contrario” (45). Rosa Amalia lee el periódico, una especie de trasgresión de esta “jurisdicción del contrario”, lo que acentúa por una parte su libertad, su independencia. Es con esta mujer, con quien no puede comunicarse, con quien Ernesto se infligirá su castigo.

Luego de la confusión, hay que decirlo, la belleza física, carnal, de Rosa Amalia es un estímulo, un elemento para que Ernesto acepte el castigo. La confusión opera como con Ixión, que ha de unirse a Néfele creyéndola Hera por engaño de Zeus. “Es hermosa con ese traje, mucho más hermosa que Elena. ¿Qué hace aquí? ¿Sería ella la del corredor? Se parece un poco, también, a Ofelia” (58).

Comienza una breve confusión de las mujeres en su vida, pero luego se desengaña: “No, no se parece a Ofelia, ni a Elena, ni a Eva, ni a la otra Eva” (58). Esto tiene una razón que se explica por el ideal inalcanzable, el fracaso que resume a la perfección el lamento dolido de Ernesto: “¡Ay, Elena inasible, haberte amado siempre en imagen! En Eva, Ofelia, la otra Eva, y todas, todas” (61).

El tercer mitema que se analiza en *Novela como nube* es el de la «interiorización de la dualidad en el acto poético», en la operación de la obra. Pero esta interiorización no se logra debido a la “ninfolepsia” de Owen, lo cual se evidencia con el emblema de la carencia, con el sello de la imposibilidad de la *coincidentia oppositorum* que deseo ejemplificar no sólo con el “¡Ay, Elena inasible, haberte amado siempre en imagen!” (61) sino con el poema “Día veintitrés, Y tu poética” de *Sindbad el varado (Bitácora de febrero)*:

Primero está la noche con su caos de lecturas y de sueños.

Yo subo por los pianos que se dejan encendidos hasta el alba;
arriba el día me amenaza con el frío ensangrentado de su aurora
y no sabré el final de ese nocturno que empezaba a dibujarme,
ni las estrellas me dirán cuál fue, cabal, mi nombre. Ni mi rostro.

Si no es amor, ¿qué es esto que me agobia de ternura?

Mañana inútil: pájaros y flores sin testigos.

La esposa está dormida y a su puerta imploro en vano;
querrá decir mi nombre con los labios incoloros entreabiertos,
los párpados pesados de buscarme por el cielo de la muerte.

Mas no estaré en sus ojos para verme renacer al despertarse
y cuando me abra, al fin, preguntará sin voz: ¿quién eres?

El luto de la casa —todo es humo ya y lo mismo— que jamás

habitaremos;

el campo abierto y árido que lleva a todas partes y a ninguna.

¿A dónde, a qué otra noche, irá el viudo por la tarde borrascosa?¹⁹²

¹⁹² Gilberto OWEN, *Obras*, obra citada, p. 84. Las cursivas son mías.

Se manifiesta, en este texto publicado en 1948, una ruptura “moderna” con los valores del siglo pasado que comenzó con la antítesis del final de *Novela como nube* que invierte las situaciones y los valores iniciales. “Como símbolo de la totalidad, el *sí-mismo* es una *coincidentia oppositorum*; por lo tanto, entraña a la vez luz y tinieblas”, asegura Jung, y no habrá sí-mismo si para el poeta la poesía no es capaz de reunirlo con el amor ni con el mundo.¹⁹³ Esta imposibilidad fue magníficamente entrevista por Ramsés Sandoval Ramírez, quien señala, a propósito de “Y tu poética”, que “los días veintidós al veinticuatro constituyen un nuevo capítulo cuyo eje es la revelación de la Poesía como una vivencia inalcanzable, a la cual el poeta sirve como medio, no al revés”.¹⁹⁴

Este antagonismo que va tomando dimensiones metafísicas convierte a Ernesto-Gilberto en el verdugo de sí mismo, ya no castigado por fuerzas superiores, sino por su propia conciencia (“Ernesto siente algo ardoroso, incendiado, como el índice de Dios —y Su Ojo, en los de ese hombre, como un espejo ustorio que recogiera todos los pecados de toda la vida...” [27]).¹⁹⁵ Para él el porvenir no es sino futuras tinieblas. Esta alteridad ineludible lo hace que quede unido *como un forzado a su cadena*. La mujer entra así de un modo privilegiado en esta problemática de los tiempos modernos; ahora aparecerá como un ser híbrido, andrógino, que lee los periódicos, inalcanzable. No es sólo aquí el Ixión que pintara José de Ribera, sino todas las Furias: es Ticio, es

¹⁹³ Carl Gustav JUNG, *Símbolos de transformación*, obra citada, p. 372.

¹⁹⁴ Ramsés SANDOVAL RAMÍREZ, *Rescaldos de Gilberto Owen: un acercamiento a Sindbad el varado* (tesis de licenciatura), México, UNAM, 2005, p. 101.

¹⁹⁵ Un espejo ustorio es un espejo cóncavo de gran tamaño utilizado para concentrar en su foco los rayos solares o de un cuerpo en combustión y aprovechar con fines bélicos el gran calor que produce. Etimológicamente, su nombre proviene de la palabra latina *ustor*, de *ustoris*, “el que quema”.

también Sísifo, y desde luego Tántalo. El verdugo de sí mismo, ¿quién es sino el artista, este “faro”, este mediador (hermético) entre lo divino y lo humano, esta conciencia condenada?

Gilberto Owen-Ernesto Narrador es consciente de esta necesidad de evolución, de cambio, de experimentación de un proceso de individuación, en la obra, pero también en la persona. En el capítulo 18, con el explícito título de “Unas palabras del autor”, éste dice: “Perdón, pero el determinismo quiere, en mis novelas, la evolución de la nada al hombre, pasando por el fantoche. La escala al revés me repugna” (39). El término “fantoche” tiene cuatro acepciones en el *Diccionario*: “(Del fr. *fantoche*). 1. m. Persona grotesca y desdeñable. 2. m. Sujeto neciamente presumido. 3. m. Persona vestida o maquillada de forma estrafalaria. 4. m. Muñeco grotesco frecuentemente movido por medio de hilos”.¹⁹⁶ Todos connotan un aspecto negativo, y quizá, muestren de una manera cruel el estadio intermedio, incompleto, en el que permaneció Owen hasta el resto de sus días. “Siento no poder iluminar los gestos confusos, pero “no poder” es algo digno de tomármeme en cuenta” (39).

Así pues, el psiquismo creativo, el poder mágico de reconciliar las contradicciones en el acto poético, la capacidad de encontrarse en

¹⁹⁶ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *DRAE*, obra citada. Véase <http://lema.rae.es/drae/?val=fantoche>. Es probable que, dada la admiración de Owen a Gide, el mexicano haya tomado del francés el término, aunque de manera pervertida, pues el 7 de mayo de 1912 Gide escribe en su *Diario*: “Mis personajes, que al principio me parecían fantoches, se llenan poco a poco de sangre verdadera y ya no los despacho tan fácilmente como esperaba. Exigen cada vez más, me obligan a tomármelos cada vez más en serio y mi primitiva fábula se muestra cada vez menos suficiente”. Cf. André Gide, *Diario*, selección, traducción y prólogo de Laura Freixas, Barcelona, Alba Editorial (minus), 1999, p. 100.

sincronicidad¹⁹⁷ —aunque presentes en deseo— no se logran ni en Owen ni en su obra debido al propio Owen.

¹⁹⁷ Cf. Gilbert DURAND, obra citada, p. 278. Por “sincronicidad” se entiende “La coincidencia significativa de dos sucesos, uno interno y psíquico, otro externo y material”. Cf. Murray STEIN, *El mapa del alma según C. G. Jung*, obra citada, p. 289.

Sólo resta tratar el mitema de la «creación de la Gran Obra» en *Novela como nube*. Es posible decir que la voluntad narcisista impide la realización del yo (la aceptación del matrimonio con Rosa Amalia por parte de Ernesto no es sino un narcicismo invertido para mostrar que no hay dolor más grande que el suyo, hiperbolizado en la eternidad del mitema del castigo eterno). La imagen en el espejo, los reflejos, son tomados por Narciso como el propio Narciso. El procedimiento estilístico, vanguardista, fragmentario, críptico, es utilizado por Owen de manera latente para mostrar lo que tal vez fue el problema central de su vida expresado por un mitologema muy propio del siglo XX y que fue expresado por muchos escritores, particularmente por los Contemporáneos y, antes, por los que formaron el grupo Ulises, entre los que estaban, desde luego, Villaurrutia, Torres Bodet y Owen: «sólo se encuentra lo que no se busca». Así, en Owen este abandono, esta confianza derivada de la individuación, del desarrollo del yo, nunca se realiza, y es siempre parcial el acercamiento a la reunión de interior psíquico y exterior material. Owen comprueba, y así lo muestra con su fina intuición y su aguda sensibilidad en *Novela como nube*, que muy al contrario lo que ocurre es que *nunca* se encuentra aquello que se busca. Y será éste el hilo conductor de sus relatos, de la literatura de sus cartas, de su “opus magna” de título más que elocuente, *Perseo vencido*, y finalmente el hilo conductor de la vida de Gilberto Owen, que seguirá sufriendo la pesadilla de haber perdido a Clementina, su mujer, la mujer de su vida, la pesadilla de que su búsqueda es vana, que desemboca en algo totalmente diferente.

Así pues, es significativo que Ernesto pierda a Elena contrayendo matrimonio con Rosa Amalia, que Julio (el personaje de *Dama de corazones*) rechace a la mujer, y que Carlos (el personaje de *Margarita de niebla*) no se una

a aquella con la que acaba de contraer matrimonio. La mujer ausente, la mujer perdida, la mujer muerta, no son sino símbolos de la imposibilidad de unión de los opuestos, de aceptación de alteridad, de reunión de *Anima* y *Animus*, de fusión de persona y sombra, en la misma persona.

No se trata pues de un fracaso en la composición de una Gran Obra en el sentido de *opus magna*, sino del fracaso de la conversión mística —con el término alquímico en la denominación durandiana— del proceso de individuación que impidió, como un ejemplo entre otros, la larga vida que Owen esperaba tener y que expresa aunque de modo irónico en voz de su álter ego, Ernesto, un pintor y poeta de Pachuca: “Por el camino os contaré *El impertinente*, novela jamás concluida de G. Owen. Es ingenuo y feliz. Come con propiedad, pureza y elegancia. Ya lo veréis académico en 1990” (51). En carta a Salvador Novo, Gilberto Owen parece expresar su propio mitologema: «La vida es dura, amarga y pesa». ¹⁹⁸ Es ésta la gran ironía de *Novela como nube*: la de la sonrisa amarga de la máscara, del fanteche, más amarga que “el amarillo amargo mar de Mazatlán”. ¹⁹⁹

¹⁹⁸ Gilberto OWEN, *Obras*, obra citada, p. 270.

¹⁹⁹ Gilberto OWEN, “Día tres, Al espejo”, de *Sindbad el varado (bitácora de febrero)*, en *Perseo vencido*, *Obras*, obra citada, p. 71.

**Ψυχοπομπός, conductor de almas:
Dama de corazones (1928)**

CAPÍTULO 4

*No es bello ni feo
tiene otros méritos.*

JEAN COCTEAU, epígrafe que apareció
en la edición *princeps* y que se ha eliminado
de las siguientes

Dama de corazones está dividida en diecisiete secuencias divididas únicamente por blancos tipográficos, como se indicó arriba, por lo que la numeración arábica que utilizo tiene sólo fines prácticos. Abarca sólo 43 páginas en formato 17 x 11.5 cm, como todos los libros de la colección Relato Licenciado Vidriera a la que pertenece, como las ediciones de *Novela como nube* y de *Margarita de niebla* que se estudian aquí.

El segmento 1, el incipit de esta novela, da cuenta de las reflexiones de Julio, el narrador protagonista, respecto de su arribo a México.²⁰⁰ Ha llegado de Harvard, donde estudia, nada menos que la institución de enseñanza superior más antigua de los Estados Unidos y la mejor del mundo.²⁰¹ Está en la habitación que le han asignado en casa de su tía, Mme. Girard. Se pregunta cómo estarán ésta y sus primas Aurora y Susana (a quienes casi no recuerda) después de tanto tiempo. En este segmento se anuncia el temor que acompaña a Julio a lo largo de *casi*—este casi es significativo— toda la novela: “Hace tiempo que estoy despierto. *No atrevo* ningún movimiento. *Temo* abrir los sentidos a una vida casi olvidada, casi nueva para mí” (1, las cursivas son mías). Se trata de un terror casi ontológico.²⁰² Existe, pues, un retorno, un “hijoprodigismo” más en la literatura de Contemporáneos, tal y como se verifica en *Novela como nube* con el regreso de Ernesto a Pachuca. La habitación en la que Julio se encuentra, el

²⁰⁰ Xavier VILLAUERRUTIA, *Dama de corazones*, introducción de Pedro Ángel Palou, México, UNAM (Relato Licenciado Vidriera, 12), 2004, pp. 1-7. A partir de ahora las páginas se indicarán entre paréntesis, correspondiendo todas a esta edición.

²⁰¹ Además del hipotético deseo de ser parte de una institución de excelencia, cabe suponer que Villaurrutia, como muchos otros de sus contemporáneos, se sabía parte de una élite intelectual capaz de competir con cualquier en el planeta.

²⁰² En *Novela como nube* se lee: “«reír antes de ser feliz, por miedo...» ¿Aquí, también, el miedo?” (capítulo 2, p. 5).

espacio donde arranca la novela, anuncia ya todo el decorado de la intimidad del relato: del viaje dentro de la habitación, dentro del sí-mismo, dentro de la propia conciencia. Están la cama, el espejo, la ventana. Se identifica ya el interés por la “Muerte Viva”, este oxímoron que acompañará toda la obra, ésta y la posterior, de Xavier Villaurrutia: “Me cargo en el lecho hundiéndome *temeroso* [...] como deben hacerlo los enterrados vivos” (1, las cursivas son mías). Hay un elemento simbólico más que desde ahora registraré, porque se trata de un diálogo simbólico entre *Dama de corazones* y *Novela como nube*, quizá las dos obras más parecidas de la literatura escrita en español de todos los tiempos. Compárense los pasajes siguientes:

Yo, por mi parte, no lograría rehacer una escena de aquel tiempo... Susana tenía entonces las mejillas pecosas de una fruta, pero ¿y Aurora? La podría reconocer por la cicatriz que debe llevar en una pierna, de resultas de una caída. Creo que fue en la huerta. Aurora había subido a un manzano y me prometía un fruto; en vez de dejar caer la manzana se dejó caer ella, distraída. (*Ddc*, 2)

Le decía: asómate, amiga, a mi balcón del 15 de septiembre. Y Ofelia se caía siempre al mar de la calle. Era muy torpe, la pobre, para entender las lecciones. (*Ncn*, 4)

Podemos verificar el elemento mitémico (casi un tema) de «la caída de la mujer» junto con la alusión (un capítulo entero en Owen) a las manzanas que ya se ha discutido arriba. Así, Villaurrutia, aunque de manera mucho más discreta, casi desdibujada, como una acuarela, establecerá también en su incipit la cuestión de lo sensual y lo carnal también con la alusión a las frutas, alimento terrenal. ¿Quién no ha leído a Gide?

Luego de mirar por la ventana el paisaje de que goza, Julio se mira (¿cómo no?) al espejo del tocador: “Su luz me traiciona un poco, alargándome. Ya nos acostumbraremos los dos a vernos” (3). Así, el espejo también muestra una alteración, una distorsión de este doble de Julio que es ya un adelanto del mitema de la dualidad que se estudiará después.

Un señalamiento más para mostrar la enorme semejanza de las novelas de Villaurrutia y de Owen: en la del primero se lee: “Tendré que rasurarme. El agua fría reanima, aleja de las preocupaciones, del lugar” (3) y en la del segundo: “¡Qué triste! No poder comparar en un poema las delicias de rasurarse con la estancia en Nápoles” (3). Esta relación con las mujeres que se aproxima va precedida por el establecimiento de la virilidad en el acto del afeitado.

El narrador-personaje, mientras se rasura, recuerda a Ruth, una estadounidense con la que tiene una relación indeterminada, pero que se implica especial. Ésta “escuchaba las promesas que yo le vertía al oído y que ella sabía que olvidaríamos los dos la misma tarde” (3).²⁰³ Las promesas incumplidas, entonces, son también el anuncio del fracaso que los narradores-protagonistas anticipan como posible desenlace de sus deseos de satisfacción de sus necesidades amorosas.

Ruth permite incluir el elemento de la mujer extranjera. En este sentido, se parece más a *Margarita de niebla* que a *Novela como nube*. En la novela de Villaurrutia esa “americana romántica” lo “sustituía entonces en la imaginación

²⁰³ En *Novela como nube* dice Ernesto: “Esto quiere decir que Eva sentía la necesidad de prometer algo para siempre, desfalleciendo y entrecerrando los ojos. Naturalmente, lo que juraba y quería que se le jurara era un amor que no sentían” (capítulo 6, p. 12).

por Jack o por Frank, a quien adoraba cuando no estaba a su lado” (4). Enfatizo que se trata de mostrar la posibilidad de confrontación entre lo nacional y lo extranjero. En la novela de Torres Bodet, la alemana Margarita tendrá una amistad con un personaje llamado Otto Schmiltzer que provocará una especie de celos en Carlos Borja. Esta inclusión de oposición tiene su origen, quizá, en el deseo de mostrar las diferencias culturales y nacionales como un factor de identificación de la identidad personal (interna) y nacional (externa).

Sobre las novias del pasado alguna duda más: “No la quise. ¿La quiero? Soy tan débil que ahora creeré que la quiero” (4) en *Dama...* y “¿La ama todavía? ¿Le amo ella alguna vez?” (35) de *Novela...* Preguntas sobre el amor...

Luego de que Julio mira el paisaje hará lo propio al salir de la habitación. Mirará el cuarto de estudio, bajará la escalera y encontrará así a las jóvenes y a la tía. Se saludan y comienzan una accidentada conversación para luego pasar al comedor. En los últimos párrafos de este primer segmento comenzarán a hacerse comparaciones entre las mujeres.

El segmento 2 (8-9) está totalmente consagrado a continuar la comparación de quienes, aun siendo tan parecidas, son distintas. Se contrastan sus comportamientos, su manera de hablar, de decir o no la verdad, su forma de escuchar, lo que leen (Susana novelas y poesías; Aurora obras de teatro), el modo que tienen de escribir, el cariño que le tendrá a Susana siempre y el temor

que le despierta Aurora. Ruth se aleja para desaparecer del relato. Al paso: Owen escribirá más adelante “El libro de Ruth”, incluido en su *Perseo vencido*.²⁰⁴

Algo sumamente importante para la interpretación de la novela aparecerá en este segmento: el hecho de que el personaje padezca una “enfermedad del corazón” (8).

En el segmento 3, tan breve que sólo consiste en tres cortos párrafos de la página 10, Julio vuelve a concentrarse en las semejanzas entre sus primas, a pesar de las ligeras diferencias en el rojo del pelo. Estas diferencias entre el color del pelo se encuentran también entre los de Paloma (negro) y Margarita (rojo), en la novela de Torres Bodet. No obstante la brevedad del capítulo, éste es relevante porque asimila o intenta asimilar un carácter heroico a las protagonistas: “¿Por qué mis ojos las diferencian al grado de hacer de ellas heroínas rivales de un novelista cualquiera?” (10). Al mismo tiempo, señala una discreta alusión metaliteraria que es un guiño a las novelas líricas sinópticas. Además, aquí es donde adquiere título la novela: “Ahora se sobreponen en mi memoria como dos películas destinadas a formar una sola fotografía. Diversas, parecen estar unidas por un mismo cuerpo, como la dama de corazones de la baraja” (10). Por supuesto, la baraja es un juego de azar, y una vez más, el azar

²⁰⁴ “El libro de Ruth” incluye cinco magníficos cuadros inspirados, desde luego, en el libro bíblico Rut (Cf. SOCIEDAD BÍBLICA CATÓLICA INTERNACIONAL, *La Biblia*. Latinoamérica, obra citada, pp. 869-873), inmediatamente posterior al Cantar de los Cantares y anterior a las Lamentaciones, lo que muestra una vez más la capacidad de Owen para trasgredir conscientemente mitos de distintas tradiciones para satisfacer sus necesidades expresivas y las de su época.

es relevante, pues es la clave de algunos de los mitologemas de los Contemporáneos.²⁰⁵

El segmento 4 (10-11), también muy breve, está dedicado a Mme. Girard. El autor la dota en unas cuantas pinceladas que incluyen exotismo y alusiones a músicos y pintores de un aura de misterio, de intemporalidad y de ausencia, de clasicismo. Bastan, no obstante, cuatro cronotopos indeterminados y la alusión a un género musical para que quede indicada la muerte del pasado y la vitalidad del nuevo siglo XX: “Una tarde de primavera la coloca en 1890. Un mediodía de verano, en 1895. Un atardecer de octubre la lleva a pensar en la última puesta de sol del siglo XIX. Sólo un disco de jazz la hace abrir los ojos y temblar de pies a cabeza despertándola a otro mundo que no es el suyo porque no puede recordar nada” (11). Villaurrutia resulta, por la organización de su material textual, por la delicadeza de sus imágenes y por la integración del personaje con su objetivo parabólico, simplemente genial.²⁰⁶

El segmento 5 (11-13) describe una vista a un convento desde la azotea que incluye, a partir de la descripción geométrica del inmueble lleno de monjas

²⁰⁵ La relación entre el juego de azar y la literatura, y su estética, desde luego, se verá desarrollada por completo en *Rayuela*, de Julio CORTÁZAR. Si Gilberto OWEN descubrió antes que el argentino la “teoría del lector macho”, Xavier Villaurrutia también se le adelantó en el tema de la vida como azar y juego. Obsérvese la siguiente curiosa ¿coincidencia? ¿sincronicidad?: “Eso, y encontrar grandes pelusas grises o verdes dentro de un paquete de cigarrillos, u oír el silbato de una locomotora exactamente en el momento y el tono necesarios para incorporarse *ex officio* a un pasaje de una sinfonía de Ludwig van” (*Rayuela*, México, Alfaguara (Literatura Hispánica), capítulo 1, p. 22) y “He estado, de noche, repasando un álbum de dibujos [...] Y cuando lo miraba más y más intensamente, llegó hasta mi cuarto, aguda y larga, la sirena de un tren verdadero. A mí me sucedió esta cosa extraordinaria” (*Novela como nube*, capítulo 18, p. 40).

²⁰⁶ Sé que los juicios de valor deben evitarse al máximo en un trabajo como éste, pero creo que no emitirlos respecto de pasajes como estos es, como diría Benedetti, mucho más grave, muchísimo más grave.

que parecen haber olvidado “de qué manera camina la gente del mundo” (11), la mención al juego del “parchesi” y al “croquet”, entrecorridos en el texto. El parchesi, o parchís en español (del hindi *pacīsī*; de *pacīs*, veinticinco), es un “Juego que se practica en un tablero con cuatro salidas en el que cada jugador, provisto de cuatro fichas del mismo color, trata de hacerlas llegar a la casilla central. El número de casillas que se ha de recorrer en cada jugada se determina tirando un dado”.²⁰⁷ Otra especie de rayuela, de búsqueda del cielo, o del centro.

Es en este momento cuando se introduce al novio de Aurora, M. Miroir: “Es alto, recio, con una barba cuidada y negra, con una voz lenta hasta desesperar y hecha de largas pausas que aprovecha aspirando fuertemente el aire como aspiran la bocanada de humo los viejos fumadores” (12). Julio cuestiona el amor entre ellos.

En el segmento 6 (13-16) se lleva a cabo, siendo domingo, un partido de *tennis* entre algunos amigos de Aurora y Susana. Julio se reúne con ellos. Después de que los jóvenes se han retirado, los tres quedan en tendidos en el musgo. Llega M. Miroir por Aurora. Julio discurre mentalmente, una vez más, sobre esa relación. Pasa a pensar en Susana, sobre la imposibilidad de decirle

²⁰⁷ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *DRAE*, obra citada. Véase <http://lema.rae.es/drae/?val=parchesi>. Es notable la presencia del simbolismo que incluye el deseo de llegar al centro, la “gulliverización” invertida de la escena (cf. Gilbert DURAND, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, obra citada, pp. 218-219) y la necesaria presencia del *azar* en el fragmento, así como el simbolismo del “croquet” que era un juego de la nobleza de Languedoc que consiste “en golpear bolas de madera o plástico con un mazo, a través de pequeños arcos de metal”, lo que connota la idea del cruce o ingreso, de penetración. “Originalmente, el croquet era un pasatiempo de la nobleza de Languedoc (Provenza, en el sur de Francia) en los siglos XII y XIII. Se dice que es Luis XIV, quien, lamentando no poder jugar allí en el invierno, tendría que jugarlo en una mesa, dando origen al billar”. Véase <http://es.wikipedia.org/wiki/Croquet>. Tanto estos juegos como el *tennis*, cuya cancha en la propiedad “parece un libro de lujo abandonado en un diván de terciopelo” (2-3) son actividades de naturaleza simbólica para Xavier Villaurrutia, pues también implican un modo de relación y competencia entre los sexos opuestos y los iguales.

algo a Susana, en una larga reflexión alegórica. Termina reiterando la figura de la dama de corazones. A propósito, cuando se trata de la imposibilidad del amor y de la imposibilidad de la realización estética completa aparecen, discretas, “una nube que vela la mitad de este sol de junio” (14) y “una niebla que empaña mis ojos” (15). Alusiones a los títulos de las novelas de sus contemporáneos.

El segmento 7 (16-18) refiere un momento en el que Aurora, Susana y Julio entonan un trío de ópera con la música al piano que interpreta Mme. Girard. La escena sirve para que Julio-Xavier haga una comparación más sobre sus primas, reafirme la cualidad difusa de su tía y haga una reflexión estética sobre la naturaleza del arte a partir de la moral de los personajes de las óperas. Alude a la ópera *Fausto*, de Gounod, y así, indirectamente, a la novela de Torres Bodet.²⁰⁸ Al respecto, existe una alusión implícita a la obra de Ortega y Gasset (“¡Qué diera por humanizar este trío de ópera! [18]), lo que también se verifica en *Margarita de niebla* (“¿Se ha enterado usted de la teoría que algunos formulan, según la cual Beethoven podría ser considerado como el primero de los *músicos puros*, es decir como el primero de los músicos deshumanizados?”).²⁰⁹ En la novela, la música también es otro pretexto para continuar el debate interior por una decisión entre Aurora o Susana, “el dilema de la imagen bicápite” (18).

²⁰⁸ *Fausto* es una ópera en cinco actos con música de Charles Gounod y libreto en francés de Jules Barbier y Michel Carré. Versión de la leyenda de *Fausto*, adapta la pieza teatral *Faust et Marguerite* de los mismos Barbier y Carré, inspirada levemente en el *Fausto*, parte I, de Goethe. Se estrenó en el Théâtre Lyrique (Théâtre-Historique, Opéra-National, Boulevard du Temple) en París el 19 de marzo de 1859. Cf. Roger ALIER, *Guía universal de la ópera. Argumentos, orígenes literarios, autores, compositores y discografía seleccionada de las grandes óperas*, Barcelona, Ediciones Robinbook (Ma Non Troppo), 2007, pp. 309-312.

²⁰⁹ Jaime TORRES BODET, *Margarita de niebla*, introducción de Juan Coronado, México, UNAM (Relato Licenciado Vidriera, 29), 2005, p. 22.

El segmento 8 (18-20) continúa la alegoría sobre el sentido metaliterario de Susana que explicaré más adelante. Se trata de una toma de postura en contra del romanticismo, pero es un romanticismo que en parte se acepta: “Así la busco. Así la quiero” (19). Hay una serie de alusiones a autores y, aquí también, una muy breve mención a la figura de Narciso (18). Pero lo más importante de este apartado es la autorreferencialidad explícita que lo hermana aún más a la novela de Owen. Se trata, así, de un hermoso autorretrato:

Te equivocas. Yo sufro porque no puedo complacerte. Imagino que no puedes pensar en mí tan contemporáneo de Xavier Villaurrutia, tan invisible como él, aspirante a diplomático, negligente en el vestir; con un cuerpo inclinado cada día más a desaparecer entre los millones de jóvenes de los Estados Unidos; con mis trajes holgados, con mis camisas blandas, con mis movimientos de cabeza que acompañan el jazz que la victrola dicta invariablemente como un buen actor el día de la centésima representación; con mis cigarrillos mojados en perfume, efímeros, perfectos, en vez de la pipa sabiamente gobernada que te hiciera pensar en el hogar de tu poeta romántico. (20)

Así, queda probada la validez de la posibilidad de unir a narrador, autor y persona en los asuntos de este análisis.

También, en correspondencia a la obra de su amigo Gilberto, aparecerá un listado de flores: “rosas, mosquetas, lilas, violetas blancas, magnolias” (20) pero éstas por el olor que producen en la “brisa que viene del bosque de Chapultepec” en “los invernaderos de la exposición de flores” (20). Así, Villaurrutia también corresponde a su amigo Jaime, cuyo personaje Carlos conocerá a Paloma en Chapultepec, en un momento decisivo de la novela.

El segmento 9 (20-23) da cuenta de un episodio de quiromancia, lo que demuestra el interés místico de Villaurrutia: Susana lee la mano izquierda de Julio. Interesa sobre todo una redundancia. En esa mano “La línea de la vida se interrumpe para continuar segura y honda adelante. ¿Resurrección? La línea del *corazón* está oculta bajo un enrejado impenetrable. Al fin, abandona mi mano. Interrogo sus resultados. Sonríe con tristeza y amargura. Sonríe con amabilidad y sueño” (21, las cursivas son mías). Así, se anticipa ya la muerte en el sueño que habrá de experimentar el personaje y se alude a la imposibilidad del amor con el sintagma “enrejado impenetrable”. Cabe aventurar la hipótesis de que Villaurrutia podría estar sugiriendo el conocimiento de la existencia, ya desde entonces, de la enfermedad cardíaca que le llevaría a la muerte real, de la que hasta el momento, hasta donde se sabe, no ha resucitado.

En seguida, en este segmento, muy importante en la estructura de la novela, comienza el relato de un sueño de Julio en el que, en correspondencia con la lista de flores aparece una de árboles que se observan mientras el personaje soñador viaja en un tren y mira por la ventanilla: “araucaria, chopo, nogal, cedro, álamo, laurel, y luego una interminable fila de cipreses que me producen el mismo efecto que un cortejo de escribanos en el entierro de un banquero” (22). El sueño sirve para —en un pasaje metaliterario que se basa en un análisis de la pintura moderna (se pasa del cuadro impresionista a Picasso, que exige y produce a un tiempo “idéntica sensación agradable que la muda inteligencia de dos personas en un solo momento, frente a un suceso imprevisto, conectadas por un solo brillo de la mirada” [23]— declarar de una vez la necesidad de una nueva estética, de un arte nuevo, pues “Las cosas se adivinan entre la niebla” (22).

El segmento 10 (23-27) es la continuación del sueño. El personaje se ve a sí mismo en la cubierta de un barco, en un desdoblamiento redundante. Ahí se encuentra con “una sombra de mujer” (23) a la que describe en medio de un escenario onírico, con tonos surrealistas. Piensa Julio que se trata de una muchacha hermosa. Al día siguiente la busca sin éxito, hasta que al llegar a Nueva Orleans aparece para quedarse ahí “una vieja horrible, arpía flaca, mitológica, con un juego de arrugas en la cara propio para representar todas las etapas de la vejez; mal vestida y con un pie inmenso... Es ella” (25).

Luego de ver el error en el que estaba, Julio se ve muerto y describe sus sensaciones y pensamientos al respecto, entre los que destacan, una vez más, cuestiones estéticas que igual hermanan a esta novela con las otras dos: “¿Qué importa lo que dice Balzac sobre las *corbatas*, lo que Rimbaud murmura de los hijos de familia, lo que Cocteau piensa del *Narciso* inundado de sí mismo?” (26, las cursivas son mías).

Después Julio es testigo de su propio traslado al cementerio, pues forma parte de la procesión, y escucha a su amigo Jaime decir la oración fúnebre. Este Jaime, por sus cualidades oratorias, es desde luego Torres Bodet. Es posible que se trate, por la descripción que aquí se hace, de una crítica al estilo retórico del también autor de *Proserpina rescatada*, no sé si amable y amistosa o veladamente agresiva.

El segmento 11 (28-29) comienza con las palabras “Cartas de los amigos lejanos”. Estas cartas son un pretexto para hablar de los viajes como deseo permanente de exploración e introducir el toque cosmopolita que caracterizaría al grupo. Se trata, explícitamente, de lo que se convertiría para la generación en

todo un tema: el de «la invitación al viaje», aunque el de Julio-Xavier será, como se verá más adelante, un viaje alrededor de la habitación.²¹⁰

Este segmento sirve también para destacar el valor de la amistad, el sentido de grupo, de intereses compartidos, por lo menos en aquellos años. La posibilidad de mostrar que es posible viajar a través de los otros, de sus ojos, de sus letras: “Letras serenas, oblicuas, deshechas de Enrique [González Rojo], Eduardo [Luquín], Carlos [Pellicer]” (28). Así, aparecen en este intermedio inmediatamente posterior a “la muerte” del personaje, en plena “resurrección”, escenarios de “Londres, Sevilla, Nápoles, Brujas, París [...] En las nubes esta toda Venecia” (28-29). Al parejo, desde luego, hay breves y hermosas estampas de la cultura o de los íconos de esas ciudades, y de pintores como Carrière, Tiziano y Leonardo. El final de este segmento es un hermoso y melancólico regreso a lo clásico de la cultura occidental: “Un suspiro, otro suspiro. Atenas” (29).

²¹⁰ El capítulo x de *Los Contemporáneos ayer* (222-269), de Guillermo SHERIDAN, se titula precisamente “1926: La invitación al viaje”. Ahí se da noticia de que “Son los años en que Gide y Cocteau preconizan de nuevo *l’invitation au voyage* baudelairiana” (222). Por supuesto, se alude al poema LIII del influyente libro del poeta francés. Cf. Charles BAUDELAIRE, *Las flores del mal*, obra citada, pp. 102-103. Los mismos cruces en los mismos caminos vuelven a aparecer. Gilberto OWEN, en *La llama fría*, de 1925, la primera novela lírica de los Contemporáneos dirá: “Yo todavía me acuerdo de la Invitación al Viaje, y de mi boca saltan los paisajes exóticos como si mis palabras, larga cinta de celuloide, proyectaran vistas cinematográficas que impresionaron, en otros días, mis ojos”. Cf. *Obras*, obra citada, pp. 137-138. Jaime TORRES BODET publicará en Madrid, en 1926, su libro *Poesías*, de Espasa Calpe, en el cual se incluye un poema llamado “Invitación al Viaje”, que sigue muy de cerca al de Baudelaire en el tono, aunque diluido por la falta de sensualidad que sí tiene su antecedente. Tres años después, en el número 16 de la revista *Contemporáneos*, en septiembre de 1929, Jaime TORRES BODET ahora sí dará vuelta a la tuerca publicando un relato homónimo que es significativo porque muestra que el género narrativo ya había asimilado por completo el espíritu del género lírico para conducirse “sin temor a que el tren fuera a descarrilarse sin remedio”. Cf. AA. VV., *Contemporáneos. 1928-1931*, v, Agosto de 1929-Diciembre de 1926, primera edición facsimilar, México, FCE (Revistas Literarias Mexicanas Modernas), 1981, pp. 87-102.

El segmento 12 (29-35) continúa en una especie de encabalgamiento con el tema de la amistad. En estos años la conciencia de grupo está más despierta que nunca. Es, casi, una actitud de vanguardia, pero sin manifiestos que lleven ese título. Owen también saludará este espíritu gregario pero al estilo Owen, con ironía. (Recordemos: “Sus hermosas corbatas, culpables de sus horribles compañías” [3]). Villaurrutia comienza así éste que es uno de los apartados más extensos de la novela:

Vivo solo; sin embargo, los nombres de mis amigos lejanos saltan en mi memoria como los anuncios luminosos en el cielo de la ciudad.

Escépticos. Irónicos. La fina trama de sus pensamientos, de sus palabras, de sus silencios, me cubre y me reprocha. (29)

Luego de ese breve saludo, viene una reflexión introspectiva —en forma interrogativa— fundamental para la diégesis y en especial para el desenlace de esta historia que se analizará a detalle en el entramado mitológico. Julio se pregunta por la posibilidad de tener a una mujer consigo, se pregunta cómo será su futuro, cuando tenga cuarenta años, cuando sea viejo.

A continuación, de manera intempestiva, brusca, seca, una empleada de servicio le informa a Julio que Mme. Girard está muerta. Se narra el encuentro de Julio con sus primas y la visita para el luto de distintas personas entre los que destaca sólo una, el doctor Batista,

el médico de la casa, ocupado en consumir más que en fumar un cigarro enorme. En un instante recuerdo, por la primera vez, en una súbita iluminación de la infancia, el modo extraño que tenía de *acariciarme* cuando era niño. Me mira de reojo, sin saludarme, reconociéndome. Comprendo que ahora, al verme, recordándolo todo, se asombra de sí mismo. (34, las cursivas son mías)

El pasaje habla por sí mismo, y no puede dejar de ser sorprendente la acusación a ese doctor, que de algún modo puede sugerir el origen de la homosexualidad de Villaurrutia, o por lo menos el despertar forzado de una sexualidad “invertida”, así como denunciar la hipocresía de esa burguesía esnob que se retrata en *Dama de corazones*: es como si se mostrara que también esa sociedad tuviera un reverso falso.

El siguiente párrafo sitúa al lector en la calle, con Julio caminando hacia —lo sabremos después—, una agencia de inhumaciones. Es un 1º de mayo, por lo que la calle está sola, prácticamente desierta, y silenciosa, es decir, están presentes las condiciones típicamente villaurrutianas. Se hace mención a la calle Edison, ubicada en el centro de la Ciudad de México, cerca de la Plaza y el Monumento a la Revolución, aunque no fueron construidos sino hasta 1936, más o menos diez años después del tránsito de nuestro personaje. Julio describe sus observaciones en la calle solitaria y reflexiona sobre el matrimonio de su tía:

comprendo por qué explicaba, sin volver de esa ausencia espiritual, que le daba un aire inocente, cómo una mañana, del mismo modo que otras mujeres amanecen viudas, ella amaneció, sin darse cuenta, casada con M. Girard. Su verdadero noviazgo empezó con la súbita enfermedad de su esposo y se afianzó en su agonía prolongada al grado que el día de la muerte de M. Girard fue para ella el primer día de su matrimonio. (35)

Así, tenemos una inversión más en torno a esta posibilidad de unión, el valor del matrimonio está invertido, y en realidad se insinúan unas nupcias con la muerte de ese personaje que de alguna manera es el doble femenino, el *Anima*, de Julio-Xavier.

El segmento 13 (36-37) vuelve a la brevedad. Julio entra a una funeraria, donde escogerá un ataúd. Analiza a los dependientes que lo atienden. Uno de ellos “Entabla una conversación indolente, rociada de humorismos y desdenes para con la muerte [...] Se diría que, para aumentar el número de ventas, el gerente de la negociación le ha encargado de hacer perder a los clientes el miedo a la muerte” (37). Sale nuevamente a la calle, y afirma que debe pensar en su situación y no aplazarla.

Es sobre un último diálogo con Aurora de lo que trata el segmento 14 (37-40). Sin embargo, no se trata de un diálogo directo. Ella le informa que se casará pronto con M. Miroir, sin amor. Discuten sobre las pasiones, sobre la vida, sobre la muerte y sobre el sueño. Julio toca la mano de Aurora, lo que lo hace temblar; ella se evade en el pensamiento. Hay una intimidad que se termina con el alejamiento de Aurora, “segura de que mañana partiré. Y yo me quedo seguro de partir mañana, para siempre” (40).

Son las siete y Julio prepara su maleta en el segmento 15 (40-41). Piensa en su inminente partida y en que su cuarto quedará vacío para sus primas. Se indica que ha pasado ahí tres meses y que ahora tendrá algo que contar a sus amigos, “algo que no será la anécdota que más tardaba en inventar que en olvidar” (41). Se trata pues de la sugerencia de que ha ocurrido algo importante, un descubrimiento, un viaje.

Llueve en el segmento 16 (41-42). Julio llega a la estación de ferrocarril. Reflexiona sobre el viaje, analiza a los pasajeros, cierra los ojos “como si con ello la “dama de corazones” desapareciera de todas las barajas del mundo” (42).

Es breve el último segmento de *Dama de corazones* (42-43), de apenas tres párrafos, dos muy cortos en medio de uno un poco más largo que contiene un mitologema villaurrutiano: “Los débiles se quedan siempre. Es preciso saber huir” (43). Aún se pregunta el narrador-protagonista si quiere a Susana, pero el tren lo “ayuda a huir. La máquina se despide de la ciudad con un silbido largo, afilado, que perfora el norte de la noche” (43). Es con esta imagen con la que concluye la novela.

4.1 Decorado simbólico

Es sencillo identificar los símbolos que se imponen en la lectura de *Dama de corazones*. Es posible hacerlo concentrándose particularmente (a modo de ejemplificación, pues los símbolos de Villaurrutia irradian toda la novela) en el pasaje correspondiente a los segmentos 9 al 12, que refiere el viaje dentro del sueño que desemboca en la muerte “onírica” del narrador para dar paso al enfrentamiento de éste con la muerte “real” de su tía, Mme. Girard. Se demuestra con esto, por una parte, que *Dama de corazones* —al igual que las otras novelas líricas— no es sólo un texto de valor histórico sino que forma parte de la poética de su autor, y por otra, que los recursos simbólicos están totalmente relacionados con la configuración del complejo discursivo que está en el centro de la actitud literaria y vital de Xavier Villaurrutia.

El símbolo y el tema de la muerte, naturalmente, encabezan la obra de este “vivísimo muerto”, como le llamará más adelante Owen.²¹¹ *Dama de corazones* los explora con profusión. De este modo, presenta la peculiaridad de codificar temáticamente la muerte, el sueño, la noche, el amor (o su imposibilidad), y especificar sus símbolos más característicos: el espejo, el muro, la voz, el agua, la estatua y, sobre todo, el viaje. Lo que se hace aquí es analizar un complejo discursivo que se vincula desde luego con la totalidad del texto pero que implica el intrincamiento o encastramiento de los temas de «la muerte» y «el sueño» en particular con dos símbolos que los moldean y les otorgan una

²¹¹ Gilberto OWEN, *Obras*, obra citada, p. 247. Este epíteto oximorónico es doblemente significativo: enuncia a la vez la conciencia que tenían sus contemporáneos de la estética de su amigo y, de una bellísima manera artística, la trascendencia que ha logrado Villaurrutia luego de su muerte en 1950.

significación peculiar en la obra: el del viaje y sus vehículos, especialmente el tren y el barco.

Acerca de la estructura de *Dama de corazones* Rosa García Gutiérrez afirma que

la novela se desarrolla en dos planos que [...] Villaurrutia hace encajar estructuralmente: por una parte, anécdota exterior, ubicada en el tiempo objetivo y en el espacio físico colectivo, y por otra, peripecia interior, sometida a las arbitrariedades del tiempo subjetivo, el sueño y la memoria, y espacialmente ubicada en esa simbólica alcoba en la que el protagonista se refugia de la objetividad real.²¹²

La explicitación de estos dos planos estructurales en confluencia espacial es de suma relevancia para este análisis, pues determina un punto de contacto climático en la novela —la pieza—, además de que diegéticamente es significativo porque hace confluir las dos realidades de la muerte, pasando de uno a otro nivel y colocándola en una especie de ubicuidad en los niveles de la conciencia del narrador y en el de su sueño, lo que produce una inversión en la utilización de los símbolos del tren y el barco según se esté en el mundo “exterior” o en el “interior”.

El doctor en Filosofía José Olives Puig, asegura que “El arte [...] involucra necesariamente la forma de vida, de modo que ésta, explayándose en el símbolo y reconociéndose en el mito, aparece como una poética integral y el artista abandona su subjetividad para expresar algo universal que está aquí y el arte

²¹² Rosa GARCÍA GUTIÉRREZ, “*Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia en la génesis de los *Nocturnos*”, obra citada, p. 268.

comprende, recrea y divulga desde siempre. No hay simbólica sin arte ni arte fuera del símbolo”.²¹³

Con esto en consideración es posible comenzar con el señalamiento de que en el segmento 9 el narrador prepara el viaje onírico hacia su propia muerte, jugando a la lectura de la mano —la izquierda, desde luego— con su prima Susana:

Más que una carta geográfica, parece el plano ferroviario de una ciudad industrial. Se anudan las líneas, se complican, se interrumpen a trechos como si pasaran, subterráneas, por túneles bajo la epidermis; se enmarañan como una red de cabellos [...] La línea de la vida se interrumpe para continuar segura y honda adelante. ¿Resurrección? La línea del corazón está oculta bajo un enrejado impenetrable. (21)

Nótese cómo el campo semántico del viaje en tren se relaciona con el aspecto místico de la quiromancia, casi un anuncio profético de lo por venir. Es significativa la inteligencia con la que el autor confiere unidad a su texto al mencionar la interrupción en la línea de la vida y la mención de la resurrección, que de alguna manera tendrá lugar desde luego en el sueño en el que viajará a la “muerte” del narrador y que lo regresará al plano estructural “objetivo” en donde encontrará la muerte de la tía. Ya en su habitación, Julio cae en el sueño y siguiendo la línea del campo semántico establecido (ignoro si por automatismo o intención racional) da inicio al viaje en tren:

Súbitamente, viajo. La noche inunda el paisaje que corre tras el cristal de mi ventanilla sin conseguir ocultarlo por completo. El calor me hace arrojar a un lado las mantas de mi lecho de pullman. Una luz azulada me

²¹³ Jean CHEVALIER y Alain GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, obra citada, p. 12.

baña hasta la cintura. Los muslos y las piernas desaparecen, anestesiados de sombra. (22)

Con esto ya se está en condiciones de empezar a explorar la simbólica del tren, uno de los vehículos que conducen a la conciencia del narrador de la vida a la muerte, o viceversa, como se verá. En *Dama de corazones* la simbología no es unívoca ni apegada fielmente a las entradas o relatos de los diccionarios o los libros sobre símbolos. Estos juegan dobles papeles según el punto de la historia en el que nos encontremos, jugando con el derecho y el revés de un artefacto interpretativo abierto a las necesidades de la conducción narrativa.

El tren

Si el barco como símbolo resulta de gran importancia en *Dama de corazones* desde la perspectiva de este estudio, el tren no puede menos que ser su complemento, en un juego más de dobles en el que parece satisfacerse la inteligencia dual de Villaurrutia. Respecto de la importancia del tren nos da noticia el *Diccionario de los símbolos*:

El tren ha tomado [...] una importancia tan característica de una civilización como lo era la del caballo y la diligencia en los siglos pasados. Ha irrumpido en lo imaginario y tomado un lugar considerable en el mundo de los símbolos.

En la experiencia y el análisis de los sueños, el tren se inscribe entre los símbolos de la evolución, heredero de las serpientes y los monstruos.²¹⁴

Si el sueño inicia con un viaje en tren y lleva luego al soñador a la cubierta de un barco, véase ahora cómo concluye *Dama de corazones*, de nuevo en el plano de lo “real”: “El tren, que parece volar para no tener tiempo de arrepentirse, de volverse, me comprende, me ayuda a huir. La máquina se despide de la ciudad con un silbido largo, afilado, que perfora el norte de la noche” (43). Es de notar que el inicio trajo a Julio en barco, el vehículo del paso al más allá. Ahora, el final se lo lleva en tren, el vehículo que es “la imagen de la vida colectiva, de la vida social, del destino que nos lleva [y que] señala una evolución psíquica, una toma de conciencia que nos arrastra hacia una nueva vida”.²¹⁵ Nótese, de paso, la prosopopeyización del tren, la intimidad entre objeto y sujeto, la cercanía

²¹⁴ Jean CHEVALIER y Alain GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, obra citada, p. 1013.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 1014.

temática con el destino y la asociación del silbido con el vuelo, que al hablar de elevación también habla de evolución de la conciencia. El vuelo y los pájaros son símbolos presentes aquí y allá en la novela, y un ejemplo determinante se encuentra en el incipit: “Pero la golondrina ha vuelto a aparecer. Toca el suelo, va, vuelve y, antes de partir para siempre, firma con una rúbrica antigua, infalsificable. Sonríe” (3).

Es importante notar cómo coincide la interpretación del símbolo del tren con la representación de éste en el final. Como ya se mencionó, el final de los textos, así como su principio, son especialmente importantes para el análisis. Luego de su “muerte”, el protagonista ha obtenido un nuevo estado de lucidez que le revela una experiencia distinta que le impide la permanencia en la ahora casa de sus primas. El objetivo por el cual llegó (quizá inconscientemente, sin proponérselo) se ha cumplido ya. El retorno al lugar de la infancia y su experiencia psíquica le ha revelado otro destino, que no se cumplirá ahí donde vive la “dama de corazones”, que no hace sino confundir. Este inicio y fin es asimismo bien notado por García Gutiérrez:

Si la novela se abría con una llegada en medio de la noche, se cierra con una partida en tren, que también, cómo no, tiene lugar en plena noche cerrada. Después de sopesar la posibilidad de casarse con Susana, y una vez que Aurora, de la que también Julio estuvo enamorado, ha decidido casarse con M. Miroir [...] Julio-Villaurrutia decide que todavía no puede detenerse, que es necesario seguir, que «lo que importa es trasladarse, perderse, encontrarse: viajar». Asumiendo su consigna al pie [sic] de la letra —«los débiles se quedan siempre. Es preciso saber huir»— el narrador reanuda su viaje introduciéndose como un

espeleólogo en los vericuetos recién descubiertos de su mundo interior.²¹⁶

En los segmentos que se estudian —que no es posible aislar de otros con los que se deben oponer—, el inicio del sueño corresponde a un viaje en tren. Detrás de la ventana del pullman, el narrador-soñador contempla un paisaje nocturno. Una imagen resulta particularmente sugerente, pues permite pensar en una fragmentación corporal semejante a la que ofrece la vista de una dama de corazones: “Una luz azulada me baña hasta la cintura. Los muslos y las piernas desaparecen, anestesiados de sombra” (22). Del mismo modo, la imagen permite pensar en la genialidad poética del autor, que sitúa la oposición luz/sombra precisamente en esta parte de la novela, con la que perfectamente puede corresponderse la oposición vigilia/sueño.

Recordemos que está en una zona de indeterminación, donde las fronteras entre la realidad y el sueño —y pronto entre la vida y la muerte, por lo que también la anticipa— se han difuminado. Recordemos que son tres las grandes obras sobre la muerte de la generación: *Muerte sin fin*, de José Gorostiza, *Nostalgia de la muerte*, del propio Villaurrutia, y *Muerte de cielo azul*, de Bernardo Ortiz de Montellano.²¹⁷ Eternidad, nostalgia y color de la muerte. El azul —según Chevalier y Gheerbrant— es el más profundo y el más inmaterial de los colores: en él la mirada se hunde sin encontrar obstáculo y se pierde en lo indefinido; lo real se transforma en imaginario; permite una transición del

²¹⁶ Rosa GARCÍA GUTIÉRREZ, “Dama de corazones en la génesis...”, obra citada, pp. 273-274.

²¹⁷ Cf. Miguel CAPISTRÁN, *Los Contemporáneos por sí mismos*, presentación de Gustavo Fierros, México, Conaculta (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 93), 1994, pp. 191-192.

ensueño al sueño.²¹⁸ Asistimos, pues, a un coherente entramado simbólico en la narración de Villaurrutia, que nos presenta este vacío de realidad en el sueño mediante la asociación cromática y la imagen visual del narrador fragmentado entre la luz azul y sumida en la sombra la parte inferior del cuerpo.

“La estación de partida —por último— es un símbolo de lo inconsciente, en donde se encuentra el inicio de la evolución de nuestras nuevas empresas materiales, físicas y espirituales. Numerosas direcciones son posibles, pero hay que tomar la que conviene”.²¹⁹ La estación, pues, como espacio de tránsito, se manifiesta del siguiente modo en la novela: “A poca distancia, modesta, amarilla, me abre sus arcos la estación de ferrocarril con sus ruidos inconfundibles, con sus salas previas que hablan el verdadero esperanto de todos los países: el silencio” (41), y más adelante, en la metáfora: “Las casas que rodean el patio son trenes detenidos, cansados, paráliticos, a quienes no les queda más tristeza ni más alegría que ver partir a los trenes ágiles, desnudos, de aceitadas coyunturas, de músculos de acero” (42). Es interesante atrever la interpretación de que mediante estos recursos discursivos se prefiere el primer término del par movilidad/inmovilidad, o bien, más caro a la premisa de Contemporáneos, viaje/permanencia.

Luego del primer estadio del viaje a su muerte, en el que se hace un homenaje típicamente vanguardista a Picasso, se pasa al segmento 10, que inicia sin anuncio o preparación previos de la siguiente manera: “Estoy en la cubierta de un barco, en la noche” (23). Y si bien no hay anticipación al cambio

²¹⁸ Jean CHEVALIER y Alain GHEERBRANT, *Diccionario...*, obra citada, p. 163.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 1014.

de medio de transporte, sí la hay al desdoblamiento del personaje, que tendrá su apogeo al ver su propio funeral: “Me siento dichoso de observarme a poca distancia sin que yo mismo lo advierta [...] Ahora sé de qué modo camino y cuál es mi estatura con relación a las personas y a las cosas” (23). Es evidente, pues, que el recurso del doble —como el del espejo— opera típicamente a favor del autoconocimiento.

El barco

La simbólica del barco en *Dama de corazones* es de igual forma doblemente significativa. Por una parte, es a través de este medio de transporte como Julio llega a la ciudad donde viven Mme. Girard y sus primas. Al final del primer párrafo mira el narrador, al cerrar los ojos, “pequeñas estrías coloridas que me reviven las luces del puerto lejano, en la noche, a bordo” (1). El viaje en barco, pues, trae a Julio al lugar donde da inicio el texto. Una vez más: inicio y final, génesis y perpetuación de la diégesis. Por otra parte, es en un barco, en medio de su sueño, donde Julio tendrá su encuentro con esta “vieja horrible, arpía flaca, mitológica, con un juego de arrugas en la cara propio para representar todas las edades de la vejez” (25) que se asocia con la muerte, puesto que inmediatamente después de estar con ella Julio se ve a sí mismo, pero muerto. Ampliaré el significado de esta arpía mitológica en el apartado siguiente.

El barco o la barca “es el símbolo del viaje o travesía cumplida por vivos o muertos”.²²⁰ La simbólica de la barca se encuentra en casi todas las civilizaciones y en sus textos mitológicos como el medio “para pasar hacia el otro mundo”. Cabe señalar que según el arte y la literatura del antiguo Egipto el difunto debe descender a las doce regiones del mundo inferior en una barca. Notemos aquí, desde ahora, que la sombra o arpía con la que se encuentra Julio en el barco “parece tener la misma edad de las pirámides de Egipto” (25), con lo que se muestra, una vez más, la profunda relación entre literatura, símbolos y mitos.²²¹ Así, este viaje y esta muerte, por encontrarse dentro del sueño,

²²⁰ Jean CHEVALIER y Alain GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, obra citada, p. 178.

²²¹ El capítulo 7 (pp. 225-244) del libro de Gilbert DURAND, *De la mitocrítica al mitoanálisis...*, ya citado, se titula “Perennidad y persistencia del mito: Henry Brûlard y Egipto”, y en éste el teórico

significan un renacer a una nueva vida, lo que se presta a una interpretación analítica: el viaje sería una exploración de lo inconsciente.²²²

Gaston Bachelard tiene un hermoso capítulo titulado “El complejo de Caronte. El complejo de Ofelia”. Para él la barca que conduce a este nacimiento es la cuna redescubierta. Evoca en el mismo sentido el seno o la matriz (al igual que el muro, la habitación o el camarote, presentes desde luego en la poética del autor). La primera barca es tal vez el ataúd. Si la muerte fue el primer navegante, el “ataúd, en esta hipótesis mitológica, no sería el *último* viaje. Sería el *primer* viaje. Será para algunos soñadores profundos el primer viaje verdadero”.²²³ En el segmento 10 de la novela se dice de pronto, en párrafo aparte, luego del encuentro con este ser misterioso, lo siguiente: “Ahora, estoy muerto” (25), con lo que da inicio una reflexión acerca de lo que es morir. Y así “No es difícil morir. Yo había muerto ya, en vida, algunas veces. Todo estriba en no hacer un solo movimiento, en no decir una sola palabra” (25-26); o más adelante: “Morir equivale a estar desnudo, sobre un diván de hielo, en un día de

francés se refiere, desde luego, a la novela de Stendhal (1783-1842) *Henry Brûlard* (1835-1836), la que se considera más autobiográfica (recordemos de paso las múltiples referencias autobiográficas de *Dama de corazones* y las de las otras novelas líricas). El inicio de este capítulo es sumamente interesante porque Durand señala que a pesar de que *Henry Brûlard* “e incluso Stendhal en toda su obra no alude a Egipto más que en una docena de ocasiones” (p. 225) existe una implicación de imágenes y sueños relativos a éste que son significativos. Al aclarar en el inicio del capítulo sus intenciones, Durand profundiza en los alcances de la mitocrítica y en el sentido de la crítica literaria. Luego de advertir que el mito le pareció ser “la encrucijada, metalingüística, como lo vio muy claro antaño C. Lévi-Strauss, metahistórica, como lo han visto todos los antropólogos, de Eliade a Corbin; mito en el que convergen tanto las intimaciones históricas, sociales y filosóficas, como las motivaciones psicológicas” (p. 227). Aquí, también, Durand establece que se puede hablar del «mito de Egipto» y no sólo de imagen o símbolo puesto que “cualquier alusión a Egipto pone en movimiento *armónicos mitológicos*” (p. 228, las cursivas son mías). Uno de los objetivos subyacentes a este trabajo es, precisamente, lograr comunicar al lector la existencia de estos armónicos.

²²² Cf. Jean CHEVALIER y Alain GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, obra citada, pp. 178-179.

²²³ Gaston BACHELARD, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, obra citada, p. 115.

calor, con los pensamientos dirigidos a un solo blanco” (26);²²⁴ o bien “Morir no es otra cosa que convertirse en un ojo perfecto que mira sin emocionarse” (26). Una vez “muerto” hay un cortejo que conduce el ataúd al cementerio, aunque el narrador no está dentro de él, sino que presencia el ritual, con ironía y con breves alusiones estéticas que implican preferencias a autores o la utilización vanguardista de una cámara ultrarrápida. La muerte es una representación a la que se llega mediante símbolos de movilidad, y que como personificación literaria hallará su pleno ser en poemas como “Paradoja del miedo” y desde luego en “Nocturno en que habla la muerte”.²²⁵

No obstante, la barca “despierta una conciencia de la falta, al igual que el naufrago sugiere la idea de un castigo”.²²⁶ Villaurrutia, en su relato, más adelante, coloca a su personaje como un “naufrago voluntario” que reviviría el mito de la pareja edénica dando “otro nombre a las cosas y a los seres” y que luego se pregunta:

Sin embargo ¿sobreviviríamos en la isla desierta? Yo, como todos los hombres, hice en la niñez, con la imaginación, el viaje y el naufragio y fui el único superviviente. Pero ¡ay! no tengo la física de Robinson ni su memoria. Robinson era todo memoria y lo que a mí me resta equivale a este último sorbo de vino que tengo frente a mi sed terrible. Y es más

²²⁴ Notemos de paso que la palabra *diván* remite inmediatamente al psicoanálisis, lo cual no parece fortuito. Es precisamente en el diván donde uno “se desnuda” el alma. Owen hablará también de esa desnudez que implica el autoconocimiento, en un paralelismo que iguala el callar al morir, para verse el ser en el diván que puebla el interior de uno mismo: “Pero callo y es como si de pronto me quedara desnudo a mis propios ojos, que es la desnudez más absoluta que conozco”. Cf. Gilberto OWEN, *Me muero de Sin Usted. Cartas de amor a Clementina Otero*, edición y notas de Marianela Barrios Otero y Vicente Quirarte, México, Siglo XXI, 2004, p. 15. Se trata de una carta autógrafa, sin fecha y sin sobre, pero es seguro que es de 1928, enviada probablemente desde Nueva York.

²²⁵ Xavier VILLAU RRUTIA, *Nostalgia de la muerte (Poemas y teatro)*, 2ª ed., México, FCE/Cultura SEP (Lecturas Mexicanas, 36), 1984, pp. 74 y 60, respectivamente.

²²⁶ Jean CHEVALIER y Alain GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, obra citada, p. 179.

fuerte mi sed. Bebo con fiebre y desesperación, como se gastará *la última moneda*, como se firmará el *testamento* en el *lecho de muerte*, como se dirá *adiós en el muelle* al amigo que parte en *un navío de suicidas*. (30-31, las cursivas son mías)

Así, es posible afirmar que el castigo —luego de esta reconstrucción del mito de la pareja edénica que haga “brotar la metáfora del lenguaje como un cohete en la sombra”, donde el personaje “sería como Adán y como Linneo, y al mismo tiempo el mejor poeta dadaísta”— es la desesperación y la conciencia de una falta de memoria, puesto que los párrafos siguientes son sin duda los más dramáticos de la novela, como puede preverse examinando el tono hacia el final de la cita extensa.

Ante todo esto, es preciso preguntarse cuál es la realidad que permite una asociación de las ideas de la muerte y la barca en las mitologías griega, egipcia y cristiana. Podemos aventurar que es precisamente esa exploración, esa unidad integral de la realidad y el drama del hombre la que se configura como la poética de Xavier Villaurrutia y que se manifiesta con una productividad simbólica que sintetiza las tradiciones culturales y que permite entrever la innegable presencia de lo inconsciente colectivo, como quería Jung, cristalizado en la obra de arte.

Se han explorado hasta aquí —de manera somera— dos símbolos que funcionan ellos mismos como una dama de corazones, según se alterne de plano estructural. La novela no obstante está plagada de otros símbolos, casi todos relacionados con un decorado de intimidad, como el estudio (con cortinaje verde, como en *Novela como nube*), los que aparecen en la agencia funeraria y los que surgen al hablar del velorio de Mme. Girard, por ejemplo, y ante estos asuntos, interrelacionados, otros símbolos más, sorprendentemente integrados y en unidad con el texto, como el espejo, la habitación, la calle, el silencio, símbolos que se comparten con *Novela como nube* y con *Margarita de niebla* y que por eso ya no se tratan aquí, sino que sólo se han enunciado deliberadamente en la descripción de la novela (*cf. supra*).

¿No son una sola Aurora y Susana, sólo descompuestas por el ensueño de sus símbolos? ¿No es acaso la muerte la verdadera “dama de corazones” que viaja por un lado en el féretro-barco del descenso y por otro en el tren-serpiente del ascenso?

4.2 Entramado mitológico

Había quedado pendiente tratar la figura de esa “vieja horrible, arpía flaca, mitológica, con un juego de arrugas en la cara propio para representar todas las edades de la vejez” (25), que se asocia con la muerte, y a la que Julio ve durante el sueño. Y a pesar de que es pertinente la asociación, queda incompleta sin analizar su entramado mitológico: la arpía es también, desde luego, una figura importante de la mitología griega. Como se sabe, las Harpías (“*Αρπυια*”) eran seres con apariencia de aves con hermosas cabezas de mujer dedicadas a raptar niños, por lo que luego, por sus atributos físicos y por sus acciones, “va a establecerse la relación entre viento, aliento, espíritu y alma. A partir de aquí *será fácil identificar a las Harpías con almas de muertos que se dedican a raptar las de los vivos*”.²²⁷

El mito más conocido en el que aparecen es el del rey tracio Fineo (*Φινεύς*), en el que cumplían el castigo impuesto por Zeus: valiéndose de su capacidad de volar, robaban continuamente la comida de aquél antes de que pudiera tomarla o bien se la ensuciaban con sus excrementos.²²⁸ Aquí también, en una sola alusión apoyada por el final del segmento 11 (“Un suspiro, otro suspiro. Atenas.” [29]) se hace referencia a lo griego, a lo clásico, y la arpía aparece en relación con el clásico castigo griego, un castigo como el que padecerán Ernesto y Carlos en *Novela como nube y Margarita de niebla*. No obstante, el de Fineo será un castigo pasajero, pues los boréadas lo libraron de

²²⁷ Constantino FALCÓN MARTÍNEZ, Emilio FERNÁNDEZ GALIANO y Raquel LÓPEZ MELERO, *Diccionario de mitología clásica*, tomo 1 (A-H), obra citada, p. 268. Las cursivas son mías.

²²⁸ Cf. *Ibid.*, p. 248.

las Harpías en la saga de los Argonautas a cambio de su ayuda, pues Fineo era un adivino.²²⁹

²²⁹ Hijos de Bóreas (*Βορέας*), “viento del norte” o “devorador”, dios del frío viento del Norte, que traía el invierno, símbolo del ocaso de la vida pero anticipo de la primavera o resurrección de la misma.

Orfeo

Es el mito de Orfeo el que se encuentra latente en *Dama de corazones*. No se trata de un mito guía explícito como el de Ixión de *Novela como nube* o como el de Fausto de *Margarita de niebla*.

Píndaro (522-442 a. C.) se refiere a Orfeo (Ὀρφεύς) como “el padre de los cantos”.²³⁰ No hacen mención de Orfeo ni Homero ni Hesíodo, pero ya era conocido en la época de Íbico (c. 530 a. C.).²³¹ Desde entonces fue considerado como uno de los principales poetas y músicos de la Antigüedad, el inventor de la cítara y quien añadió dos cuerdas a la lira: antes, la lira tenía siete cuerdas; la lira de Orfeo, nueve, en honor a las nueve musas.²³² Con su música, Orfeo era capaz no sólo de calmar a las bestias salvajes, sino incluso de mover árboles y rocas y detener el curso de los ríos.

Tras su visita a Egipto —donde se dice que se familiarizó con los escritos de Moisés y con la doctrina de una vida futura— se unió a los Argonautas en

²³⁰ “Y pronto tres hijos / de Zeus, el Crónida, en la lucha incansables, / llegaron: el de Alcmena, la de vívidos párpados, / y los de Leda; y dos héroes con su alta melena, / estirpe del Estremecedor de la tierra, respetados por su coraje, / desde Pilos y de la cumbre del Ténaro. De ellos la gloria / noble cumplida quedó: la de Eufemo / y la tuya, Periclímeneo de vasto poder. / Y de Apolo, llegó el tañedor de la lira, el padre de los cantos, / el muy celebrado Orfeo”. PÍNDARO, *Odas y fragmentos (Olímpicas. Píticas. Nemeas. Ístmicas. Fragmentos.)*, obra citada, Pítica IV, vv. 171-179, pp. 131-132. Esto hace de Orfeo hijo de Apolo, por el antecedente de los versos previos, pero otras versiones, las más comunes, lo hacen hijo de Eagro, rey de Tracia, y de Calíope (Καλλιόπη, la de la bella voz), la musa de la poesía épica y la elocuencia. Se le representa con las características de una muchacha de aire majestuoso, llevando una corona dorada, emblema que según Hesíodo indica su supremacía sobre las demás musas. Se adorna con guirnaldas, llevando una trompeta en una mano y un poema épico en la otra. Cf. Constantino FALCÓN MARTÍNEZ, Emilio FERNÁNDEZ GALIANO y Raquel LÓPEZ MELERO, *Diccionario de mitología clásica*, tomo 1 (A-H), obra citada, p. 121.

²³¹ Íbico (Ἴβικος) fue un poeta lírico griego del siglo VI a. C. Fue contemporáneo de Anacreonte y estaba incluido en la canónica lista de los nueve poetas líricos de Alejandría.

²³² Constantino FALCÓN MARTÍNEZ, Emilio FERNÁNDEZ GALIANO y Raquel LÓPEZ MELERO, *Diccionario de mitología clásica*, tomo 2 (I-Z), obra citada, p. 458.

cuya expedición calmaba las tempestades con su canto, y sobre todo donde venció a las Sirenas cuando éstas quisieron atraer a los expedicionarios. Las Sirenas, se dice, se suicidaron al comprobar que los hombres le prestaban más atención a Orfeo que a ellas. Ya podemos ver distintos encastres místicos en relación con *Dama de corazones*: han aparecido ya la poesía lírica a la que se aspira (Christopher Domínguez Michael afirma que Villaurrutia fue un “poeta esterilizado por la perfección”)²³³ y el mito de Egipto, origen de conocimientos ocultos, especialmente los que tienen que ver con la muerte.

Pero el entramado mítico no acaba allí. Orfeo es el protagonista de uno de los mitos más célebres y de los que entrañan mayor simbolismo. Como con Hermes, destaca su carácter psicopompo, pues

tras su vuelta de los Infiernos, había aconsejado sobre la mejor manera para que el alma sortease las dificultades después de la muerte [y] Tuvieron tal vigencia las creencias órficas, que influyeron en las creencias primitivas cristianas, estando incluso atestiguada la bajada de Orfeo en la iconografía cristiana.²³⁴

Se trata entonces de un interesantísimo caso de sincretismo y de verificación de la presencia de lo órfico-hermético en la cultura católica mexicana de los años 20 del siglo pasado, encastrada en un texto de Xavier Villaurrutia.

²³³ Christopher DOMÍNGUEZ MICHAEL, *Tiros en el concierto*, 2ª ed. revisada, México, Era, 1999, p. 504.

²³⁴ C. FALCÓN MARTÍNEZ, E. FERNÁNDEZ GALIANO y R. LÓPEZ MELERO, *Diccionario de mitología clásica*, tomo 2 (I-Z), obra citada, p. 458.

Pero sin duda el episodio más conocido (o los mitemas más repetidos en ésta y en otras historias así como en otros textos, incluidos por supuesto los pictóricos) es el Eurídice. Los hechos fueron así:

Un día Eurídice, en el valle del Tempe [que dada su especial fertilidad estaba consagrado a Apolo y a las musas], se encontró con Aristeo, que trató de forzarla. Huyó despavorida, pero con tan mala suerte de pisar una serpiente, muriendo a causa de la mordedura. Orfeo, desesperado, decidió bajar a los Infiernos, encantando con su lira a Caronte, a Cérbero, a los Tres Jueces [Minos, Radamantis y Éaco] e, incluso, a los dioses infernales. Contaban los poetas que llegó a paralizar por un momento la tortura de los condenados [entre los cuales estaba Ixión, cuya rueda incluso se detuvo].²³⁵

Ante todo ello Hades (Ἅδης), impresionado, accedió a que Orfeo se llevara a Eurídice, lo que era una concesión extraordinaria. Sin embargo, impuso una condición: ella le seguiría y él no podría volverse para mirarla hasta que salieran por completo, hasta que les diera la luz del sol. Orfeo aceptó, guiando en la oscuridad a Eurídice con el sonido de su lira, pero no pudo resistir la tentación de voltear, cosa que hizo, desconfiando de la palabra del dios. Así perdió Orfeo a Eurídice para siempre, debido al temor y la desconfianza.²³⁶

La historia de Orfeo y Eurídice abre el libro x de las *Metamorfosis* de Ovidio. Por su importancia en el entramado mítico de *Dama de corazones* reproduciré algunos fragmentos, aunque en partes, para poder hacer algunos

²³⁵ *Idem.*

²³⁶ *Cf. Ibid.*, p. 459.

señalamientos con respecto a sus imbricaciones y sus relaciones con la novela y la poética de Villaurrutia. Así lo cuenta Ovidio:

Desde allí, envuelto en su manto color azafrán, Himeneo se alejó por el cielo inmenso y se dirigió a la tierra de los cícones, donde en vano era invocado por la voz de Orfeo. Porque él acudió, sí, pero sin las palabras rituales, sin alegría en el rostro ni presagios felices; incluso la antorcha que llevaba chisporroteó hasta el final con un humo que hacía llorar los ojos, y aunque la agitaran no produjo llama alguna. El desenlace fue aún más grave que el auspicio; en efecto, un día, cuando la recién casada paseaba por un prado acompañada por un grupo de náyades, murió al ser mordida en el talón por una serpiente.²³⁷

Lo que aquí aparece es claramente la negación del matrimonio, asunto que es central en las novelas líricas sinópticas de los Contemporáneos, escritas cuando sus autores eran muy jóvenes. Por ello no es extraño que se preguntaran qué harían en sus vidas a este respecto, así como se preguntan qué será de ellos en el futuro. En este pasaje, que evidentemente está lleno de simbolismo, resalta el origen de la muerte de Eurídice: la mordedura de una serpiente. La serpiente es símbolo de conocimiento y es a través de su mujer que Orfeo tendrá que adquirirlo a través de su *νέκυια* (nekylia, el viaje al inframundo que hacen varios héroes, entre ellos, por supuesto, Odiseo). Este viaje —equiparable al que emprende Julio durante el sueño— le proporcionará a Orfeo los medios para aconsejar “sobre la mejor manera para que el alma sortease las dificultades después de la muerte”.²³⁸

²³⁷ OVIDIO, *Metamorfosis*, obra citada, libro x, vv. 1-85, pp. 303-305. Aprovecho esta referencia para todas las citas del pasaje.

²³⁸ Cf. *supra*, pp. 201-202.

Orfeo, tras llegar al Tártaro “fue a presentarse ante Perséfone y el señor del desapacible reino de las sombras” para pedir el favor, cantando, del regreso de su esposa, pues al fin y al cabo, Eurídice regresaría: “Aquí nos dirigimos todos, ésta es nuestra última morada, y vosotros ejercéis sobre el género humano el más largo de los dominios”.

Ahora podemos apreciar el poder de su canto:

Mientras él decía estas cosas, acompañando las palabras con el tañido de las cuerdas, las almas exangües lloraban: Tántalo no intentaba alcanzar el agua que le rehuía, *la rueda de Ixión se quedó inmóvil*, los buitres no siguieron desgarrando el hígado,²³⁹ las nietas de Belo dejaron vacías sus vasijas,²⁴⁰ y tú, Sísifo, te sentaste sobre tu piedra. Dicen que entonces por primera vez las lágrimas bañaron las mejillas de las Euménides, vencidas por el canto, y ni la consorte real ni el rey de los abismos pudieron responder que no a sus súplicas.

Así pues, es a través del canto —o de la poesía o la elocuencia, dones de Calíope— como puede (con)vencerse a la muerte.

A través de mudos parajes silenciosos se encaminaron por un sendero empinado, abrupto, tenebroso, *cubierto por una densa niebla oscura*. Y ya no estaban lejos del margen de la superficie de la tierra: él, *temeroso* de que ella no estuviera, *ansioso* por verla, volvió hacia atrás la mirada, lleno de amor. Inmediatamente ella vuelve a caer, y tendiendo los brazos lucha por aferrarse y ser aferrada, pero la infeliz no agarra sino el aire

²³⁹ El de Ticio. Cf. *supra*, p. 164. Las cursivas en esta cita son mías.

²⁴⁰ Belo era un rey de Egipto, hijo de Poseidón. Cuando murió, sus hijos Egipto y Dánao se pelearon por la herencia y en un intento de reconciliación acordaron el matrimonio de los cincuenta hijos de Egipto con las cincuenta hijas de Dánao (por lo que también son conocidas como Danaides), que recibieron la orden de su padre de asesinar a sus maridos la misma noche de bodas. Su castigo consiste en intentar llenar de agua unas tinajas con el fondo agujereado.

huidizo. Y muriendo por segunda vez, no se lamentó de su esposo (¿pues de qué podía lamentarse, sino de ser amada?).

Aquí es posible notar que la desconfianza en Hades no es el motivo por el cual voltea Orfeo, sino un misterioso deseo de conocimiento, una inconsciente mirada de renuncia al matrimonio y una aceptación del conocimiento místico a través del dolor. Se notan en cursivas una frase y una palabra que permitirán relacionar este pasaje con las novelas en cuestión.

Primeramente, recordemos que el temor acompañará casi toda la novela a Julio (“No atrevo ningún movimiento. Temo abrir los sentidos a una vida casi olvidada, casi nueva para mí” [1]).

Sobre la niebla, dice Julio: “Siento que una niebla empaña mis ojos. Te miro esfumada y con una aureola de luz sobre la cabeza” (15), y luego, durante el sueño, en el tren que lo llevará al barco que lo llevará a la muerte se lee “Las cosas se adivinan entre la niebla. Necesito entrecerrar los ojos para captar una forma. Inútilmente” (22). En la novela de Torres Bodet, además del título, y del epígrafe que da su clave, la relación con la niebla resulta tan evidente que la cita resulta innecesaria.

Y por último, en una imbricación y una implicación que no dejan de sorprender, se lee lo siguiente en el relato de Ovidio:

El Sol había puesto fin al tercer año en el signo de los acuáticos Peces, y *Orfeo había rehuido todo amor femenino*, bien por el daño que le había causado, bien porque hubiese hecho un voto; sin embargo, muchas ansiaban unirse al poeta, y muchas sufrieron un doloroso rechazo. *Es más, él fue quien indujo a los pueblos de Tracia a dirigir el amor hacia*

tiernos varones, y a recoger las primeras flores y la breve primavera de la edad que precede a la juventud.

Hacia el final de *Dama de corazones*, ya se ha mencionado, Julio se despide de Aurora, que se casará, y en el inicio del último segmento aún duda de lo que siente por Susana (“Susana, Susana. ¿La quiero? No sé, no sé. Los afectos se me confunden siempre. A veces pienso que la quiero como se quiere a un amigo” [42]), a quien finalmente también rechaza. La frase “Los débiles se quedan siempre. Es preciso saber huir”, dice Julio, “poco a poco aquieta mis sentimientos como la misma agua se aquieta, y acaba por ser mía, sólo mía, porque ahora soy fuerte y sólo los cobardes se quedan” (43). Esta fortaleza, quizá (y aquí me adelanto en la interpretación *mitopsicocrítica*), es la de la decisión de aceptar su homosexualidad.

Perséfone

Aunque el mito de Orfeo es suficiente para demostrar el poderoso y significativo entramado mítico de *Dama de corazones*, la figura de Perséfone (Περσεφόνη) ayuda a mostrar cómo opera la figura doble de Aurora y Susana en relación con la muerte.

Es hija de Zeus y de Deméter (ἡ Μητῆρ: la madre), aunque también se la hace hija de Éstige, la ninfa infernal. La joven doncella, llamada Kore (Κόρη: hija) hasta que es raptada por Hades —lo que revela la presencia del arquetipo de «la madre»—, se convierte en la reina del inframundo. Perséfone es su nombre en la literatura épica de la Grecia jónica. Los romanos tuvieron noticia de ella por primera vez a través de las ciudades eólicas y dóricas de la Magna Grecia, donde usaban la variante dialéctica Proserpina. De ahí que en la mitología romana fuese llamada Proserpina, y como tal llegase a convertirse en un personaje emblemático del Renacimiento. Torres Bodet escribió, recuerdo al paso, su *Proserpina rescatada* en 1931.

Resalto que Perséfone fue raptada por Hades “mientras cogía flores con la ninfa Liana” y que se “la representaba iconográficamente con un ramo de *narcisos*, planta que cogía cuando fue raptada, o bien, sentada en un trono de ébano, con una antorcha en la mano”.²⁴¹

²⁴¹ C. FALCÓN MARTÍNEZ, E. FERNÁNDEZ GALIANO y R. LÓPEZ MELERO, *Diccionario de mitología clásica*, tomo 2 (I-Z), obra citada, pp. 489 y 490. Las cursivas son mías. Cf. *supra*, pp. 123 y 135, n. 143.

Pirítoo, hijo de Día e Ixión, “que quería casarse con alguna hija de Zeus”, trató de raptarla sin conseguirlo, “teniendo que quedar eternamente el héroe sentado «en la silla del olvido»”.²⁴²

Deméter, después de que se enteró de quién había sido el raptor, pidió ayuda a Zeus, quien solicitaría a Hades que la devolviera siempre y cuando no hubieran probado bocado sus labios, “pues así lo dispone la ley de las Parcas”.²⁴³ Pero la doncella había roto el ayuno, pues ya “había cogido de un árbol curvado por sus frutos una granada, y tomando de la amarillenta corteza siete granos, los había paladeado en su boca”,²⁴⁴ por lo que quedó en los infiernos, aunque Zeus, conciliador no obstante, dividió el año en dos y Perséfone pasa seis meses con su madre y seis con Hades: “Al punto cambia la expresión de su alma y de su rostro, pues la frente de la diosa que ha poco podía parecer triste incluso a Dis, está ahora alegre, tal como el sol, que antes estaba cubierto de *nubes* de lluvia, sale victorioso de entre los *nubarrones*”.²⁴⁵ Siendo, pues, una misma, es dos. Aquí es una granada pero bien pudo ser una manzana.

Volvamos ahora a *Dama de corazones*: “Naturalmente, me interesa *Susana*. Desde el día siguiente al de mi llegada, ha cuidado de ocultar con polvo las pecas que salpican sus mejillas. Es ligera, traviesa. Entra al salón de fumar y a mi recámara sin anunciarse, *como la primavera*” (8). Las pecas que se ocultan se relacionan con la juventud. Aurora, en cambio, “Es lenta, grave. No entra al salón de fumar, ni menos aún a mi recámara, sin dejar caer un libro, sin

²⁴² *Ibid.*, p. 489.

²⁴³ OVIDIO, *Metamorfosis*, obra citada, canto v, vv. 530-533, p. 187.

²⁴⁴ *Ibid.*, vv. 534-538.

²⁴⁵ *Ibid.*, vv. 564-571. Las cursivas son mías.

antes toser varias veces, anunciándose, *como el invierno*” (9). Aurora es la madura, la mayor de estas hermanas que “Diversas, parecen estar unidas por un mismo cuerpo, como la dama de corazones de la baraja” (10).

4.3 Interpretación mitocrítica

Xavier Villaurrutia, como Orfeo, pierde para siempre a la mujer, pero conquista su obra, su deseo de viaje, aunque su viaje, después, sea siempre alrededor de su habitación.²⁴⁶ Pero ésta es una diferencia sólo de grado. Villaurrutia no renunció tampoco al amor, pero como Owen, tampoco lo alcanzó. Es conocida su relación con el pintor Agustín Lazo (1896-1971), que para algunos fue profunda pero, como señala Domínguez Michael, Villaurrutia fue un “amante reiteradamente despedido”.²⁴⁷ A continuación se verá cómo se manifiestan los mitemas herméticos que constituyen la base de la interpretación mitocrítica en *Dama de corazones*, aunque, como con los símbolos, será más breve, como lo será el capítulo dedicado a *Margarita de niebla*, en virtud de la redundancia entre las novelas y su confluencia mitémica. Se notarán con más cuidado, desde luego, las diferencias significativas, puesto que, a pesar de sus semejanzas, los autores no pierden —no podrían— su individualidad.

²⁴⁶ Cf. *supra*, nota 87.

²⁴⁷ Christopher DOMÍNGUEZ MICHAEL, *Tiros en el concierto*, obra citada, p. 504.

En primer lugar, respecto del «mitema de la alteridad», la dualidad del personaje-narrador y su correspondiente narrador-autor se verifica de manera parecida a como se presenta en *Novela como nube*, de Owen.²⁴⁸ La duplicación ocurre de la siguiente manera, y sirve desde luego como mirada al espejo, como una forma de verse a sí mismo:

Te equivocas [Susana]. Yo sufro porque no puedo complacerte. Imagino que no puedes pensar en mí tan contemporáneo de Xavier Villaurrutia, tan invisible como él, aspirante a diplomático, negligente en el vestir; con un cuerpo inclinado cada día más a desaparecer [...] con mis cigarrillos mojados en perfume, efímeros, perfectos, en vez de la pipa sabiamente gobernada que te hiciera pensar en el hogar de tu poeta romántico. (20)

Así, hay una constante reduplicación de Julio-Xavier de principio a fin de la novela. Al estar haciendo su equipaje, dice: “Tomo el espejo pequeño y lo encierro rápidamente en la maleta con la esperanza de que en otra parte, al verlo otra vez, conserve todavía la última imagen, el trozo de tapiz color tabaco que ha copiado diariamente, durante tres meses” (41).²⁴⁹ Es de notar cómo ocurre una gulliverización al describir la reducción del espejo que reduce al yo, así como la simbólica del número tres, que es universalmente un número fundamental, pues “expresa un orden intelectual y espiritual en Dios, en el cosmos o en el hombre. Sintetiza la tri-unidad del ser vivo, que resulta de la conjunción del 1 y del 2, y es producto de la unión de cielo y tierra”.²⁵⁰ Así, se verifica este deseo de conjunción, de integración, aunque el camino que tomará Villaurrutia será el

²⁴⁸ Cf. *supra*, p. 146.

²⁴⁹ Villaurrutia pone en juego, aquí, el «arquetipo del continente y el contenido» que dialoga con el símbolo de la barca-ataúd. Cf. Gilbert DURAND, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, obra citada, p. 251.

²⁵⁰ Jean CHEVALIER y Alain GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, obra citada, p. 1016.

del deseo de creación de la Gran Obra, operar en sí la transformación, la individuación, como dirá Jung.

Esta dualidad entre luz y oscuridad, entre primavera e invierno, es también ilustrada con el emblema de la propia sombra, que será la Sombra, con mayúscula, de Villaurrutia, la sombra del “Nocturno grito” y de otros muchos poemas.²⁵¹ “Tengo miedo de mi voz / y busco mi sombra en vano”, se lee en éste, y en *Dama de corazones*, en el tren que lo llevará al barco que lo llevará a la muerte: “Una luz azulada me baña hasta la cintura. Los muslos y las piernas desaparecen, anestesiados de sombra” (22). Así, el hombre está dividido y, aun con luz no puede desprenderse de su Sombra inevitable, una Sombra que no permite avanzar, que no permite caminar por tener los instrumentos del movimiento anestesiados. No habrá pues, desplazamiento ascensional; ante la parálisis sólo queda acurrucarse en la intimidad, tratar de volver, de integrarse, a la tierra.

²⁵¹ Xavier VILLAU RRUTIA, *Nostalgia de la muerte (Poemas y teatro)*, obra citada, p. 52.

Sería ya sumamente fácil, como lo es en la novela de Owen, identificar a «la mujer doble» que se integra en el mitema de la «trasposición de la dualidad en una encarnación modelo» con lo que se ha visto hasta aquí, pero es necesario profundizar más en el significado de los personajes Mme. Girard y M. Miroir, pues completan el cuadro de integración psicocrítica de Villaurrutia.

Mme. Girard (que puede aludir con su nombre al acto de girar, de dar vueltas, de regresar al punto de origen) es una especie de centro o de anclaje, el contraste entre la vejez y la juventud que tanto le preocupa a Julio-Xavier, que acaso está preocupada por esa “enfermedad del corazón” (8) que padece. Es majestuosa y elegante, se mueve con firmeza pero vive del recuerdo viajando en el tiempo, además de que es una viuda casada al morir su esposo, como ya se vio. Mme. Girard toca el piano y “está, como siempre, ausente” (10). Mme. Girard es otra parte de la forma de ser de Villaurrutia, la parte de siglo pasado de Xavier.

Miroir significa espejo en francés, muy similar al inglés *mirror*. Es evidente la simbólica de este otro único personaje masculino, pero es necesario señalar que nunca tiene una participación activa, ni un diálogo siquiera. Se trata, en realidad, de un complemento de Aurora, a la que sólo acompaña, a la que sólo contribuye a determinar. Miroir, que se casará con Aurora, hace que Julio se compare, que lo considere viejo, que se pregunte cómo sería una relación entre él y Aurora. Así, al verlo, al verse, Miroir hace que Julio se dé cuenta de que es necesaria la renuncia a una forma de permanencia en lo exacto, en lo medido, en lo seguro, en lo “no sé qué de paternal” (12) que tiene. El narrador lo querrá todo, nada a medias, nada dividido, pero la presencia de Mme. Girard, la

presencia de su Sombra, no le dejará a Xavier, aunque parta Julio, alcanzar su objetivo.

A pesar de que algunos críticos —e incluso el propio Villaurrutia—²⁵² han señalado ya que *Dama de corazones* fue un “ejercicio”,²⁵³ y algunos otros han destacado el papel de consolidación estética que jugó en la obra del poeta,²⁵⁴ considero que sólo a través del análisis del mitema de la «interiorización de la dualidad en el acto poético» se revela plenamente el sentido completo, unitario e integral entre obra, autor, persona y contexto.

Tengo para mí que Susana y Aurora tienen un doble rol en la novela: por un lado, en el plano de la realidad, exterior, sirven para mostrar la postura de Julio ante las mujeres y el significado vital de éstas en la personalidad de Villaurrutia e incluso para definir o declarar su preferencia sexual; por otra parte, en el plano de la imaginación, interior, son perfectos pretextos para que Villaurrutia haga una reflexión metaliteraria que defina sus ideas y preferencias respecto de la nueva literatura que exigía el país, la poesía pura (¿plena?).

Para verificarlo es necesario leerlas en clave alegórica, como si cada mujer fuera la representante de una corriente, a las que ambas se tiene respeto (digamos que podría ser semejante, por ejemplo, a la oposición Juan Ramón Jiménez/André Gide) pero que interiormente provocan un debate.

Susana representa a la literatura joven, a la nueva manera de escribir del siglo XX. Aurora juega del lado de la literatura del pasado, que ofrecía a Julio, sin lograrlo, un fruto, pero “en vez de dejar caer la manzana se dejó caer ella,

²⁵² Xavier VILLAU RRUTIA, *Obras*, obra citada, p. 611.

²⁵³ V. gr. Octavio PAZ (*Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, FCE, 1978, p. 40) y Alí CHUMACERO, “Prólogo”, en Xavier VILLAU RRUTIA, *Obras*, obra citada, p. XXV).

²⁵⁴ V. gr. Pedro Ángel PALOU (*La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, obra citada) y Rosa GARCÍA GUTIÉRREZ (*Contemporáneos. La otra novela de la Revolución Mexicana*, obra citada).

distraída” (2). Julio se debate: “¿Aurora? ¿Susana?” (6) y las caracteriza. Veamos, ahora desde esta óptica, a Susana. Por la importancia de establecer este contraste metaliterario cito en extenso pues los adjetivos o sintagmas adjetivos que acompañan a los conceptos expresados en clave alegórica y su imbricación o encastre son relevantes:

Es ligera, traviesa. Entra al salón de fumar y a mi recámara sin anunciarse, como la primavera.

Al oír mi lenguaje impuro, mezclado con frases en inglés, ríe, me imita, pero no me corrige nunca. Me ha dicho que no tiene novio y que el no tenerlo no la entristece.

Finge estar enamorada de todos sus amigos; en esto se parece a Ruth, tan lejana...

Ya me ha pedido que le refiera mis aventuras y mis viajes.

Cuando le dije que no había podido entrar al servicio de Francia durante la guerra, por mi enfermedad del corazón, no se ha mostrado seria; solamente, moviendo su cabecita con viveza, ha puesto su mano en mis rodillas y ha cambiado la conversación.

Lee novelas, poesías.

A su lado dan deseos de hacerle confidencias: pequeños triunfos, pequeños fracasos.

Miente naturalmente, como si no mintiera. Debe de hablar durante el sueño y luego sonreír y llorar.

Escribirá con rapidez, sin ortografía, en párrafos interminables que habrían de estar llenos de punto y coma, si cuidara de la puntuación.

Es tan soñadora que, si la sorprendo con la mirada vaga, pienso que está proyectando aquello que me dirá en sus cartas cuando me ausente.

Me gusta el cobre rojizo de sus cabellos. Me gusta el fleco que invade su frente y que parece, a los lejos, una peineta de dientes separados que hubiera dejado prendida en su cabeza por descuido. La querré siempre.

(8)

La nueva literatura, la joven nueva literatura es traviesa y ligera, no corrige nunca, pues su emblema es el de la libertad. Es un fingimiento, ficción, no

realidad, y quiere aventuras y viajes. No se toma en serio la tragedia de las enfermedades cardiacas porque sabe, como Orfeo, que la muerte es el destino normal de los hombres. Habla durante el sueño, y Freud sonríe. Es rápida y soñadora. Julio-Xavier sabe que siempre la va a querer. No hay duda.

De Aurora, en cambio, el narrador-personaje se pregunta: “ la quiero menos?” (9) e inmediatamente responde:

No, pero la temo. Frente a ella me siento como un impostor. Comprendo que mi conversación le parece ligera y que adivina todo lo que hay en ella de mentira.

Se arregla cuidadosamente.

Es lenta, grave. No entra al salón de fumar, ni menos aún a mi recámara, sin dejar caer un libro, sin antes toser varias veces, anunciándose, como el invierno.

Se interesa por cuanto digo. Si necesito una palabra inglesa para llenar el hueco de mi discurso, siento que me corrige y me reprocha sin palabras.

A su lado dan deseos de contarle algún secreto terrible, con la confianza de que lo guardar  siempre.

Lee obras de teatro. Cuando habla, advierte; cuando calla, advierte también. Estoy seguro de que pertenece a la flora punto menos que extinta de mujeres que escriben con lentitud, en párrafos largos, repintando la letra dos o tres veces, cuidando de la ortografía.

Dice la verdad naturalmente, como si no la dijera.

Me gusta el cobre apagado de sus cabellos separados con una gracia serena. Con polvo ocre empalidece su rostro. También la querr  siempre.  La temer  siempre? (9)

Dado que el contraste, una vez propuesta la alegoría de Susana, es más que evidente, sólo dir  que en una palabra Aurora representa al realismo.

No obstante, al revisar cómo se lleva a cabo esta síntesis y esta decisión est tica en la operación de la obra desde el punto de vista de la oposición

masculino y femenino, *Anima* y *Animus*, se hace patente que nos encontramos ante “el mitema hermético por excelencia, representado por Hermafrodita”²⁵⁵ de una manera completa, asumido únicamente por Villaurrutia de entre los tres poetas aquí estudiados, consciente de que en el interior del ser humano habitan, no de manera pacífica sino casi siempre de modo conflictivo, las dos naturalezas. Y, para concluir, en el siguiente ejemplo se deja patente que la literatura es una sola y que lo importante no es sólo su forma, sino su contenido, y que es posible, al menos en la obra, lograr la *coincidentia oppositorum*: “Decididamente me equivoco. Susana no es tan diferente de Aurora. Como en la cabeza de Susana hay una mata de pelo de un color más claro, en la de Aurora se esconden o se muestran bandós de pelo más oscuro. Así Susana en Aurora, así Aurora en Susana” (10).

Villaurrutia sabe que la literatura tiene que darse en la integración, por eso también es importante mencionar que Mme. Girard tendrá el papel de la literatura clásica, inmemorial, antigua que, aunque quiera pintarse a veces el cabello, aporta la base de toda nueva creación, del nacimiento de sus hijas. Mme. Girard es la que permite que Susana y Aurora *canten*, y que lo hagan incluso con Julio, y este canto es sinónimo de la creación literaria:

Qué delicioso trío de ópera entonamos Susana, Aurora y yo [...] mientras Mme. Girard apoya las yemas de sus dedos en el teclado como si temiera quemarse en cada nota, Aurora, descansando el codo en la caja del piano, y entrecerrando los ojos en una languidez que no siente, se arregla el descote con un ademán mecánico, esperando su turno para cantar.

²⁵⁵ Gilbert DURAND, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, obra citada, p.

Susana sigue la melodía a su manera: presintiendo las notas próximas, repitiendo las pasadas, equivocando las presentes, inventando, mejorando.

[...]

¡Qué diera por humanizar este trío de ópera! Entonces dejaría como un ropaje viejo toda la tradición que envuelve de ligereza y de fatuidad al tenor y correría hacia ¿Aurora?, ¿Susana? Otra vez el dilema de la imagen bicápite, de las voces de soprano y contralto que no me atrevo a partir en dos.

Mme. Girard termina la romanza, desfallecida y cansada con la caminata de recuerdos. A Susana le ha sobrado un compás. Sólo la voz de Aurora queda vibrando, perfecta, por el tiempo justo. (16 y 18)²⁵⁶

Nótese el verbo *humanizar* que emplea Villaurrutia, compárese con lo que se habló arriba de Ortega y Gasset y téngase en mente para confrontar abajo este pasaje con otro semejante de *Margarita de niebla*.

Para concluir sólo me resta agregar que el “hermafroditismo” literario de Villaurrutia queda demostrado con una frase perteneciente a este segmento 7: “Mi voz se asegura y la oigo tan fuera de mí, tan extraña, tan poco mía, que estoy a punto de volver la cabeza a mirar quién está a mi lado” (16-17).

²⁵⁶ Que Mme. Girard representa la tradición, el cosmopolitismo y una parte de la historia del arte lo prueba el siguiente pasaje: “Las primeras notas de un andante de Beethoven le recuerdan aquella pasión secreta —que no ignoró ningún contemporáneo— por un falso pianista belga fugitivo con el importe del abono a una serie de conciertos. Una copa de nieve blanca la hace pensar en el tiempo feliz de sus cabellos negros auténticos. Un perfume seco le recuerda su viaje a Delhi. Un grabado de Gainsborough la lleva al baile de máscaras en donde, vestida de la honorable Lady Graham, mereció un elogio de Sargent. Una sola orquídea en un vaso le recuerda el día de su matrimonio; un ramo de violetas, el día primero de su viudez. El humo de un cigarrillo habano basta para que entrecierre los ojos en una delicia que ya va siendo impropia de su edad. Una tarde de primavera la coloca en 1890. Un mediodía de verano, en 1895. Un atardecer de octubre la lleva a pensar en la última puesta de sol del siglo XIX. Sólo un disco de jazz la hace abrir los ojos y temblar de pies a cabeza despertándola a otro mundo que no es el suyo porque no puede recordar nada” (10-11).

El último mitema por tratar en esta interpretación mitocrítica es el de la «creación de la Gran Obra». Para hacerlo, me atrevo a plantear aquí que el gran mitologema de Villaurrutia está anunciado desde el incipit de *Dama de corazones*: “¡Y quién sabe si lo más hermoso de esa vida era que no llegaba nunca el acontecimiento que se anunciaba todos los días!” (4).

Dice Christopher Domínguez Michael que “La Torre de Marfil no está al principio o al final de la vida de un escritor [sino que] Es un estado del alma que dura unos instantes o cubre una biografía, es el *Viaje alrededor de mi cuarto* [sic], título genial de una mala novela de Xavier de Maistre”.²⁵⁷ Al final, Villaurrutia deseó realizar su Gran Obra con la misma premisa de la que partió De Maistre, por necesidad vital, por una *psiconecesidad*.

Villaurrutia, pues, intentó completarse, pasar su proceso de individuación, integrarse desde y por la literatura. Aunque Julio parece haber triunfado, y Xavier también, creando algunos de los más hermosos poemas de la literatura mexicana de todos los tiempos, “la Promesa” que persigue Julio al partir no se cumple después en Xavier, o no del todo, pues el ser humano no se realiza ni se completa con una sola de sus partes, satisfaciendo una sola de todas sus psiconecesidades (personales y sociales).

²⁵⁷ Christopher DOMÍNGUEZ MICHAEL, *Tiros en el concierto*, obra citada, p. 495. Aunque el crítico mexicano juzga de “mala” la novela de Xavier de Maistre, Durand le dedica el capítulo 5 de su libro *De la mitocrítica al mitoanálisis*, (cf. *supra*, pp. 74-75 y nota 87), que es un excelente ensayo que demuestra que lo “malo” analizado desde el punto de vista mitocrítico, no lo es tanto. Sobre este tema véase el extraordinario trabajo de Esperanza LÓPEZ PARADA, “El viaje por América de un contemporáneo («Continente vacío» de Salvador Novo)”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Nº 23, Madrid, Universidad Complutense, 1994, pp. 67-82, en el que también se pondera el mencionado capítulo de Durand.

Lo nota muy bien y de modo sintético Domínguez Michael: “Xavier Villaurrutia murió en el cuarto de baño un 25 de diciembre, víctima de un infarto fulminante. La conseja de su suicidio, nunca sustentada, no anula los testimonios que hablan de un hombre acabado por la Promesa, poeta esterilizado por la perfección [Susana], hombre de teatro sin éxito [Aurora], amante reiteradamente despechado”.²⁵⁸

La soledad y la muerte tan buscadas por Xavier Villaurrutia para su literatura acabaron por dejarlo muerto y solo. La lectura de su acta de defunción puede aclararlo todo en las primeras líneas:

En México Distrito Federal, a las diez horas treinta minutos del día veintiseis [sic] de diciembre de mil novecientos cincuenta, ante mí Enrique Lira Nieto Oficial del Registro Civil, comparece Cipriano Zárraga y exhibe un certificado médico en el que se hace constar el fallecimiento...²⁵⁹

Así, se lee en los generales del finado que tenía cuarenta y cuatro años, y que era soltero; que sus padres fueron Rafael Villaurrutia, finado, y Julia González, que vivía; que el finado tenía una enfermedad: angina de pecho. Sería inhumado en el Panteón del Tepeyac. No he podido averiguar quién era ese Cipriano Zárraga que fue a tramitar el acta de defunción de Villaurrutia (¿Hijo o hermano del pintor Ángel Zárraga (1886-1946), que había regresado a México en 1941? ¿Un amigo o la pareja en turno del escritor que vivía en la calle de Puebla número 247?), pero de cualquier modo llama la atención que no lo haya hecho su madre, aún viva, o algún familiar directo. Se trata de un documento frío

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 504.

²⁵⁹ El acta se puede consultar en línea en http://www.consejeria.df.gob.mx/registrocivil/museo-media/JAVIER_VILLAURRUTIA_Defuncion.pdf. Véase la referencia en la bibliografía.

que no obstante transmite una extraña tristeza, porque de alguna manera connota una gran soledad en la muerte de Villaurrutia. Parece que los testigos tampoco tienen nada que ver con él, seguramente empleados del Registro Civil que prestaron su firma.

Villaurrutia, como Owen, también modificó su nombre, clave de su ser como escritor. El acta de defunción es la del adulto Javier Villaurrutia González. Y aunque Octavio Paz diga que “Xavier se escribe con equis”,²⁶⁰ en la muerte del hombre se escribió con jota.

²⁶⁰ Octavio PAZ, *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*, 2ª ed., Obras completas, edición del autor, tomo 4, FCE (Letras Mexicanas), 1994, p. 250.

κηρύκειον, la vara del heraldo:
Margarita de niebla (1927)

CAPÍTULO 5

He sido, pues, hasta ahora, un corazón lógico.

JAIME TORRES BODET, Margarita de niebla

Margarita de niebla está dividida en doce capítulos que inician siempre en página non (a diferencia de las otras, que tienen mayor continuidad o soltura), anunciados únicamente por números romanos, aunque, como ya se mencionó, incluye siete epígrafes que funcionan como títulos de manera paratextual. Algunos capítulos están divididos por blancos tipográficos, lo que crea desde luego subdivisiones deliberadas por parte del autor. La novela tiene 94 páginas, (aunque la edición numere 101 incluyendo la portada porque todos los capítulos empiezan en página non y no todos terminan en página par), en formato 17 x 11.5 cm, como todos los libros de la colección Relato Licenciado Vidriera a la que pertenece, como *Novela como nube* y *Dama de corazones*. La división en doce es significativa, pues muestra lo simétrico de su autor, su orden, su consciencia del ciclo, pues doce son las horas del reloj, aunque después se le haya impuesto un *Tiempo de arena*. La importancia de este número es fácilmente comprensible. Es el número de las divisiones espaciotemporales, producto de los cuatro puntos cardinales por los tres planos del mundo. El año se divide en doce meses y doce son los meses del año, los signos zodiacales y los apóstoles.²⁶¹

El capítulo I,²⁶² el incipit, está precedido por un epígrafe clave.²⁶³ Comienza con un guión dialógico que precede el anuncio de la directora del colegio alemán del Buen Retiro del turno del examen de la señorita Millers. Se señala una oposición fundamental: “Habían desfilado tantos *rostros morenos*,

²⁶¹ Cf. Jean CHEVALIER y Alain GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, obra citada, pp. 423-425.

²⁶² Jaime TORRES BODET, *Margarita de niebla*, introducción de Juan Coronado, México, UNAM (Relato Licenciado Vidriera, 29), 2005, pp. 3-9. A partir de ahora las páginas se indicarán entre paréntesis, correspondiendo todas a esta edición.

²⁶³ Cf. *supra*, pp. 41-44.

inexactos, que su blancura y precisión enfriaron la tarde” (3, las cursivas son mías). Esta oposición extrapola la de lo extranjero/lo nacional, central en esta literatura.

El segmento 2 complementa la ubicación espaciotemporal de la historia. Sabemos que, luego de iniciar en un colegio, estamos en uno de esos “meses de otoño” (3), por la tarde. El narrador, con una figura magnífica, muestra la relatividad del tiempo: “Las cinco habían sonado hacía más de una hora en el reloj de la escuela y, sin embargo, faltaba mucho aún para que llegara, con sus seis pisadas isócronas, el tiempo de la salida. La hora, como un globo de goma, había ido llenándose de oxígeno y los minutos se alargaban, elásticos, en las telas de araña del jardín” (3). Con este fragmento deseo ilustrar el tono y el tipo de figuras literarias que acompañarán toda la novela: metáforas, metonimias, sinestesias, entre otras.

Luego de describir los sucesos del día, pero sobre todo sus impresiones, el narrador-protagonista señala lo que ha visto hasta entonces de la señorita Millers, enfatizando que lo que tal vez era el secreto de su atractivo (ya que “no era sin embargo lo que se llama, en sociedad, una mujer hermosa” [5]) era algo más, algo “indescifrable” (5).

El segmento 3 es un homenaje a la vida moderna a través de la descripción del viaje en automóvil después de la salida del colegio que, como veremos, tiene en este relato un significado simbólico importante. El personaje reflexiona, ante el recuerdo persistente de la señorita Millers (de quien hasta entonces no conoce el nombre de pila) sobre el amor a primera vista, pues siempre ha sido “hasta ahora, un corazón lógico” (7). Recuerda un catálogo de

mujeres, María Eugenia, Luisa, Enriqueta, de manera semejante a como lo hará Owen en *Novela como nube*. El narrador sigue recordándola y pensando en ella hasta antes de dormir.

El capítulo II (11-18) no está dividido por segmentos. En éste se narra cómo el narrador ha pasado varios días por el buen Retiro con la esperanza de encontrar a la señorita Millers, lo que finalmente ocurre cuando ésta está a punto de subir a un taxi para ir a casa de sus padres, pues es interna y pasará con ellos las vacaciones. El profesor se decepciona, pues la imaginó diferente, pero de cualquier manera, casi por una obligación autoimpuesta por la búsqueda constante, ofrece acompañarla, a lo que ella se niega, aunque lo invita a visitarla. Ella le entrega una tarjeta donde finalmente puede conocer su nombre y su dirección: Margarita Millers, Calle de Rosas 24.²⁶⁴ Margarita se marcha en el automóvil y el protagonista se aleja “construyendo la melodía de la sombra” (18).

En el capítulo III (19-26) se cuenta la primera visita a casa de los Millers. Continúa la decepción del narrador, pero también su obstinación. Margarita presenta a su madre “al señor Borja” (20), con lo que aparece por primera vez el apellido del protagonista. Esto es importante porque de los tres narradores éste es el único que tiene apellido. Además, la especificación indica un deseo de mostrar linaje, prestigio y trascendencia, lo que se corresponde con la vida de Jaime Torres Bodet, el portador del caduceo (*κηρύκειον*), el bastón de mando. Cuentan que su viuda dijo que Torres Bodet decidió poner fin a su vida cuando ya no tuvo a quién mandar, más que a ella.

²⁶⁴ Al final, Margarita, con su nombre y su domicilio de flor, será como la Rosa Amalia de *Novela como nube*.

En este capítulo Borja (¿Bodet?) conoce la casa de los Millers y algunos de sus recuerdos e historias. Es aquí donde tiene lugar, desde muy pronto, la discusión entre el narrador y la señora Millers respecto de Beethoven que se anticipaba páginas arriba. Cuando la señora dice que Beethoven le parece más humano, Borja aprovecha para, engañosamente, decir que existe una teoría según la cual “podría ser considerado como el primero de los *músicos puros*, es decir, como el primero de los músicos deshumanizados” (22, las cursivas son del autor). Desde luego, el narrador (que definitivamente puede asociarse aquí al autor) se refiere a las teorías de Ortega y Gasset y a las discusiones sobre la idoneidad de una poesía pura o una poesía social que estaban en boga. La señora, que no comprende la naturaleza paradójica del término deshumanizado, con su connotación positiva en términos estéticos, reclama inocente: “No me hable usted de música pura, por favor. Mucho menos de Beethoven... ¿cómo dijo usted?... deshumanizado. ¿Qué tiene Beethoven que no sea humano?” (22).

La noche continúa, después de que Margarita interviene para cambiar el tema y evitar la confrontación, con el relato de los lugares que han conocido los Millers y de los que se conservan recuerdos a través de postales. En esta parte existe un episodio que alude quizá al viaje que hizo Salvador Novo a Hawaii del que da cuenta en *Return ticket* (1928), novela hermana. Torres Bodet, “entre líneas”, por decirlo así, critica la moral más bien relajada de Novo, si bien es también un saludo entre broma y broma, tal y como Torres Bodet es aludido por Villaurrutia y éste a su vez por Owen: “*Honolulu*. La cartulina se ha inundado de sol y de palmeras. Se respira, como en el cinematógrafo, una luz hecha de reflectores. Sobre el timbre de los Estados Unidos, esta frase, impresa en caracteres dorados: *Luna de Miel de Honolulu*” (24, las cursivas son del autor).

Es posible que Torres Bodet señale la necesidad de llamar la atención de Novo usando el sustantivo *reflectores* y el adjetivo *dorados*. Este atrevimiento, entre juguetón y no, es complementado por el decoro de la señorita Millers: “A la pregunta indiscreta que no me atrevo a insinuar se anticipa, maliciosamente, la cortesía de Margarita” (24). Subrayo ahora el adjetivo *indiscreta* y el adverbio *maliciosamente*.

El capítulo III se cierra con el relato de la llegada a México de la familia Millers y de cómo la ciudad, desde entonces, ha ido cambiando. La ciudad, hay que decirlo de paso, es en esta novela un personaje más.

El capítulo IV (27-34) está dividido en dos partes. La primera describe a Margarita en el centro de la ciudad, los sábados, cuando la pareja acude al cinematógrafo. La segunda, en la casa de campo de San Ángel, los jueves. Para Borja se trata de dos mujeres diferentes. En el cine es intelectualmente fría y en su casa es domésticamente cálida, pero con una calidez llena de impostura.

Es en el capítulo V (35-43) en el que Borja conocerá a Paloma, la amiga de Margarita, pero antes, el narrador protagonista tendrá un sueño en el que leerá, con la señorita Millers, “*La danza bajo los tilos*, de Goethe” (36). El narrador reflexiona sobre la naturaleza del sueño, al que encomia. Aparece la madre de Borja, gracias a la cual sabemos ahora que se llama Carlos.

Después, el personaje se encuentra en el bosque (de Chapultepec, según se revela en el capítulo siguiente), donde se pregunta si Paloma será más hermosa que Margarita, antes de que éstas lleguen. El narrador describe algunos atributos de Paloma y comienza a compararla. Dan “un paseo en barca por el lago” (40). Carlos Borja, que ha completado su nombre el día del encuentro

con Paloma, destaca ahora las cualidades de “las mujeres «del interior»” (41), en otra oposición más entre centro y periferia. El capítulo termina con la confesión de que Borja goza más en ausencia que en presencia, pues prefiere el recuerdo al contacto con la realidad, por lo cual quiere fijarlas a ambas para sentirse dichoso con el silencio de su alcoba.

El capítulo VI (45-53) es una carta que Borja ha escrito a Paloma desde hace tiempo, afirmación que nos da una idea de la duración aproximada de la novela. En el capítulo IV Carlos Borja llevaba ya mes y medio de visitar a Margarita, pues las visitas comenzaron durante las vacaciones de otoño. Al escribir la carta la estación que corría era la primavera, a la que se oponía el invierno que ya el profesor veía venir junto con el nuevo año. Así, es probable que hayan pasado por lo menos seis meses de duración diegética. ¿Perséfone?

La carta tiene cuatro secciones, separadas por espacios o blancos tipográficos. En la misiva, que es un saludo al género epistolar, Borja da cuenta a Paloma del día en que conoció a Otto “Schultz o Schmiltzer, aunque bien podría ser simplemente Seltzer” (47), quien es un viejo amigo de la familia. Aunque Borja analiza la situación del concierto que le organizaron al alemán, no deja de aprovechar para decirle a Paloma cómo recuerda el día que la conoció en Chapultepec. Parece estar buscando con la carta, “que acaso no conocerá usted nunca” (52), un contacto solidario al menos con Paloma, con alguien con quien pueda compartir una cultura, una tradición.

Se trata de una historia dentro de la historia, es decir, de una *mise en abyme* conectada con la historia principal, tal como hace Owen con su “Elegía

en espiral”, pero sin la ironía y el humor del sinaloense que inserta en su artefacto literario como lo incrusta tradicional Torres Bodet.

He aquí sin duda el origen del discurso que dirá su “amigo Jaime” en *Dama de corazones*. Escribiendo a Paloma sobre los Millers, Carlos escribe: “Los quiero probablemente más de lo que me confesaría a mí mismo” (46). Compárese con lo que dice Julio: “Me conoció menos de lo que yo pensaba. Confiesa que llegó a admirarme, pero yo adivino que no ha escrito el pensamiento siguiente: “a pesar de mi falta de virtudes”. Me quiso más de lo que confesó siempre y un poco menos de lo que ahora confiesa” (27).

Las dos parejas, Otto y Paloma, y Carlos y Margarita, emprenden un viaje a Cuernavaca en el capítulo VII (55-61). Al estarse preparando, muy de mañana, para salir a la seis, Borja piensa mientras se rasura en todos los rostros suyos que el espejo habrá contenido. Esta escena es probablemente el origen del burlesco “¡Qué triste! No poder comparar en un poema las delicias de rasurarse con la estancia en Nápoles” (1) de *Novela como nube*, puesto que “¡Con qué oscura sagacidad la navaja corre sobre la piel de la mejilla! El jabón que la cubría va adelgazando su espuma al contacto de ese filo de acero y, al secarlo, el aire lo esparce en pequeños copos de algodón, como en el símbolo de la librería Larousse: *Je sème à tout vent...*” (55).²⁶⁵ En la siguiente página se halla otra coincidencia más entre la novela de Owen y *Margarita de niebla*: en ambas se menciona explícitamente a Marie Laurencin (1883-1956) aunque Torres Bodet

²⁶⁵ El lema de la editorial se puede traducir como “Siembro a todos los vientos”, pero se pierde el sentido con la intención de mantener breve la frase; en realidad, significaría algo así como “Disemino las semillas a todos los vientos” o “Esparzo las semillas por todos los vientos” que, empleado como un sintagma simbólico refleja el afán educativo, “culturizador” de los Contemporáneos en general y de Torres Bodet, heredero de Vasconcelos, en particular.

le llama “María”.²⁶⁶ Ernesto, respecto de Ofelia, dice “Parecerá un juguete, un objeto decorativo, un cuadro de Marie Laurencin, lo mismo: la chalina en un hombro, desnudo el otro” (6). Torres Bodet, con Villaurrutia, rinde tributo a Picasso en este capítulo que también acusa varias semejanzas con las otras dos novelas.

En el segundo segmento, ya en camino a Cuernavaca, Carlos Borja reflexiona sobre “la situación extraña que con Paloma ha ido creándose entre nosotros” (57) y se da cuenta o mejor dicho cree que ésta está enamorada de Otto, y que Margarita ha logrado atraer los afectos del alemán, por lo cual los dos van en silencio, inmersos en sus propias cavilaciones, y para concluir el capítulo, el narrador señala que “lo posible, la duda, los celos, el dolor, entrarían a nuestras conciencias” (61).

En el capítulo VIII (63-70), también dividido en dos partes, los cuatro personajes llegan a la casa del tío de Margarita, el señor Scheffler, donde se hospedan. En la primera parte Borja habla con Margarita, quien le reprocha haber estado muy serio ante la presencia de Paloma. Aparece la palabra celos en boca de los personajes, y no ya únicamente en la del narrador. En la segunda sección Carlos le pregunta a Paloma por qué ha estado distinta. Ella le contesta que ello se debe a que, a pesar de quererlos agradar a todos, no le es posible

²⁶⁶ Marie Laurencin fue una pintora y grabadora francesa que expuso por primera vez en 1907, año en que Picasso la presentó a Apollinaire, con el que mantendría una relación tan apasionada como tumultuosa que duraría hasta 1912. Su estilo pictórico comprende un empleo particular de colores fluidos y suaves, una creciente simplificación de la composición, una predilección por ciertas formas femeninas alargadas y graciosas que le permiten ocupar un lugar privilegiado en el París mundano de los años 20. Ilustró obras de André Gide, Max Jacob, Saint-John Perse, Marcel Jouhandeau, Lewis Carroll, entre otras. Cf. MUSEUM OF MODERN ART, con información de Grove Art Online, Estados Unidos, Oxford University Press, 2009, disponible en línea en http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=3408.

porque cada uno nota la ausencia de las virtudes que a cada uno, de ella le convendrían. Acepta que le gustaría que Otto se fijara en ella, pues “Sé que él me aceptaría tal cual soy si sólo se decidiera a mirarme. Pero es que, a pesar de lo mucho que nos tratamos, no me ha visto jamás...” (68, las cursivas son del autor). El señor Scheffler, al ver a Carlos platicando con Paloma, dice: “¡Ah señor Borja, lo descubro en flagrante delito de *flirt!*” (69), ante lo cual Margarita “se vuelve hacia nosotros [y] esa mirada que cruza con Paloma, esa impaciencia por terminar el partido [de ajedrez] que la aburre ¿no son acaso una prueba más del afecto que le inspiro?” (70). Carlos se queda con dudas ante el nuevo silencio de Paloma.

Las acciones del capítulo IX (71-77) transcurren después de un tiempo en que Borja ha dejado de ver a Paloma. Inicia con la noticia que le da Margarita a Carlos, por teléfono, de que se irá a Alemania con sus padres esa misma semana debido al fracaso en los negocios. Carlos se da cuenta de que ahora sí la desea, ante el “temor súbito de perderla” (73).

Al enterarse, Borja sale en su automóvil al colegio del Buen Retiro, donde trabaja Paloma como profesora de francés. Por la directora, y hasta este momento, nos enteramos de que se apellida Lefranc, pues su padre es oriundo del país galo. Paloma le muestra una carta de Margarita en la que ésta le declara su inquietud al no saber “qué pensará Carlos de esta resolución. Tal vez nos separe para siempre” (76). Al leer esto, Carlos se entusiasma por un momento, transportado a un clima “de una deliciosa inconsciencia” (76). En agradecimiento, Carlos le da un beso en la nuca a Paloma, que le ha dado la

espalda “fingiéndolo interés por el cromó que el jardín adhiere a estas horas al vidrio de la ventana luminosa” (77).

En el capítulo x (79-85) se cuenta, en un primer segmento, el estado de insomnio en que Carlos ha esperado el día para ir a casa de Margarita y hacer saber que se casará con ella. Recuerda una vez más a Paloma y el temor que tuvo de elegirla.

Carlos se dirige en el segundo segmento a la casa de los Millers, donde es recibido por la madre de Margarita. “Decidido a afrontar el problema del matrimonio” (83) le declara sus intenciones. Aparece Margarita y la madre los deja solos. Ella lo abraza “alegre de un triunfo absolutamente *lógico*” (85, las cursivas son mías).

El capítulo xi (87-93) también está, como casi todos, dividido en dos partes (¿a propósito?). En el primero el narrador va dando cuenta de su viaje a Veracruz, *en tren*, para embarcarse. Cree que a los Millers les ha sentado naturalmente bien, mientras él se siente disminuido. Dice que también Margarita ha cambiado. Cuando ella declara su intención de acostarse y entran al cuarto, Borja se despide para salir a fumar sin consumir el matrimonio. Cuando regresa Margarita está dormida o, como cree Borja, al menos finge estarlo. Él siente alivio. Al ver que Margarita llevaba el mismo libro que Paloma a Cuernavaca, Carlos se da cuenta de que se equivocó al elegir.

En el segundo segmento, más breve, piensa Carlos: “Con ella es con quien debí casarme” (93).

El final de la novela, el capítulo XII (95-101), sitúa la acción en Veracruz, en donde Margarita y Carlos van a ver *el barco* que habrá de conducirlos más tarde a Europa. Borja sigue comprobando las diferencias de carácter que separan a sus respectivas razas. Se hace un elogio del viaje y el narrador-protagonista trata de hacerse a la idea de que, al fin y al cabo, no se hubiera decidido a viajar si no fuera por esa mujer.

Finalmente, Carlos compara al grupo en el que está integrado con el que forma una familia mexicana. La mujer se parece a Paloma. Margarita se da cuenta de la distancia que Carlos está tomando y trata de recuperarlo. Borja, resignado quizás, trata de regresar a Margarita con un tono amable, pero ella concluye la novela con un comentario lleno de una crueldad traidora, para herirlo: “¿Se fijó usted, Carlos —exclama— en esa muchacha tan fea que acaba de salir? ¡Cómo se parece a Paloma!” (101).

5.1 Decorado simbólico

Margarita de niebla es una novela —como ya pudo notarse a partir de las descripciones— que comparte con las dos novelas estudiadas previamente una simbólica, se podría decir, generacional, como la que repite la utilización de las figuras del espejo, la habitación, el viaje, el barco y el tren (*cf. supra*, 3.1 y 4.1), así como la que repite la utilización de las alusiones simbólicas a obras literarias o pictóricas, a autores o artistas, a películas o al espacio del cinematógrafo, entre otras, por lo que este apartado se concentrará en aquellos símbolos que se relacionan directamente con el mito de Fausto, que es el que la guía.

Desde luego, por su relevancia, si bien no precisamente siempre en el paisaje *exterior* representado, sino en el paisaje *interior* de los protagonistas, es importante comenzar por aclarar el ambiente que los relaciona, es preciso establecer el significado simbólico de la *niebla*, que está relacionado con el de la nube, y que es clave para entender la novela en tanto que significado mítico-simbólico. La interrelación de los elementos la ilustra perfectamente bien Juan Coronado, al establecer algunas relaciones de intertextualidad entre las novelas:

Una misma conciencia habla en los cuatro textos [incluye *Return ticket*]. Habla un similar ámbito de erotismo *brumoso*. Hay que elegir entre las dos caras del amor. La dama de corazones tiene una cara de *nube* y otra de *niebla*. Entre estas dos *aguas* vaga y naufraga el narrador de los textos. Al final nada queda en las manos, más que la sensación de que donde hay cenizas hubo *humo*.²⁶⁷

²⁶⁷ Juan CORONADO (ed.), *La novela lírica de los Contemporáneos (antología)*, México, UNAM (Biblioteca de Letras), 1988, p. 14. Las cursivas son mías.

Niebla

Para Chevalier y Gheerbrant la niebla es (lógicamente) símbolo de lo indeterminado: “aquella fase evolutiva en que las formas no se distinguen aún, o aquel momento en que las formas antiguas desvaneciéndose no son todavía reemplazadas por formas nuevas precisas”.²⁶⁸ Simboliza asimismo “la mezcla de aire, agua y fuego que procede a toda consistencia, como el caso de los orígenes, antes de la creación de los seis días y la fijación de las especies”.²⁶⁹

Por su parte, Hans Biedermann establece (lo que también es natural) que la niebla es símbolo de una “zona gris”, desconocida, entre la realidad y la irrealidad. También señala que en la mitología celta existe el *Niflheimr*, “lugar de niebla”, que tiene relación con los germanos y, por lo tanto, con Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832).²⁷⁰ Es interesante verificar cómo ciertos climas y ciertos paisajes determinan la menor o mayor utilización de los símbolos, por su relación antropológica, ontológica. En el *Fausto* encontraremos muchos pasajes en los que surge la niebla pero aquí sólo ofreceremos un ejemplo, por significativo, pues se trata del episodio en el que Fausto se encuentra por primera vez con Mefistófeles. Luego de lanzar un conjuro a un perro, la acotación indica: “(Mientras cae la niebla, sale de detrás de la estufa MEFISTÓFELES, vestido con traje de estudiante vagabundo.)”.²⁷¹

²⁶⁸ Jean CHEVALIER y Alain GHEERBRANT, obra citada, p. 751.

²⁶⁹ *Ibid.*, pp. 751-752.

²⁷⁰ Hans BIEDERMANN, *Diccionario de símbolos*, traducción de Juan Godo Costa, Barcelona, Paidós, 1993, p. 321.

²⁷¹ Johann Wolfgang von GOETHE, *Fausto*, edición de Manuel José González y Miguel Ángel Vega, José Roviralta (trad.), 14ª edición, Cátedra (Letras Universales, 77), Madrid, 2011, p. 143.

Finalmente, en los cuentos centroeuropeos la niebla suele explicarse a través de la actividad de seres demoniacos, y “simboliza la incertidumbre de los humanos ante el porvenir y el más allá, que solamente puede superarse mediante la luz (iluminación)”.²⁷²

Así pues, resumiendo tenemos connotaciones simbólicas de *evolución*, *indeterminación* entre zonas (y, como se verá, entre personas), contacto con *lo sobrenatural* y *lo demoniaco* e *incertidumbre* ante el porvenir.

Como un ejemplo de la frecuente utilización del símbolo de la niebla y su influjo en los personajes en la novela de Torres Bodet, de su sentido de revelación de la oposición luz/oscuridad, cito: “La niebla que es la carne de los personajes fluidos de María Laurencin, cedió el puesto a un sol oblicuo y psicológico” (56).

²⁷² Hans BIEDERMANN, obra citada, p. 321.

El automóvil

Como símbolo, el automóvil encaja perfectamente bien en la que se plantea como lectura alegórica: *Margarita de niebla* es un análisis minucioso y a la vez una crítica (a través de la dificultad de la elección entre Margarita y Paloma) de la modernidad. En Cuernavaca, cuando Paloma le pregunta a Carlos por qué Otto no le simpatiza, Borja responde: “Otto me molesta porque es el hombre que siempre tiene que contar. La casualidad le ha permitido vivir acontecimientos que otros imaginamos [...] Además (y a pesar de sus trajes, que acaban de salir siempre de un almanaque de 1905) Otto es más *moderno* que yo” (69, las cursivas son mías).

El *Diccionario de los símbolos* señala que el automóvil “aparece frecuentemente en los sueños modernos” y que, como todo vehículo, “simboliza la evolución en marcha y sus peripecias”.²⁷³ Añade que si el soñador se encuentra en el interior del auto, éste reviste entonces un simbolismo individual y que, según las características del auto, “expresa la mejor o peor adaptación a la evolución en marcha”.²⁷⁴ Recordemos que inmediatamente después de conocer a Margarita en el colegio el narrador se detiene en describir la experiencia del manejo del automóvil, apoderándose desde entonces también del manejo de la historia.

Desde luego, en este caso no se trata de un sueño en el que se vea el personaje, pero es posible verificar la operatividad al tratarse de una obra literaria que sitúa al personaje prácticamente en un estado de ensoñación en el primero

²⁷³ Jean CHEVALIER y Alain GHEERBRANT, obra citada, p. 153.

²⁷⁴ *Idem*.

de los pasajes relevantes en los que aparece en automóvil, y en un estado de conciencia exacerbado en el segundo, cuando Otto, Margarita, Paloma y Carlos van de viaje a Cuernavaca.²⁷⁵

Véase la primera descripción:

El volante obedece ahora a la presión más suave de mis manos. El aceite obtura el ruido de los émbolos y envuelve, con terciopelo áspero, la trepidación de las velocidades. Un papel de lija parece haber limado *la luz amarillenta del crepúsculo* y se siente, en la frescura y en la claridad de *la atmósfera*, la proximidad de *la noche*. He bajado el toldo, sin esfuerzo. Todo me parece, tras de las horas del examen, sencillo como el movimiento de una palanca bien engrasada.

¿A dónde ir que no me persigan los ojos verdes, la juventud elástica, la voz repentina de la señorita Millers? (7, las cursivas son mías)

Como es evidente, el conductor se siente confiado, todo ocurre fácilmente y el auto se deja conducir con docilidad. La tarea de exploración de un nuevo panorama en su vida ha aparecido y se antoja que la pregunta del párrafo siguiente marca ya el derrotero que habrá de seguir. Cabe señalar que es relevante que el ejercicio de conducción del vehículo está íntimamente relacionado con el paisaje crepuscular y nocturno, como ya advirtiera Torres Bodet; en este caso cabe señalar la metáfora para describir la luz a través de

²⁷⁵ Sobre este estado, Juan CORONADO dedica el apartado v de su prólogo, “La ensoñación: espacio privilegiado de la palabra” a discurrir en torno a ésta, siguiendo la línea de Gaston Bachelard. “Las prosas que vamos a leer nadan felizmente en el ámbito de la ensoñación, ese estado que se encuentra entre la vigilia y el sueño. Con la ensoñación la voluntad se debilita y vuelan los deseos más libremente” (*La novela lírica de los Contemporáneos (Antología)*, obra citada, p. 16). Y el propio Coronado ofrece más adelante, en la misma página, una cita de *La poética de la ensoñación* de Bachelard: “La ensoñación nos pone en estado de alma naciente” (México, FCE, 1982, p. 31) que me parece sumamente reveladora, pues efectivamente, como he señalado, las novelas líricas de los Contemporáneos son a la vez ejercicios de búsqueda de la identidad tanto personal —de los autores— como colectiva, de la nación.

una especie de seducción de los estilos de la pintura que se halla también en las novelas gemelas de ésta.²⁷⁶

La opinión de Coronado respecto de este pasaje es que en éste, “y en otros muchos momentos, es obvia la resonancia de los predicados de Marinetti y su futurismo”.²⁷⁷ Pedro Ángel Palou, sin embargo, ya se ha encargado de desmentir este aserto al indicar que “la novela, como sus hermanas, también es un *himno* a la modernidad —que no a la vanguardia de Marinetti como quería Coronado— y tematizada en algunos símbolos, como el coche”.²⁷⁸

No obstante, considero que lo más relevante de la figura del automóvil en *Margarita de niebla* es que sirve como un indicador de tránsito tanto espacial como cultural, es un símbolo de poder, pues no todos, por esos años, podían tener un automóvil. Es un símbolo del contacto con lo social, con lo exterior, pues hay que destacar que Carlos Borja, en algunos momentos en que prefiere la intimidad, decide caminar en vez de usar su auto. En una paradójica situación que muestra una especie de inversión del poder, Borja recibe la invitación a visitar a Margarita cuando ella se marcha en un automóvil, en un taxi, emblema de la modernidad de la ciudad. Es significativo que ella no le concede el poder: “asumo la actitud audaz de abrir la portezuela y de *violar*, en el interior del coche tan lleno de objetos suyos, un poco de su feminidad. Su resistencia deshace mi convicción” (16, las cursivas son mías).

²⁷⁶ Como el episodio del viaje en tren de *Dama de corazones* (22-23) o el de la descripción de Ofelia en *Novela como nube* (7).

²⁷⁷ Juan CORONADO, obra citada, p. 24.

²⁷⁸ Pedro Ángel PALOU, *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, obra citada, p. 268. Las cursivas son mías, pues deseo matizar que más que un himno a la modernidad, que de alguna manera sí se celebra, estamos ante una crítica de ésta.

Así pues, es notorio que el automóvil signifique estas posibilidades de la vida moderna y determine roles. Por ejemplo, cuando están a punto de emprender el viaje a Cuernavaca que cambiará el curso de la amistad de los protagonistas, separándolos, Margarita, Paloma y Otto pasan por Carlos, pues usan la bocina para llamarle, pero cuando él sale toma el volante, tendrá el control. No se indica si el auto es el suyo o es de Otto, Paloma o de la familia de Margarita; no se indica si ellos llegaron de otro modo a casa de Carlos, se subieron al coche y le llamaron con el claxon. Lo que sí se asegura, por la descripción de la ubicación de los personajes, es que es él quien conducirá, quien los llevará a ese lugar donde ciertas secretas intenciones y los celos se revelarán: “De un salto alcanzo el jardín; de otro el automóvil. ¿Estamos todos? Margarita a mi espalda y, junto a ella, Otto [...] A mi derecha Paloma” (56-57).

Señalemos, por último, que el automóvil tiene un sentido, para el psicoanálisis, de virilidad.

Lancha/Barco

La lancha, desde luego, es una modalidad gulliverizada del barco (cf. *supra* 4.1.), pero en *Margarita de niebla*, a diferencia de la manera en que opera en *Dama de corazones*, es un símbolo menos metafísico en esta diégesis pero más psicológico. La lancha, no obstante, es un símbolo importante porque aparece justo el día en que Carlos Borja conoce a Paloma en el Bosque de Chapultepec (otro lugar simbólico). Será después de la reflexión sobre la naturaleza del sueño cuando se dé este tránsito. Será la lancha el vehículo en que los tres tomen un paseo, en donde la mirada de Carlos se detenga en Paloma, justo después de que el narrador ha contado el sueño en el que lee *La danza bajo los tilos*, la obra de Goethe, con Margarita, quien “se esforzaba por traducir al español los versos del original en una prosodia llena de redundancias” (36).²⁷⁹ Así pues, se va otra vez (*i. e.* *Dama de corazones*) del sueño a la muerte, una muerte simbólica más.

En la lancha se afirmará la muerte del interés de Carlos en Margarita y nacerá la atracción por Paloma: “Como está frente a mí, sus ojos me tocan con frecuencia, pero, ahora, su mirada no se detiene en la mía sino que, atravesándola, retrata el paisaje que refleja. Si me acercara un poco, disimulando mi curiosidad con un movimiento oportuno de la barca, podría ver

²⁷⁹ Bajo los tilos, *Unter den Linden*, es la avenida más tradicional y conocida de Berlín, centro neurálgico de la vida cultural y punto de encuentro ciudadano. En éste se encuentran numerosas instituciones y lugares de interés turístico y cultural como la ópera estatal de Berlín (*Staatsoper Unter den Linden*) conocida como “*Lindenoper*”, el *Deutsches Historisches Museum*, la Puerta de Brandemburgo por un lado y por el otro el *Schlossbrücke* con el entronque con la Isla de los Museos (*Museumsinsel*). *Unter den Linden* fue inmortalizado por poetas como Goethe, Schiller y Heine, que le compuso el soneto “Ja, Freund, hier unter den Linden”, en 1822, y por varias canciones, entre ellas “*Linden Marsch*” (“Marcha de los tilos”) y “*Untern Linden, untern Linden*” cuya versión más famosa se debió a Marlene Dietrich, la emblemática cantante alemana.

en la esfera de esos ojos [...] la ondulación de las nubes que se desarrollan a su espalda, acaso el eco de su propia palidez” (40-41).

El paseo en la lancha será dilatado, y en éste, el narrador se pregunta sobre la “filosofía de la belleza” (42) que cada una de sus amigas tiene.

Por otra parte, ya se ha hablado sobre la naturaleza simbólica del barco. En *Margarita de niebla* se verifica también una muerte simbólica, la del narrador, la del mexicano que debe partir a Alemania: “Desde el barco que hemos venido a visitar [...] Margarita y yo contemplamos el puerto por donde, dentro de algunas horas, va a huir de nosotros, empequeñeciéndose hasta deshacerse en *bruma*, la realidad del país en que vivimos” (95, las cursivas son mías).

Hay una relación simbólica muy fuerte entre el tren y el barco, como en la novela de Villaurrutia: de México a Veracruz se realiza el viaje en tren, donde Borja rechaza consumir el matrimonio escudado en el sueño de Margarita: “Hay algo de religiosa embriaguez en el espectáculo de esta mujer dormida sobre cuyos rasgos [...] *la sombra de las cortinas verdes* del pullman hace desfilan un paisajes de *nubes*” (92, las cursivas son mías).²⁸⁰

El paseo en barca ocurre, por cierto, en Chapultepec. Además de que el bosque por sí mismo es un sitio simbólico, en la novela éste está relacionado con el reconocimiento —el redescubrimiento, podríamos también decir— de lo mexicano por parte de Carlos Borja. En este sitio, como sabemos, han tenido

²⁸⁰ Cortinas verdes hay también en el estudio de la casa del tío en *Novela como nube* y en la casa de Mme. Girard, aunque de hecho ésta aparece en *Dama de corazones* con un movimiento majestuoso de la cortina que la revela con una bata verde seco. La simbología de las cortinas es más que evidente, espejos de tela, puertas de gasa.

lugar acontecimientos históricos de suma relevancia para el país, su constitución, evolución y consolidación. Por ello, es posible considerarlo como un espacio de reconocimiento de cierta magia, un lugar de anclaje de nuestras tradiciones y de las mujeres: “su infancia en Lagos, rodeada por prejuicios de otra época, entre las hermanas de su madre que murió muy joven. Todo lo que la provincia guarda de poesía discreta, de fidelidad, me parece convenirle” (41).

Los símbolos de *Margarita de niebla*, para concluir, presentan una coherencia reiterada, relacionada asimismo con los personajes. La redundancia a la que se refiere Gilbert Durand se verifica fácilmente. Por ejemplo, aunque no simbólico pero sí típico, Borja se encarga de contrastar en varios pasajes de la novela la puntualidad (alemana) con la impuntualidad (mexicana): “Paloma me recomendó ayer noche, al despedirse, una puntualidad que no será ella en cumplir” (55) y luego: “No lo creímos tan puntual” (57), le dice Otto, el muy alemán.

5.2 Entramado mitológico

Del conjunto de obras y autores que Jaime Torres Bodet usó para conformar el marco artístico de su novela sobresale la constante presencia del *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe. La primera parte de la tragedia fue publicada en 1808; revisada por el autor vio una segunda edición en 1828-1829, lo que muestra el cuidado y la atención que prestó a su obra cumbre. La segunda parte fue publicada en 1832, el año de su muerte. Por supuesto desde el título de la novela mexicana publicada casi un siglo después, título que es uno de los más importantes paratextos, encontramos el nombre de Margarita, el personaje femenino de la primera parte de la tragedia alemana, y rápidamente es posible asociarlos. No tardan en aparecer más elementos que apoyan la asociación y por tanto la conclusión de que se trata de una influencia directa. El epígrafe del capítulo inicial (“¡Si me muevo de este sitio, si me aventuro a acercarme, no puedo envuelta sino envuelta en niebla!” [3]) es rotundo. Como es evidente, el epígrafe disipa cualquier duda acerca de la deuda de Torres Bodet con la obra alemana y dialoga de manera directa con el título, al que incluso construye, o con el que mutuamente se realiza.

Al mismo tiempo, la niebla está relacionada con la aparición de Mefistófeles, pero también con la imposibilidad, por parte de Fausto, de tener acceso al ideal de mujer que contempla en el espejo de una bruja: “¡Qué veo! ¿Qué celestial imagen se muestra en este mágico espejo? ¡Oh, Amor, préstame las más veloces de tus alas y condúceme a la región que ella habita!”. Nótese de paso la presencia del espejo y al mismo tiempo la mayúscula inicial que hace

de Amor un personaje y, así, la transferencia desde Goethe a los Contemporáneos del influjo de la mitología griega.²⁸¹

¿Por qué eligió Torres Bodet a Fausto como trasfondo mítico-literario de su novela? ¿Por qué llamó Margarita a su protagonista? ¿Qué significa esa niebla que la rodea y que el autor subrayó con ese epígrafe? Para responder a estas preguntas es preciso definir el mito de Fausto.

²⁸¹ Respecto del origen del epígrafe, Rosa García Gutiérrez señala que Merlin H. Forster, en los años sesenta, lo consideró erróneamente como una recreación de Torres Bodet del comienzo del cuarto acto de la segunda parte del *Fausto*, y que el error siguió repitiéndose (incluso en trabajos relativamente recientes como una tesis doctoral de Ollie Olympo Oviedo sobre la recepción del mito de Fausto en la literatura hispanoamericana) hasta que en 1982 Gustavo Pérez Firmat demostró que la ubicación correcta era la señalada, y que la frase aparecía en la escena de la primera parte en la que Fausto y Mefistófeles visitan la cocina de una bruja. Cf. Rosa GARCÍA GUTIÉRREZ, obra citada, p. 332. Más importante aún, Pérez Firmat determinó también la que con toda seguridad fue la fuente de Torres Bodet: la traducción de *Fausto* que J. Roviralta Borrel publicó en México en 1924 y que es en la que se basa la edición de Cátedra que yo cito.

Fausto

Protagonista de una de las más permanentes leyendas clásicas alemanas, Fausto es un erudito de gran éxito, pero también insatisfecho con su vida, por lo que hace un trato con el diablo, intercambiando su alma por el conocimiento ilimitado y los placeres mundanos.²⁸² La historia de Fausto es la base de muchas obras literarias, artísticas, cinematográficas y musicales, y es así como se transformó en un mito moderno, como don Juan o don Quijote, no proveniente de la tradición bíblica ni de la clásica.

El mito de Fausto es único en cierto sentido: tuvo su inicio en la existencia de una persona real. El Fausto histórico nació probablemente en 1480 en la ciudad de Knittlingen, en Württemberg y se dice que murió en 1540. Su nombre pudo ser Georgius Faustus o, en alemán, Jörg Faust. Se hacía conocer como “el joven Fausto”, jefe de los nigromantes, astrólogo, segundo mago, quiromante, adivinador. Estos componentes son de gran relevancia para una comprensión más plena del mito. No se sabe qué quería lograr al hacerse llamar “el joven Fausto”, pero la oposición juventud/vejez es constante en las novelas líricas de los Contemporáneos, especialmente en la de Villaurrutia y en la de Novo. En *Margarita de niebla*, aunque esta oposición no tiene que ver con los personajes, sí tiene que ver con lo que representan, con una comparación entre tradiciones, por ejemplo, en la carta que Borja escribe a Paloma, mitad mexicana, mitad francesa, distinta de lo germánico, se lee: “Sentados los tres en el *diván* más amplio de la sala no tenían, frente a mí [...] sino la consistencia sólida y, en cierto

²⁸² Al ofrecer este contexto sigo a Ian WATT, *Mitos del individualismo moderno*, traducción española de Miguel Martínez-Lage, España, Cambridge University Press, 1999.

modo, la impermeabilidad de un jurado. *Mi edad*, mis antecedentes, mis recuerdos, todo lo que no coincidía con el sentido de sus tradiciones desfiló en ese instante entre nosotros” (49, las cursivas son mías).

Fausto era un nombre muy común que en latín significa “afortunado” y en alemán significaba “puño”. Una de las posibilidades es que se trate de san Fausto, del siglo v, atacado por Agustín por sus presuntas herejías maniqueas. Lo que se quiere dejar claro es que el mito implica conexiones gnósticas y místicas que serán en mayor o menor medida minimizadas según los autores que lo reformulen, pero siempre ligadas con la trasgresión de la visión moral medieval.

Fausto, pues, representa el *conflicto* de quien al realizar un conjuro va a transformarse en el grandioso autor del *desafío* que protagoniza su mito.

En 1587 el librero Johann Spies, de Frankfurt, publicó *Historia von D. Johann Fausten*, de un autor anónimo. Esta versión es conocida como “el *Fausto* de Spies” o *Volksbuch* (libro popular). Aunque según los críticos no se destaca por su calidad literaria, la obra tuvo una gran acogida por parte del público, por lo que pronto fue traducida. Es considerada la primera manifestación literaria del mito fáustico.

En 1592 (cuatro años después de que Spies publicara la *Historia von D. Johann Fausten*), Christopher Marlowe (1564-1593) escribió el drama *The Tragicall History of the Life and Death of Doctor Faustus*, basado en la traducción

inglesa de la *Historia*.²⁸³ Más que ningún otro autor fue Marlowe el que estableció el mito. El *Fausto* de Marlowe comparte con el de Spies varios aspectos morales medievales, tales como su aspecto general de obra edificante y las alegorías sobre la muerte, el juicio final y el infierno. No obstante, en otros aspectos, su *Fausto* es decididamente renacentista, en cuanto a la utilización de elementos del teatro clásico, como el coro, o también por la profundidad psicológica con que Marlowe retrata a su protagonista, un Fausto con una personalidad humanista, renacentista.

El enciclopedista y escritor alemán Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) fue el primero en pensar que el personaje se redimiera, en un drama del que sólo se conoció un fragmento en 1760.

Ese mismo rumbo tomó Goethe en su *Fausto*. Su obra es la más influyente de toda la tradición fáustica, así como una de las obras cumbres de la literatura alemana.

Fausto es un hombre sabio insatisfecho por la limitación de su conocimiento e incapaz de ser feliz. Entonces, se le aparece Mefistófeles para ofrecerle los placeres de la vida y realiza con él un pacto en el que accede a venderle su alma a cambio de juventud hasta que muera. Juntos recorrerán un camino en el que otros padecerán la falta de responsabilidad del personaje

²⁸³ Se ha hablado mucho de la semejanza entre el histórico Doctor Fausto y Christopher Marlowe, sobre todo en aquello que tiene que ver con sus críticas a la religión. Marlowe fue sospechoso de herejía. Es estimulante considerarlo dado que él fue el que despojó en parte de su carácter bufonesco al personaje y lo dotó de autoridad trágica. No es posible dejarlo de señalar en función de la convicción que ocupa a la mitocrítica en cuanto que propone que las obras son compuestas en gran parte por los propios mitos que animan la psique del autor y marcan su propia vida y destino.

principal y que culminará con la muerte de Fausto a una avanzada edad. Algunos de sus temas fundamentales son la juventud eterna, la libertad, la salvación a través del eterno femenino (representado por Margarita al final de la obra), las relaciones entre el bien y el mal, la moral, los límites de la naturaleza humana, entre otros que interesarán a la curiosidad del siglo xx.

Dos ritos de paso en el mito de Fausto

Los inicios de los “Faustos” de Marlowe y de Goethe son especialmente reveladores, puesto que dan la impresión de estar en contacto con una conciencia muy característica de la concepción del hombre fáustico, tal como el mito ha de establecerlo posteriormente, esto es, con una visión universalista del saber y una visión absolutista del ego individual.²⁸⁴ La situación de las escenas iniciales de estas obras puede considerarse como la representación simbólica de un rito de paso crucial en la sociedad moderna: la solución al dilema de *elegir* a qué se consagrará la vida intelectual o académicamente y su trascendencia en la vida futura del individuo. Ya hemos visto cómo precisamente las tres novelas líricas presentan este definitivo problema de «la elección».

El siguiente rito consiste en el efectivo pacto o conjuro con el diablo, que ha de firmarse forzosamente con sangre. Este rito tiene una fuerte relación con lo legal, pues establece cláusulas que han de regir las decisiones futuras de la vida del firmante y lo circunscribirán a una praxis *ética* cuestionable (incluso para el propio personaje) que excede la normalidad.²⁸⁵ En *Margarita de niebla* estos dos ritos se celebran con la pareja de mujeres que hará que Carlos Borja dé inicio a una reflexión sobre su propia cultura y educación, y su futura vida, con lo

²⁸⁴ Cf. Christopher MARLOWE, *La trágica historia de la vida y muerte del Doctor Fausto*, 8ª ed., traducción de Julio César Santoyo y José Miguel Santamaría, introducción de Julio César Santoyo, notas de José Miguel Santamaría, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 12), 2009.

²⁸⁵ En algunas versiones de la historia de Fausto se establece que la duración del pacto será de 24 años, cifra que será representativa y simbólica, puesto que 24 años era la edad de la entrada en la edad adulta como hoy es a los 21 o a los 18, es decir, 24 años era el tiempo considerado necesario para el aprendizaje y la adquisición del conocimiento suficiente para decidir por sí mismo, sólo que en este caso se tratará de un “saber prohibido” que no podrá ser utilizado, sino solamente conocido, en una paradoja trágica de la pérdida. Además, es el *doble* de 12, número del que ya se habló.

que podemos decir que de manera muy moderada y precavida son Paloma y Margarita representaciones mefistofélicas en las que se encarnarán los ideales de un nuevo siglo XX al que le esperarían, como al propio Torres Bodet, muchos desconciertos.

Dice Marshall Berman que “desde que existe una cultura moderna, la figura de Fausto ha sido uno de sus héroes culturales”.²⁸⁶ Teniendo en cuenta la conciencia y la voluntad de modernidad de los Contemporáneos, resulta llamativo que no se haya dado a esa relectura del mito de Fausto que fue *Margarita de niebla* la atención que merece. Como dice Carlos García Gual, “hay cientos de ensayos y una serie variada y amplísima de composiciones varias sobre esa figura enigmática y emblemática de las ansias del espíritu moderno”,²⁸⁷ pero todos parecen coincidir al menos en dos cosas que pueden servir de punto de partida en la interpretación de *Margarita de niebla*: la superioridad, profundidad y capacidad de sugerencia del *Fausto* de Goethe sobre las demás versiones, y la vinculación ineludible entre Fausto y el hombre moderno. Al respecto, apoya también Berman: “El *Fausto* de Goethe supera a todos los demás por la riqueza y profundidad de su perspectiva histórica, por su imaginación moral, su inteligencia política, su sensibilidad y percepción psicológicas. Abre nuevas dimensiones a *la moderna conciencia de sí mismo que emerge* y el mito de Fausto siempre ha explorado”.²⁸⁸

²⁸⁶ Marshall BERMAN, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1988, p. 28.

²⁸⁷ Carlos GARCÍA GUAL, *Diccionario de mitos*, Barcelona, Planeta, 1997, p. 166.

²⁸⁸ Marshall BERMAN, obra citada, p. 29. Las cursivas son mías.

Teniendo esto en cuenta, la atención con la que los Contemporáneos estuvieron al tanto de la modernidad occidental y sus símbolos, y las reflexiones de las que fue objeto el papel de México en ese contexto, queda claro que la recurrencia al mito por parte de Torres Bodet no era gratuita.

La presencia de Fausto también se comprueba en *Dama de corazones*, de Xavier Villaurrutia, aunque no en su versión goethiana, sino en la operística de Gounod. En el segmento 7, Susana, Aurora y Julio entonan un trío de ópera en el que toca Mme. Girard. Desde luego, una vez conocida la novela, se sabe que esto no es gratuito sino altamente simbólico, pues estará relacionado tanto con el objetivo de reflexión estética y ética como con la confusión y la dificultad de la elección por una u otra mujer. Es importante recordar que así como la música es un pretexto que utiliza Torres Bodet para reflexionar sobre las nuevas posibilidades de la prosa, de los personajes y de la literatura también lo será para Villaurrutia. El pasaje es el siguiente:

En las óperas, el tenor está apasionado por la contralto, pero la contralto lo desprecia. En cambio, la soprano está perdida por el tenor y canta por desesperanza. En *Carmen*, el tenor acaba por ser la víctima de la contralto. En cambio, en el *Fausto*, gracias al bajo, hace suya a la soprano. De cualquier modo *la ética del tenor es despreciable: no tiene iniciativa amorosa*, lo enamoran y sufren por él la soprano, la media soprano, la contralto, y él se conforma con salir airoso del aria de bravura: “la donna e mobile”. Y su única misión consiste en cantar hasta la hora en que muere sin saber siquiera que muere, confiado en que la soprano quitará el plomo de las balas y el veneno de los copones. (17, las cursivas son mías)

Es evidente cómo se anuncia de manera clara la dificultad de la elección amorosa, dificultad que comparten y enuncian a través de distintos mitos las tres

novelas líricas. De alguna manera los tres personajes son tenores que mueren de maneras distintas en esta elección que se anuncia gradualmente expresada en sus finales. Es radical en *Novela como nube*, relativa e insinuada en *Margarita de niebla* y negada en *Dama de corazones*. Como ya podemos prever, de alguna manera estas elecciones diegéticas coinciden con la elecciones reales de las vidas de nuestros autores: Owen casado no con Clementina Otero, a quien amaba; Torres Bodet casado hasta la muerte con su carrera política; y Villaurrutia sin opción matrimonial por su homosexualidad y su matrimonio poético y patético con la muerte.

Berman dedica una buena parte de su libro a analizar hasta qué punto Goethe inició con su *Fausto* la toma de conciencia y problematización de la modernidad por parte del intelectual. Efectivamente, Fausto es al comienzo de la tragedia el estereotipo del intelectual que vive aislado y rodeado de libros, que ha alcanzado un alto grado de conocimiento, pero que se siente insatisfecho, descoordinado de la realidad, desconectado del mundo. Lo que siente es el desgarramiento entre la vida interior y la exterior —lo que Baudelaire llama desgarramiento— poniendo en práctica todos los mecanismos posibles para “establecer una relación entre la solidez y el calor de la vida con la gente [...] y la revolución cultural e intelectual que se ha producido en su mente”.²⁸⁹

Y en esa línea simbólico-mítica el Fausto es también, de la mano de Torres Bodet, la historia de un intelectual mexicano afectado con más fuerza que el europeo por la misma escisión,²⁹⁰ que trata de conciliar de la mejor manera

²⁸⁹ Marshall BERMAN, obra citada, p. 38.

²⁹⁰ Como dice Berman, “en el siglo xx los intelectuales del Tercer Mundo, portadores de unas culturas de vanguardia en unas sociedades atrasadas, han experimentado la escisión fáustica

posible su función de escritor revolucionario con una realidad nacional a la que urgía una revolución paralela más real que la oficial.

con especial intensidad” (obra citada, p. 35). Esto puede aplicarse a los Contemporáneos, evidentemente, y en el caso de *Margarita de niebla*, al final, el protagonista se hunde en esta angustia.

5.3 Interpretación mitocrítica

Esa desgarradura que, como dice Berman, expresa de manera magnífica el famoso grito de Fausto (“Dos almas, ay de mí, viven en mi pecho”), tiene una segunda lectura que no afecta ya al intelectual sino al hombre mismo que se encuentra en búsqueda de su identidad, como persona y como mexicano, como individuo y como país mismo. Carlos Borja, al afeitarse frente al espejo antes de salir a Cuernavaca y enfrentarse a ese contacto con Otto, Margarita y Paloma, reflexiona:

¡cuántos rostros ajenos he llevado sobre el mío, oculto! Cada hora cambia un accidente de expresión en este paisaje. En la comisura de los labios, la sonrisa se repliega como una derrota y algo que no sabría definir está muriendo en la mirada: acaso el júbilo de una vida que fue descubrimiento y no se resigna a ser costumbre. (56)

Como se puede observar, existe una desgarradura o una preocupación por el paso del tiempo y una conciencia de la existencia de una pluralidad de opciones vitales. Pero también el hastío: “Cuando la vida se prolonga demasiado en un sitio cualquiera, las costumbres, los hechos, los seres acaban por irse envenenando para nosotros sin que nos demos cuenta de ello” (97).

El fuerte fundamento mítico del Fausto es enfatizado por Berman cuando hace uso de una cita de Lukács que relaciona antigüedad y modernidad. El crítico húngaro afirma que los alcances y lo genuino del *Fausto* llevaron “a Pushkin a llamarlo «una *Ilíada* de la vida moderna»”.²⁹¹ En este sentido es posible

²⁹¹ Marshall BERMAN, obra citada, p. 29. La cita es formulada a partir de *Goethe and his age*, Nueva York, Gross & Dunlap, 1969, p. 157.

establecer paralelos y afirmar también que el *Ulysses* de Joyce es una *Odisea* de la vida moderna, comparación que Torres Bodet debió advertir, convirtiendo a su fáustico Carlos Borja en un simbólico Ulises dispuesto a embarcarse a Europa para buscar en la cultura occidental (la alemana Margarita) los recursos para escapar del aburrimiento y de la costumbre de su país (la mexicana y provinciana Paloma).²⁹² Recuerdo una de las divisas generacionales: hay que perderse para encontrarse.

De esta conciencia de “nueva mítica” por parte de los Contemporáneos no existe duda, y un ejemplo de esta tendencia a relacionar antigüedad y modernidad en *Margarita de niebla* es el del pasaje en el que un entusiasmado y temeroso profesor recibe de Margarita, que está a punto de marcharse en el coche, una tarjeta con su nombre y dirección para poder acudir a la primera cita. Luego de despedirse de esta cinematográfica manera, el narrador señala:

Un golpe dispara la marcha automática. Luego, es un volumen todavía sólido pero ya ablandado, en los ángulos, por la velocidad que lima el que pasa junto a mí. El *humo* del aceite, como la *niebla* que envuelve a los *dioses* de *Homero*, me deposita nuevamente en la orilla de la *realidad*. Nadie pudo presenciar la maravillosa *transfiguración*. La calle continúa solitaria. Si no fuera por el hueco del aire que ha dejado el *coche* frente a mí, tendría la impresión de haber *soñado*. (18, las cursivas son mías)

²⁹² Cabe mencionar que Jaime Torres Bodet (cuenta su biógrafo, Fernando Zertuche Muñoz) fue el primogénito de un matrimonio de extranjeros, el de Alejandro Torres, un catalán, y de Emilia Bodet, una “peruana con ascendencia inmediata francesa”. Paloma, su personaje, tiene una conformación parecida a la de su madre (lo que refuerza la idea de nación y de raza a la que se adscribe Carlos): es mezcla de un francés y una mexicana. Cf. XEIPN Canal Once, *Historias de Vida*, “Jaime Torres Bodet”, dirigido por Dinorath Ramírez, México, 2014.

Así, es posible observar cómo coexisten e interactúan en esta parte dos tradiciones míticas con este estado de modernidad y su símbolo, el automóvil: al lado del aedo griego tenemos los mitos cristianos, puesto que la transfiguración, en religión, es el estado glorioso en que Jesucristo se mostró entre Moisés y Elías en el monte Tabor, ante la presencia de sus discípulos Pedro, Juan y Santiago,²⁹³ y que es narrado en los evangelios sinópticos.²⁹⁴ Luego entonces, Carlos Borja se siente ante el inicio de una nueva vida, de una nueva oportunidad de alcanzar el amor (algo que teme pero que persigue), y también —y a través de éste, a través del contacto con lo femenino— el conocimiento de su interior. Nótese cómo también está presente el sueño, símbolo de modernidad en cuanto a su análisis sistemático y científico que en este caso figura algo increíble y que al mismo tiempo se enmarca en la poética de la ensoñación a la que se dedicó Bachelard.

Gilbert Highet afirma que Goethe tuvo muy presente a Homero, quien era su autor predilecto, a la hora de escribir su *Fausto*, y sin duda entendió, como luego hizo Torres Bodet, que Ulises y Fausto son arquetipos de búsqueda,

²⁹³ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *DRAE*, obra citada. Véase

http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=transfiguraci%F3n.

²⁹⁴ Cf. Mateo 17: 1-13; Marcos 8: 1-10; Lucas 9: 28-36. SOCIEDAD BÍBLICA CATÓLICA INTERNACIONAL, *La Biblia*, obra citada. Es de señalar que en las tres versiones del relato aparece una *nube* de la que proviene la voz de Dios anunciando a su hijo amado como su elegido. Aunque propiamente no tenemos de manera explícita a una nube, el humo y la niebla son símbolos transferibles por su naturaleza gaseosa y su efecto de ocultación/revelación. Son también sinópticos. La transfiguración es un evento relevante en la cristología, puesto que revela de manera rotunda, aunque sea de manera pasajera y breve, el contacto de lo terrenal con lo divino. Además, constituye uno de los anuncios de la resurrección, de por sí altamente significativa, aunque los discípulos “se preguntaban unos a otros qué sería eso de resucitar de entre los muertos” (Mc 9: 10). Tres atributos, además, son parte de este fenómeno: la blancura, la luminosidad y el brillo, que se relacionan por supuesto con un estado beatífico, lo positivo, la esperanza y la felicidad, estado en el que se identifica el protagonista, si bien, por la causa mundana que lo provoca —la mujer, lo carnal—, es de alguna manera herético y por tanto, al final, provocador de un castigo.

sacrificio y exploración, y que como todo héroe, persiguen el objetivo de salvar a la patria (Ulises) o a la humanidad (Fausto).²⁹⁵ Pero además, Fausto se busca a sí mismo en la conciliación de su desgarradura, al igual que Carlos Borja busca en la unificación de su yo dividido, indeciso y dudoso, su propia integración, con lo que coincide con el personaje de Gilberto Owen y su personaje alter ego de *Novela como nube* (cf. *supra*). De cualquier modo, la recurrencia a Fausto por parte de Torres Bodet debe entenderse en la línea del emblema Ulises de los Contemporáneos (no se olvide su revista y su teatro), aunque con las peculiaridades que el mito alemán aportó al símbolo grupal de Ulises y sobre todo a las que aporta específicamente a esta novela del político y diplomático que fue Jaime Torres Bodet, dos veces secretario de Educación. Torres Bodet tomó el micrófono como su vara de heraldo, su caduceo (*κηρύκειον*), ante el auditorio internacional, fue el vocero de esta intención educativa que le caracterizó, y la tribuna fue su emblema.

Una prueba más de la recurrencia mítica se encuentra en las palabras iniciales del capítulo III de *Margarita de niebla*. Luego de la partida de la señorita Millers en automóvil rumbo a casa de sus padres, cuando acordaron una primera visita, señala: “Más que alegría, lo que siento —nuevo Fausto ante el umbral de Margarita— es la inquietud de haberme equivocado de número” (19). Comienza así el extraño cortejo, la búsqueda de la mujer como una posibilidad que, desde el principio, no le satisfará. En *Margarita de niebla*, la escisión fáustica se expresa mediante la oposición masculino/femenino. Para superar esa dualidad, Carlos

²⁹⁵ Cf. Gilbert HIGHET, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, vol. II, traducción de Antonio Alatorre, México, FCE (Lengua y Estudios Literarios), 1954, pp. 136-146.

Borja deberá conseguir la famosa “unión de los opuestos”, uno de cuyos símbolos, como en la novela de Owen, resultará al final pervertido. Siguiendo de nuevo a Jung, es posible afirmar que la novela es la búsqueda de la *completud* de Borja, quien debe hallar su *ser* con el auxilio de su *Anima*, después de reunir e integrar sus opuestos psíquicos conscientes e inconscientes, representados en los contenidos masculino y femenino.²⁹⁶ El problema es precisamente que ni el personaje ni el hombre encontraron a esa indispensable *Anima*, como prueba el suicidio del autor el 13 de mayo de 1974. El instrumento de la muerte de Torres Bodet es idéntico al que usó *Werther* (1774) —esa otra obra clásica de Goethe— para quitarse la vida ante la imposibilidad de quedarse con Charlotte, la mujer que amaba (o creía amar): el revólver, que desde luego, según el contexto, es un arma simbólica de la modernidad.

Margarita de niebla, a la luz de la mitocrítica, no sólo simboliza la dificultad de conciliación del hombre con su inconsciente, como muchas novelas de vanguardia que utilizaron el mismo esquema, el del matrimonio subvertido, para expresar la condición del nuevo hombre moderno. Esta novela expresa de manera muy puntual la situación vital, existencial, de un hombre clave para el desarrollo educativo y cultural de toda una nación.

Propongo que son tres los mitemas elementales del mito de Fausto, que, si se observa con cuidado, coinciden en el fondo con los que se han estudiado más arriba en las otras dos novelas líricas, y que, creo, podrían verificarse muy fácilmente con lo que se ha dicho hasta ahora. Por eso plantearé para esta

²⁹⁶ Cf. el capítulo “Los arquetipos y el concepto de anima”, en C. G. JUNG, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, obra citada, pp. 73-104, de máxima importancia en estos análisis.

interpretación mitocrítica una alternativa que muestra, además, la versatilidad metodológica de este tipo de acercamientos interpretativos. Los mitemas compartidos son los siguientes y veremos cómo se manifiestan en *Margarita de niebla*:

- 1) El mitema de «la excitación del conocimiento» (que se va a desarrollar posteriormente con el medio académico, su alienación e insuficiencia para ofrecer la felicidad y sentir la utilidad).
- 2) El mitema de «la belleza terrenal» (en diversas formas, en especial la femenina).
- 3) El mitema de «la condenación espiritual» (que coincide siempre con la importante categoría aleccionadora del final de los textos).

Para evitar la redundancia ejemplificaré con citas únicas, representativas, el espíritu de la novela que, considero, ya ha sido posible comunicar hasta aquí. El mitema fáustico de «la excitación del conocimiento» aparecerá no sólo en *Margarita de niebla*, sino en prácticamente toda la obra en prosa de Torres Bodet. En esta novela, sin embargo, el narrador, luego de afirmar que existen dos clases de cultura, una para Margarita y otra para Paloma, se pregunta: “¿A cuál de las dos pertenece la mía?” (91). La carrera de Carlos como profesor, la esperanza de ser escritor y la perspectiva de su vida como esposo de Margarita no le satisfacen, como tampoco, en otro ámbito, iban a concederle a Torres Bodet, con su carrera como diplomático, como educador, como político, como esposo, una vejez tranquila y una muerte menos trágica. Es evidente, pues, que ni Carlos ni Jaime pudieron, como Fausto, ser salvados por un coro de ángeles luego de decir sus últimas palabras seguros de tener que entregar su alma a Mefistófeles. Por su importancia, por su relación con el texto y con el autor, cito en extenso:

Verde y fértil es la campiña; hombres y rebaños se han cómodamente instalado desde luego en esta tierra del todo nueva, junto a la fuerte colina levantada por un pueblo audaz y laborioso. Aquí, en el interior, un país paradisíaco [...] Sí, a esta idea vivo entregado por completo; es *el fin supremo de la sabiduría*: sólo merece la libertad, lo mismo que la vida, quien se ve obligado a ganárselas todos los días. Y de esta suerte, rodeados de peligros, el niño, el adulto y el viejo pasan bien aquí sus años. Quisiera ver una muchedumbre así en continua actividad, hallarme en un suelo libre en compañía de un pueblo también libre. *Entonces podría decir al fugaz momento: «Detente, pues; ¡eres tan bello!»* La huella de mis días terrenos no puede borrarse en el transcurso de las edades.

En el presentimiento de tan alta felicidad, gozo ahora del momento supremo”.²⁹⁷

Probablemente no sabremos nunca qué fue lo que realmente empujó al suicidio a Torres Bodet, o cuáles fueron sus desengaños. A final de cuentas, su vida pudo atestiguar las esperanzas de la revolución, pero también sus fracasos. Su trabajo como educador conoció de la matanza de estudiantes en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968. Algunos críticos especulan sobre una homosexualidad reprimida, a diferencia de las de Novo y Villaurrutia, y aseguran que esto, interiormente, es lo que lo hizo criticar la conducta moral de sus compañeros de armas en los años 20.²⁹⁸ Torres Bodet no tuvo hijos. Así como Carlos no consuma el matrimonio, Torres Bodet, independientemente de las razones, no consuma la paternidad. El conocimiento externo, pues, el de los libros, el que da la experiencia del trabajo en el servicio público, queda incompleto si no va acompañado de un conocimiento interior suficiente. Inclusive el que tiene que ver con el servicio a uno mismo. Adolfo Castañón, en un documental producido por Canal Once, afirma: “Torres Bodet no tuvo biografía: tuvo currículo”,²⁹⁹ y

²⁹⁷ Johann Wolfgang von GOETHE, *Fausto*, obra citada, p. 423. Las cursivas son mías.

²⁹⁸ Cf. Juan Solís, “Reivindican labor humanista de Jaime Torres Bodet”, *El Universal*, México, martes 16 de abril de 2002. Disponible en <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/22450.html>. En esta nota, opina Emmanuel Carballo: “Si Torres Bodet hubiera sido homosexual como sus compañeros quizá nos habría dado una mejor obra. Hay que buscar ese vacío. A su mujer la veía como de su propiedad, nunca tuvo vida propia. Torres Bodet hubiera sido bisexual, pero quizá sus acuestes más sabrosos pudieran ser homosexuales”. Las cursivas son mías, y con ellas quiero mostrar que es sorprendente cómo de manera tal vez intuitiva Carballo está relacionando la libertad y la felicidad personal de un escritor como motor generador de la Gran Obra, de la Obra Maestra.

²⁹⁹ ΧΕΙΡΝ Canal Once, *Historias de Vida*, “Jaime Torres Bodet”, dirigido por Dinorath Ramírez, México, 2014.

parece que es cierto, parece que cuando se acabó su posibilidad de engrosarlo en vez de disfrutarla, todo acabó.

Desde luego, este mitema está relacionado con el mitema de la Gran Obra, que tiene que ver no sólo con la construcción literaria, sino también con la construcción de la sabiduría en tanto que objeto alquímico: el que permite la transformación de la ignorancia (plomo) en conocimiento (oro).

Ahora bien, el mitema de «la belleza terrenal» efectivamente puede verificarse en diversas formas, en especial la femenina, y estará también relacionado con el mitema de «la alteridad de la sombra». Hay una cierta voluptuosidad en Torres Bodet que se insinúa y se disimula en la novela de Owen y que está prácticamente ausente en la de Villaurrutia, mientras que aquí, en el bosque (lugar donde juegan las ninfas), en Chapultepec, cuando Carlos Borja espera a Margarita, quien le presentará a Paloma, se encuentra la siguiente descripción: “Pasan por la avenida grupos de muchachas que llevan el domingo en los ojos. Algunas se han hecho los trajes con dos metros de brisa. La más esbelta va vestida de agua. La falda le dibuja el cuerpo con tan audaz penetración que, al sentirla, el pudor abre apresuradamente sobre sus hombros una sombrilla de papel” (38).

Además, Borja contempla con cierto deseo, a pesar de su repulsión “cultural”, el cuerpo de Margarita mientras ésta duerme: “La tradición de su raza la invade a través de esa cabellera a la que todo su cuerpo asciende, por el camino de la sábana, en un oleaje disciplinado y voluptuoso” (90). Nótese que en estos dos ejemplos la anatomía femenina aparece a través de un velo, el vestido y la sábana. Además, está la cabellera que, “por ser una de las principales armas de la mujer, el hecho de mostrarla o esconderla, anudarla o desatarla es frecuentemente signo de la disponibilidad, de don o de reserva de una mujer [...] La noción de provocación carnal ligada a la cabellera femenina está igualmente en el origen de la tradición cristiana”.³⁰⁰ No es sólo en esta parte en donde la atención del narrador se detiene, sino que ocurre a lo largo de toda

³⁰⁰ Jean CHEVALIER y Alain GHEERBRANT, obra citada, p. 220.

la novela (recuérdese el inicio de ésta) y es precisamente también con este atributo con lo que opondrá a Margarita y Paloma, cuyos cabellos de esta última, “cortados a la Bob, no tienen esa facilidad sentimental que deshace —fatiga anticipada— las trenzas de su amiga” (39).

Borja, en fin, es sensible a la belleza del paisaje, del lago, de los patos... Disfruta de las calles y rincones de la ciudad... Aprecia y distingue los decorados de buen gusto de los salones... Pero Carlos-Jaime no halló algún *fugaz momento* al cual pedirle que se detuviera.

Por último, se verá cómo se manifiesta el mitema de «la condenación espiritual» y cómo coincide con la categoría aleccionadora —ética— del final de los textos. En *Margarita de niebla* esta condena es, como en *Novela como nube*, autoimpuesta. El personaje tiene la posibilidad de elegir si casarse o no, si escoger a una o a otra mujer. Pero tanto Ernesto como Carlos parecen arrojar al abismo del matrimonio —para uno rueda de Ixión, para otro un problema— aprovechando la inercia que provoca la fuerza de su propia gravedad. De cualquier modo, la condenación espiritual no está aquí motivada por el pecado o la ofensa a una divinidad, sino por una deliberada negación de satisfacción de las propias necesidades espirituales: la imposibilidad de conjurar apropiadamente a la muerte a través de un adecuado proceso de individuación en el que Eros (*Ἔρως*) contribuya a sustanciar el mito personal del andrógino, en el que venga a darle balance a Psique (*Ψυχή*) y así, en equilibrio, contrarrestar a Tánatos (*Θάνατος*), un rito de paso con Himeneo (*Ἰμénéαιος*) para la felicidad. Nuestra cultura lo exigía, quizás lo exija aún. La cultura de los más cultos, la cultura de los Contemporáneos, lectores ávidos de novelas y poesías, conocedores de grandes historias de amor, de óperas, de teatro, no les permitiría simplemente negar las grandes de historias de amor:

En la *llama* de la primera rendija que el *sol* encendió bajo la puerta, quemé mis dudas. El significado del día que empezaba se me iluminó inmediatamente de certidumbre. Hasta me atravesó el deseo de dejarlo escapar, como se pierde un tren, durmiéndome. En realidad, no deseaba dormir sino desperdiciar un poco de la vigilia excesiva que había acumulado durante el insomnio, para aligerar mi felicidad del lastre peligroso de comprenderla. Pensaba en *el júbilo de los hombres que hallan junto a ellos, al despertar, su dicha, como una fruta recién cortada, perfecta, anterior a la crítica, superior al conocimiento. Y los envidiaba*

porque la mía no estaba hecha sino de la impaciencia de una noche estéril. Sólo su fragilidad la sostenía. (80, las cursivas son mías)

Esta página central de *Margarita de niebla* podría haber sido escrita en *Novela como nube* o en *Dama de corazones*, novelas que tal vez en vez de líricas deberían llamarse trágicas. Estas palabras, estas reflexiones, escritas o no, podrían haberlas dicho Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia o Jaime Torres Bodet, podrían haberlas pensado Ernesto, Julio o Carlos Borja.

El personaje-narrador-autor-persona de cada una de estas tres novelas es, a fin de cuentas (como quizás seamos todos), el *heautontimoroumenos*, el verdugo o atormentador de sí mismo, como el del poema LXXXIII de *Las flores del mal*, de Baudelaire que se basa en el título de la comedia de Terencio.³⁰¹ Que Torres Bodet tenía presente a Baudelaire a la hora de escribir su novela lo prueba la manera en que describe a Otto en la carta que Carlos envía a Paloma: “Su presencia recuerda *El álbato* de Baudelaire, pero sin ningún compromiso simbólico: los pies no lo dejan andar” (53).

Así pues, esta condenación espiritual es conscientemente asumida. Es el miedo el que lleva a Borja a casarse con Margarita, es *otro* su deseo, no el del

³⁰¹ Cf. Charles BAUDELAIRE, *Las flores del mal*, obra citada, pp. 136-137. La obra de Publius Terentius Afer, conocido como Terencio (¿194?-159 a. C.), *Heautontimorúmenos*, es una *fabula palliata*, es decir, una comedia de ambiente griego. Deriva de la homónima pieza griega de Menandro (¿342?-292 a. de C.) y contiene una máxima famosa, la del verso 77: “*Homo sum: humani nihil a me alienum puto* [soy hombre; y por lo tanto, nada que sea humano me resulta extraño]”. Según afirma José Juan Del Col, “San Agustín atestigua que cuando en el teatro se oyó por primera vez este verso, el público prorrumpió en un gran aplauso; señal, ésta, de consentimiento unánime. El verso, a la vez que refleja la *humanitas* o sentimientos humanos de los latinos, condensa también la *humanitas*, el alma y sentir humano de Terencio”. Cf. TERENCE, *Heautontimoroumenos (El atormentador de sí mismo)*, introducción, versión y notas de José Juan Del Col, España, Instituto Superior Juan XXIII, s/f, pp. 3-6. Disponible en http://juan23.edu.ar/delcol/pdf/terencio_heautontimoroumenos.pdf.

amor. Cuando el narrador se entera de que Margarita se irá a Alemania, dice: “Porque ahora sí la deseo... El temor súbito de perderla [...] Por desgracia, como nuestros espíritus se buscan pero no se satisfacen, estoy convencido de que el único sufrimiento superior al de vivir con ella sería el de no tenerla nunca a mi lado” (73). Aunque parece el capricho de un niño, ¿no podría pensarse que permite entrever las maneras calculadas del pensamiento y las decisiones de Jaime Torres Bodet, los cálculos que, quizás, lo llevaron a un matrimonio que no le inspiró mucha atención en su obra posterior y que prácticamente está ausente en sus memorias, su corazón lógico?

Concluyo esta interpretación y este capítulo, a modo de sugestión reflexiva, con las palabras de Christopher Domínguez Michael, quien descubre lo mismo que se expresa en *Margarita de niebla* de un modo sintético: “Sucede que Torres Bodet, como Gorostiza, murió como poeta para sobrevivir, oculto, en la Respetabilidad”³⁰² y con las de Gilbert Durand a propósito del poema de Baudelaire que bien podría aplicarse a cualquiera de estos personajes-narradores-autores, aunque cada uno haya elegido distintas maneras de ocultarse:

El tiempo mismo nunca se piensa en términos de progreso, sino de remordimiento, donde: «Ahora dice: soy Antaño», y el porvenir no es más que «El imperio familiar de las futuras tinieblas». Este antagonismo sin solución antifrástica, este oxímoron que va tomando dimensiones metafísicas, no ha escapado a la psicocrítica del célebre *Heautontimoroumenos* (el verdugo de sí mismo). Aquí ya no se encuentra una objetivación fácil, ni una proyección hegeliana del Mal, del verdugo

³⁰² Christopher DOMÍNGUEZ MICHAEL, *Tiros en el concierto*, obra citada, p. 504.

frente a su víctima, en principio, inocente. El estatus del enemigo, del prisionero, es sadomasoquista:

Soy el *espejo* siniestro donde la *arpía* se contempla.

Soy la herida y el cuchillo.

¡Soy el bofetón y la mejilla!

¡Soy el cuerpo desmembrado y la *rueda*,

la víctima y a la vez el verdugo!

Soy el vampiro de mi *corazón*...

Pero, sobre todo la encarnación de esta ineludible e inseparable alteridad que está «unida como un forzado a su cadena» (XXXI, «El vampiro»), el emblema de la dualidad —que también es «en abismo» signo de duplicidad—, es la mujer.³⁰³

³⁰³ Gilbert DURAND, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, obra citada, p. 279. Las cursivas son mías.

ἀπορία, dificultades para el paso: hacia una mitocrítica de la literatura mexicana

CONCLUSIONES

El fantasma del rey asesinado vuelve de noche a los muros de Elsinor para recordar a su hijo, el príncipe Hamlet, el deber de la venganza. «¡Acuérdate de mí!», clama el oscuro fantasma.

CARLOS GARCÍA GUAL,
La venganza de Alcmeón.
Un mito olvidado

ἔρανος, una hermenéutica simbólica para la literatura

Una obra artística reposa sobre una idea obsesiva. Para los propósitos de la mitocrítica esta obsesividad resulta útil, pues permite identificar patrones en las transformaciones de los tratamientos míticos en la obra literaria. Y lo mismo sucede, de acuerdo con los planteamientos que se han enunciado aquí y según los análisis precedentes, con una determinada época: existen marcas fundamentales que la hacen específica, unos caracteres esenciales que la diferencian de otros momentos de la historia. En lo que concierne a la postmodernidad en curso, esa marca es el imaginario, un ámbito superior de las ideas que asegura la cohesión general de la sociedad. Después de haber sido despreciado, e incluso denostado durante mucho tiempo, ahora se apela al imaginario cada vez con más frecuencia, desde la política, la mercadotecnia o la administración, lo que manifiesta que la realidad sólo puede ser bien aprehendida (o explotada, según el caso) a partir de lo que es (tan sólo en apariencia) su contrario: lo irreal, lo ficticio, lo artificioso.

Gilbert Durand demostró de qué manera todas las obras culturales, ámbitos clave de la vida social, únicamente podían entenderse a partir de esta perspectiva: el imaginario como instrumento metodológico. Igualmente fue él quien demostró que el imaginario, presente en todas las mitologías así como en el arte, la pintura, la literatura, la ficción o la poesía, había sido estigmatizado durante mucho tiempo, al menos por la civilización occidental, quizá porque éste no sólo apela a la razón sino también a *lo sensible*.

Los análisis que aquí han sido realizados con base en la premisa de que es posible apreciar el imaginario *vivido* en los diferentes acontecimientos de las

novelas. Es la puesta en escena de las cosas que no tienen tasa, de lo inmaterial; muestran lo que siguiendo a Patrick Tacussel, podemos llamar una “atmósfera mental”.³⁰⁴ Estoy seguro de que debemos tener en cuenta esta atmósfera, este concepto de atmósfera, tanto más cuanto que asistimos, como ocurre en nuestros días, a un cambio de época. La pretendida crisis económica que afecta a nuestras sociedades, la inseguridad, la guerra de baja intensidad en las sociedades latinoamericanas no es más que consecuencia del paso de un imaginario a otro: de lo moderno a lo postmoderno, del siglo XX al siglo XXI. Nunca ha habido una revolución material sin revolución espiritual. No existe política sin mística. La mitocrítica es una buena manera de notificar ese cambio en el espíritu del tiempo, y se ha demostrado en esta tesis que, bien aplicada, obtenemos noticia de algunas de las formas de transición, y de sus riesgos. Si se quiere captar la lógica íntima de un acontecimiento, o de una cadena de acontecimientos, quizá sería necesario saber descubrir toda su carga de imaginación, ese “lujo nocturno de la fantasía” del que habla Gilbert Durand.

Sea cual sea la manera en la que se le designe, la imaginación está en el origen de todos los acontecimientos y los advenimientos políticos, económicos o sociales, puesto que la sociedad es, ante todo, “la idea que se hace de ella

³⁰⁴ Patrick TACUSSEL, *L'imaginaire radical*, Les Presses du Réel, Dijon, 2007, p. 10, cito por Enrique CARRETERO PASÍN, *El orden social en la posmodernidad. Ideología e imaginario social*, Barcelona, Erasmus Ediciones, 2010, p. 184. Tacussel es un sociólogo francés que forma parte de los promotores contemporáneos, junto con Michel Maffesoli, de la sociología imaginaria. En su libro *L'attraction sociale. La dynamique de l'imaginaire dans la société monocéphale* (1984) hace un análisis sobre las lógicas de la acción. También se encuentra trabajando, a partir de los trabajos de Baudrillard, en el estudio del intercambio de las mercancías con base en la premisa de que muchas de éstas adquieren para el individuo un valor de consumo, más que el valor utilitario, por la valorización imaginaria y simbólica que la experiencia afectiva hace que se proyecte sobre los objetos, que tienen así una función ritual que crea relaciones y vínculos sociales. Véase <http://www.univ-montp3.fr/ufr5/irsa/equipedagogique/taccussel.php>.

misma”.³⁰⁵ Pero lleva tiempo captar la idea/fuerza que actúa en un momento determinado, puesto que el declive de una ideología obsoleta es muy lento y tiende a perdurar en las instituciones establecidas en donde sobrevive artificialmente, como hemos podido ver en los espacios y/o escenarios de nuestras novelas. La ideología racionalista continúa (como lo hacía hace poco menos de un siglo) difundiendo en numerosas instancias oficiales (educacional, política, social) un precario resplandor. Hay que entender esta ideología en su sentido más llano: el del conjunto sistematizado de ideas y de doctrinas que influyen en los modos de vida individuales o colectivos. Y es justamente aquí en donde, gracias al desarrollo tecnológico, vemos renacer al imaginario, que impregna todas las cosas de la vida cotidiana en un suplemento espiritual, en un brillo específico que contribuye a hacerlas representar el papel que tenía el tótem en las tribus primitivas.

Eso es lo que la mitocrítica ambiciona captar y esa es la instrumentación metodológica de esta tesis: esta “fantasía” no sólo no está separada de la vida diaria sino que es su pulso vital. Libros, películas, ciberculturas, redes sociales, todo ello lleva la marca profunda y eficaz de lo inmaterial. La lista es muy larga, de las obras a sus creadores, desde la novela mexicana *Al otro lado* (2008) de Heriberto Yépez (Tijuana, México, 1974) a la hispanoamericana *Redoble por Rancas* (1970) de Manuel Scorza (Lima, 1928-Madrid, 1983), todos protagonizan ese cambio, incluso sin saberlo, y su influencia no deja de ser real en el conjunto

³⁰⁵ Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, CNRS Éditions, 2008, cito por CARRETERO PASIN, obra citada, p. 184.

del corpus social.³⁰⁶ Nuevas mitologías con viejas historias.

Tales “cuentos de hadas” contemporáneos expresan el retorno del sentimiento trágico de la existencia, que, como la de los personajes, no podemos dominar en su totalidad sino que debe ajustarse a las fuerzas que la sobrepasan. Es aquí en donde el imaginario marca una auténtica fractura con la ideología moderna: la del hombre dueño y señor del mundo, dueño de la naturaleza y de sí mismo. Mediante este imaginario pasamos de la limitada edad del hombre a la más amplia “edad de los pueblos”. Esta última es la de una sedimentación cultural de larga duración, que debe tomar en cuenta los instintos y lo sensible.

La postmodernidad apunta a la crisis de las élites: desacralizar el saber y el poder; a la verticalidad de la cátedra o de la tribuna (política o periodística) sucede la horizontalidad de los blogs o de los foros. La transcendencia de un Dios exterior o de un Estado dominante cede su lugar a un paganismo inmanente o a una sociedad civil antiestatal.³⁰⁷ Quitar los gráficos y los diferentes tipos de letra en un texto despojado de toda ilustración se reemplaza por una enérgica vuelta de la imagen, del cómic a los iconos informáticos, de las novelas gráficas.³⁰⁸ Esta rebelión del imaginario se extiende a la velocidad del desarrollo tecnológico. Hermes está en las redes sociales y es el amo y señor de la internet.

La teoría moderna, los grandes relatos de referencia de los siglos XVIII y XIX

³⁰⁶ Cf. Juan GONZÁLEZ SOTO, “El tiempo del mito en *Redoble por Rancas*, de Manuel Scorza”, en *Boletín Americanista*, Nº 46, España, Universidad de Barcelona, 1996, pp. 161-182; Heriberto YÉPEZ, *Al otro lado*, México, Planeta, 2008.

³⁰⁷ Cf. “Hay en México una sensación de incredulidad y desconfianza: Peña”, nota de Rosa Elvira VARGAS (enviada a Londres), *La Jornada*, martes 3 de marzo de 2015, p. 4.

³⁰⁸ Véase, por ejemplo, Ralph TEDESCO y Joe TYLER, *Grimm Fairy Tales #1*, “Red Riding Hood”, Estados Unidos, Zenescope Entertainment, Septiembre de 2007.

se emplearon para normalizar, para racionalizar, para emancipar al individuo de los poderes infernales o telúricos que le encadenaban al mundo de los ancestros, de los dioses, de lo sagrado. Los éxtasis cotidianos, los de los videojuegos, los de la cibercultura, los de las redes sociales, los del cine y YouTube nos fuerzan a revisar el camino en el que estamos conduciendo nuestro pensamiento, el camino en el que surgen nuevos cruces, distintos y los mismos a un tiempo de los que se dieron hace casi un siglo.

El análisis de *Novela como nube*, de *Margarita de niebla* y de *Dama de corazones*, de Gilberto Owen, de Jaime Torres Bodet y de Xavier Villaurrutia, con base en el trabajo de Gilbert Durand, nos recuerda todo lo que el análisis del mundo del imaginario, la mitocrítica, puede aportar para comprender el nuevo encantamiento del mundo, a veces maligno hechizo. Oponerse al concepto, un tanto rígido, que explica un mundo cerrado y puramente racional, evidencia un pensamiento que utiliza nociones, metáforas, analogías y alusiones, todas ellas propicias a la dinámica de la imagen. El análisis de estas novelas nos muestra la actualidad del hecho de intentar, de arriesgar y, por lo tanto, de ensayar. Lo que nuestros Contemporáneos anunciaron en su narrativa y probaron con sus vidas tiene hoy, como resultado de los avances tecnológicos, su cúspide, y en la literatura del momento, su espejo. Por ello, tenemos la tarea pendiente, una vez demostrada la hipótesis de la posibilidad de identificar mitemas en la literatura mexicana, de trasladar la metodología a producciones más recientes pero igualmente nuestras. Hay que revelar lo que está ahí pero que, en nuestras rutinas teóricas, en nuestra inercia metodológica, en la burocrática obligación de la academia, hemos perdido la costumbre de ver. Sólo arriesgándose, intentando, ensayando sabrá apreciarse una nueva sociedad, algo exuberante,

recorrida de arriba abajo, de *Anima* a *Animus*, de interior y exterior por el reino de la imagen, por el reino de Hermes.

Más allá de la rutina intelectual y del prejuicio que siguen animados por las sombras de la filosofía falsa y sólo pretendidamente positivo-estructuralista, la mitocrítica nos permite entrar en un pensamiento vivo, de carne, que tiene que ver con las personas y no sólo con los libros, y que nos permite así dar testimonio de un radicalismo que rechaza la renovación de los dogmas propios de nuestra crítica pretendidamente positivista, falsamente científica, dando al hombre y al autor lo que es suyo y dando a la sociedad y a la gente lo que posee y lo que crea. Así, es posible, con lucidez, captar la fuerza interior que vivifica, a pesar de todo, la belleza del mundo. Y digo “a pesar de todo” porque, a pesar de las imposiciones morales, de las explotaciones económicas, de las limitaciones sociales de todo tipo, “eso” pervive. Y a ese terco deseo de querer vivir y expresarse, ¿no es imperativo saber analizarlo en sus propios términos?

El mito de Fausto, el mito de Ixión y el mito de Orfeo presentes en las novelas analizadas permiten dar cuenta de cómo los símbolos y los mitos reclaman siempre una *valoración* ética, pero se constituyen también en emblemas de una *actuación*, una *praxis*, igualmente ética. Este método de análisis mitocrítico ha sido en lo personal sumamente satisfactorio y espero que haya permitido identificar relaciones dialógicas y comparativas entre los textos analizados y que sea posible relacionarlos con otros textos, más recientes quizás, especialmente mexicanos. Ojalá que los resultados sean de utilidad para otros investigadores y los estimulen a examinar la construcción simbólico-mítica en otras obras.

***tertium datur*, una mitocrítica de la literatura mexicana**

Durante el siglo XX la novela tuvo un enorme desarrollo en México. Herederos obligados de la narrativa del siglo XIX —de escritores como Ignacio Manuel Altamirano, Manuel Payno, José María Roa Bárcena, José López Portillo, Amado Nervo, entre otros—, los Contemporáneos fueron los primeros en poner en tela de juicio la eficacia del género en el México de los años 20, aunque sin despreciarlos directamente y con excepciones bien documentadas, como las que significan la obra de Mariano Azuela y la de Martín Luis Guzmán.

Una de las formas de ejercer la crítica por parte de los Contemporáneos fue precisamente mediante la escritura de sus novelas líricas, que ofrecían técnicas distintas que iban completamente en contra de las utilizadas por una narrativa documental, sociológica y “revolucionaria”. Su narrativa quería ser “artística” y, como ya se vio, fue muy poética. Iniciaron en México una narrativa como la que practicarían luego Juan Rulfo, Juan José Arreola, Carlos Fuentes y otros muchos escritores más, herederos, desde luego, de la obra —y sus modelos de utilización de mitos y símbolos— de los Contemporáneos y del espíritu del país que los vio nacer.

Cualquier historia de la literatura mexicana es capaz de ofrecernos un catálogo amplísimo de novelas de la más diversa extensión y factura, pero no todas han sido estudiadas. Las que efectivamente fueron analizadas lo han sido con perspectivas metodológicas diversas. Ensayar un análisis mitocrítico de estas novelas abre la posibilidad de establecer entre todas ellas relaciones que acaso han sido pasadas por alto mediante su tratamiento con otras teorías.

La literatura mexicana es una de las más destacadas de Hispanoamérica. Es importante continuar con el estudio de su narrativa desde otras perspectivas para su mejor comprensión y divulgación. El acervo cultural mexicano y la identidad o las identidades de este país tan diverso están relacionados en buena medida con su literatura. Es decir, que hay elementos inherentes a los estudios literarios que justifican plenamente la realización de trabajos como el que propongo aquí.³⁰⁹

Para nuestros jóvenes pueden resultar de utilidad estudios y acercamientos como estos, adaptados desde luego a sus niveles escolares, contribuyendo, al tiempo que a acercarlos a la literatura de su país, a introducirlos en el conocimiento del símbolo y el mito, es decir, en la cultura occidental, de la que formamos parte, en distintas áreas del conocimiento y de las artes. Resulta interesante, en este sentido, por ejemplo, saber que en la Universidad de Sevilla se ofrece una materia llamada Creatividad literaria y mitocrítica a estudiantes de Publicidad y Relaciones Públicas.³¹⁰

Todo ello, en resumen, haría posible contribuir al conocimiento pleno de nuestras letras, de nuestra historia, de nuestra psicología.

Precisamente el término *aporía* (*ἀπορία*, dificultad para el paso) hace referencia a los razonamientos en los cuales surgen contradicciones o paradojas

³⁰⁹ En el XIX Verano de la Investigación Científica y Tecnológica del Pacífico (Delfin) recibí tres estudiantes que realizaron sus propias aproximaciones mitocríticas: Javiera Navarro, de origen chileno, escribió la ponencia “El derrumbe del hogar de los pecados: Lectura mitocrítica de «Pandora» de Ana María del Río; Nayeli Marhx escribió “La narrativa poética de Jaime Torres Bodet. Análisis mitocrítico del relato «Nacimiento de Venus»”, y Christian Hernández redactó un “Análisis de mitocrítico de «Hombre con minotauro en el pecho» de Enrique Serna” en que analizó el cuento con base en tres mitemas de una manera magnífica.

³¹⁰ Véase http://www.us.es/estudios/titulaciones/plan_121_47/asignatura_1210049.

irresolubles; en tales casos las aporías se presentan como dificultades lógicas casi siempre de índole especulativa. Pero es imprescindible observar, señalar enfáticamente, que muchas especulaciones que en su momento fueron consideradas aporías, es decir, paradojas irresolubles, luego han sido resueltas merced a los avances cognitivos o a los cambios de paradigma, de cosmovisión o de episteme. Un cambio de esta naturaleza parece ser urgente. Y aunque Aristóteles propuso y formalizó el principio del tercero excluido (*tertium non datur* o «una tercera (cosa) no se da») los trabajos del círculo de Eranos han girado en torno precisamente de la exploración de maneras distintas del ejercicio del pensamiento sin contradicción, es decir, en la posibilidad de suprimir el *non* del principio.³¹¹ Con esto en cuenta, estoy seguro de que vale la pena el esfuerzo de una investigación mitocrítica de la literatura mexicana para adquirir y transmitir no sólo el conocimiento literario, sino nuestro vínculo antropológico, espiritual, en esta época difícil, muy difícil, que nos ha tocado vivir.

³¹¹ Cf. Gilbert DURAND, “Epistemología del significado”, capítulo 2 de *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*, obra citada, pp. 43-69.

Los clásicos son esos libros de los cuales suele oírse decir: «Estoy relejendo...» y nunca «Estoy leyendo...».

ITALO CALVINO, Por qué leer los clásicos

- AA. VV., *Contemporáneos. 1928-1931*, v, Agosto de 1929-Diciembre de 1926, primera edición facsimilar, México, FCE (Revistas Literarias Mexicanas Modernas), 1981.
- ALIER, Roger, *Guía universal de la ópera. Argumentos, orígenes literarios, autores, compositores y discografía seleccionada de las grandes óperas*, Barcelona, Ediciones Robinbook (Ma Non Troppo), 2007.
- ARAÚJO, Nara y Teresa DELGADO (selección y apuntes introductorios), *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo ruso a los estudios postcoloniales)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 2003.
- AUTIQUET, Michel, *El psicoanálisis*, traducción de María Guadalupe Benítez Toriello, México, Siglo XXI (Mosaicos), 2002.
- AYUSO DE VICENTE, María Victoria, Consuelo GARCÍA GALLARÍN y Sagrario SOLANO SANTOS, *Diccionario Akal de Términos Literarios*, 2ª ed., Madrid, 1997.
- BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, traducción de Ida Vítale, México, FCE (Breviarios, 279), 1978 [1942].
- BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*, traducción, introducción y notas de Pedro Provencio, ilustraciones de Carlos Schwabe, Madrid, EDAF (Humanidades. Nueva Biblioteca EDAF).
- BAUTISTA CARRASCO, don Juan, *Mitología universal. Historia y explicación [sic] de las ideas religiosas y teológicas de todos los siglos, de los dioses de la India, el Thibet, la China, la Asia, el Egipto, la Grecia y el mundo romano; de las divinidades de los pueblos eslavos, escandinavos y germanos; de la idolatría y el fetichismo americanos y africanos, etc.*, Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig (Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig), 1864.

- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, 2ª ed., aumentada, traducción de Andrea Morales Vidal, México, Siglo XXI (Teoría), 2011.
- BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de símbolos*, traducción de Juan Godo Costa, Barcelona, Paidós, 1993.
- BLANCO, José Joaquín, *Nostalgia de Contemporáneos*, México, Conaculta/Ediciones sin Nombre (La Centena, Ensayo), 2003.
- BRUSHWOOD, John S., *México en su novela*, traducción de Francisco González Aramburo, México, FCE (Breviarios, 230), 1998.
- CALASSO, Roberto, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, traducción de Joaquín Jordà, Barcelona, Anagrama (Compactos, 100), 2013.
- CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, traducción de Luis Josefina Hernández, México, FCE (Psicología, Psiquiatría y Psicoanálisis), 1959.
- CAPISTRÁN, MIGUEL, *Los Contemporáneos por sí mismos*, presentación de Gustavo Fierros, México, Conaculta (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 93), 1994.
- CARRETERO PASÍN, Enrique, *El orden social en la posmodernidad. Ideología e imaginario social*, Barcelona, Erasmus Ediciones, 2010.
- CENTRE DE RECHERCHE SUR L'IMAGINAIRE DE L'UNIVERSITE STENDHAL GRENOBLE 3, "Les mots-clés: Quelles définitions pour les mots-clés liés aux concepts de l'imaginaire?", Grenoble, Universidad Stendhal Grenoble 3, 29 de octubre de 2013, en línea en http://cri.u-grenoble3.fr/fr/concepts-fondamentaux-de-l-imaginaire/definitions/les-mots-cles-169453.kjsp?RH=U3CRIFR_DEF
- CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS DE EL COLEGIO DE MÉXICO, *Historia general de México. Versión 2000*, México, El Colegio de México, 2000.

- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 5ª ed., Barcelona, Herder, 1995.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de los símbolos*, 2ª edición, Barcelona, Labor (Colección Labor, 4), 1992.
- CONSEJERÍA JURÍDICA Y DE SERVICIOS LEGALES DEL DISTRITO FEDERAL, *Acta de defunción 157*, Registro Civil 25, Partida Núm. 156, México, Portal Ciudadano, en línea http://www.consejeria.df.gob.mx/registrocivil/museo-media/JAVIER_VILLARRUTIA_Defuncion.pdf.
- CORONADO, Juan (ed.), *La novela lírica de los Contemporáneos* (antología), México, UNAM (Biblioteca de Letras), 1988.
- CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, México, Alfaguara (Literatura Hispánica), 2011.
- CUESTA ABAD, José Manuel y Julián JIMÉNEZ HEFFERNAN (eds.), *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid, Akal Ediciones, 2005.
- DÄLLENBACH, Lucien, *El relato especular*, traducción de Ramón Buenaventura, Madrid, Visor (Literatura y Debate Crítico, 8), 1991.
- DAUSTER, Frank, *Xavier Villaurrutia*, Nueva York, Twayne Publishers, 1971.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, 2ª ed., tomo I, México, FCE, 1996.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, *Tiros en el concierto*, 2ª ed. revisada, México, Era, 1999.
- DURAND, Gilbert, "A propos du vocabulaire de l'Imaginaire; mythe, mythanalyse, mythocritique", en *Recherches et Travaux*, N° 15, Grenoble, Université des Langues et Lettres, 1977, pp. 4-19.
- DURAND, Gilbert, "La mitocrítica paso a paso", en *Acta Sociológica*, núm. 57, enero-abril 2012, traducción de Blanca Solares Altamirano, México, UNAM, pp. 105-118.

- DURAND, Gilbert, *Ciencia del hombre y tradición. El nuevo espíritu antropológico*, trad. Agustín López y María Tabuyo, Barcelona, Paidós (Orientalia), 1999.
- DURAND, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, introducción, traducción y notas de Alain Verjat, Barcelona, Anthropos/México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1993.
- DURAND, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, prefacio de Blanca Solares, introducción, traducción y notas de Alain Verjat, Barcelona, Anthropos /México, UNAM (Siglo Clave, 5), 2013.
- DURAND, Gilbert, *La imaginación simbólica*, 2ª ed., traducción de Marta Rojzman, Buenos Aires, Amorrortu (Biblioteca de Filosofía), 2007.
- DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, traducción de Víctor Goldstein, México, FCE (Antropología), 2004.
- DURAND, Gilbert, *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*, traducción de Sylvie Nante, Buenos Aires, Biblos (Daimon), 2003.
- EDAF, *Diccionario de la mitología mundial*, 6ª ed., prólogo de Rafael Fontán Barreiro, Madrid, EDAF (Biblioteca EDAF), 2005.
- FALCÓN MARTÍNEZ, Constantino, Emilio FERNÁNDEZ GALIANO y Raquel LÓPEZ MELERO, *Diccionario de mitología clásica*, 2 tomos (A-H) e (I-Z), Madrid, Alianza Editorial (Biblioteca Temática, 8101 y 8102), 1997.
- FRAZER, James George, *La rama dorada. Magia y religión*, nueva edición a partir de la versión original en 12 vols., edición, introducción y notas de Robert Fraser, nuevo compendio a partir de la segunda y tercera ediciones, Elizabeth y Tadeo I. Campuzano (trads.), Óscar Figueroa (trad. de textos de la nueva edición), México, FCE (Antropología), 2011.

- FREUD, Sigmund, *Introducción al narcisismo*, edición electrónica, Santiago de Chile, Escuela de Filosofía de la Universidad de Arte y Ciencias Sociales (ARCIS),
http://www.ignaciodarnaude.com/textos_diversos/Freud,Introduccion%20al%20Narcisismo%281914%29.pdf.
- FRYE, Northrop, *Anatomía de la crítica*, 2ª ed., traducción de Edison Simons, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Diccionario de mitos*, Barcelona, Planeta, 1997.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa, «*Dama de corazones de Xavier Villaurrutia en la génesis de los Nocturnos*», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, No. 26, II, Madrid, Servicio de Publicaciones, UCM, 1997, pp. 259-277.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa, *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución Mexicana*, España, Universidad de Huelva, 1999.
- GARCÍA PÉREZ, David, *Morir en Comala. Mitocrítica de la muerte en la narrativa de Juan Rulfo*, México, Ediciones Coyoacán (Diálogo Abierto, 133), 2004.
- GIDE, André, *Diario*, selección, traducción y prólogo de Laura Freixas, Barcelona, Alba Editorial (minus), 1999.
- GIDE, André, *Los alimentos terrestres y Los nuevos alimentos*, traducción de Luis Echávarri, Buenos Aires, Losada (Biblioteca Clásica y Contemporánea), 1974.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Fausto*, edición de Manuel José González y Miguel Ángel Vega, traducción de José Roviralta, 14ª ed., Cátedra (Letras Universales, 77), Madrid, 2011.
- GONZÁLEZ SOTO, Juan, "El tiempo del mito en *Redoble por Rancas*, de Manuel Scorza", en *Boletín Americanista*, N° 46, España, Universidad de Barcelona, 1996, pp. 161-182.

- GRUPO EDITORIAL NOROESTE, "Tras el fantasma de su padre, Gilberto Owen", México, 26 de julio de 2008, disponible en línea en la página electrónica <http://www.noroeste.com.mx/publicaciones.php?id=396523>.
- GUTIÉRREZ, Fátima, *Mitocrítica. Naturaleza, función, teoría y práctica*, prefacio de Michel Maffesoli, Lleida, Milenio, 2012.
- HALL, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, 2 tomos (A-H) e (I-Z), Madrid, Alianza Editorial (Biblioteca de Consulta), 2003.
- HELGUERA, Luis Ignacio (estudio preliminar, selección y notas), *Antología del poema en prosa en México*, México, FCE (letras mexicanas), 1993.
- HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, vol. II, traducción de Antonio Alatorre, México, FCE (Lengua y Estudios Literarios), 1954.
- HIGINIO, *Fábulas*, introducción y traducción de Javier del Hoyo y José Miguel García Ruiz, notas e índices de Javier del Hoyo, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica, 380), 2009.
- HOMERO, *Ilíada*, 8ª ed., edición de Antonio López Eire, traducción de Antonio López Eire, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 101), 2001.
- INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES, *18 novelas de "El Universal Ilustrado" [1922-1925]*, prólogo de Francisco Monterde, México, Ediciones de Bellas Artes (Colección Ayer y Hoy, 8).
- JAMMES, Francis, *Almáida de Etremon, Manzana de Anís y otros cuentos*, prólogo de Xavier Villaurrutia, traducción y selección de Salvador Novo, Cúltvra, tomo catorce, número cinco, 1922.
- JUNG, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, traducción de Miguel Murmis, Madrid, Paidós (Biblioteca Carl Gustav Jung, 2), 2009.

- JUNG, Carl Gustav, Marie-Louise von FRANZ, Joseph L. HENDERSON *et al.*, *El hombre y sus símbolos*, traducción de Luis Escolar Bareño, Madrid, Aguilar, 1995.
- JUNG, Carl Gustav, *Simbología del espíritu. Estudios sobre fenomenología psíquica, con una aportación del Dr. Riwkah Schärf*, México, FCE, 1962.
- JUNG, Carl Gustav, *Símbolos de transformación* (edición revisada y aumentada de *Transformaciones y símbolos de la libido*), supervisión y notas de Enrique Butelman, Barcelona, Paidós, 1963.
- KOFFEMAN, Maaïke, *Entre Classicisme et Modernité: La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Amsterdam, Rodopi (Faux Titre, 239), 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropología estructural*, traducción de Eliseo Verón, revisión técnica de Gonzalo Sanz, Barcelona, Paidós, 1987.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*, traducción de J. Almela, México, Siglo XXI, 1979.
- LÓPEZ COBO, Azucena, *La prosa del arte nuevo en la colección Nova novorum*, Málaga, Universidad de Málaga (tesis doctoral), 2005.
- LOSADA GOYA, José Manuel (coord.), *Mito y mundo contemporáneo. La recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*, Bari, Levante Editori, 2010.
- LOSADA GOYA, José Manuel, “Nociones de terminología mitocrítica”, en *Seminario Periódico del Grupo ACIS*, Grupo de Investigación de Mitocrítica, 14 de abril de 2010, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 1-25.
- LUISELLI, Valeria, «Gilberto Owen, narrador», *Letras Libres*, enero de 2009, pp. 58-59, en “Los Contemporáneos hoy”, México, 2009, pp. 50-59.
- LUISELLI, Valeria, *Los ingrátidos*, 3ª ed., México, Sexto Piso (Narrativa), 2013.

- LURKER, Manfred, *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*, 2ª ed., Barcelona, Herder, 2000.
- MALCUZYNSKI, M.-Pierrette (edición, coordinación y presentación), *Sociocríticas prácticas textuales: cultura de fronteras*, Ámsterdam/Atlanta, Rodopi (Teoría Literaria: Texto y Teoría, 7), 1991.
- MARLOWE, Christopher, *La trágica historia de la vida y muerte del Doctor Fausto*, 8ª ed., traducción de Julio César Santoyo y José Miguel Santamaría, introducción de Julio César Santoyo, notas de José Miguel Santamaría, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 12), 2009.
- MARTÍN, René (Dir.), *Diccionario Espasa. Mitología griega y romana*, 8ª ed., editado por Carolina Reoyo, traducción de Alegría Gallardo, Madrid, Espasa Calpe, 2005.
- MARTÍNEZ, José Luis y Christopher DOMÍNGUEZ MICHAEL, *La literatura mexicana del siglo xx*, Conaculta (Cultura Contemporánea de México), 1995.
- MICHELI, Mario De, *Las vanguardias artísticas del siglo xx*, 2ª ed., traducción de Ángel Sánchez Gijón, traducción de los nuevos textos de la vigésima edición italiana de Pepa Linares, Madrid, Alianza Editorial (Alianza Forma, 7), 2002.
- MUSEUM OF MODERN ART, con información de Grove Art Online, Estados Unidos, Oxford University Press, 2009, disponible en línea en http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=3408.
- NOVO, Salvador, *Return ticket*, introducción de Fernando Curiel, México, UNAM (Relato Licenciado Vidriera, 15), 2004.
- OLEA FRANCO, Rafael y Anthony STANTON (editores), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, con la colaboración de Rebeca Barriga Villanueva, Luis Mario Schneider y Guillermo Sheridan, México, El Colegio de México (Serie Literatura Mexicana, Cátedra Jaime Torres Bodet II), 1994.

- OVIDIO, *Metamorfosis*, introducción y notas de Antonio Ramírez de Verger, traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, Madrid, Alianza Editorial (Biblioteca Temática, 8202), 1998.
- OWEN, Gilberto, *De la poesía a la prosa en el mismo viaje*, selección y presentación de Juan Coronado, México, Conaculta (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 27), 1990.
- OWEN, Gilberto, *Me muero de Sin Usted. Cartas de amor a Clementina Otero*, edición y notas de Marianela Barrios Otero y Vicente Quirarte, acompañadas de los textos *El enamorado en sus cartas*, de Vicente Quirarte, y *Gilberto Owen en su Centenario*, de Jaime Labastida, México, Siglo XXI, 2004.
- OWEN, Gilberto, *Novela como nube*, México, UNAM (Relato Licenciado Vidriera, 19), Introducción de Vicente Quirarte, 2004.
- OWEN, Gilberto, *Obras*, 2ª ed. aumentada, edición de Josefina Procopio, prólogo de Alí Chumacero, recopilación de textos por Josefina Procopio, Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider e Inés Arredondo, México, FCE (Letras Mexicanas), 1979 [1ª ed., Imprenta Universitaria, 1953].
- PALOU, Pedro Ángel, *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 1997.
- PAZ, Octavio, *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*, 2ª ed., Obras completas, edición del autor, tomo 4, FCE (Letras Mexicanas), 1994.
- PAZ, Octavio, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, FCE, 1978.
- PÉREZ AMEZCUA, Luis Alberto, *Novela como nube de Gilberto Owen. Identidad y amor en un Contemporáneo*, México, Universidad de Guadalajara (Graduados, 2, Serie Sociales y Humanidades), 2011.

- PÉREZ GALLEGO, Cándido, “Crítica simbólica y mitológica”, en José María Díez BORQUE (coord.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1985.
- PÍNDARO, *Odas y fragmentos (Olímpicas. Píticas. Nemeas. Ístmicas. Fragmentos.)*, introducción general de Emilia Ruiz Yamuza, traducción y notas de Alfonso Ortega, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 68).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española (DRAE)*, 23ª ed., Madrid, Espasa, 2014, en línea en <http://drae.rae.es>.
- RESINA, Joan Ramon (Ed.), *Mythopoesis: Literatura, totalidad, ideología*, Barcelona, Anthropos (Ámbitos literarios/Ensayos, 42), 1992.
- RIMBAUD, Arthur, *Una temporada en el infierno*, 2ª ed., traducción y prólogo de Marco Antonio Campos, México, Ediciones Coyoacán (Reino Imaginario, 39), 1995.
- SAN AGUSTÍN, *La ciudad de Dios*, 2ª ed., introducción de Francisco Montes de Oca, México, Porrúa (“Sepan Cuantos...”, 59), 1970.
- SANDOVAL RAMÍREZ, Ramsés, *Rescoldos de Gilberto Owen: un acercamiento a Sindbad el varado* (tesis de licenciatura), México, UNAM, 2005.
- SEGOVIA, Tomás, *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*, México, FCE (Letras Mexicanas), 2001.
- SHERIDAN, Guillermo (introducción, selección y notas), *Monólogos en espiral. Antología de narrativa*, México, INBA/SEP (Homenaje Nacional a los Contemporáneos), 1982.
- SHERIDAN, Guillermo, *Los Contemporáneos ayer*, México, FCE (Vida y Pensamiento de México), 1985.
- SHERIDAN, Guillermo, *Señales debidas*, México, FCE (Vida y Pensamiento de México), 2011.

- SOCIEDAD BÍBLICA CATÓLICA INTERNACIONAL, *La Biblia*. Latinoamérica, traducida, presentada y comentada para las comunidades cristianas de Latinoamérica y para los que buscan a Dios, 38ª ed., Madrid, San Pablo/Verbo Divino, 1989.
- STEIN, Murray, *El mapa del alma según C. G. Jung*, traducción de Danila Crespi, Barcelona, Ediciones Luciérnaga, 2004.
- TEDESCO, Ralph y Joe TYLER, *Grimm Fairy Tales #1*, “Red Riding Hood”, Estados Unidos, Zenescope Entertainment, Septiembre de 2007.
- TERENCIO, *Heautontimoroumenos (El atormentador de sí mismo)*, introducción, versión y notas de José Juan Del Col, España, Instituto Superior Juan XXIII, s/f. Disponible en http://juan23.edu.ar/delcol/pdf/terencio_heautontimoroumenos.pdf.
- TORRES BODET, Jaime, *Margarita de niebla*, en Juan Coronado, *La novela lírica de los contemporáneos* (Antología), México, UNAM, 1988, 97-186.
- TORRES BODET, Jaime, *Margarita de niebla*, introducción de Juan Coronado, México, UNAM (Relato Licenciado Vidriera, 29), 2005.
- TORRES BODET, Jaime, *Poesías*, Madrid, Espasa Calpe (Colección Contemporánea), 1926.
- TORRES BODET, Jaime, *Tiempo de arena*, México, FCE (Letras Mexicanas, 18), 1955.
- VARGAS, Rosa Elvira, “Hay en México una sensación de incredulidad y desconfianza: Peña”, *La Jornada*, martes 3 de marzo de 2015, p. 4.
- VERJAT, Alain (Ed.), *El retorno de Hermes. Hermenéutica y ciencias humanas*, Barcelona, Anthropos (Hermeneusis, 4).
- VILLARRUTIA, Xavier, *Dama de corazones*, introducción de Pedro Ángel Palou, México, UNAM (Relato Licenciado Vidriera, 12), 2004.

- VILLARRUTIA, Xavier, *Nostalgia de la muerte (Poemas y teatro)*, 2ª ed., México, FCE/Cultura SEP (Lecturas Mexicanas, 36), 1984.
- VILLARRUTIA, Xavier, *Obras*, Prólogo de Alí Chumacero, México, FCE, 1966.
- VIÑAS PIQUER, David, *Historia de la crítica literaria*, 2ª ed., Barcelona, Ariel (Literatura y Crítica), 2007.
- VIRGILIO, *Eneida*, 7ª ed., edición de José Carlos Fernández Corte, traducción de Aurelio Espinosa Pólit, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 60), 2001.
- VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, traducción de fray José María Macías, prólogo y selección de Alberto Manguel, Madrid, Alianza Editorial (Alianza Forma, 30).
- WATT, Ian, *Mitos del individualismo moderno*, traducción de Miguel Martínez-Lage, España, Cambridge University Press, 1999.
- XEIPN Canal Once, *Historias de Vida*, “Jaime Torres Bodet”, dirigido por Dinorath Ramírez, México, 2014. [Programa de televisión.]
- YÉPEZ, Heriberto, *Al otro lado*, México, Planeta, 2008.

Anexo I

GILBERT DURAND. ESBOZO BIOGRÁFICO

Gilbert Durand nació el 1 de mayo de 1921, en Chambéry, ciudad del este de Francia, capital del actual departamento de Saboya. Fue un antropólogo, mitólogo y crítico de arte francés, y es el creador de la mitocrítica. Filósofo de formación, antes de acceder a la cátedra de Sociología de la Universidad de Grenoble fue voluntario en la Resistencia desde 1940, por lo que desde muy joven conoció la guerra; fue tomado prisionero por los nazis en 1944 y sometido a ocho meses de detención.

Después de la guerra Durand observa el drama en el que está envuelto el mundo, desgarrado por la voluntad de poder y la evidencia del error que suponía considerar a la ciencia como el instrumento infalible del “progreso” (que después, por cierto, fue llamado, en uno de los malos usos de la palabra, “mito del progreso”). Así pues, intenta con su pensamiento encontrar y dar sentido a un mundo orientado por el absurdo y la irracionalidad. Se da cuenta de que la cultura occidental no podrá sobrevivir sino por una mayor conciencia del deber del hombre ante su destino. El positivismo y el racionalismo, evidentemente, produjeron las aberraciones de los totalitarismos. La explicación del ser humano escapa a las perspectivas racionalistas: es necesario interesarse en lo simbólico (lo “irracional”, por su imposibilidad de completa aprehensión por la razón) para

comprender mejor al hombre, que debe conocerse a sí mismo y hacerse consciente de las configuraciones imaginarias que lo animan en lo más profundo y que lo conducen por la vida comportándose como se comporta. Sólo a través de esta exploración, de este sumergirse en lo imaginario los hombres podrán conocer su camino personal, interno, y vivir pacíficamente aceptando los de los demás.

Su obra teórica, construida en ese contexto, se vincula y deriva de la de varios de los miembros del Círculo de Eranos. Gilbert Durand se remite frecuentemente y con respeto a sus maestros: Gaston Bachelard (1884-1962), Roger Bastide (1878-1974), Mircea Eliade (1907-1986), Carl-Gustav Jung (1875-1961), Henry Corbin (1903-1978) y Georges Dumézil (1898-1986), Claude Lévi-Strauss (1908-2009) y René Thom (1923-2002),³¹² muchos de los cuales fueron también sus amigos y compañeros en el citado Círculo. Durand hace referencia también frecuentemente a Ernst Cassirer (1874-1945) y a Max Weber (1864-1920), fundamental el primero para integrar su concepto del símbolo.

Con Henry Corbin, en especial, se interesó por la literatura, la pintura, la música y las tradiciones de los pueblos y por su espiritualidad, reflexionando sobre lo que llama la Ciencia del Hombre, que relaciona todas las disciplinas atomizadas de las ciencias humanas y sociales. Ésta fue, sin duda, una de las

³¹² René Frédéric Thom fue un matemático francés fundador de la teoría de la catástrofe, una de cuyas ramas, la morfogénesis, sirve a Durand para construir una de las bases de justificación científica de su teoría del imaginario, tal como lo serán el neurofisiólogo y psiquiatra ruso Vladimir Bechterev (con su teoría e investigaciones de los reflejos dominantes) como lo hará, en obras más recientes, con el físico cuántico y relativista Olivier Costa de Beauregard (1911-2007) y con el bioquímico británico Rupert Sheldrake (1942).

amistades más fructíferas de Durand y de las más influyentes para la propuesta epistemológica que hace el saboyano para nuestra cultura occidental.³¹³

Otros académicos que también fueron sus colegas y compañeros en el Círculo de Eranos, que celebra desde 1933 sus reuniones en Ascona, Suiza, en casa de Olga Fröbe-Kapteyn (1881-1962) y que son reconocidos por su prestigio e influencia son el mitólogo Joseph Campbell (1904-1987), el pensador y político Herbert Read (1893-1968), el psicólogo Erich Neumann (1905-1960) y el gran erudito y filólogo húngaro Karl Kérényi (1897-1973).³¹⁴

La obra de Durand es una defensa profusamente argumentada de la imaginación simbólica como una facultad humana fundamental y como el factor que hace humano al ser humano. A él se debe la clasificación taxonómica de las imágenes del sistema antropológico a partir de los arquetipos, agrupándolas en dos regímenes —diurno y nocturno— y tres reflejos dominantes —postural, digestivo y sexual—. Ciencias, lenguajes, literatura, artes plásticas, mitologías,

³¹³ Henri Corbin fue un filósofo, teólogo y profesor de estudios islámicos en la Sorbonne, en París. Corbin estudió, gracias a Louis Massignon, director de Estudios Islámicos de dicha universidad, los escritos del místico y filósofo persa del siglo XII Shahab al-Din Suhrawardi, cuyo trabajo cambió profundamente el curso de su vida. Corbin es responsable de la reconducción del estudio del islam en occidente como un todo. Uno de los libros de Corbin que más inspiraron a Durand, como puede apreciarse desde el título, es *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn 'Arabi*, Barcelona, Destino, 1993 [1958]. Poco después, en 1960, Durand publicará una de sus obras más importantes: *Las estructuras antropológicas de imaginario*. Además, fue Corbin quien introdujo a Durand en el Círculo de Eranos en 1971, como señala este último en *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Introducción, traducción y notas de Alain Verjat, Barcelona, Anthropos/México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1993, pp. 12-13.

³¹⁴ La de Eranos es una historia de más de setenta años. *ἔρανος* significa comida en común, banquete donde cada quien pone algo, celebración compartida. Cada reunión duraba (y dura) ocho días, durante los cuales los participantes comen y conviven, promoviendo una atmósfera de discusión dialéctica. Cada año se trata un nuevo tema y cada pensador discurre sobre éste durante dos horas, luego es comentado y enriquecido por los intelectuales. De las reuniones se ha dejado constancia en los famosos *Eranos-Jahrbücher*. Véase <http://www.erasosfoundation.org/history.htm>.

poesía y cualquier otra actividad humana tienen en común, pese a la diversidad, su modo de ser imaginario y simbólico, dado que, señalaba, es evidente que vivimos en un mundo lleno de símbolos, e incluso el ser humano es, como señalaba Cassirer, un “animal simbólico” (*homo symbolicus*). Así, el estudio de los símbolos, además de ser una actividad académica, se convierte en un proceso de conocimiento y de descubrimiento.

Con esta tesis, Gilbert Durand se situó en el interior de una tradición que proviene de los estudios de la psicología profunda de Carl Gustav Jung, los de historia de las religiones de Mircea Eliade, los de la imaginación poética de Gastón Bachelard o los de mitología comparada de Joseph Campbell. En la década de los sesenta participó en el debate académico proponiendo una posición mediadora entre los planteamientos historicistas herederos del existencialismo y las tesis del estructuralismo que defendían estudios basados en la forma. El “estructuralismo figurativo” que propone Durand en su obra *Las estructuras antropológicas del imaginario* (1960) pretende integrar estos planteamientos opuestos y se presenta como una metodología abierta a las diversas estrategias de investigación de los fenómenos culturales y sociales. El estudio sistemático y la catalogación que lleva a cabo Gilbert Durand de los diversos elementos que integran el universo de los símbolos le permiten descubrir que en ese aparente caos hay una lógica, una articulación y una ordenación internas.

Durand fue profesor emérito de la Universidad de Grenoble, donde desarrolló su trabajo docente e investigador, y donde fundó en 1966, con Paul Deschamps y Léon Cellier, el Centre de Recherches sur l'Imaginaire, cuyo modelo ha sido la base de la creación de otros muchos centros de investigación

del imaginario diseminados por todo el mundo. Fue maestro de Michel Maffesoli, con quien fundó en 1988, les *Cahiers de l'imaginaire*.³¹⁵ Su enfoque innovador ha dado lugar a múltiples y reconocidas aplicaciones y aproximaciones en el campo de la estética, la sociología, la antropología y la crítica literaria. Por sus méritos durante la Resistencia fue nombrado en Francia Commandeur de la Légion d'Honneur el 14 de marzo de 2007. También recibió el título de "Justo entre las Naciones" concedido por el Yad Vashem, la institución oficial israelí en memoria de las víctimas del Holocausto.

Gilbert Durand falleció el 7 de diciembre de 2012 a los 91 años.

³¹⁵ Véase <http://www.lescahiers.eu/contributeurs/gilbert-durand>.

Anexo II

ICONOGRAFÍA «NOVELÍRICA»

*Porque esas imágenes nocturnas de encastre, de intimidad,
esas sintaxis de inversión y repetición, esas dialécticas de los sentidos
contrarios incitan a la imaginación a fabular
un relato que integre las diversas fases del retorno.*

GILBERT DURAND, *Las estructuras antropológicas del imaginario*

Pierre Paul Rubens, *Ixión y Néfele* (1615), Museo del Louvre, París



El que intenta seducir a Néfele es Ixión; a su lado está Hera, la real, indicado por la presencia de su atributo, el pavo real. Cupido la aparta del criminal y Zeus observa pensativo desde su trono, la mujer del medio, con una piel de zorro, representa a la Astucia (la treta que pergeñó Zeus para cazar a Ixión, a cuya izquierda se distinguen con dificultad los cabellos (serpientes) de la Discordia que provoca el intento de Ixión de violar a Hera. Y la Astucia coloca manto y corona de Hera en Néfele para completar el engaño.

Pierre Paul Rubens, *Ixión y Néfele* (1615), Museo del Louvre, París



Dos parejas de espectadores contemplan el mito de Ixión recreado por Rubens. ¿Qué escucha el hombre de rojo, a la izquierda, en la audioguía? ¿Qué es lo que impulsa a la mujer de la izquierda, enfundada en una gabardina, a tomar una fotografía de esta historia?

Ixion attaché dans les Enfers à une roue qui tourne sans cesse, grabado de B. Picart le Romain, en *Le Temple des Muses, orné de LX. tableaux où sont représentés les Evenemens les plus remarquables de L'Antiquité Fabuleuse*, Amsterdam, Zacharie Chatelain, 1733



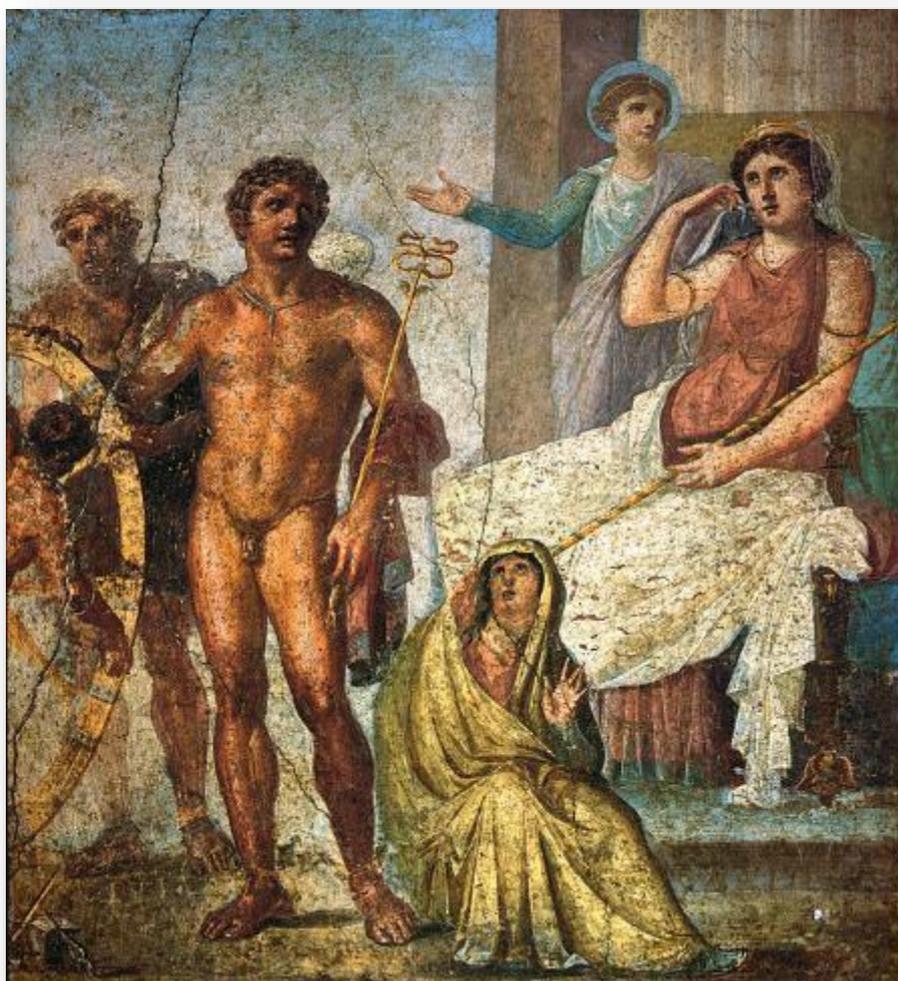
Ixión sufre enmarcado por Cerbero, a la derecha, y por la Gorgona, a la izquierda. Abajo, a ambos lados, las cadenas, símbolo de la condena eterna.

José de Ribera, *Ixión* (1632), Museo del Prado, Madrid



El sátiro de orejas puntiagudas que da vuelta a la rueda de Ixión nos mira desafiante, advirtiéndonos de lo que puede pasar si osamos agredir a la divinidad.

Fresco romano del muro este del *triclinium* de la Casa dei Vettii, Pompeya



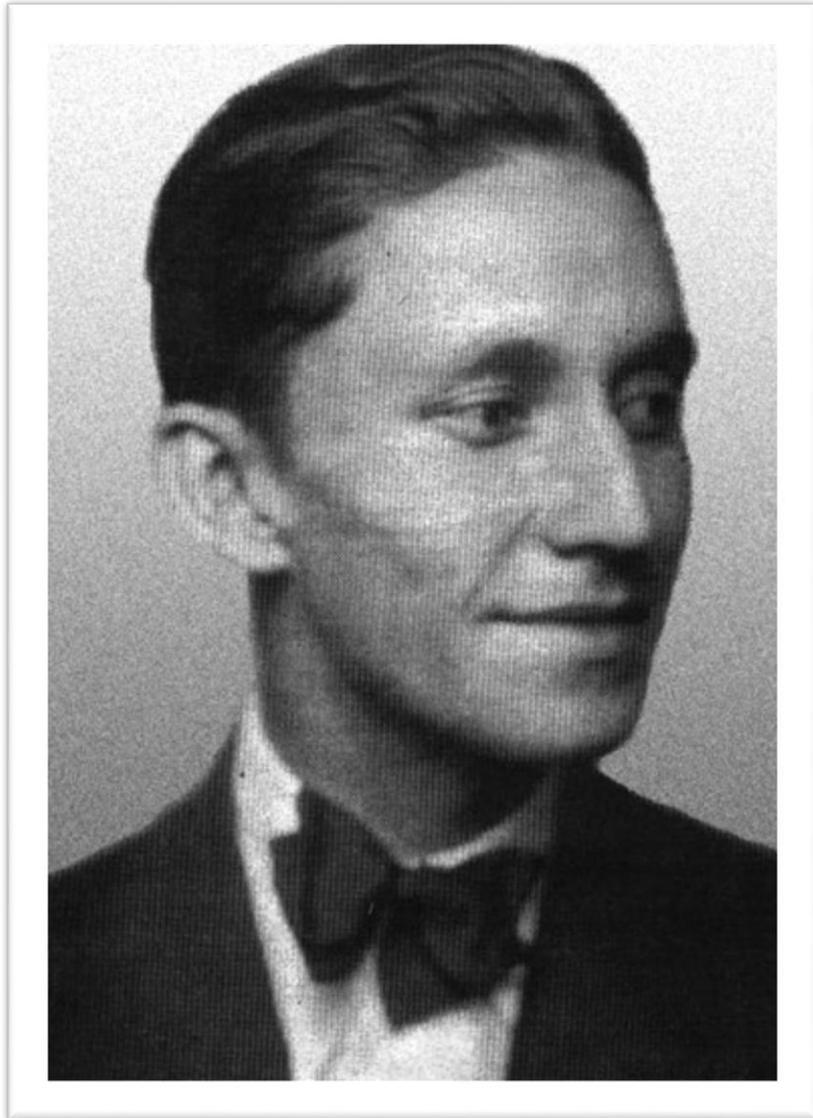
El castigo de Ixión, representado en un fresco de la Casa de los Vettii. Ixión es atado a la rueda por Hefesto, quien la construyó por orden de Zeus; Hermes con el caduceo, Néfele a sus pies, Hera en el trono y, detrás, Iris.

Jules-Élie Delaunay, *Ixion précipité dans les Enfers* (1876),
Musée des Beaux-Arts de Nantes



«Sólo cuando Orfeo tocó su lira durante su viaje al Tártaro para rescatar a Eurídice la rueda se detuvo por un momento».

Gilberto Owen (c. 1928)



Clementina Otero y Gilberto Owen



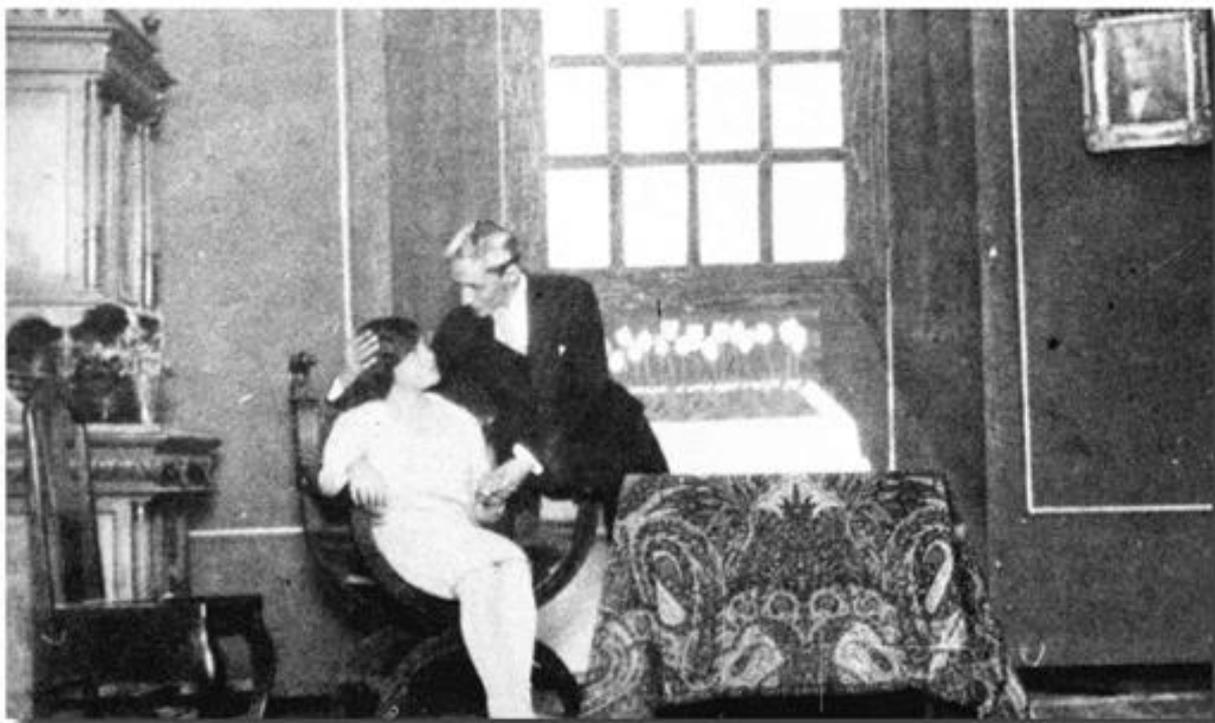
Clementina mira hacia el lado opuesto a Gilberto, quien insiste en ella con el rabillo del ojo.

Elsie Tarron and Thelma Hill as bathing beauties



«Esos frutos que se dan en Mack Sennet y que nos llegan de California en los mismos empaques de los perones y de las películas: Thelma buscando el cenit, hecha una escuadra, y Elsie el nadir, plomada que cae, sin remedio, desde el trampolín de una boya; y Eva, su Eva, que ignoraba el problema arquimédeo, cree indispensable asustarse al resolverlo, gritando *¡help, help!* en vez de *¡eureka!*, con amargos gritillos de gaviota».

Gilberto Owen y Clementina Otero en escena



Gilberto Owen y Clementina Otero durante la presentación de *El peregrino*. Tal vez esta foto es a la que Owen se refiere en la carta "Poema en que se usa mucho la palabra amor", p. 46 de la presente edición.

«La saludo, Dionisia. ¿Quiere intentar un perdón fácil para su inevitable amigo Gilberto Owen E., que no puede ir a verla hoy y lleva en ello exceso de castigo?»³¹⁶

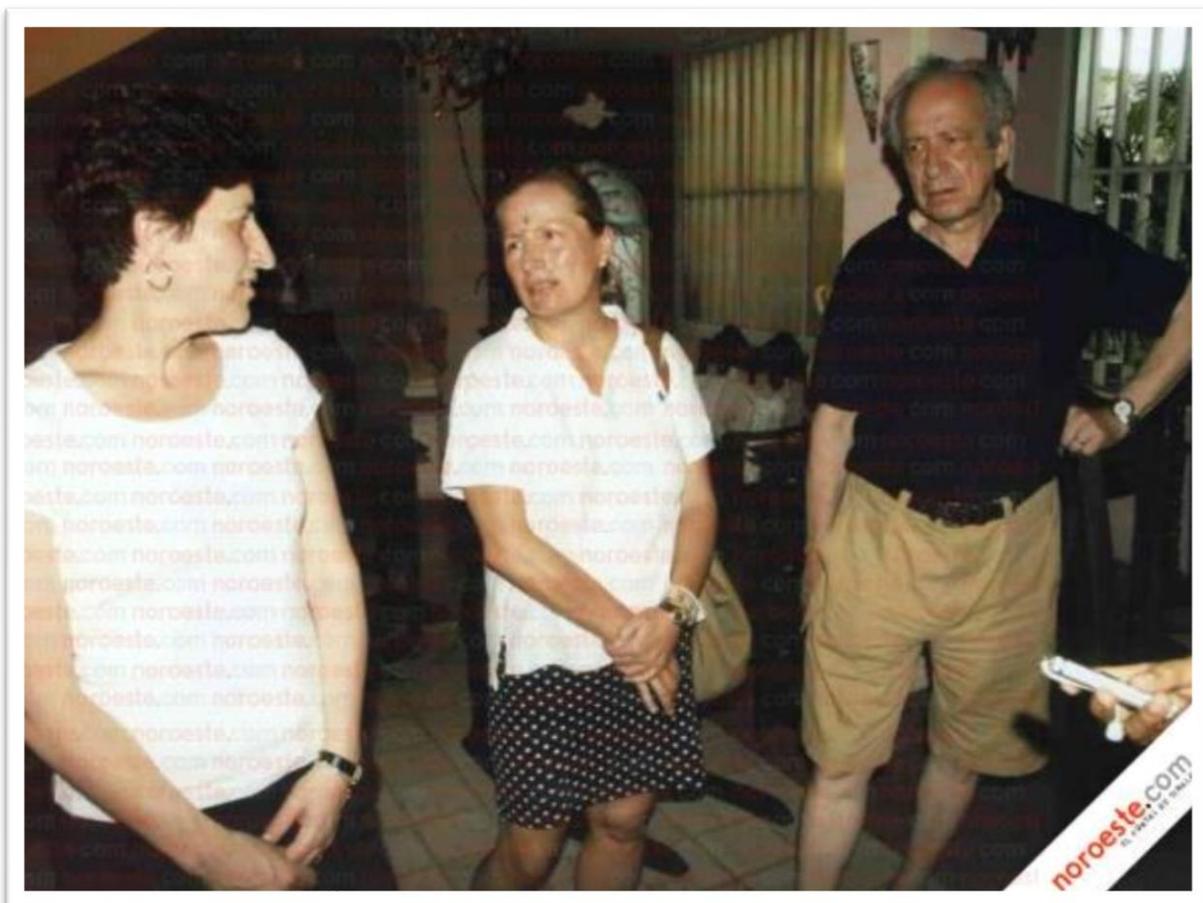
³¹⁶ En la versión de Owen hizo de *El peregrino* (1923), de Charles Vildrac (1882-1971), Denise es traducido como Dionisia. La obra se estrenó el 23 de marzo de 1928 en México, en el Teatro de Ulises, con Owen y Otero en los papeles principales.

Cartel de *The Navigator* (1924), codirigida y actuada por Buster Keaton



«Empiezan los dos, la mano en la mano, como en un truco de mister Keaton, un viaje que va desde la caseta del mecánico hasta la pantalla. Empiezan pequeñitos, del tamaño de la película, para llegar al lienzo con estatura el doble de la real».

Claudia Owen, Mercedes y Guillermo Owen; nieta, nuera e hijo de Gilberto Owen, respectivamente



«Si es él mismo quien aparece, un poco avejentado, pero más fuerte, sano, sonriente, bajo el dintel. Es Ernesto a los cincuenta y tantos años: ¿cómo había vivido, tan sin memoria, aquel adicional cuarto de siglo? Es él quien sonríe a alguien que está recostado en la cama, con una cicatriz en la frente, y lo saluda y lo besa, llamándole hijo; el otro no contesta y finge dormir, porque no se resigna, perezoso, a ser actor en una comedia en la que se le había reservado butaca de sueño tan cómoda».

Filiberto Cañedo, su hija Julieta y su esposa Julieta Montero con los hijos, nietos y bisnietos de Gilberto Owen



«Ixión engendró en Néfele a los centauros, que serían ayudados por su propia madre durante su batalla contra Heracles».

ἔρμα



Antonio Canova, *Orfeo y Eurídice* (c. 1777), Museo del Hermitage



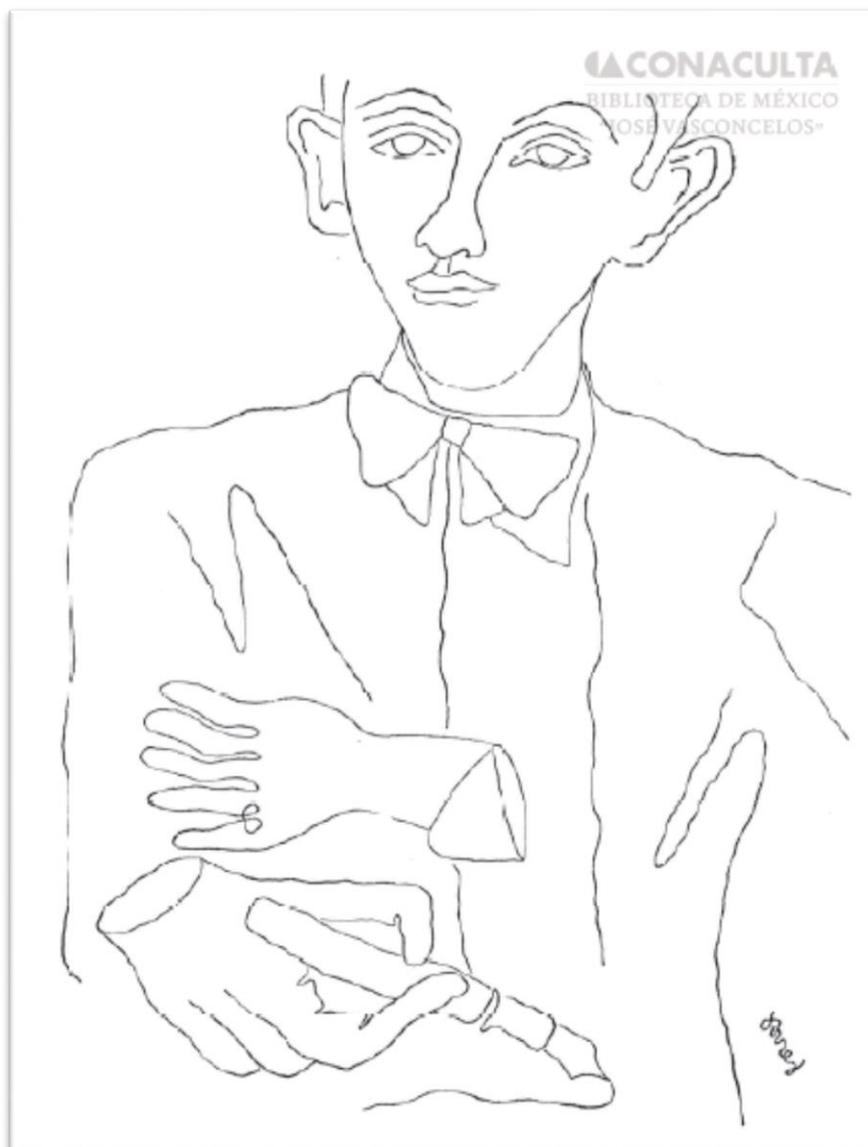
«¿Por qué siento en los oídos el ruido como de enjambre que precede inmediatamente al sueño? ¿Por qué me encuentro pensando en mi edad exacta? ¿Por qué me detengo a mirar cómo avanza la manecilla de mi reloj, rápida, ciega, incontenible?»

Antonio García Vega, *Muerte de Orfeo*



«La poesía es un piloto. Orfeo acompaña a Jasón. ¿Qué serían los Argonautas sin la lira de Orfeo? ¿Quién daría la cadencia a los remeros? ¿Habría incluso un Vellochino de Oro?»

Xavier Villaurrutia, dibujo incluido en la edición princeps de
Dama de corazones (1928)



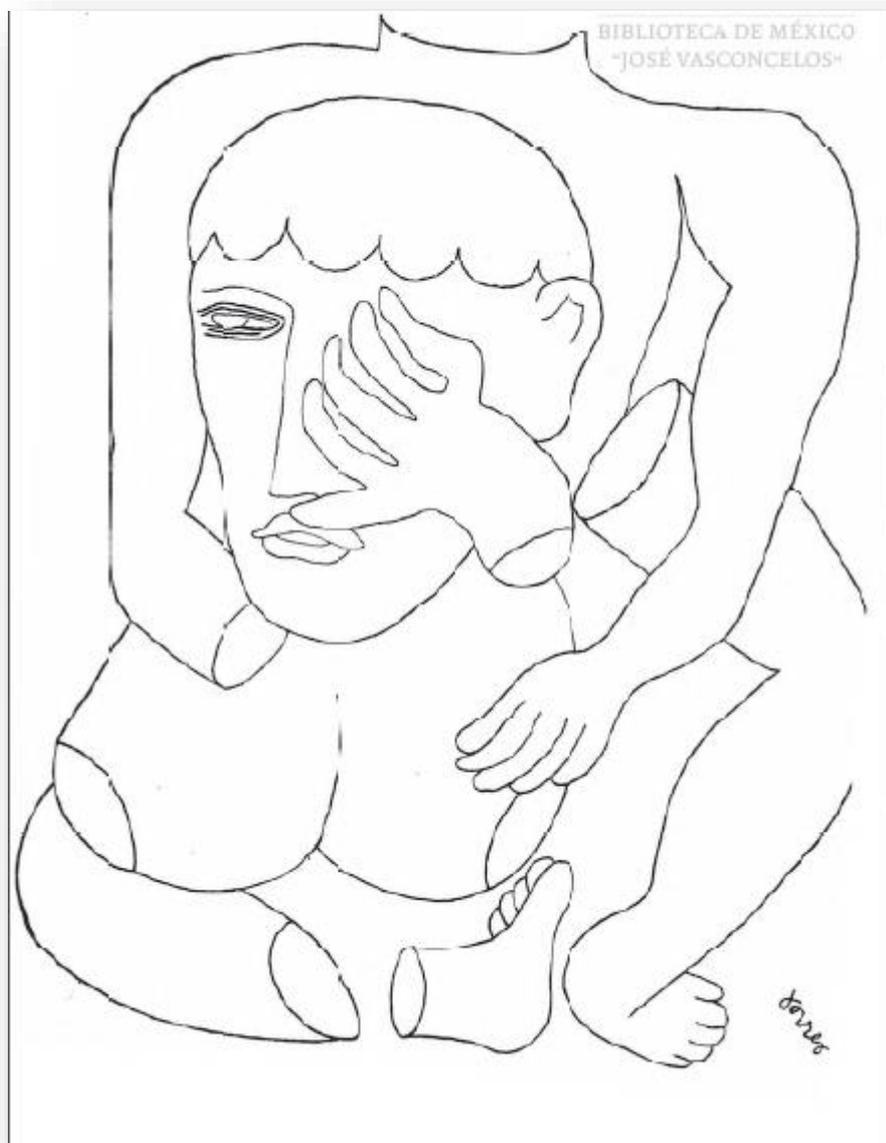
«Y al oprimir la pluma,
algo como la sangre late y circula en ella,
y siento que las letras desiguales
que escribo ahora,
más pequeñas, más trémulas, más débiles,
ya no son de mi mano solamente»

Gustave Moreau, *Orphée* (o *Jeune Fille thrace portant la tête d'Orphée*)
(1865), Musée d'Orsay, París



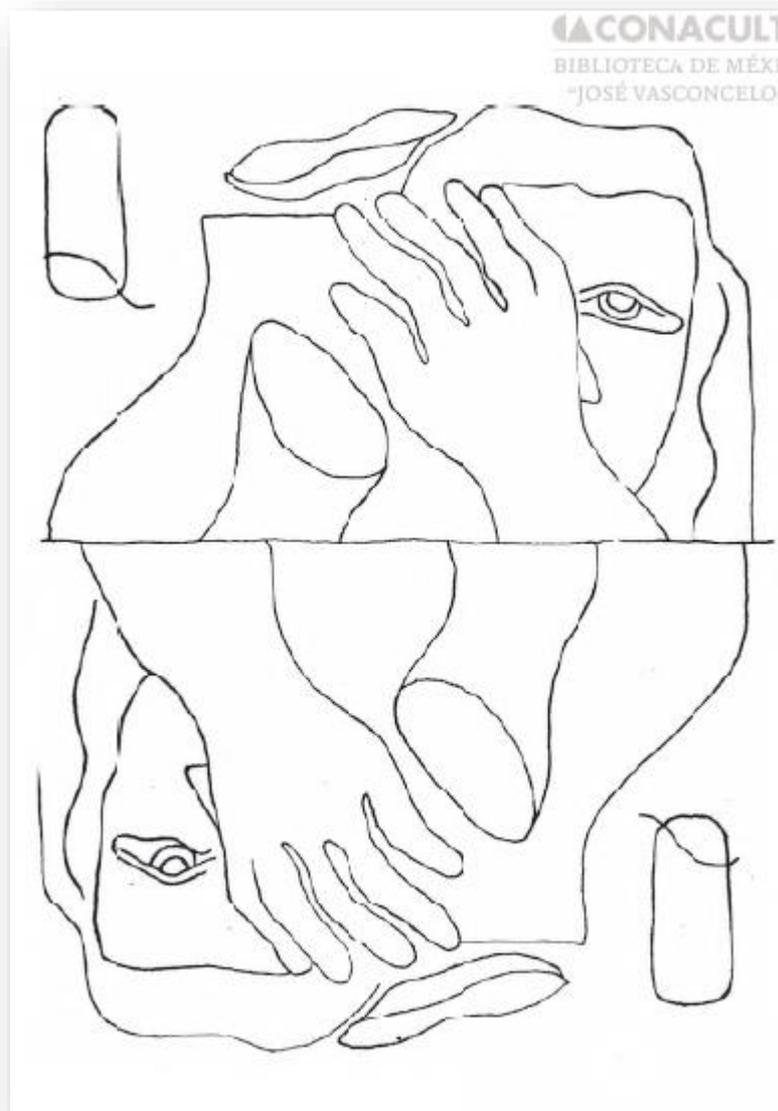
«Mi voz se asegura y la oigo tan fuera de mí, tan extraña, tan poco mía, que estoy a punto de volver la cabeza a mirar quién está a mi lado».

Xavier Villaurrutia, dibujo incluido en la edición princeps de
Dama de corazones (1928)



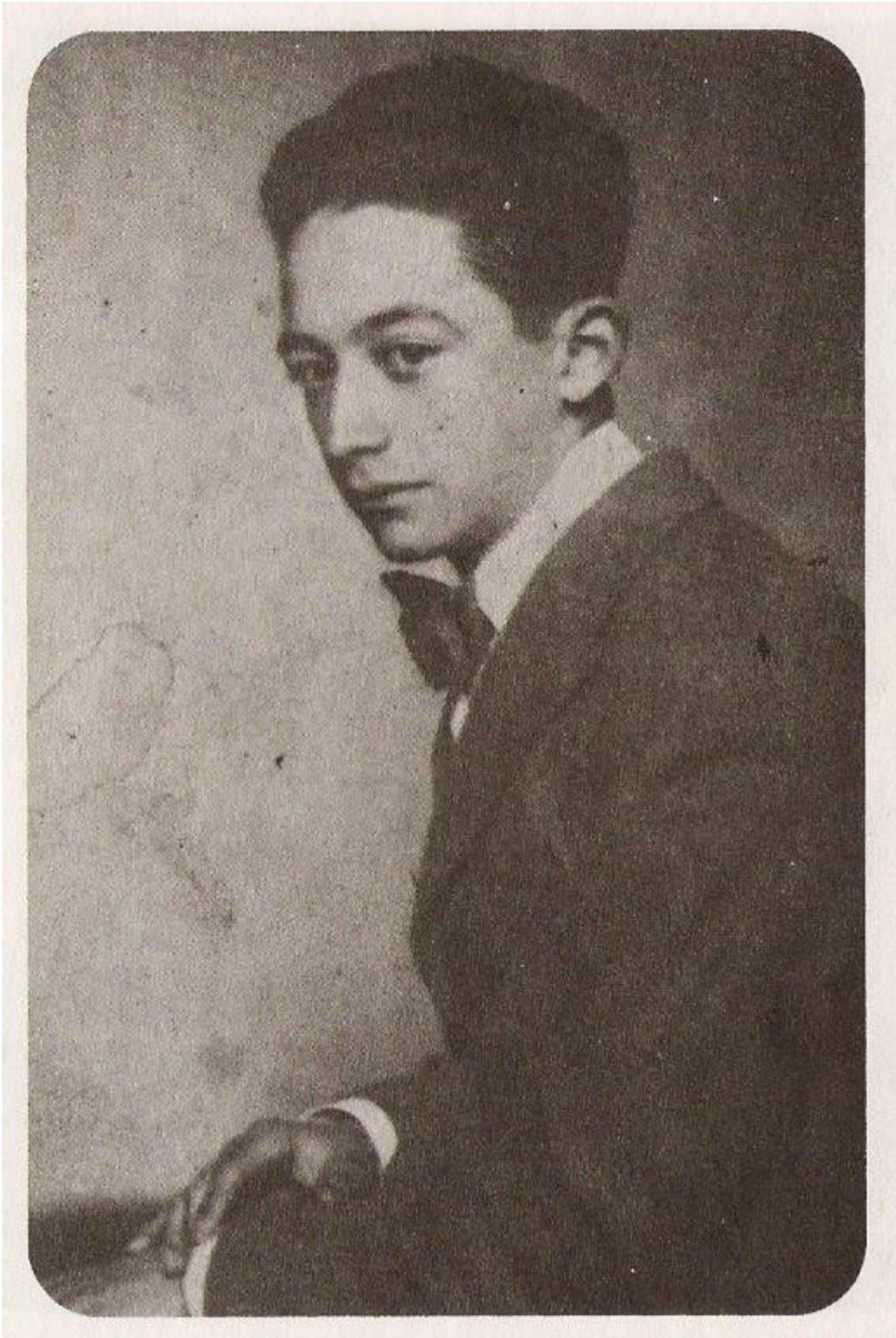
«Por el juego de sus hombros y de su cabeza comprendo que se estremece
frente a quién sabe cuántos recuerdos».

Xavier Villaurrutia, dibujo incluido en la edición princeps de
Dama de corazones (1928)



«Aurora, Susana. Me encuentro dando vueltas al mismo asunto, al modo del jugador que hace girar en sus manos la única carta que le queda, indeciso y obligado ineludiblemente a lanzarla. Sólo que mi carta tiene dos figuras. Sólo que mi carta es la “dama de corazones”».

Xavier Villaurrutia a los 17 años



Lola Álvarez Bravo, *Xavier Villaurrutia* (1951)



Acta de defunción de Javier Villaurrutia González

D. F. (D. G. de S. L.) Reg. Civ. - 157

ACTA DE DEFUNCION

Partida Núm. 156 cuato
Asuente y seis
Villaurrutia
González Javier

En México Distrito Federal, a las diez horas
veinte minutos del día veintiseis
de diciembre de mil novecientos veintiseis
 ante mí Enrique Lara Nieto
 Oficial del Registro Civil, comparece Cipriano Garraga
 y exhibe un certificado médico en el que se hace constar el fallecimiento de Javier Villaurrutia González con los siguientes datos:

GENERALES DEL FINADO

Lugar de nacimiento: México D.F. Jardines
 Edad: cuarenta y cuatro años
 Nacionalidad: Mexicana Ocupación: Enfermer
 Domicilio: Calle de Puebla 247
 Estado Civil: soltero
 Padres: Rafael Villaurrutia, finado y Julia González
 Enfermedad: Arteriosclerosis
 Día y hora del fallecimiento: ayer a las 8 horas
 Lugar del fallecimiento: en domicilio
 Lugar de inhumación: antes en panteón
 Médico que certifica: José Roberto Piñero
 Domicilio del Médico: Calle de Hidalgo 210

GENERALES DEL DECLARANTE

Edad: veintiseis años Ocupación: Empleado
 Estado Civil: soltero Domicilio: Calle de Hidalgo 12

TESTIGOS

Nombres: <u>José Ramos</u>	<u>Tabares Salazar</u>
Edad: <u>veintiseis años</u>	<u>veinte y dos años</u>
Ocupación: <u>Empleado</u>	<u>Empleado</u>
Domicilio: <u>Calle de Hidalgo 12</u>	<u>Calle de Hidalgo 12</u>
Parentesco: <u>hermano</u>	<u>hermano</u>

Leída la presente acta, la ratifican y firman los que saben: José
Enrique Lara Nieto
Cipriano Garraga y Nieto
Salazar

Gian Lorenzo Bernini, *Ratto di Proserpina* (1621),
Galleria Borghese, Roma



«Han llegado a esta playa olas de Nápoles. En las nubes está toda Venecia. En el mar se baña la familia Tiziano. Un empleado aduanal se queja de la primavera. Me saluda desde su avión, Leonardo. Un suspiro, otro suspiro. Atenas».

Xavier Villaurrutia (c. 21 años), del archivo de Carlos Monsiváis, foto de foto según la exposición en la calle de Tacuba



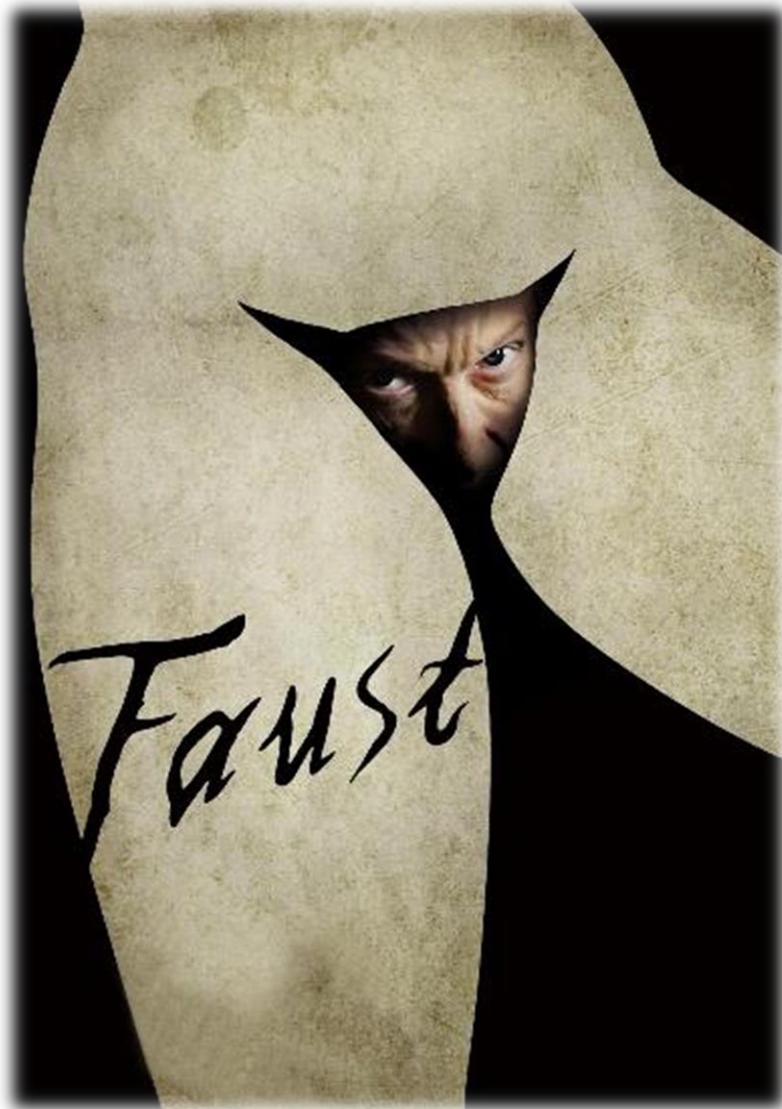
«¿Quién medirá el espacio, quién me dirá el momento en que se funda el hielo de mi cuerpo y consume el corazón inmóvil como la llama fría?»

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Homero deificado,*
o *La apoteosis de Homero* (1827)



«El humo del aceite, como la niebla que envuelve a los dioses de Homero, me deposita nuevamente en la orilla de la realidad. Nadie pudo presenciar la maravillosa transfiguración».

Cartel de *Faust* (2011), una película de Alexander Sokurov



«¿Cómo, puesto que los dos no son sino uno, la unidad que forman se ha vuelto múltiple?»

Margarita en *Faust* (2011), de Alexander Sokurow,
interpretada por Isolda Dychauk



«—La señorita Millers —anunció la directora del colegio y, en la silla destinada a las alumnas, se instaló, dentro de una cabellera de aire, una mirada de zafiro».

Louise Brooks (c. 1927)



«Junto a su risa, en un marco de silencio, descubro la presencia de Paloma. En contra de lo que esperaba, es más alta que Margarita. Sus cabellos, cortados a la Bob, no tienen esa facilidad sentimental que deshace —fatiga anticipada— las trenzas de su amiga».

Discurso de Jaime Torres Bodet, con la vara del heraldo, el micrófono



« Mi amigo Jaime dice con la misma voz conmovida que usa sólo en las grandes medias horas, rimada con su corbata plastrón, la oración fúnebre. Me conoció menos de lo que yo pensaba. Confiesa que llegó a admirarme, pero yo adivino que no ha escrito el pensamiento siguiente: “a pesar de mi falta de virtudes”. Me quiso más de lo que confesó siempre y un poco menos de lo que ahora confiesa. Recuerda nuestras pláticas sobre literatura, y las frases de novela moderna que jugábamos a inventar con un arte próximo al vicio, con un arte perfecto. Al llegar a este punto, arruga la frente como un recién viudo. Sin duda recuerda que el matrimonio es una larga conversación, frase de Nietzsche que yo volvía al revés diciendo que la conversación es un largo matrimonio. En seguida, se desborda en párrafos abundantes, llenos de metáforas botánicas. Habla de la risa, del llanto, y de todos los elementos que —ahora lo olvida— hicieron del arte del siglo XIX un arte impuro. De pronto, reacciona. Recuerda que siempre pusimos a Stendhal sobre Balzac y termina con una frase perfecta por lo breve, ofrecida en movimiento lento como si su inteligencia la hubiese obtenido fotografiándola con la cámara ultrarrápida. Calla».