



Periplus.  
la  
Tradición clá  
sica  
en la  
literatura  
Hispanoame  
ricana

EDITORIAL

 Caligrafías

Coordinadora: *daníela evangelina chazarreta*



Periplus.  
la  
Tradición clá  
sica en la  
literatura  
Hispanoame  
ricana

**Coordinadora**

*Daniela Evangelina Chazarreta*

*Amalia Chaves, Daniela Evangelina Chazarreta,  
Analía Costa, Alejandra Liñán, Sabrina Nair Roldán, Carolina Toledo,  
Deimada Sofía Zamperetti Martín, Graciela Zecchin de Fasano.*

Chazarreta, Daniela Evangelina

Periplos : La Tradición Clásica en la Literatura Hispanoamericana / Daniela Evangelina Chazarreta; dirigido por Daniela Evangelina Chazarreta. - 1a ed. - Quilmes: Caligrafías, 2021.

Libro digital, PDF - (Nuestra América en su crítica; 2)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-28035-5-1

1. Literatura Hispanoamericana. 2. Tradiciones. I. Título.

CDD 809.04

Título: “Periplos”

Subtítulo: La Tradición Clásica en la Literatura Hispanoamericana.

Corrección estilística: Amalia Chaves y Carolina Toledo.

Colección: “Nuestra América en su crítica”, vol. 2.

Caligrafías, noviembre de 2021

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Arte de tapa: “Interior con columnas” (1951) de Amelia Peláez del Casal. Témpera sobre papel entelado (detalle). Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.

Diseño y diagramación: Manuel Páez, DG, UNLP, para Editorial Caligrafías

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la fotocopia y el tratamiento informático.

© 2021, Caligrafías.







# ÍNDICE

## LIMINAR

*Daniela Evangelina Chazarreta*..... 13

## ALTERIDAD CULTURAL Y PRECEPTIVA CLÁSICA EN *VISTAS DE LAS CORDILLERAS* DE HUMBOLDT

*Amalia Chaves*..... 25

## *PROSAS PROFANAS*: COSMOPOLITISMO, EROTISMO Y TRADICIÓN CLÁSICA

*Sabrina Nair Roldán* ..... 51

## DE LA ANTIGUA GRECIA A AMÉRICA: FIESTA GRIEGA Y MASCARADA DIONISIÁCA EN MÉXICO

*Analia Costa*..... 71

## “EN FUNCIÓN AMERICANA”: EL VIAJE Y LA TRADICIÓN CLÁSICA EN ALGUNAS NOVELAS DE ALEJO CARPENTIER

*Carolina Toledo* ..... 91

## OPERACIONES DISCRETAS: LA TRADICIÓN CLÁSICA EN *EL ARCO Y LA LIRA* DE OCTAVIO PAZ. RELECTURA

*Daniela Evangelina Chazarreta* ..... 111

## EL MOTIVO CLÁSICO DEL VIAJE EN LA NARRATIVA DE HÉCTOR TIZÓN

*Alejandra Liñán* ..... 129

## ÉROS Y THÁNATOS EN “LAS VESTIDURAS PELIGROSAS” DE SILVINA OCAMPO

*Deidamia Sofía Zamperetti Martín* ..... 153

PARODIA Y HUMOR EN APROPIACIONES RECIENTES DE *ODISEA*

*Graciela C. Zecchin de Fasano* ..... 167

SOBRE LAS AUTORAS

*Sobre las autoras* ..... 189







# Limina *r*



LIMINAR

*Sobre la categoría de tradición clásica en el contexto de la literatura hispanoamericana*<sup>[1]</sup>

*Daniela Evangelina Chazarreta*

“Clásico no es un libro... que necesariamente posee tales o cuales méritos: es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad.”

*Jorge Luis Borges, “Sobre los clásicos”*

Este libro fue gestado hace algunos años como cierre del Proyecto de Investigación y Desarrollo (PID) “Tradición clásica y viaje en la literatura latinoamericana” financiado por la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Proyecto tetra anual (2013-2016) que fuera dirigido durante su primer lapso por nuestra querida Dra. Ana María González de Tobia y luego por quien suscribe.

Si bien el marco teórico que abarcan los artículos aquí comprendidos es amplio, mi deseo es reflexionar sobre, revisar y también recuperar la significación que la categoría tradición clásica tiene en el contexto de la literatura hispanoamericana y por qué creo que resulta más conveniente teniendo presente, sobre todo, el peso que tiene en la paulatina constitución de nuestra literatura.

Como se sabe, la problemática noción de tradición ha realizado un periplo de largo aliento en la historia de la cultura hispanoamericana y, de modo particular, en la literatura que es la que nos compete específicamente en este artículo. Tanto Rubén Darío como Jorge Luis Borges y José Lezama Lima, por ejemplo, han legitimado la capacidad hispanoamericana de incorporar toda la cultura occidental

[1] Hemos tratado esta cuestión en diversas instancias de nuestra investigación, todas detalladas en la bibliografía: Chazarreta 2009, 2011a, 2011b, 2012a, 2012b, 2016, 2019.

sin temores, prejuicios ni dilaciones.

En “Los colores del estandarte” (1896), Rubén Darío, respondiendo la reseña que Paul Groussac hiciera de *Los raros* (1896), afirmaba contundente:

*Qui pourrais-je imiter por être original?* Me decía yo. Pues a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte; los elementos que constituirían después un medio de manifestación individual (1896: 74).

Algunas décadas después, Jorge Luis Borges -que seguramente conocía esta afirmación del poeta modernista-, declara en la ya muy conocida y citadísima referencia proveniente de “El escritor argentino y la tradición” (1953):

¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental. [...]. Creo que los argentinos, los sudamericanos en general [...]; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.

Y casi al final del ensayo subraya: “Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo” (Borges 2007: 323-324).

Las palabras de ambos remiten, como es imaginable, al contexto de una polémica,<sup>[2]</sup> sin embargo avalan el ensayar un inicio -resguardándonos una vez más en la figura de la cita de autoridad-, acerca de la lectura de la presencia de la cultura clásica en la literatura hispanoamericana.

---

[2] Borges responde a los intelectuales peronistas sobre el cuestionamiento de su “argentinidad” (Balderston 1997: 176; Balderston 2013). Agregamos, además, una cita que subraya la noción de tradición en el ensayo de Borges: “no hay «herencia» directa posible, sino la reinención constante de la tradición, lo que Borges en otro lado llama la creación de los precursores” (Balderston 1997: 175).

Estamos, entonces, frente a una cuestión epistemológica, es decir, de definición de categorías. Primeramente, entonces, ponemos en relevancia el lugar que la tradición tiene desde el *locus* (el lugar) de enunciación hispanoamericano, contexto en el cual es una problemática sumamente transitada por los escritores, particularmente en el período comprendido entre el modernismo hispanoamericano (finales del siglo XIX) y la década del noventa del siglo pasado. Desde allí, pues, la tradición implica diversas operaciones de conformación, apropiación, búsqueda y eventual constitución de una autonomía literaria; más allá de ser un reservorio o un archivo de diversas expresiones culturales que se transmiten generacionalmente (Paz 1974: 333) y que limita al presente a imitar un pasado legendario e idealizado -como indican Gilbert Highet en *The Classical Tradition* (1949) y también Luis Díez del Corral en *La función del mito clásico en la literatura contemporánea* (1974)-, la tradición es un proceso activo que se determina desde el presente diseñando y leyendo el pasado tras plurales maniobras de selección, tal como establece Raymond Williams en *Marxismo y literatura* (1977: 137 y ss.) y que, por lo tanto, involucra la noción de cultura como producción social de sentido (Pizarro 2004: 47-48). Al ser considerada la tradición como una continuidad y una recuperación -sobre todo en lo que concierne a la lectura de los clásicos-, de ciertos estilos y cosmovisiones cuyo ideal de perfección se encuentra en un punto cercado, lejano y concreto, como es el pasado. El tema nos remite indefectiblemente a un canon que se extiende con su sombra hierática hacia el presente (Bloom 1973) y que supone, además, un eje fundamental, el cronológico, frente al cual la literatura hispanoamericana siempre se ha encontrado en déficit.

Es, pues, desde una metodología que tiene que ver propiamente con la literatura hispanoamericana, con sus categorías e idiosincrasia -que deviene de su cultura- desde donde emplazamos la noción de tradición en un intento por sistematizarla y reformularla reconstruyendo y reformulando su objeto de estudio. Al retomar la noción de tradición, entonces, también estimamos los diálogos avalados por los procesos de hibridación (García Canclini 2001) entre tradición y novedad desde el carácter subalterno, marginal, de lo hispanoamericano y la/s cultura/s hegemónica/s cuyo paradigma de alta cultura ha sido la cultura clásica o grecolatina. Por lo tanto, al considerar la noción de tradición clásica desde las

problemáticas inherentes a la literatura hispanoamericana nos parece poco adecuado emplear los esquemas que provienen de los estudios de recepción pues una vez más se impondría la cultura hegemónica sobre la emergente resultando un episodio o fenómeno exógeno a los avatares propios de la literatura hispanoamericana.

En primer lugar, nos parece exógeno porque los niveles de generalización no permiten singularizar los fenómenos estéticos y emergentes en Hispanoamérica, tal como podemos deducir de su definición: “The function of reception studies is to analyse and compare the linguistic, theatrical and contextual aspects of this kind of migration” (Hardwick 2003: 1), es decir, analizar la migración de la presencia clásica en expresiones posteriores; esta impronta desestima o desafecta el peso específico que la problemática de la tradición implica necesariamente en el contexto de la literatura hispanoamericana y que la cita de Borges -paradigmática de este dilema- ejemplifica. Nos parece, además, que los estudios de recepción clásica desestiman la idea de legado (Hardwick 2003: 2); para los escritores hispanoamericanos el legado es un hecho, la habilidad está en la creatividad de cómo reconstruirlo, en las estrategias de apropiación (Chartier 2005), cuestión que involucra, una vez más, los diversos procesos de hibridación propios de la cultura hispanoamericana.

Creemos que sería más conveniente considerar la tradición clásica desde la historia cultural y la historia de la lectura en los términos establecidos por Roger Chartier. Este historiador, por cierto, realiza su reserva sobre la categoría de recepción, con la que acordamos:

Los autores no escriben libros: no, escriben textos que otros transforman en objetos impresos. La separación, que es justamente el espacio en el cual se construye el sentido (o los sentidos) fue olvidada muy a menudo, no solo por la historia literaria clásica, que piensa la obra en sí misma, como un texto abstracto cuyas formas tipográficas no importan, sino también por la *Rezeptionsästhetik* que postula, a pesar de su deseo de convertir en historia la experiencia que los lectores tienen de las obras, una relación pura e inmediata entre los “signos” emitidos por el texto (que juegan con las convenciones literarias aceptadas) y “el horizonte de alcance” del público al cual están dirigidos (2005:55).

Es justamente en ese intersticio entre los “signos” emitidos y el “horizonte de alcance” en el que se dirime la significación que tiene la categoría de tradición

para un hispanoamericano muy diferente de lo que significa para un europeo (respaldado por una acumulación secular de cultura consagrada). Es importante, por lo tanto, agregar a la historia cultural y a las prácticas de lectura los flujos de las traducciones (tan diversos en sus ritmos a lo largo de todo el continente), el rango de las ediciones y el acceso a ellas, la modalidad de acceso a la cultura clásica de parte del escritor (si conocía la lengua clásica o leía traducciones y, en ese caso, qué tipo de ediciones leía: si se trataba de ediciones críticas o de divulgación, por ejemplo).

Nuestro interés, además, se enfoca en la estimada valoración que la cultura grecolatina tiene dentro de la cultura hegemónica como para constituirse en una de las más fuertes tradiciones. Esta asimetría no está ponderada en los estudios de recepción así como las que enumeramos a continuación. Lorna Hardwick incorpora un vocabulario de recepción clásica formulado con categorías que son complejas desde la cultura hispanoamericana. Por ejemplo, *acculturation* (entendida como “assimilation into a cultural context (through nurturing or education or domestication or sometimes by force)” (2003: 9); esta noción, en el contexto hispanoamericano, simplifica fenómenos que conforman su constitución aún hoy problemática, constitución estudiada tanto desde la heterogeneidad (Cornejo Polar 1994), la transculturación (Ortiz 1940; Rama 1984), hibridez (Lienhard 1990) o la hibridación (García Canclini 2001); también ofrece dificultades la categoría de *appropriation* (“taking an ancient image or text and using it to sanction subsequent ideas or practices (explicitly or implicitly)” (2003: 9). Esta definición también es criticada por Roger Chartier:

Esta noción parece fundamental para la historia cultural siempre y cuando se reformule. Esta reformulación, -que acentúa la pluralidad de empleos y de comprensiones y la libertad creadora aun si esta se encuentra reglamentada- de los agentes que no sirven ni a los textos ni a las normas, se aparta, en primer lugar, del sentido que Michel Foucault le otorga al concepto, considerando la “apropiación de los discursos” como uno de los procedimientos mayores por los cuales los discursos son sometidos y confiscados por los individuos o las instituciones que se arrojan su control exclusivo. También se aleja del sentido que la hermenéutica le confiere a la apropiación, pensada como el momento donde “la aplicación” de una

configuración narrativa particular a la situación del lector refigura su comprensión de sí mismo y del mundo, y por lo tanto su experiencia fenomenológica tenida por universal y apartada de toda variación histórica. La apropiación tal como la entendemos nosotros apunta a una historia social de usos e interpretaciones, relacionados con sus determinaciones fundamentales e inscritos en las prácticas específicas que los producen. Prestar así atención a las condiciones y a los procesos que, muy concretamente, llevan las operaciones de construcción de sentido (en relación a la lectura pero también en muchas otras) es reconocer, en contra de la antigua historia intelectual, que ni las inteligencias ni las ideas son desencarnadas y, contra los pensamientos de lo universal, que las categorías dadas como invariables, ya sean filosóficas o fenomenológicas, deben construirse en la discontinuidad de las trayectorias históricas (2005: 52-53).

Desde el paradigma hispanoamericano no resulta del todo productivo considerar los diálogos derivados de la interacción entre producción y recepción (Harwick 2003: 7), sino, por ejemplo, el peso que tuvo la cultura grecolatina desde su ingreso en el denominado “Nuevo Mundo” a través de la cultura letrada, contexto en el cual fue modelo de la alta cultura y la civilización. Es importante, por ello, tener presente las características inherentes a lo hispanoamericano, tal como lo sintetiza Sylvia Molloy:

[...] un aspecto fundamental de la literatura latinoamericana: su capacidad de distorsión creadora. [...]. Releer y reescribir el libro europeo [...] puede ser una experiencia a veces salvaje, siempre inquietante. La actitud del escritor latinoamericano [...] es exactamente el reverso de la máxima de Mallarmé, y como tal, su parodia. El Libro no es meta sino prefiguración: disonante conjunto de textos a menudo fragmentados, de trozos sueltos de escritura, es materia para comienzos (1996: 26).

En 1941, en su ensayo “Julián del Casal”, insistiendo sobre diferencias con la recepción del surrealismo en América Latina que consideraba sin impronta propia, José Lezama Lima revisa el diálogo de la cultura latinoamericana con su propia tradición, diálogo que, a diferencia de estos estandartes vanguardistas, el poeta reconoce como resultado de la tradición heredada por América Latina como

un hecho singular. La imagen que utiliza para ello es “la pared”:

No se trata de confundir, de rearmar de nuevo uno de aquellos *imbroglios* finiseculares y volver a lo de la crítica creadora, sino de acercarse al hecho literario con la tradición de mirar fijamente la pared, las manchas de la humedad, las hilachas de la madera, inmóvil, sentado; que ya entraña la calentura y la pasión en ese absoluto fijarse en un hecho, dejar caer el ojo, no como la ceniza que cae, sino deteniéndolo, hasta que esa cacería inmóvil se justifica, empezando a hervir y a dilatarse” (Lezama Lima 1941: 66)

La tradición heredada, entonces, puede leerse como una “pared”, es decir, un hecho concreto, una circunstancia infranqueable, el muro de una coyuntura histórico-cultural. Frente a esta situación, el poeta es como un “cazador” que fija determinados elementos, es decir, asume posesiones estéticas e intelectuales (apropiaciones) del corpus heredado. Desde allí y con la finalidad de sortear las categorías de centro y epígono que tolera la desvalorización en el segundo término, Lezama propone una lectura aislada del hecho artístico latinoamericano a través de una perspectiva inherente a su objeto, propia.

Teniendo estos postulados como marco es importante, por lo tanto, comenzar a sistematizar el material con el que contamos y proyectar resultados posibles. Un aporte valioso y pionero es, en esta línea, el de Ana María González de Tobia con su “Tradición clásica en Iberoamérica” (2005) que revisa y cataloga sucintamente la presencia de la cultura clásica en las expresiones iberoamericanas desde la arquitectura hasta las traducciones, la enseñanza de la lengua y la literatura, para nombrar algunas. Lamentablemente trabajos de este tipo no abundan. Nos parece que sería fundamental comenzar a historizar esta presencia teniendo como primer enfoque la impronta de la tradición en la literatura latinoamericana y cuál ha sido la valoración de la cultura clásica en cada período, cada estética y sus resemantizaciones desde una perspectiva interdisciplinaria; cuáles son los circuitos culturales a través de los cuales arriba el universo grecolatino a Hispanoamérica; los itinerarios, circuitos y fluencias de las traducciones y su ejercicio; la cultura clásica como un constante horizonte de comparación desde las denominadas crónicas de

Indias; en definitiva, las estrategias y los móviles de apropiación. En esta línea nos parece que sería fundamental, insistimos en ello, incluir las teorías de la lectura aportadas por Roger Chartier y también la noción de intertextualidad de Gérard Genette (1982) y Julia Kristeva (1967).<sup>[3]</sup>

Agradezco a cada una de las autoras de los artículos que componen este libro. En primer lugar a las integrantes del proyecto: a la Dra. Graciela Zecchin, quien me acompañó desde la co-dirección; a la Dra. Alejandra Liñán, quien participó como investigadora invitada de la Universidad Nacional del Nordeste, a las licenciadas Carolina Toledo, Sabrina Roldán y Sofía Zamperetti, a la profesora Amalia Chaves y, finalmente, a la Lic. Analía Costa, de la Universidad Nacional de Rosario, por aceptar la invitación a participar de este volumen heterogéneo y sumamente productivo para quienes lo integramos.

Es muy notable que en el transcurso de la investigación percibimos que la apropiación del orbe grecolatino involucra dos modalidades. Siempre desde el símil, la cultura clásica se incluye como paradigma de civilización o como una instancia de traducción; por supuesto que ambas modelizaciones no están separadas y delimitadas, sino que se rozan constantemente permitiendo que predomine, en general, alguna de ellas. La primera, se hace presente en “Alteridad cultural y preceptiva clásica en *Vistas de las cordilleras* de Humboldt” de Amalia Chaves; Humboldt será el único exponente foráneo que nos permite sopesar el rango que tiene la cultura clásica como horizonte de comparación entre las estrategias más utilizadas para evaluar la cultura del “Nuevo Mundo”. En esta línea también estarán “De la Antigua Grecia a América: fiesta griega y mascarada dionisiaca en México” de Analía Costa y “Operaciones discretas: la tradición clásica en *El arco y la lira* de Octavio Paz. Relectura”, de quien suscribe. La segunda vertiente -el orbe grecolatino como traducción- se manifiesta sobre todo en el modernismo hispanoamericano, tal será el caso de “*Prosas profanas*: cosmopolitismo, erotismo y tradición clásica” de Sabrina Roldán, y también se encuentra en expresiones posteriores: “En función americana: el viaje y la tradición clásica en algunas

[3] Francisco García Jurado le otorga una relevancia fundamental a la intertextualidad en la disyuntiva tradición y recepción clásica. Cf. García Jurado 2015 en el apartado bibliográfico.

novelas de Alejo Carpentier” de Carolina Toledo, “El motivo clásico del viaje en la narrativa de Héctor Tizón” de Alejandra Liñán, “Éros y *Thánatos* en «Las vestiduras peligrosas» de Silvina Ocampo” de Deimada Sofía Zamperetti Martín y en “Parodia y humor en apropiaciones recientes de *Odisea*” de Graciela C. Zecchin de Fasano.

El libro bosqueja un periplo que va desde fines desde inicios del siglo XIX y luego se instala en el siglo pasado. El itinerario subraya un bosquejo de las significaciones y diversas apropiaciones que la cultura grecolatina tuvo en distintas instancias de emergencia de nuestra literatura y cuáles fueron, efectivamente, las estrategias de construcción de la tradición clásica en la literatura hispanoamericana.

## Bibliografía citada

- Balderston, Daniel (1997). “Borges, el escritor argentino y la tradición occidental”. *Cuadernos Americanos* 64: 167-178.
- (2013). “Detalles circunstanciales: sobre dos borradores de «El escritor argentino y la tradición»”. *Cuadernos Lírico* [en línea] 9, doi: <https://10.4000/lirico.1111>
- Bloom, Harold (1973). *La angustia de las influencias*, traducción de Francisco Rivera, Caracas, Monte Ávila.
- Borges, Jorge Luis (2007). [1953] “El escritor argentino y la tradición”. *Discusión, Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé: 316-324.
- Chartier, Roger (2005) [1991]. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, traducción al español de Claudia Ferrari, Barcelona, Gedisa.
- Chazarreta, Daniela Evangelina (2009) “Presencias del mundo clásico en la obra de José Lezama Lima”. *Argos* 32/2: 147-163.
- (2011a) “Espacios alternativos: poesía y sujeto poético en el “Coloquio de los centauros” de Rubén Darío. *Orbis Tertius* 16 /17. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.edu.ar/art\\_revistas/pr.4931.pdf](http://www.memoria.fahce.edu.ar/art_revistas/pr.4931.pdf)
- (2011b) “Poética y variantes del mito: Venus en Julián del Casal, Rubén Darío y José Lezama Lima”. *Synthesis* 18: 125-139. Disponible en: [http://www.memoriafahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4970/pr.4970.pdf](http://www.memoriafahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4970/pr.4970.pdf)
- (2012a) *Lecturas de la tradición en José Lezama Lima*. Quilmes: Caligrafías.

Disponible en: [www.danielachazarreta.com.ar](http://www.danielachazarreta.com.ar)

- (2012b) *Tramas del linaje en "Muerte de Narciso" de José Lezama Lima*, Quilmes, edición de autor. Disponible en: [www.danielachazarreta.com.ar](http://www.danielachazarreta.com.ar)
- (2016) "Tradición clásica en *El arco y la lira* de Octavio Paz". *El hilo de la fábula* 16: 95-108.
- (2019) "Tapiz y cifrado: tradición clásica en tres cuentos de Julio Cortázar (1951-1956)". *Synthesis* 26/1, e054. Disponible en: <https://doi.org/10.24215/1851770Xe54>
- Darío, Rubén (2002) [1896]. "Los colores del estandarte". Gomes, Miguel (sel.) *Estética del modernismo hispanoamericano*, Caracas: Biblioteca Ayacucho: 72-79.
- Diez del Corral, Luis (1974). *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos.
- García Canclini, Néstor (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós.
- 22 García Jurado, Francisco (2015). "Tradición frente a Recepción clásica: Historia frente a Estética, autor frente a lector". *Nova Tellus* 33 /1: 9-37.
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil.
- González de Tobia, Ana María (2005). "Tradición clásica en Iberoamérica". *Synthesis* 12: 113-129.
- Hardwick, Lorna (2003) *Reception Studies*. Oxford, Oxford University Press.
- Highet, Gilbert (1954). *La tradición clásica*, traducción de Antonio Alatorre, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2 t.
- Kristeva, Julia (1997) [1967] "Bajtín: la palabra, el diálogo, la novela". *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selección y traducción de Desiderio Navarro, La Habana, Casa de las Américas-Embajada de Francia en Cuba.
- Lezama Lima, José (1977) [1941]. "Julián del Casal". *Analecta del reloj, Obras completas II*, México, Aguilar: 65-96.
- Lienhard, Martin (1990). *La voz y su huella. Escritura y conflicto en América Latina (1492-1988)*, La Habana, Casa de las Américas.
- Molloy, Sylvia (1996). "El lector con el libro en la mano". *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura

Económica: 25-51.

Ortiz, Fernando (1983) [1940]. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Ciencias Sociales.

Paz, Octavio (1994) [1974]. *Los hijos del limo. Obras completas I*, edición del autor, México, Círculo de Lectores-Fondo de Cultura Económica, 321-484.

Pizarro, Ana (2004). *El Sur y los trópicos. Ensayos sobre cultura latinoamericana. Cuadernos de América sin nombre 10*, Alicante, Universidad de Alicante.

Rama, Ángel (2008) [1984]. *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI.

Williams, Raymond (1997) [1977]. *Marxismo y literatura*, Traducción de Pablo di Masso. Barcelona, Península.





**Alterida d**  
*Cultural*  
**y** *preceptiva*  
*clásica en*  
**Vistas**  
*de las*  
**cordilleras**  
*de*  
**Humboldt**



ALTERIDAD CULTURAL Y PRECEPTIVA CLÁSICA EN *VISTAS  
DE LAS CORDILLERAS* DE HUMBOLDT

*Amalia Chaves*

En este artículo nos proponemos indagar acerca de la presencia de la tradición clásica en una de las primeras publicaciones de Alexander von Humboldt: *Vistas de las cordilleras* (1810). El objetivo es mostrar qué lugar ocupa la tradición clásica en referencia a las descripciones del continente americano, análisis que se basa en la hipótesis de que en Humboldt la cultura clásica es un punto de partida y un horizonte para la observación de algunos aspectos concretos de las culturas americanas. Todo lo que de ellas contempla y analiza se ve mediado por el trasfondo de los cánones grecolatinos que, en definitiva, se corresponden con una mirada europeizante hacia lo otro. Humboldt oscila entre colocar la cultura mexicana como “civilización” o como “pueblos bárbaros”, según qué aspectos de ella revise. Está implícita la noción de que sus observaciones se ciñen a un universo mental determinado, el europeo, al que podemos suponer atravesado en ocasiones por el peso del mundo grecolatino. Nos interesa ahondar en este aspecto de la percepción, es decir, cómo determinados universos culturales influyen en la apreciación que se puede tener de “otros” universos culturales, tan disímiles; cómo la mirada que se puede tener del “otro” se mezcla, necesariamente, a un mundo mental influido por la cultura de la que se forma parte, que se conoce o se considera, en algunos casos, superior. *Vistas de las cordilleras* es un libro que trata tanto sobre monumentos

arqueológicos como sobre paisajes naturales. Solamente centraremos la atención en algunos pocos ejemplos de los primeros, aquellos en que es más clara la relación que Humboldt hace, directa o indirectamente, con el mundo grecolatino.

## 1. Algunas consideraciones teóricas

Prácticamente no hay estudios teóricos sobre *Vistas de las cordilleras* en particular y, menos aún, que traten allí el tema de la tradición clásica. El marco teórico que tomaremos como referencia en realidad apunta a proporcionar una visión acerca de las formas de observar, analizar e interpretar la otredad americana en el contexto europeo general, y dentro del contexto humboldtiano particular. Ciertas categorías usadas por algunos estudiosos nos sirven como perspectiva para abordar, a manera de hipótesis, la mirada de Humboldt y de su época sobre América.

28

Por ejemplo -y tomando nociones que en realidad se aplican a los inicios de la conquista-, Rolena Adorno plantea el problema de la alteridad en el discurso colonial hispanoamericano. Si bien se ubica en el siglo XVI, las cuestiones acerca de cómo se construía discursivamente la alteridad no dejan de ser relevantes para la época de Humboldt. Adorno postula que, en tiempos de la conquista, no se pensaba en la “alteridad”, sino en la “identidad”. La mentalidad europea no esperaba ubicar a la nueva humanidad “fuera” de sus propios esquemas antropológicos, sino “dentro” de ellos. El modelo epistemológico era la “similitud”: el sujeto colonial se definía según la visión que presentaba, una visión europeizante, que concordaba con los valores europeos (1988: 55-56). Desde los primeros contactos entre los americanos y los conquistadores, el desafío de ambas partes fue “la necesidad de reconocer lo radicalmente otro” (Villoro, 1989: 15). Y, varios siglos más tarde, la problemática del conocimiento de América seguía siendo la misma. Minguet (1995: 15) postula que el interés antropológico de Humboldt era determinar la naturaleza del indígena americano, qué sentido dar a esas culturas, cómo y dónde situarlas en la escala de la civilización universal, cómo integrar aquel mundo desconocido y extraño a las concepciones europeas de la historia de la evolución antropológica e histórica de

los pueblos. Y en su tarea como antropólogo y naturalista, ambos aspectos del mundo americano ocupan posiciones diferentes. Labastida afirma que, mientras en Humboldt el paisaje adquiere relevancia estética, las impresiones que le dejan los monumentos precolombinos no tienen el mismo estatuto. No los considera por su belleza, sino por su importancia histórica; entonces, para medir sus juicios de valor, “su criterio estético está apoyado sobre los nódulos del arte clásico o, en otro sentido, el neoclásico de su época” (1995: 28).

Una pregunta surge entonces: ¿Bajo qué parámetros perceptivos observaba y analizaba Humboldt la cultura, y más específicamente, el arte mexicano? Dado el lugar que en el libro ocupan los monumentos interpretados como obras artísticas, ¿cómo analizaba al “otro” indígena americano, si tenemos en cuenta el modelo de la “similitud”? Umberto Eco analiza el concepto de belleza en la Antigüedad, aunque admite que lo que actualmente recibimos como un ideal de belleza clásico es “una imagen estereotipada del mundo griego, nacida de la idealización que de la civilización griega se hizo en la época neoclásica” (2013: 23). De acuerdo al arte escultórico griego, para el cual la proporción y la simetría eran reglas básicas (2010: 41), Eco sostiene que:

es natural que, partiendo de esta idea de belleza, se consideraran feos todos aquellos seres que no se adecuaban a estas proporciones. Pero si los antiguos idealizaron la belleza, el neoclasicismo idealizó a los antiguos, olvidando que estos (influidos a menudo por tradiciones orientales) también transmitieron a la tradición occidental imágenes de una serie de seres que eran la encarnación misma de la desproporción, la negación de todo canon (2013: 23).

A la luz de estas consideraciones teóricas, nos proponemos revisar algunos fragmentos relevantes de *Vistas de las cordilleras* en relación a las descripciones de algunas de sus láminas, buscando referencias directas o indirectas a lo clásico (el arte clásico) e intentando determinar en qué lugar -dentro de esa pretendida escala evolutiva de las culturas- ubicaba Humboldt a los pueblos americanos (más precisamente, mexicanos) que estudiaba.

## 2. La perspectiva clásica como horizonte de observación

Como dijimos, *Vistas de las cordilleras* es un libro que trata tanto sobre monumentos arqueológicos como sobre paisajes naturales. El libro fue publicado en París en 1810, como resultado de un prolongado viaje por varios países de América (1799-1804), y se trató de un texto que contenía dos volúmenes con 69 grabados, en blanco y negro o en color, cuyos bocetos el mismo Humboldt diseñó en el propio terreno de exploración. Los grabados estaban acompañados de sus correspondientes textos explicativos, más o menos extensos, en los que el naturalista se explayaba sobre los aspectos naturales y culturales del continente americano, incluso refutando o apoyando tesis previas. Precisamente porque este libro está enfocado en el mundo americano, Humboldt no hace múltiples referencias a “lo clásico”, aunque de alguna manera implica una interesante relación con la cultura grecolatina, sobre todo en la medida en que esta opera como punto de referencia para reflexionar sobre las civilizaciones precolombinas.

30

Ya las páginas preliminares explicitan una mirada matizada por la perspectiva clásica. Por ejemplo, en la Introducción Humboldt esboza el plan de su obra, además de refutar las teorías buffonianas sobre la “degeneración” del continente y de proponer, mediante su innovador método comparativo, tesis acerca de las posibles relaciones entre los antiguos pueblos americanos y los asiáticos. Desde estos planteos iniciales se cuida muy bien de no equiparar las antiguas civilizaciones americanas (las de México y Perú) con la antigüedad clásica grecolatina. Cuando celebra los progresos realizados en los últimos años en materia de estudios antropológicos, ya coloca como foco de atención -desde donde observar, estudiar y juzgar- la cultura de griegos y romanos. Así, establece la distancia y afirma: “Hemos aprendido a conocer pueblos cuyas costumbres, instituciones y artes difieren casi tanto de las de griegos y romanos, como las formas primitivas de animales extintos difieren de las formas de las especies que son el objeto de estudio de la historia natural descriptiva” (2012: 18). Y más abajo continúa, explicitando la idea de “modelo” cultural: “(...) mis investigaciones sobre los pueblos indígenas de América aparecen en un momento en el que ya no se considera indigno de atención aquello que se aleje del estilo del que los griegos nos han legado modelos inimitables” (18).

Esta primera referencia anuncia el sentido de la concepción humboldtiana de “civilización”: desde una mirada que, en definitiva, puede entenderse como eurocéntrica, para el naturalista la “civilización” antigua corresponde al nivel alcanzado por Grecia y Roma. Al final de su introducción, Humboldt establece muy claramente la distinción entre las civilizaciones de Europa y de América, colocando a estas últimas en un nivel inferior dentro de una escala evolutiva: “Cuando empleo en el transcurso de mis investigaciones los términos *monumentos del nuevo mundo, progreso en las artes del dibujo, cultura intelectual* no quiero designar una situación que indique lo que se llama con algo de vaguedad una civilización muy avanzada” (28). A pesar de que comprende la necesidad de estudiar cada cultura en su especificidad, no puede dejar de organizarlas en función de una clara jerarquía. A este respecto, Humboldt afirma:

Nada hay más difícil que comparar naciones que han seguido rutas diferentes en su perfeccionamiento social. Los mexicanos y los peruanos no deberían ser juzgados con arreglo a principios surgidos de la historia de pueblos con los que trabajamos continuamente. Se alejan en la misma medida de los griegos y los romanos que se acercan a los etruscos y a los tibetanos (29).

Para cerrar la introducción, y en consonancia con su visión global que comprende las relaciones estrechas entre el hombre y su entorno, el naturalista asocia las características particulares de las culturas con el desarrollo de las artes y del pensamiento: la teocracia peruana y el gobierno de los reyes mexicanos, a los que define como opresivos, contribuyeron, según sus palabras, “a conferir a los monumentos, al culto y a la mitología de dos pueblos de montaña ese aspecto lúgubre y sombrío que contrasta tanto con las artes y las dulces utopías de los pueblos de Grecia” (29). Los calificativos negativos aplicados, “lúgubre y sombrío”, contrastan con la visión de un arte bello y armónico que le corresponde, sobre todo, a Grecia.

Parece claro que Humboldt no podía liberarse de su propia cultura (europea). Lo que esta relación entre tradición clásica y cultura americana muestra es la manera en que Humboldt concebía el desarrollo histórico de la humanidad: como lo expresa

Ottmar Ette (1997), como un proceso establecido e irreversible, de acuerdo con un plan preconcebido. Las *Vistas de las cordilleras* significan un valioso aporte al estudio antropológico de América. Según Charles Minguet (2001), Humboldt superó la vieja dicotomía entre naciones bárbaras y civilizadas, e insistió en la especificidad de cada cultura, integrando a los pueblos precolombinos dentro de una historia universal de la humanidad. Este mismo autor afirma (1995) que esta obra buscaba, sobre todo, reflexionar en torno a una pregunta fundamental: ¿cómo integrar aquel nuevo mundo desconocido y extraño a las concepciones europeas de la historia de la evolución antropológica e histórica universal? La forma humboldtiana de concebir el progreso cultural de la humanidad no podía desprenderse, a pesar de su interés por las civilizaciones precolombinas, de una mirada parcial que tenía como eje central a la cultura clásica grecolatina y que era, en última instancia, parte de la cultura europea. Según Ette (2001), la ciencia misma, en la concepción de Humboldt, es “intercultural”, ya que parte de una perspectiva europea, consciente de sus propias tradiciones culturales e, incluso, de su supremacía. Los estudiosos de la obra del naturalista no dudan en asumir esta tendencia suya de mirar el mundo a través de los ojos de Europa.

Por otra parte, en las páginas preliminares a las descripciones concretas de las láminas, Humboldt plantea lo que él considera como una estrecha relación entre el hombre, su cultura y su entorno: a mayor grado de civilización, mayor calidad artística (concepto relativo según su propia posición cultural). En la base de esto, la tradición clásica grecolatina le sirve, otra vez, como punto de referencia. La prueba del menor o mayor progreso de los pueblos se apoya sobre sus juicios de valor acerca de las obras de arte que han permanecido. Así, en estas primeras páginas, afirma:

Si las obras de arte que han llegado hasta nosotros pertenecen a pueblos que desarrollaron una civilización muy avanzada, es la armonía y la belleza de las formas, es el ingenio con el que se conciben, lo que causa nuestra admiración (...). Una losa grabada o una medalla de los tiempos dorados de Grecia interesan al amante de las artes por la severidad del estilo, por el acabado en su ejecución, aunque ninguna inscripción, ningún monograma vincule para nosotros estos objetos a una determinada época de la historia (2012: 31).

En este pasaje se ve que Humboldt asume una estrecha relación entre un arte “acabado”, “armónico”, “bello” y un grado de civilización avanzado, cuyo mejor ejemplo es la Grecia Antigua. Luego, como contraste, Humboldt ubica del otro lado de la escala a los pueblos asiáticos, a los que encuentra muchas semejanzas con los que habitaron la zona de México y Perú. Sus juicios de valor sobre el arte de estas culturas se vuelven más reservados, y los monumentos ya no le interesan estéticamente, sino como legado histórico. En sus palabras, “los vestigios de los pueblos que no han alcanzado un grado avanzado de cultura intelectual o que, sea por causas religiosas o políticas, sea en virtud de la naturaleza de su organización, se han mostrado menos sensibles a la belleza de las formas, solo merecen la consideración de monumentos de carácter histórico” (31). Más abajo, explicita la idea de un progreso más o menos uniforme de la humanidad, ubicando a las culturas mexicanas en un término medio:

La investigación de los monumentos erigidos por naciones medio bárbaras tiene por añadidura un interés que podríamos denominar psicológico: dibujan ante nuestros ojos el cuadro de la progresión uniforme del espíritu humano. Las obras de los primeros habitantes de México están a medio camino entre las de los pueblos escitas y los monumentos antiguos del Indostán (32).

Por otro lado, en estas páginas preliminares Humboldt da cuenta de su tesis acerca de la relación entre la cultura y el ambiente natural. Nuevamente, Grecia es el punto de referencia para entender esta conexión, y nuevamente los juicios de valor del naturalista recaen sobre los objetos culturales. De esta manera, enfocando en ciertas similitudes entre las condiciones naturales de ambos continentes, afirma:

no pretendo pronunciarme acerca de las causas secretas que explicarían por qué el germen de las bellas artes solo se ha desarrollado en una pequeñísima parte del globo. ¡Cuántas naciones del viejo continente han vivido en un clima análogo al de Grecia, rodeadas de todo lo que puede despertar la imaginación, sin conseguir alcanzar la sensibilidad ante la belleza de las formas, sensibilidad que ha precedido las artes solo allí donde fueron fecundadas por el espíritu de los griegos! (33).

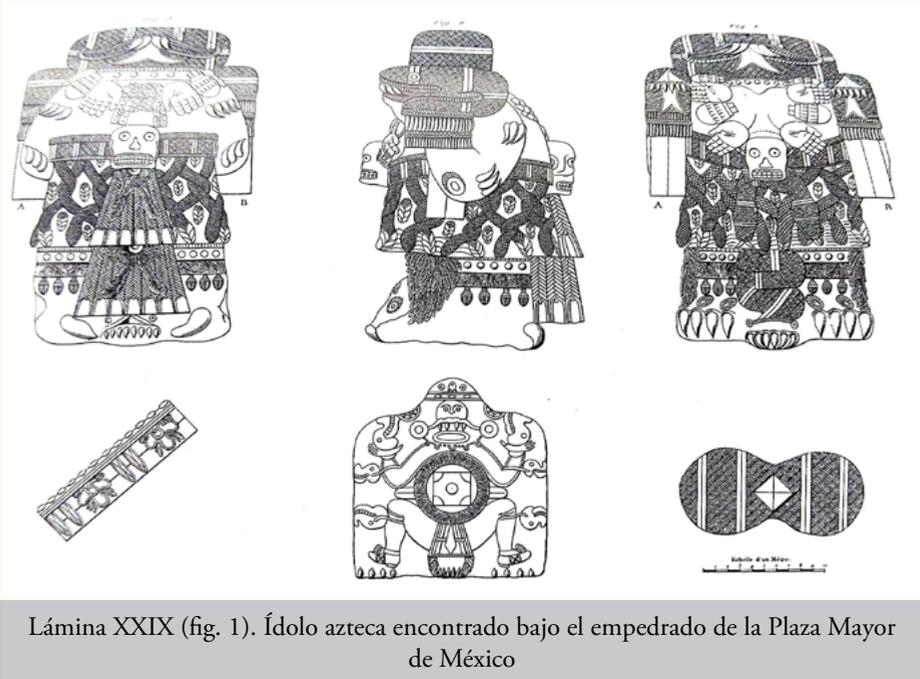
En estas palabras opera la idea de civilización como progreso no uniformemente alcanzado en todas partes. Pero, por otro lado, Humboldt asume que las características geográficas de los pueblos inciden de manera profunda en las de las artes que desarrollan. Así, mientras afirma que “para conocer debidamente el origen de las artes es necesario estudiar la naturaleza de los parajes que las vieron nacer” (33), está convencido de que “el clima, la configuración de los suelos, la fisonomía de la vegetación y el carácter risueño o salvaje de la naturaleza influyen en el progreso de las artes y en el estilo que distingue sus creaciones. Esta influencia es tanto más manifiesta cuanto que el hombre se encuentra alejado de la civilización” (33). De esta manera, Humboldt estudia el arte de las antiguas civilizaciones precolombinas, al que califica de “tosco” e “incorrecto”, según la influencia que sobre los pueblos tuvo una relativa soledad en medio de una naturaleza salvaje e inestable.

### 34

### 3. Más que un horizonte: ajustando la mirada sobre las culturas mexicanas

Retomando, nuestra hipótesis propone que Humboldt oscila entre colocar la cultura mexicana como “civilización” o como “pueblos bárbaros”, según qué aspecto de ella revise. Siempre con la idea puesta en una línea evolutiva del progreso de la humanidad hacia la civilización (Labastida, 1995: 30), cuando piensa en los sacrificios humanos ubica a los mexicanos en una escala menor, lo mismo que cuando piensa en el arte. La cultura grecolatina se menciona en muy pocas ocasiones, salvo cuando el naturalista reflexiona más específicamente sobre los monumentos arqueológicos (devenidos “obras de arte”): se nota que, en relación a este aspecto, su universo mental está apegado a un ideal clásico del que no puede escapar, ni siquiera intentando comprender (como un antropólogo) las culturas americanas. En cambio, cuando se refiere al orden civil y a la medición del tiempo, sus juicios son positivos, y es ahí cuando puede ubicar a los mexicanos dentro de un orden más cercano a la civilización. Seleccionamos en este apartado las descripciones correspondientes a aquellas láminas en donde nos parece más clara la relación arte americano-arte clásico.

(fig. 1) En referencia a lo que es una manifestación artística relacionada a los cultos religiosos, Humboldt no puede más que expresar juicios de valor negativos hacia lo que él mismo llama un *monstruoso ídolo*. Claramente, estos juicios están mediados por una percepción del arte y de las formas clásicas que conforman su estructura mental:



Los restos de la pintura y de la escultura mexicana que hemos analizado hasta el momento muestran, con la excepción del grupo de figuras representado en la lámina XI,<sup>[1]</sup> *un completo desconocimiento de las proporciones del cuerpo humano, un estilo tosco y bastantes incorrecciones en el dibujo,*<sup>[2]</sup> al tiempo que se observa una búsqueda de verosimilitud minuciosa en el detalle de los accesorios (2012: 222).

[1] Ver nota 5.

[2] A partir de aquí, todas las cursivas de los fragmentos citados de Humboldt son nuestras.

Como en otras ocasiones, a Humboldt este hecho le plantea una paradoja: cómo es posible que, frente a determinadas manifestaciones de un relativo perfeccionamiento social, existan estas obras artísticas que muestran un claro retraso: “Es sorprendente encontrar las artes de la representación en un *estado tan bárbaro*, en un pueblo cuya permanencia política anunciaba, durante siglos, un cierto grado de civilización...”, lo cual revela, al igual que en pueblos asiáticos “este mismo contraste de perfeccionamiento social y de *atraso en las artes*” (222). Humboldt pretende explicar las causas de este arte tosco, abandonando posiciones reduccionistas, al dejar de lado la posibilidad de que solo se deba a factores climáticos; en este sentido, también supone “circunstancias morales y físicas” (222):

Entre los mexicanos, la ferocidad de sus costumbres, legitimada por un *culto sanguinario*, la *tiranía* ejercida por los príncipes y sacerdotes, los *sueños quiméricos de la astrología* y el uso frecuente de la *escritura simbólica*, parecen haber contribuido especialmente a perpetuar la barbarie en las artes y *el gusto por las formas incorrectas y repulsivas* (222).

36

La mirada que puede transmitir sobre un ídolo azteca que, en una visión más moderna, se reduce a una obra de arte, no puede escapar a prejuicios y a una falta de comprensión de fenómenos culturales más complejos: precisamente es a una mentalidad anclada en cultos sangrientos y fantasías astrológicas que Humboldt asocia “estos *extraños engendros* de la mitología y de las artes de la representación” (223). Es este texto descriptivo uno de los pocos en los que aparece mencionada de modo explícito la cultura griega:

En *Grecia*, la religión se convirtió en el principal sostén de las artes que alumbró. La imaginación de los griegos tiende a infundir *dulzura y encanto* en los objetos más lúgubres. En el seno de *un pueblo que soporta el yugo de un culto sanguinario*, la muerte se halla omnipresente bajo los emblemas más terroríficos: está grabada en cada piedra, inscrita en cada página de sus libros; los monumentos religiosos no persiguen otro fin que *provocar el terror y el espanto* (223).

Es decir que Humboldt establece distinciones tajantes entre la cultura

clásica y la mexicana, sin contemplar, al parecer, complejidades que abarcan a ambos universos culturales. Al menos en el plano artístico, su visión se reduce a considerar el mundo griego como portador de valores positivos como la belleza, la dulzura, la armonía, etc.; mientras que al mundo mexicano le corresponden las nociones de lo tosco, desproporcionado, incorrecto, infantil, como consecuencia de lo sanguinario, terrorífico y asociado a la muerte. Pero ¿qué Grecia es la que pensaba Humboldt? En relación a lo citado más arriba, Eco reconoce en la cultura clásica “un catálogo de crueldades inenarrables” (2013: 34). Y Labastida plantea que “su extremo racionalismo” le impide “comprender de modo cabal la mentalidad específica de las sociedades precolombinas” (1995: 31). Siguiendo con estas ideas, más abajo afirma este autor:

La oposición binaria, pertinente para Humboldt, se produce entre lo racional y lo irracional. Las representaciones plásticas hechas por los pueblos mesoamericanos solo pueden oscilar entre la realidad y la fantasía, lo verosímil y lo falso. Humboldt es incapaz de entender la diferencia de mentalidad que existe entre un mundo y otro. El abismo que se abre entre la concepción nahua y la suya se opone en términos de racionalidad e irracionalidad. Los griegos inician para él, sin duda, el camino de la razón: son un modelo, inalcanzable acaso. Humboldt rechazaría asombrado una tesis por la que se demostrara el cúmulo de irracionalidad que todavía subsiste en la mentalidad griega y que marcha de modo paralelo al desarrollo de la inteligencia (1995: 31).

Parece que Humboldt desconoce o pretende desconocer la existencia, ya en la cultura clásica, de estos aspectos irracionales y de unas formas alejadas de unos ideales que fueron, más bien, afirmados muchos siglos después, durante el neoclasicismo. Quizá, cuando habla de la religión griega, supone un racionalismo que lejos estaba de ser del todo verdadero.

Sin embargo, a veces Humboldt sí era consciente de algunas inconsistencias existentes incluso en naciones a sus ojos más civilizadas. Por ejemplo, en el caso del texto que explica esta lámina (fig. 2), se detiene con más detalles en uno de los aspectos de la cultura mexicana que más rechazo le produce: los sacrificios humanos. La lámina XV representa algunas figuras seleccionadas por Humboldt

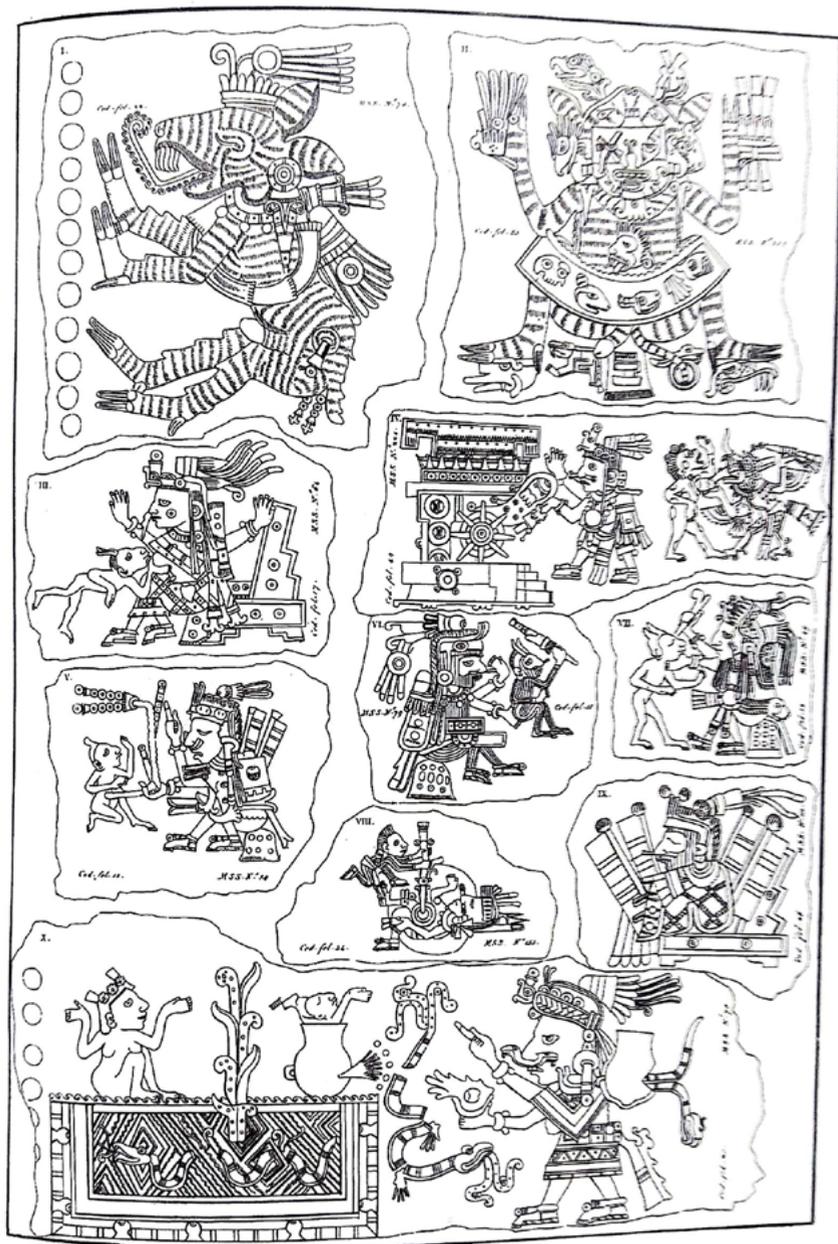


Lámina XV (fig. 2) Jeroglíficos aztecas del manuscrito de Velletri.

del *Codex Borgianus*, un manuscrito conservado en Italia, un almanaque ritual y astrológico. De las figuras seleccionadas para el grabado, la que corresponde a la representación de un sacrificio humano es a la que dedica una extensión mayor en el texto. Su inquietud por estas costumbres a las que tilda de bárbaras es tan evidente, que hasta se preocupa por establecer un origen y una historia: no las relaciona con los antiguos pueblos de Asia, sino que supone que podrían haber nacido en el mismo valle de México. En este punto, Humboldt rescata una historia escrita en la lengua de los conquistadores, pero de parte de los propios mexicanos (113-114). Su reacción, además del espanto, es la sorpresa, cuando piensa que no toda la cultura azteca es tan execrable, como en el caso del orden social y político (117). Y luego se pregunta, pensando en una línea de progreso en la que tanto confiaba: “No podemos enfrentarnos a estos temas sin preguntarnos si estas *costumbres bárbaras* (...) habrían cesado por sí mismas si los mexicanos, sin tener ninguna comunicación con los españoles, hubieran continuado en su progreso hacia la civilización” (117). Sin embargo, su optimismo en este sentido es relativo y, tal como asegura después, “es de suponer que todo lo que era efecto del *fanatismo religioso* solo podía experimentar cambios infinitamente lentos” (117).

Lo interesante en este caso es que, más abajo, su optimismo en una línea de progreso humano inevitable se relativiza cuando piensa también en los restos de costumbres bárbaras que persisten aun en pueblos a sus ojos más avanzados: “La Historia nos demuestra que la bárbara práctica de los sacrificios humanos se conservó largo tiempo incluso entre los pueblos de civilización más avanzada (117)”. Y en lo que respecta a la cultura latina, reconoce sus ambivalencias: “En Roma, después de la batalla de Cannes, un galo y una gala fueron enterrados vivos, y el emperador Claudio se vio obligado a prohibir el sacrificio de seres humanos dentro del imperio romano mediante una ley expresa” (118). Esto supone, en el pensamiento humboldtiano, el reconocimiento de una complejidad cultural que no siempre se queda en polos antagónicos, sino que analiza los hechos en función de procesos históricos reales y complejos, apropiándose de una visión crítica hacia lo que ocurría tanto en América como en Europa. Esto muestra su racionalismo en pos del progreso:<sup>[3]</sup>

[3] Es importante recordar el rechazo que el sistema esclavista que vio, por ejemplo en Cuba, le generaba una repulsión de la que no se quedó callado, denunciándolo en varias oportunidades.

A pesar de las diferencias entre los pueblos en el progreso de sus culturas, el fanatismo y el interés conservan su funesto poder. La posteridad tendrá dificultad para concebir cómo en la Europa refinada, bajo la influencia de una religión que por la naturaleza de sus principios favorece la libertad y proclama los derechos sagrados de la humanidad, existen leyes que reconocen la esclavitud de los negros, que permiten al colono arrancar al niño de los brazos de su madre, para venderlo en una tierra lejana. Estas consideraciones nos demuestran, y no sirve de consuelo, que naciones enteras pueden avanzar rápidamente hacia la civilización sin que las instituciones políticas y las formas de su culto religioso pierdan completamente su antigua barbarie (118).

40



Lámina XIII (fig. 3) Manuscrito jeroglífico azteca conservado en la biblioteca del Vaticano.

Esta lámina (fig. 3) representa la copia de una página del *Codex Vaticanus*. El borde está dividido en 26 viñetas pequeñas que contienen los signos de los días. A la izquierda representa una ceremonia de adoración; a la derecha, la mujer-serpiente, *Cihucobuatl*. Lo interesante de esta lámina, y del texto que la acompaña, es la postura de Humboldt hacia otro de los aspectos culturales en que más enfatizaba y que más lo sorprendían: la escritura jeroglífica de los mexicanos. Para explicar este fenómeno, busca relaciones y analogías con las formas de escritura de los pueblos asiáticos. A pesar de ciertas relaciones que para él son evidentes, afirma que en la mitología de los americanos, en la pintura, en la lengua y en la conformación externa, se nota a “los descendientes de una raza de hombres que,

separada tempranamente del resto de la especie humana, siguió durante una larga serie de siglos, una ruta propia en el desarrollo de sus facultades intelectuales y en su anhelo en pos de la civilización” (107). Es decir que para Humboldt las culturas americanas son autóctonas y constituyen expresiones originales del medio americano (Minguet, 1995: 16). El análisis pormenorizado que hace en relación a la escritura denota un profundo conocimiento lingüístico del naturalista. Egipto le sirve como referencia para estudiar los jeroglíficos mexicanos, debido a las similitudes que encuentra, pero sin embargo en esta comparación coloca a los pueblos americanos en un nivel inferior al de los egipcios. Se lamenta de que América no haya llegado a la invención de un alfabeto, invento que le parece de lo más admirable; según su parecer, a los americanos les faltaba la descomposición de las palabras y el análisis de los sonidos, lo que los hubiera llevado a la invención de un alfabeto (88), como sí existía desde tiempos remotos en Europa y en Asia (92). La lectura humboldtiana de estos códices está mediada por principios estéticos que parecen ignorar su relevancia particular, sus características esenciales. También podemos advertir cómo estos principios estéticos están regidos por la idea de un arte que lleva, en última instancia, a los cánones clásicos:

...todos ofrecen una *extrema incorrección* en los perfiles, un cuidado minucioso de los detalles, y una gran vivacidad de colores... Las figuras tienen generalmente el *cuerpo achaparrado* como las de los relieves etruscos. En cuanto a la *precisión en el dibujo, es muy inferior a lo más imperfecto* de las pinturas de los hindúes, tibetanos, chinos y japoneses. En las pinturas mexicanas se aprecian unas *cabezas de enorme tamaño, cuerpos excesivamente cortos* y unos pies que, por la longitud de sus dedos, se parecen a garras de pájaros; las *cabezas están constantemente dibujadas de perfil*, aunque el ojo esté situado como si la figura se viera de frente. Todo esto nos remite a *la infancia del arte...* (90).

Y luego hace explícitas referencias a la idea de lo “bello”, que en su concepción se opone a lo “repulsivo” y “desproporcionado”, así como a la imitación mecánica y a las formas que se repiten, siempre iguales:

Por lo demás, se comprende cómo el uso frecuente de la pintura jeroglífica mixta debió contribuir a deteriorar el gusto de una nación, acostumbrándola al aspecto

de las más repulsivas figuras, de las formas más alejadas de las proporciones justas (91). Un pueblo montañés y guerrero, robusto, pero de una fealdad extrema según los principios de belleza de los europeos, embrutecido por el despotismo, acostumbrado a las ceremonias de un culto sanguinario, ya está, de por sí, poco dispuesto a elevarse al cultivo de las bellas artes; el hábito de dibujar en lugar de escribir, el carácter cotidiano de tantas figuras repulsivas y desproporcionadas, la obligación de conservar las mismas formas sin alterarlas jamás; todas estas circunstancias debieron de contribuir a perpetuar el mal gusto entre los mexicanos (91).<sup>[4]</sup>

42

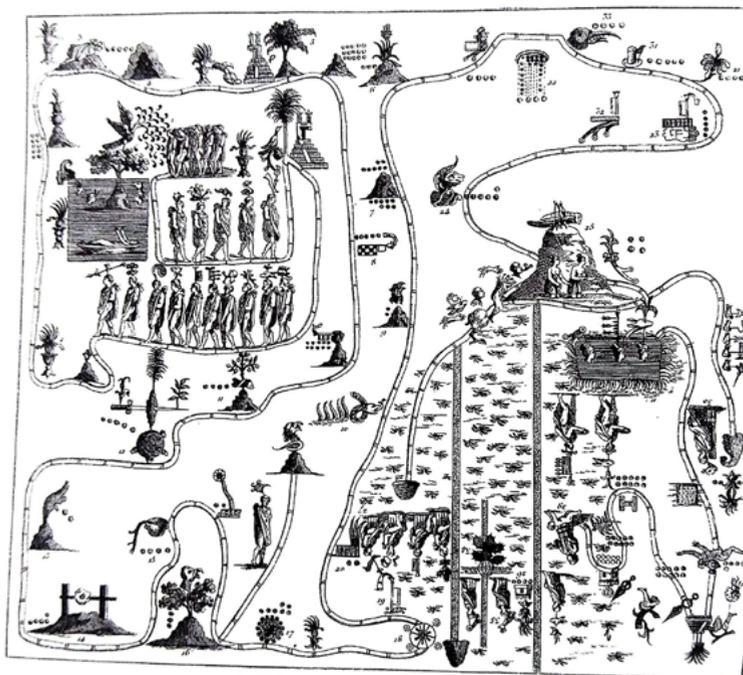


Lámina XXXII (fig. 4) Historia jeroglífica de los aztecas.

[4] Y también agrega: “Por todas partes en Nueva España, como en Quito y en Perú, se ven indios que saben pintar y esculpir; logran copiar servilmente todo lo que se les ofrece a la vista; han aprendido desde la llegada de los europeos a dibujar correctamente los contornos, *pero nada anuncia que estén imbuidos del sentido de lo bello*, sin el que ni la pintura ni la escultura pueden elevarse por encima de las artes mecánicas” (91).

(fig. 4) En relación a lo dicho anteriormente, y a los juicios del autor sobre la lámina XI,<sup>[5]</sup> el texto que corresponde a la lámina XXXII propone un giro interesante. Esta reproduce el dibujo de la migración de los aztecas, la copia de un original cuyo origen se desconoce. Lo que llama en este caso la atención del naturalista es la distancia que media entre el estilo de las figuras aquí representadas y de las que aparecen en otros códices de los que ya se ha ocupado en el libro. Supone una evolución artística en el dibujo mexicano, influida por los preceptos del arte europeo:

Se aprecia tras la conquista, sobre todo después del año 1540, un perfeccionamiento notable en el arte de la pintura (...). Estas pinturas están hechas no por europeos, sino por indios y por mestizos. Al observar los manuscritos jeroglíficos de diferentes épocas, seguimos con interés el *progreso de las artes hacia la perfección*. *Las figuras, antes achaparradas, se tornan esbeltas; los miembros se separan del tronco; el ojo ya no se representa de frente cuando las cabezas están de perfil; los caballos, que en las pinturas aztecas se asemejaban a los ciervos mexicanos, van tomando poco a poco su verdadero aspecto. Las figuras ya no se agrupan en estilo de procesión*, sus relaciones se multiplican, las vemos en acción, y la pintura simbólica que nombra o recuerda los acontecimientos en vez de expresarlos se transforma lentamente en *una pintura animada* que se sirve de algunos signos fonéticos adecuados para indicar los nombres de las personas y de los lugares (231).

De esta manera, Humboldt cree que el pintor (indígena o mestizo) no ha querido imitar las “formas incorrectas” del original, y ha cambiado las proporciones de las figuras humanas, influenciado por el arte europeo tras la conquista (231-232).

(fig. 5) Esta lámina representa la piedra encontrada en 1790 en la Plaza Mayor de México. Este calendario esculpido le provoca una gran admiración, del

[5] Lámina XI. Relieve mexicano encontrado en Oaxaca: “En lugar de esos hombres achaparrados de apenas cinco cabezas de alto... en este relieve de la lámina XI se distingue un grupo de tres figuras de formas esbeltas y cuyo dibujo, bastante correcto, ya no es propio de la primera infancia del arte” (72). “Podría uno preguntarse también si el relieve de Oaxaca no data de una época en la que, tras la llegada de los españoles, los escultores indios ya conocían algunas obras de arte europeas” (73).



Lámina XXIII (fig. 5) Relieve de basalto que representa el calendario mexicano

que rescata su valor tanto histórico como artístico, ubicando al pueblo artífice en un punto medio de la línea evolutiva, y reemplazando los preceptos artísticos clásicos por otros propios de la cultura que analiza:

...los círculos concéntricos, las innumerables divisiones y subdivisiones están trazadas con exactitud matemática; cuanto más se examina el detalle de esta escultura, más patente se hace ese gusto por la repetición de las formas, ese espíritu de orden, ese sentido de la simetría que, en los pueblos semicivilizados, reemplazan el sentido de lo bello (199).

Con este monumento, reflexionando sobre los calendarios, Humboldt ubica a los pueblos mexicanos dentro de un “cierto grado de civilización” (141):

Entre los monumentos que parece que prueban que, cuando llegaron los españoles, los pueblos de México ya habían logrado un cierto grado de civilización, se puede asignar el primer rango a los calendarios, o a las diferentes divisiones del tiempo adoptadas por los toltecas y los aztecas (...) Este tipo de monumentos es tanto más digno de atención cuanto que demuestra unos conocimientos que con dificultad podemos considerar resultado de observaciones hechas por unos pueblos montañoses de regiones incultas del Nuevo Continente (141).

Sin embargo, poco después relativiza esta afirmación con una curiosa tesis que hace pensar en un retraso cultural, acaecido quizá por factores climáticos, religiosos, sociales, etc.: “...esos modos de dividir el tiempo, que implican un conocimiento bastante exacto de la duración del año astronómico, tal vez no son más que los restos de una herencia transmitida por unos pueblos que fueron civilizados en otros tiempos, pero que cayeron después en la barbarie” (141).

Según lo explicita Minguet (1995: 15), esta manera de concebir a los mexicanos como cultura autónoma aunque en relación con los asiáticos, es una de sus mayores innovaciones. Se aparta en este sentido de oposiciones tajantes del tipo bárbaro/civilizado para intentar comprenderlas en su especificidad. A este respecto, afirma Humboldt:

Un pueblo que regulaba sus fiestas según el movimiento de los astros, y que grababa sus fastos en un monumento público, había llegado sin duda a un grado de civilización superior al que le atribuyeron Pauw, Raynal e incluso Robertson... Estos autores consideran bárbaro todo estado del hombre que se aleje del tipo de cultura derivado de sus ideas preestablecidas. Por nuestra parte, no nos cabría admitir estas distinciones tajantes entre naciones bárbaras y naciones civilizadas (...) en las naciones, los progresos de la civilización no se manifiestan a la vez en la suavización de las costumbres públicas y privadas, en el sentimiento de las artes y en la forma de las instituciones. Antes de clasificar las naciones hay que estudiarlas según sus caracteres específicos, pues las circunstancias externas hacen variar infinitamente los matices culturales... sobre todo cuando, situadas en regiones muy alejadas entre sí, han vivido mucho tiempo bajo la influencia de gobiernos y de

cultos más o menos contrarios al progreso del espíritu y al mantenimiento de la libertad individual (204).

Según hemos visto a lo largo de este análisis, aunque su racionalismo le impida comprender muchos aspectos culturales, y aunque no pueda salirse de esquemas europeos (y, por extensión, clásicos), su postura frente al universo cultural que estudia es más amplia que la de sus predecesores y anticipa de alguna manera la antropología posterior. Así, comprende que el camino hacia la civilización no es un tránsito uniforme ni desprovisto de altibajos. Y que en todas las culturas del planeta, más o menos civilizadas, hay tanto para rescatar como para desechar. Entiende a la humanidad como nacida de un mismo germen, pero valora lo que cada pueblo es en sí mismo. En este sentido, eleva el continente americano, quitándolo del lugar de “tabula rasa” o de “extensión” de las culturas antiguas de Asia, Europa o el Oriente.

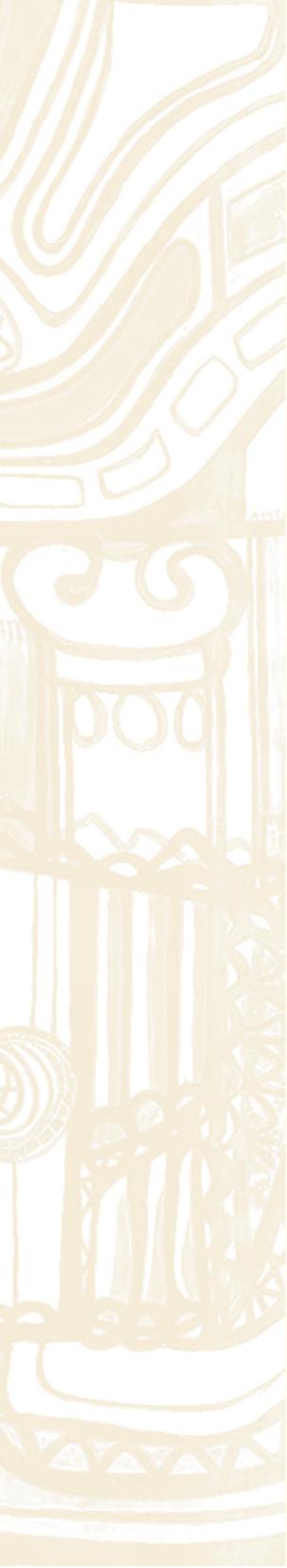
## 46

### Bibliografía

- Acosta, Vladimir (2005). “Presentación. Humboldt en América”. Alexander von Humboldt, *Ensayo político sobre la isla de Cuba* [1826], Caracas, Ayacucho.
- Adorno, Rolena (1988). “El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 28: 55-68.
- Eco, Umberto (2010) [2004]. *Historia de la belleza*, Debolsillo.
- (2013) [2007]. *Historia de la fealdad*, Debolsillo.
- Ette, Ottmar (1997). “Si yo mintiese al igual que todos los cronistas de viajes’, Alejandro de Humboldt y Colomb”. Frank Holl, *Alejandro de Humboldt en Cuba*, La Habana, Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.
- (2001). “El científico como cosmopolita. Alejandro de Humboldt en el camino hacia la cosmopolítica”. León E. Bieber (coord.), *Las relaciones germano-mexicanas. Desde el aporte de los hermanos Humboldt hasta el presente*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Humboldt, Alexander von (2012) [1810]. *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, Madrid, Marcial Pons Editora y Universidad Autónoma de Madrid.

- (1995) [1810]. *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, México, Siglo XXI. Estudios preliminares de Charles Minguet y Jean Paul Duviols, y de Jaime Labastida.
- Labastida, Jaime (1995). “Las aportaciones de Humboldt a la antropología mexicana”. Alexander von Humboldt, *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América* [1810], México, Siglo XXI.
- Minguet, Charles y Duviols, Jean Paul (1995). “Una obra maestra del americanismo: las *Vistas de las cordilleras* de Alejandro de Humboldt”. Alexander von Humboldt, *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América* [1810], México, Siglo XXI.
- Minguet, Charles (2001). “Una nueva imagen de la América española: la obra de Alejandro de Humboldt (1805-1850)”. Zea, Leopoldo y Hernán Taboada (comp.), *Humboldt y la modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Villoro, Luis (1989) “Sahagún o los límites del descubrimiento del otro”. *Estudios de cultura náhuatl* 29: 15-26.





Prosas  
*Latinas:*  
cosmopolitismo,  
erotismo  
y  
tradición  
clásica



PROSAS PROFANAS: COSMOPOLITISMO, EROTISMO Y  
TRADICIÓN CLÁSICA

*Sabrina Nair Roldán*

El cosmopolitismo y el lugar que la tradición clásica tiene allí es parte de lo novedoso del modernismo latinoamericano. Como explica Pedro Salinas en su libro, Rubén Darío creó su propia patria. Los viajes del poeta fueron una gran influencia para esta creación. Salinas lo expresa de la siguiente manera:

51

Superpuso a los elementos dados otros adquiridos en sus experiencias intelectuales y humanas. La patria, hecho natural, la convierte Darío en una decisión de orden cultural. Suma a las realidades materiales -paisajes de Chinandega, bulevares de París- realidades espirituales, interpretadas por su imaginación, Grecia entresoñada, Francia estilizada, España a lo Quijote. Y así accede a su patria, producto muy semejante a sus poesías, substancia, resumen de variadas patrias nacionales (1948: 42).<sup>[1]</sup>

Frente a la denominación de “la latinidad de Rubén Darío”, Salinas propone otra: “Porque hay algo más que lo latino: lo griego tuvo alzado culto permanente

[1] Como también explica Imbert, los hispanoamericanos modernistas, sin ponerse de acuerdo, pusieron sus ojos en Europa, así fueron cosmopolitas y también exóticos (1967: 15).

en el ánimo de Rubén.”, por lo tanto decide llamarla “la patria humanística”. Los humanistas sean de donde sean tenían como patria *summa* y modelo al mundo greco-romano. Luego, Salinas redobla la apuesta conceptual y la llama magnipatria: “la patria creada, conforme a la sed espiritual del hombre, y sin otros límites que los mismos de la visión y del sueño del ser humano, los límites que se alcanzan, casi invisibles, al fondo de los horizontes” (1948: 44). La tradición clásica le permite al nicaragüense representar sus sueños que son: a veces la inmortalidad, la expresión del amor inmortal en los seres mitológicos o la representación de su naturaleza erótica.

Su patria de nacimiento fue Nicaragua, su primera patria extranjera fue Chile, de Argentina dijo que fue su patria maternal y que los colores de la bandera le renovaban su ilusión patriótica; España era para él la patria madre; y, finalmente, Francia, la patria universal (Salinas 1948: 31). A pesar de tener tantas patrias, cada una, para él, tuvo una significación especial. Una de las más importantes fue su estadía en Buenos Aires, donde publica *Prosas profanas* en 1896.

52

Sobre la idea del poeta en cuanto al cosmopolitismo y la urgencia de modernizar su literatura encontramos indispensable el análisis de Mariano Siskind, que aclara: “Para Darío, el mundo no es un universo plural de diferencias múltiples, sino una formación estrictamente francesa, un mundo visto a través de un lente francés que puede dividirse en dos bandos: uno moderno y otro premoderno” (2016: 247). Aquí se distancia su concepción de modernidad con la de Martí, por ejemplo, que insistía en la necesidad de conocer las literaturas del mundo, las diversas literaturas (Siskind 2016: 175-189). La literatura francesa de fin de siglo XIX era considerada mundialmente el sinónimo de literatura moderna, pero dentro de esta, para Rubén Darío, principalmente el simbolismo francés que interrumpe la tradición. Las demás estéticas son consideradas siempre que hayan sido matizadas por el lente francés, es el caso de la literatura griega clásica dentro de las estéticas premodernas, pero también las japonerías y chinerías, entre otras (Siskind 2016: 254). En estos casos el otro aparece como el impulso de cosmopolitismo, la necesidad de modernidad, justamente en esa apropiación encuentran la posibilidad de constitución de una autonomía literaria (Chazarreta 2016: 97). Volvemos a Siskind para dejar claro la postura de los modernistas frente a lo otro: “Otro cuya

extranjería representa algo que está más allá de la identidad particularista, en un momento en que esa identidad exhibe las marcas de su aislamiento y exclusión del orden de la modernidad” (2016: 176), ese otro presenta la falta, pero también, la posibilidad de modernidad. Un aporte igual de esclarecedor lo encontramos en Daniela Chazarreta que se refiere particularmente a la tradición clásica al decir: “Retomar la noción de tradición, pues, nos permite estimar los diálogos avalados por los procesos de hibridación (García Canclini 2001) entre tradición y novedad desde el carácter subalterno, marginal, de lo latinoamericano y la/s cultura/s hegemónica/s cuyo paradigma de alta cultura ha sido la cultura clásica o grecolatina” (2016: 97).

Profundizamos específicamente en las estrategias de resignificación de los conceptos de tradición y cosmopolitismo al conectarlos con el erotismo poético. En *Prosas profanas* (1896) la tradición clásica es paradigma de alta cultura adquiriendo un nuevo sentido al traducir la naturaleza erótica del poeta (Imbert 1967:88) y ya no solamente con el fin de universalizar su poesía o demostrar saberes.

Los bienes simbólicos referidos a la tradición clásica utilizados como portadores del erotismo se vinculan con la impronta cosmopolita de la escritura dariana, suerte de viaje o desplazamiento simbólico y constante. La tradición clásica, pensemos en los dioses, le permite al poeta contraponerse a la condición insoslayable de mortal; su pasión erótica se eterniza en la vida de esos dioses por su condición de inmortales. Pero, a la vez, potencia en la figura de los dioses las cualidades humanas, la transgresión que contiene el mito de Leda, por ejemplo, expresa un superlativo erotismo del poeta; o Venus, asimismo, será la portadora de esa belleza femenina eterna que se agota en un ser humano (Salinas 1948: 86).

Como explica Salinas, la concepción erótica de Rubén Darío es clásica, se considera al amor como una fuerza, un impulso vital de belleza propia, el que lo posee va de mujer en mujer, no hay una sola que prime sobre las otras porque lo que importa es el goce propio (1948: 61). Este erotismo que podemos llamar más elemental es el que destaca en la primera concepción dariana del tema amoroso, pero luego esto irá más allá y se tornará más profundo adquiriendo el estatus de religión. En palabras de Salinas: “Rubén, a quien ya no le basta para vivir su erotismo con la simple fuerza de sus sentidos, busca la potenciación, el esfuerzo

de su sensualidad elemental, en esas fuerzas que se ocultan tras las figuras míticas” (1948: 86).

Para trabajar nuestra hipótesis sobre el erotismo nos servimos del libro *El erotismo* de Georges Bataille. El autor propone que no se puede estudiar el erotismo sin tener en consideración al hombre mismo, a la historia del trabajo y a la historia de las religiones (2010:12). El teórico piensa una fórmula del erotismo “que es la aprobación de la vida hasta en la muerte” (2010: 15), parte de la actividad sexual para el fin reproductivo que da vida y muerte a la vez y que es común a los hombres y a los animales, pero que se diferencia de estos últimos por una búsqueda psicológica independiente del fin natural que es la reproducción; este fin entendemos que se relaciona con el goce y el placer.

Ahora bien, el modernismo hispanoamericano pretende ser la respuesta al vacío espiritual de la religión y la metafísica del positivismo del siglo XIX (Imbert 1967: 14, Paz 2005: 114-116). Así, posan su mirada en la poesía francesa -una de las variantes de su cosmopolitismo-, donde encuentran su estética, pero que también los conduce a rever cierta tradición española en su afán cosmopolita (Paz 2005: 120). La revisión de ambas tradiciones se enlaza y prioriza la significación del ritmo poético al ser concebido como manifestación del ritmo universal; conectamos con lo ya dicho y vemos que lo universal es lo francés para Rubén Darío. El poeta contiene ese saber prohibido donde las religiones, mitologías y edades forman parte de ese ritmo universal.

Ricardo Gullón en su texto “Rubén darío y el erotismo” refuerza nuestra hipótesis al explicar que el erotismo parece ser una forma de trascendencia en el éxtasis del sentimiento y de los sentidos, que lleva post orgasmo a la extinción, a una “muerte chica” (1967: 143). La sexualidad, para él, funciona independientemente del amor y con otras leyes, el deseo es insaciable y puede completarse totalmente “en el extravío o en la muerte” (1967: 145-146). En cuanto al erotismo rubendariano plantea que es personal y de época o sea en consonancia con la concepción erótica del “clima universal” (1967: 146). Este erotismo finisecular tiene dos direcciones: “hacia la idealización de la mujer y hacia lo morboso de la cosificación de quien se deja gozar, instrumentalizando al gozador” (1967: 147).

Si el erotismo rubendariano es el de fin de siglo europeo, debemos

contextualizarlo y definirlo, para ello tendremos en cuenta el libro *Las hijas de Lilith* de Erika Bornay. Elegimos este y no el de Lily Litvak *Erotismo fin de siglo*, ya que coinciden en sus consideraciones generales, pero en el momento de referirse al erotismo de la Europa finisecular Bornay es más exhaustiva. El análisis se basa en las dos metrópolis más importantes del siglo XIX en cuanto a los procesos de modernización, que son Francia y Londres. Se dan varias circunstancias: una crisis espiritual y moral por el quiebre de la concepción positivista, principalmente en Francia de 1870; acelerados procesos de urbanización que trajo miseria, enfermedades y criminalidad; y el crecimiento de la prostitución especialmente en París que es un eco de la sexofóbica sociedad victoriana inglesa.<sup>[2]</sup> Un cambio clave de la segunda mitad del siglo XIX es la denuncia de la doble moral<sup>[3]</sup> y el levantamiento de la sumisión de la mujer. En estos años aparecen las primeras agrupaciones feministas,<sup>[4]</sup> ver a la mujer en la vida pública y fuera de los papeles maternos y conyugales provocó miedo en los hombres que sintieron la amenaza de perder su propio estatus. Es esto, lo que produjo una misoginia en los miembros de la sociedad que veían peligrar la continuidad de las instituciones y de los derechos y privilegios que estaban establecidos con protagonismo de hombres, a su vez, se hace extensiva la misoginia en el arte, “se tradujo en la progresiva imagería literaria y visual del tema de la *femme fatale*” (1990: 7).<sup>[5]</sup> Se consolida en esta época la dicotomía María/Eva: “La madre, la esposa, es aquella Virgen desexualizada de la que habla el Evangelio; Eva, por el contrario, es la que condujo al hombre

---

[2] La sociedad victoriana inglesa condenaba de tal manera el sexo que los hombres que formaban parte de la institución del matrimonio se veían obligados a consumir el sexo de forma extramatrimonial (Bornay 1990: Introducción).

[3] En relación a esta condena del sexo dentro del matrimonio, pero el consumo de la prostitución como una forma aceptada de vivir la sexualidad (Bornay 1990: Introducción).

[4] Algunos de los derechos que obtuvieron fueron poder trabajar en las fábricas, el acceso a la educación secundaria y universitaria, las primeras leyes de control de la natalidad entre los principales (Bornay 1990: Introducción).

[5] La misoginia se desarrolla bajo las siguientes circunstancias: el temor del hombre al nuevo papel de la mujer en la vida pública, la emergencia de los movimientos feministas, aumento de las comunidades de prostitutas, las relaciones extramatrimoniales que propagan las enfermedades venéreas, principalmente la sífilis, el mal del fin de siglo, y en la esfera intelectual las teorías antifeministas de escritores como Nietzsche, Schopenhauer, Lombroso, etc. (Bornay 1990: Introducción)

a la perdición” (Bornay 1990: 79). El hombre romántico y el artista finisecular tomarían este último arquetipo de mujer, su erotismo no podía ser canalizado con la mujer casta (Bornay 1990: 79).

Rubén Darío se sirve del mundo clásico para expresar muchas de sus obsesiones,<sup>[6]</sup> ya que su estética es pagana y hedonista; el erotismo en el poeta ocupa el lugar de una religión. Así lo apreciamos, por ejemplo, en su poesía “El reino interior” (Darío 1996: 183).

En el poema inaugural de *Prosas profanas*, tan conocido y analizado, la marquesa Eulalia es el arquetipo de la *femme fatale*. Sobre “Era un aire suave...” Rubén Darío aclara: “Ella dice la eterna ligereza cruel de aquella a quien un aristocrático poeta llamara *enfant malade* y trece veces impura; la que nos da los más dulces y los más amargos instantes en la vida; la Eulalia simbólica que ríe, ríe, ríe desde el instante en que tendió a Adán la manzana paradisiaca” (1913: 141). Los grupos que tuvieron a la *femme fatale* como la imagen de la mujer que provoca el deseo sexual y, por lo tanto, el pecado y el mal y finalmente la muerte, fueron los prerrafaelitas, los simbolistas y el *Art Nouveau*, las principales influencias artísticas del poeta nicaragüense. En la evolución de esta imagen primero Eva fue matizada como modelo de las jóvenes casaderas frente a Lilith, la verdadera rebelde que abandonó a Adán en su matrimonio. Pero luego, Eva pasaría a ser otro ejemplo de mujer fatal frente a la Virgen María la real imagen de la mujer asexuada y pura. En las dos primeras estrofas se configura el paisaje musical y, por tanto, poético, preciso para que entre en escena la divina Eulalia. Otro elemento clásico propio del erotismo son las flores, según Litvak una influencia directa de los prerrafaelitas ingleses que llenaron sus cuadros de flores con significaciones alegóricas. En este caso “sobre el tallo erguidas las blancas magnolias” (1979: 79) en una clara significación fálica (Litvak 1979: 43) propicia la atmósfera erótica y de flirteo donde Eulalia será el centro de atención de dos hombres, “dos rivales”. Ya la cuarta estrofa comienza con una polisemia en la palabra “cerca”, como vallado o límite, o como el adverbio refiriendo proximidad. Se relaciona con el dios Término, que en el *Diccionario de mitología* de Grimal, aparece como una divinidad agrícola que se

[6] De las obsesiones de Rubén Darío habla Octavio Paz en *Los hijos del limo*.

identifica con las lindes de los campos (1981: 504). Aquí forma parte del paisaje de cultura que ronda a la divina Eulalia. El dios ríe tras su máscara observando cómo la mujer se disputa sus dos pretendientes. Calame diferencia los espacios, los integrados en la ciudad son propios de Eros y del género masculino, en cuanto a los espacios femeninos están los prados, confundidos con jardines, llenos de flores. En los prados comienzan los juegos eróticos para pasar a los jardines de Afrodita, donde se da la transición de la adolescencia a la madurez sexual ([1992] 2002: 160). En este poema se nos presenta un jardín delimitado por la cerca y metafóricamente por el dios Término, pero, evidentemente hay una especie de arquitectura, ya que la presencia de Eulalia se da en una terraza. Este ambiente sensual está compuesto también por Diana comparada con un efebo, sobre esto anota Barcia en su edición que es un adolescente, mancebo, con la ambigüedad propia de su edad. Diana en el diccionario aparece como la diosa romana identificada con Ártemis (1981: 136), ésta permaneció virgen, “eternamente joven, y es el prototipo de la doncella arisca, que se complacía sólo en la caza” (1981: 53). La significación de Diana como la mujer casta, en este caso, no se acerca a la considerada la contracara de *femme fatale*, la mujer del Eterno Femenino, ya que esta mujer pura no es ociosa, sino más bien activa y agresiva. Aquí podemos decir que se relaciona directamente con la expresión de la belleza sobrenatural, de la Belleza ideal que para el poeta siempre va a ser la poesía. “Cerca, coronado con hojas de viña, / reía en su máscara Término barbudo, / y, como un efebo que fuese una niña, / mostraba una Diana su mármol desnudo” (1996: 80). La comparación de Diana con el efebo podemos explicarla volviendo a Bornay que, vale la aclaración, no diferencia entre efebos, la figura del andrógino y el hermafrodita. El ser andrógino sería un protagonista destacado de los simbolistas en el siglo XIX: “[...] la perfecta fusión de los dos principios, el femenino y el masculino que equilibran y unen la inteligencia y la estética” (1990: 394). Pero también, es el ideal supremo de belleza, “Significaba la belleza absoluta, superior a la de la mujer que pertenece a la naturaleza; una belleza que se basta con ella misma y no tiene necesidad de nadie” (1990: 394). Aquí estos elementos no sólo construyen el jardín erótico rubendariano, podemos decir, el *climax*, sino también, puede referir a Eulalia, *femme fatal* que juega con los pretendientes y que terminará en brazos del paje/poeta, que personifica la sensualidad y el erotismo,

el enigma<sup>[7]</sup> y la amenaza, que propicia los lamentos siguientes: “¡Ay de quien sus mieles y frases recoja! / ¡Ay de quien del canto de su amor se fie! / Con sus ojos lindos y su boca roja, / la divina Eulalia ríe, ríe, ríe” (1996: 81). La mirada<sup>[8]</sup> y los labios maquillados de rojo son caracterizaciones típicas de la mujer fatal portadora del deseo. Entre otras presencias de la tradición clásica, está la de Filomela que aparece a medianoche: “Cuando a medianoche sus notas arranque / y en arpegios áureos gima Filomela, / y el ebúrneo cisne, sobre el quieto estanque / como blanca góndola imprima su estela”. Aquí, quizás como dice Grimal, que preferían los poetas romanos, Rubén Darío optó por la versión del mito que tiene a Filomela como ruiseñor. La otra versión dice que, luego que Tereo se enamora de su cuñada Filomela, la viola y le corta la lengua para que no diga nada. Ésta por medio de un bordado le cuenta la verdad a su hermana Procne, quien la venga matando a su hijo Itis y dándole de comer a Tereo. Las hermanas escapan, Teseo las busca y alcanza, ellas ruegan ayuda a los dioses y estos las convierten en golondrina a Filomela y ruiseñor a Procne (1981: 202). La elección dariana es claramente la relacionada con la música, Filomela ruiseñor que gime con arpegios áureos. Litvak analiza los diferentes elementos simbólicos de la erótica de fin de siglo entre ellos todos los que dan vida y los que cobijan a los enamorados, entre los primeros encontramos el agua que en este poema la hallamos en el estanque que pone en movimiento el cisne, a su vez ícono erótico por su referencia al mito de Leda, y el ruiseñor “vigoroso símbolo erótico masculino” (1979: 22); luego será bajo el bosque donde se encontrará Eulalia y el poeta. Litvak dice que los ramajes forman la intimidad que convierte el jardín en parque cerrado (1979: 34). Es interesante el final de la poesía que nos remite a la atemporalidad de la belleza de la poesía, del peligro de esta *femme fatale* que no es otra cosa que el peligro mismo de la

[7] La *femme fatale* es la mujer enigma, por esto fue personificada por seres sobrenaturales, esfinges, medusa, etc. (Bornay 1990), pero también el efebo es un ser considerado misterioso y enigmático para los simbolistas por su origen desconocido, la más antigua referencia se encuentra en el andrógino del relato de Aristófanes en *El Banquete* de Platón (Bornay 1990: 393-395).

[8] En Bornay es analizada con detenimiento en la iconografía plástica, ya que varias obras, principalmente de Moreau, expresan la llamada guerra de los sexos, en por ejemplo *Edipo y la esfinge*, donde Edipo y la esfinge se miran de forma desafiante, es un recurso típico de la *femme fatale*.

poesía, la provocación de la poesía dariana: “Yo el tiempo y el día y el país ignoro, / pero sé que Eulalia ríe todavía, / ¡y es cruel y eterna su risa de oro!” (1996: 83). En conclusión, no es la eternidad de la mujer del Eterno Femenino, pero sí, igualmente es eterna, vence a la muerte, y universal (país ignoro) la musicalidad de Belleza absoluta que termina en brazos del poeta.

En su poesía “Divagación” podemos acceder a la idea dariana de Grecia: “¿Te gusta amar en griego? Yo las fiestas/ galantes busco, en donde se recuerde, / al suave son de rítmicas orquestas/ la tierra de la luz y el mirto verde” (1996: 85). Barcia anota que el mirto es el símbolo del amor y que era consagrado a Afrodita. Grimal, por su parte, dice que la rosa y el mirto eran sus plantas favoritas (12). “Amo más que la Grecia de los griegos, / la Grecia de la Francia, porque en Francia / al eco de las Risas y los Juegos / su más dulce licor Venus escancia” (1996: 86). La selección de Rubén Darío en esta poesía confirma lo dicho más arriba por Siskind sus elecciones estéticas premodernas tenían que ver con la estética grecorromana leída a través de un lente francés. En *La vida de Rubén Darío escrita por el mismo* el poeta escribe sobre “Divagación”: “Es el caso que en esos versos hay una gran sed amorosa y en la manifestación de los deseos y en la invitación a la pasión, se hace algo como una especie de geografía erótica” (142). Aquí también, como en el poema anterior, se presenta una *femme fatale* que ríe como Eulalia, y que el sujeto poético ve “en el gesto ritual de la bacante / de rojos labios y nevados dientes” (84). Encontramos redoblada la apuesta en cuanto al erotismo. Según Calame, las intervenciones de Eros y Afrodita tienen como finalidad la institución del matrimonio, el paso a la edad adulta, así como, reglar y hacer productiva la sexualidad. En tanto que, la presencia, en este caso, de una bacante<sup>[9]</sup> cambia la cuestión, ya que la desviación del comportamiento sexual:

[...] se encuentran generalmente colocadas bajo el signo de Dioniso [...] este dios de la transición a un estado fuera de la realidad favorece también la transgresión sexual; bajo el efecto del vino [...] las pulsiones transforman a los convidados del simposio en sátiros de comportamiento animal o en ménades llevadas por el delirio

[9] Barcia la define como sacerdotisa de Dionisios y que formaban parte de las bacanales, las orgías de Dioniso (1996: 84).

báquico [...] Como han franqueado los límites de su propio ser y de lo humano, ya no tienen necesidad de las incitaciones de Eros y Afrodita ([1992] 2002: 135).

60 Sin embargo, no es sólo la orgía y el desenfreno sexual lo conjurado en la poesía, ya que en la sexta estrofa se comparan los dos arquetipos de mujeres de fin de siglo Eva/Virgen María, Lilith/Virgen María o *Femme fatale*/Eterno femenino: “Mira hacia el lado del bosque, mira/ blanquear el muslo de marfil de Diana, / y después de la Virgen, la Heteraína/ diosa, su blanca, rosa y rubia hermana” (1996: 85). Tenemos la diosa casta, Diana, Virgen que puede referirse a la virginidad de la diosa, pero también a la Virgen María por la mayúscula, y la cortesana Hetaíra. Como explica Bornay, son alternativas a la tradicional misoginia de fin de siglo, entre esas la sublimación del papel de la mujer: “revistiendo de ideal y de misión las funciones a las que habían sido destinadas. A esta sublimación contribuyó, sin duda, la aparición de un feminismo paternalista” (1990: 97), bajo esta visión la mujer aparece como un ser delicado, débil y coqueto. De estas ideas crean la concepción del eterno femenino intelectuales franceses como Michelet y Comte: “van a proclamar su cristiana misión y cantar los elogios de una mujer-monja, cuyo convento sería el hogar de la familia burguesa” (1990: 98). Y para retomar nuestra hipótesis del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte, citamos a Cristina B. Fernández que dice sobre Diana: “emblema de una castidad que deviene en esterilidad y muerte, un eco, quizás, de las mujeres prerrafaelitas” (2002: 19). Entonces, podemos desentrañar en todas estas conceptualizaciones sobre las diferentes formas de significar lo erótico, que Darío se encuentra en el dilema de los dos arquetipos de mujeres, que ambos conllevan la muerte, ya en la esterilidad/castidad de la mujer virgen, como en la muerte que es el fin de la sexualidad, ya sea pensada como reproducción o como una sexualidad hedonista. La mujer, la *femme fatale*, lleva a la muerte por la conducción al abismo del placer insaciable o a la caída en su referencia religiosa y espiritual, pero siempre conducirá a la muerte, para el arte de fin de siglo XIX. Como Rubén Darío mismo dijo, el poema es una geografía erótica, en él aparecen todas las referencias e influencias que el poeta tiene en materia de erotismo finisecular, pero es a ella a quien exhorta a

formar parte de esas referencias culturales, a quien invita al placer y es, justamente, a quien no tiene. Finalmente, no es ni la mujer fatal ni la virgen, ya que es todas, porque el erotismo en Rubén Darío, consideramos es su forma de constituir su poética y su idea de poeta, y no de definir un modelo de mujer. La conjugación de estas imágenes arquetípicas de mujeres finiseculares también son resignificadas, podemos hasta arriesgar que son trascendidas, porque el poeta busca un amor que rompa con la idea católica de caída, del pecado original, como podemos apreciar en la siguiente estrofa: “Amor, en fin, que todo diga y cante, / amor que encante y deje sorprendida / a la serpiente de ojos de diamante / que está enroscada al árbol de la vida” (1996: 90). Por lo tanto ¿Podemos hablar de un poeta misógino al hablar de la poesía de Rubén Darío o, más acertadamente, esas ideas quedan diluidas en su idealismo poético?

En la poesía “Blasón” donde el poeta celebra al cisne, encontramos esta estrofa: “Es el cisne, de estirpe sagrada, / cuyo beso, por campos de seda, / ascendió hasta la cima rosada / de las dulces colinas de Leda” (1996: 96). Siguiendo la referencia de Grimal notamos que una de las variantes del mito dice, que Zeus se transformó en cisne para poseer a Némesis, que para huir de los amores del padre de los dioses transmutó en una oca. Fruto de esta unión quedaría un huevo de donde nacería Helena, este huevo fue entregado a Leda, quien lo cuidó y luego tomó a Helena como su hija. Otra versión dice que la poseída sería Leda directamente (1981: 311). Así como el cisne aquí ejecuta la fuerza genesíaca, sucederá algo parecido con la presencia de los centauros y del dios Pan en la poesía dariana. Siguiendo a Rama recuperamos que:

El machismo de Darío no cede al generalizado latinoamericano y nace del mismo autoendiosamiento de su potencia genesíaca. La mujer indistinta tiene algo de palestra para el ejercicio de esa energía, receptáculo de la fuerza. Y también, en este acto que a nivel del microcosmos reproduce al macrocosmos, la eventualidad de ascender por la posesión recuperando al ser y culminar en su pérdida y trasmutación (1985: XLV).

Tenemos en cuenta la concepción del erotismo vinculado al sexo y negador del amor que conlleva una cosificación del ser a quien es dirigido (Gullón

1967: 143), aun así, podemos salvar a Rubén Darío con la idea de un erotismo genesiaco, dice Gullón: “El erotismo suscitador de tanta sombra y tanta ansiedad se le convierte en fuente de energía creadora...” (1967: 156). Entonces, Darío se sirve del cosmopolitismo, ya sea el cisne y los centauros de la estética griega, la *femme fatale* de las estéticas finiseculares o la mujer del eterno femenino, todos estos elementos eróticos son fuerzas creadoras, todas confluyen en la creación de su poesía ideal y universal.

Parecida referencia al mito de Leda encontramos en el poema “El cisne”, también representando el nacimiento de la poesía y la belleza: “¡Oh cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la blanca Helena / del huevo azul de Leda brotó de gracia llena, / siendo de la hermosura la princesa inmortal, // bajo tus blancas alas la nueva Poesía / concibe en una gloria de luz y de armonía / la Helena eterna y pura que encarna el ideal” (1996: 154).

En “Alaba los ojos negros de Julia”, Rubén Darío convierte a Eva de mujer angelical a *femme fatale*, otra vez se conjugan las fuerzas contrarias que como el efebo portador de lo femenino y lo masculino es la Belleza Absoluta, ambas arquetípicas mujeres conjugan la naturaleza erótica dariana, Julia de ojos negros y labios rojos, seductora y que como las grandes reinas “daban los amores y las muertes”. En la segunda estrofa aparece la tradición clásica, siguiendo a Calame vemos que también son fuerzas contrarias, ya que Eros suscitaba el deseo, el preludio amoroso, y Afrodita aparecía para la consumación del amor: “Venus tuvo el azur en sus pupilas, / pero su hijo no. Negros y fieros, / encienden a las tórtolas tranquilas / los dos ojos de Eros” (1996:100). Son contrarios porque entendemos que Eros representa la vivacidad del deseo y la conquista, y Afrodita la realización final que conlleva una pequeña muerte. Eros, según el *Diccionario de mitología*, tiene muchas variantes genealógicas, pero aquí la selección de Darío está desde el primer verso, ya que elige a Venus como su madre (no a Ártemis por ejemplo). Es el dios del amor, que se divierte llevando el desasosiego a los corazones (1996: 171), la comparación cabe en el poema por tener los ojos del mismo color de Julia, característica que no aparece en el *Diccionario*. La fuerza sensual de esta mujer finalmente despierta hasta al propio Pan: “¡oh luz negra/ que hace cantar a Pan bajo las viñas!” (1996: 101). Este es el dios de los pastores y los rebaños, mitad hombre,

mitad animal de macho cabrío, tiene mucha agilidad y una gran actividad sexual, se lo ve persiguiendo ninfas y jóvenes (1981: 432-433).

En el soneto “Para una cubana”, esta mujer puede dar celos a Diana por su piel blanca: “Misteriosa y cabalística, / puede dar celos a Diana, / con su faz de porcelana / de una blancura eucarística” (1996: 106). La belleza de esta mujer, que se acerca más a la mujer angelical, está eternizada al ser posible causante del enojo de una diosa. Mas luego, transmuta en mujer fatal al sonreír y mostrar de esa manera “que fuese alma de una esfinge” (1996: 106), ya que la *femme fatale* fue representada, también, por mujeres monstruosas.

El poema “*Garconnière*” trata sobre la vida de soltero, donde leían al poeta Gabriele D’Annunzio, que los transportaba a las saturnales, fiestas consagradas al dios Saturno, en diciembre, a fin de año. Estas fiestas eran licenciosas, según aclara Grimal (1981: 475). La poesía concluye evocando al sátiro y al centauro, imágenes representativas del hombre y su poderío: “Y sobre sus frentes, que acaricia el lauro, / Abril pone amable su beso sonoro, / y llevan gozosos, sátiro y centauro, / la alegría noble del vino de oro” (1996: 114). Se relaciona estas reuniones con los cortejos a Dionisio, donde estaban los sátiros, que también tenían en sus inicios partes de animal, y luego mantuvieron sólo la cola de caballo o macho cabrío (Grimal 1981: 475). Los centauros, a quienes Dioniso dio una jarra de vino, también eran seres animalizados salvajes y brutales, salvo Folo y Quirón (96). El vino es un elemento muy afín al clima sensual y ritual teniendo en cuenta a Dioniso: el vino que perturba la percepción de los hombres, es fuente de placer, es elemento de los momentos festivos e incita a la transgresión sensual (Lejonagoitia 2002: 198). Aquí el placer, con elementos eróticos masculinos como los sátiros y centauros, y Venus, quien da musas a estos jóvenes poetas, es primordialmente el placer de la poesía compartida en reuniones de poetas.

En el extenso poema “Coloquio de los centauros”, podemos observar, otra vez, los centauros que tienen una gran carga erótica, el sujeto poético se refugia en esta tradición clásica para expresar y canalizar su erotismo: “Son los centauros. Cubren la llanura. Les siente / la montaña. De lejos, forman son de torrente / que cae; su galope al aire que reposa / despierta, y estremece la hoja del laurel-rosa” (1996: 127). Los elementos de la naturaleza se sienten interpelados por la

presencia de los centauros, se estremecen y despiertan: “Son los centauros. Unos enormes, rudos; otros / alegres y saltantes como jóvenes potros; / unos con largas barbas como los padres-ríos; / otros imberbes, ágiles y de piafantes bríos, / y de robustos músculos, brazos y lomos aptos / para portar las ninfas rosadas en los raptos” (1996: 127-128).

La descripción de los centauros y la forma de sus cuerpos lleva a un solo objetivo, el objetivo sexual de raptar a las ninfas, sus brazos y lomos eran aptos para el fin que buscaban. La idea del poeta canalizando su naturaleza erótica en estos símbolos clásicos también es advertida por el escritor Enrique Anderson Imbert en otro poema: “Aun en ‘Palimpsesto’ -el centauro que se roba una ninfa; Diana que, de un solo flechazo, mata a los dos- el poeta mira a las mujeres que se bañan desnudas en el río también con ojos de centauro. El centauro, el cisne, el sátiro, en Darío eran símbolos de su naturaleza erótica” (1967: 88). En la poesía “Palimpsesto” encontramos también resaltado el ritmo de los pasos de estos seres mitológicos: “[...] en grupo lírico van los centauros/ con la armonía de su tropel” “Uno las patas rítmicas mueve, / otro alza el cuello con gallardía / como en hermoso bajo-relieve [...]” (1996: 176). Según Fernández es una imagen sinestésica, “a la vez cinemática y auditiva” (2002:18), aquí son elementos que constituyen el ritmo universal de la poesía de Darío, que tiene, en este caso, como fuerza creadora una fuerza masculina.

Entendemos la importancia que Rubén Darío le daba a lo sonoro y encontramos analogías entre el sonido que hacen los centauros al correr y la risa de “la divina Eulalia”, como sonidos rítmicos y provocadores, que invitan a la imaginación erótica, son focalizados por el poeta en las respectivas poesías. Continuando con el poema “Palimpsesto”, vemos en el desarrollo de la escena el acercamiento del centauro, que dirigía el tropel en busca de las ninfas y en simultáneo tenemos la imagen de Diana bañándose desnuda: “Tanta blancura, que al cisne injuria, / abre los ojos de la lujuria: / sobre las márgenes y rocas árida s/ vuela el enjambre de las cantáridas / con su bruñido verde metálico, / siempre propicias al culto fálico” (1996: 177). Este cisne perdido en la desnudez de la diosa Diana es muy diferente al de “Acuarela” de *Azul...*, donde lo encontramos como símbolo de la belleza y el ideal que pretendía poetizar el modernismo. Aquí el cisne

no es un mero símbolo decorativo o estetizante, aquí tiene una presencia más fuerte y es un animal dominado por la lujuria provocada al ver la desnudez femenina, a su vez refuerza el contexto de las imágenes del poema. El centauro rapta a Europa, Diana sale en venganza y mata al centauro pero también por confusión a la ninfa, en el desenlace del poema se observa un momento trágico donde pasamos del erotismo a la muerte en una sola estrofa. Sobre esto Salinas indica: “Su poetización de lo erótico es de tamaña profundidad, que sacándolo del tono lúdico superficial, discreto de corte, o de grupo, lo convierte en palestra del juego más trágico, del gran problema del hombre” (1948: 59). Ambos poemas terminan evocando la muerte, el erotismo de Darío no tiene diferencia al planteado por Paz en *La doble llama*, es dador de vida y de muerte, escapa a la consumación del acto sexual por medio de la muerte y en otros casos la consumación será otro tipo de muerte. Hipea en “El Coloquio...” dice sobre la mujer humana: “De su húmeda impureza brota el calor que enerva / los mismos sacros dones de la imperial Minerva; / y entre sus duros pechos, lirios del Aqueronte, / hay un olor que llena la barca de Caronte” (1996: 133). A su vez, Medón dice sobre la Muerte: “A sus pies, como un perro, yace un amor dormido” (1996:137). Preciso es cerrar la idea con una cita de Bornay: “La mujer será, en conclusión, el ser fatal que atrae, persuade, y, finalmente empuja al abismo, que es el sexo, pero también la muerte” (1990: 452), en la época de fin de siglo XIX la muerte es representada por la mujer, tanto en la iconografía plástica como en la literatura.

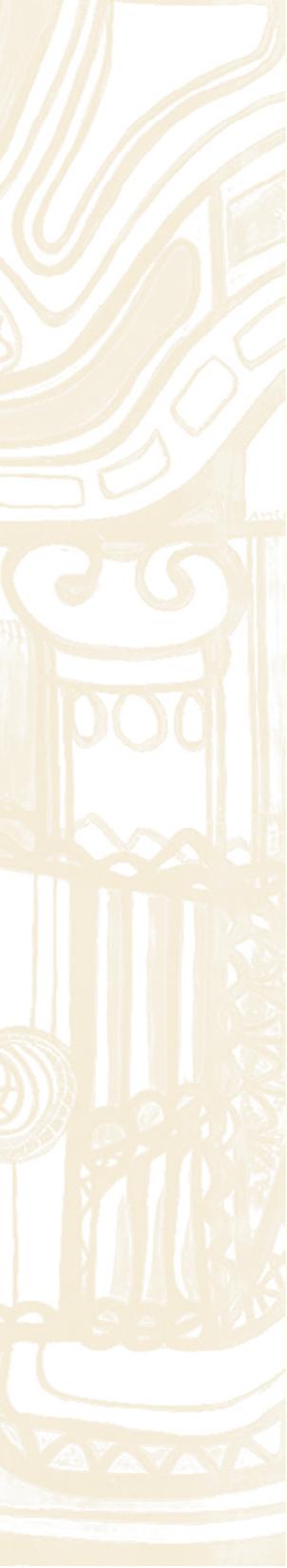
El erotismo en *Prosas profanas* es representado por el mundo grecorromano y el cosmopolitismo, Francia como supuesta mejor heredera de lo griego, no sólo porque en sí mismo es un mundo sensual y cargado de belleza, sino porque le permite a Rubén Darío dar cuenta de su concepción pagana del amor, le permite eternizar sus pasiones de mortal, por medio de las figuras inmortales y son los canales de su fuerza creadora. El erotismo es lo que transmuta los deseos y placeres en la poesía misma y su ideal de poesía.

## Bibliografía

- Anderson Imbert, Enrique (1967). *La originalidad de Rubén Darío*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Bataille, Georges (2010 [1957]). *El erotismo*, Barcelona, Tusquets Editores.
- Bornay, Erika (1995). *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra.
- Calame, Claude (2002 [1992]). *Eros en la Antigua Grecia*, Madrid, Ediciones Akal.
- Chazarreta, Daniela E. (2016). “Tradición clásica en *El arco y la lira* de Octavio Paz”. *El hilo de la fábula*. Revista anual del Centro de Estudios Comparados 16: 95-108.
- Darío Rubén ([1896] 1996). *Prosas profanas y otros poemas*, Edición, estudio y notas de Pedro Luis Barcia, Buenos Aires, Embajada de Nicaragua.
- (1977). *Poesías*, ed. De Ernesto Mejía Sánchez con prólogo de Ángel Rama y cronología de Julio Valle Castillo, Caracas, Biblioteca Ayacucho, núm. 9.
- 66 ---- (1913). *La vida de Rubén Darío escrita por el mismo/Historia de mis libros*, Edición digital.
- Fernández, Cristina Beatriz (2002). “Recorriendo el museo (sobre las *Recreaciones arqueológicas* de Rubén Darío)”, *ALPHA* n°18.
- Grimal, Pierre (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Buenos Aires, México, ediciones Paidós.
- Gullón, Ricardo (1967). “Rubén Darío y el erotismo”. *Los papeles de Son Armandans*, vol XLVI. pp. 143-158.
- Lejonagoitia, José Luis (2002). “El vino en la religión y en la fiesta”. *Douro- Estudos & Documentos*, vol. VII (13), 2002, 3º: 185-203.
- Litvak, Lily (1979). *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antonio Bosch editor.
- Paz, Octavio (2005 [1974]). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, México, Editorial Ligeia.
- (1993). *La llama doble*, Seix Barral.
- Salinas, Pedro (1978 [1948]). *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada.
- Siskind, Mariano (2016 [2014]). *Deseos cosmopolitas: modernidad global y literatura mundial en América Latina*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Fondo de Cultural Económica.







De la antigua  
Grecia  
a América:  
**fiesta**  
griega y  
mascarada  
dionisiaca en  
MeXico



DE LA ANTIGUA GRECIA A AMÉRICA: FIESTA GRIEGA Y  
MASCARADA DIONISIÁCA EN MÉXICO

*Analia Costa*

Nuestro continente latinoamericano no estuvo exento del legado de la antigüedad clásica que atravesó -de diferentes maneras- toda la literatura occidental, en todos los tiempos. Si revisamos la persistencia de este legado, podemos retomar una suerte de continuidad que va del humanismo renacentista y su irrupción en América, al componente épico que vibra en los relatos de la conquista, los motivos coloniales del Barroco de Indias y el más consistente, la recuperación de “la cultura de las humanidades” llevada a cabo por escritores de la talla de Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes en México, quien -nos referimos a Reyes- no sólo publicó un exquisito estudio sobre “Las tres Electras del teatro ateniense” (escrita en 1908 y dedicada a Pedro Henríquez Ureña), sino que emprendió además de una serie de ensayos que abarcan casi la totalidad de las manifestaciones del pensamiento antiguo, su drama *Ifigenia cruel* (1924), y tradujo -siguiendo los pasos de Leopoldo Lugones- una parte importante de la *Iliada* de Homero (de 1948 a 1959).

71

**La lectura de los clásicos**

Dentro del contexto mexicano de principios de siglo XX (en su primera década), el escritor dominicano Pedro Henríquez Ureña -maestro y amigo de

Alfonso Reyes- será el encargado de restaurar la tradición de los clásicos griegos dentro de un programa que será, a la vez, espiritual, cultural y político. Para llevar adelante este programa se propone poblar su biblioteca de textos provenientes de la antigüedad y compartir sus lecturas con un grupo de amigos que más tarde pasarán a integrar la Sociedad de Conferencias (1907). En un fragmento de sus *Memorias* -las que se corresponden precisamente con el año de 1907- da cuenta de su iniciación al helenismo y su pasión por el magisterio:

En 1907 tomaron nuevos rumbos mis gustos intelectuales. La literatura moderna era la que yo prefería; la antigua la leía por deber, y rara vez llegué a saborearla. Pero, por la época de las conferencias, mi padre había ido á Europa, como delegado de Santo Domingo á la conferencia de La Haya; y le pedí me enviara una colección de obras clásicas fundamentales y algunas de crítica: los poemas homéricos, los hesiódicos, Esquilo, Sófocles, Eurípides, los poetas bucólicos, en las traducciones de Leconte de Lisle; Platón, en francés, la *Historia de la literatura griega* de Otfried Muller, los estudios de Walter Pater (en inglés), los *Pensadores griegos* de Gomperz, la *Historia de la filosofía europea* de Alfred Weber, y algunas otras. La lectura de Platón y del libro de Walter Pater sobre la filosofía platónica me convirtieron definitivamente al helenismo. Como mis amigos (Gómez Robelo, Acevedo, Alfonso Reyes) eran ya lectores asiduos de los griegos, mi helenismo encontró ambiente, y pronto ideó Acevedo una serie de conferencias sobre temas griegos: serie que hasta ahora no se realiza pero que nos dio ocasión de reunirnos con frecuencia a leer autores griegos y comentarlos. Hice entonces una bibliografía extensa sobre Grecia, para obtener los libros principales; y en poco más de un año, comprando aquí mismo libros ó encargándolos á Europa ó á los Estados Unidos, he completado mi colección de autores griegos y aumentado la de latinos, y he conseguido la *Historia de Grecia* de Curtius, la *Historia de la literatura griega* de los Croiset, el *Pour mieux connaître Homère* de Bréal, la *Historia de la filosofía* de Windelband, *La teoría platónica de las ciencias* de Elie Halevy, y otras obras especiales, amén de las obras en que extensamente ó de paso tratan de Grecia Lessing, Goethe, Schiller, Hegel, Schopenhauer, Heine, Nietzsche, Matthew Arnold, Ruskin, Oscar Wilde, Renan, Taine, Fouillée. Mis amigos también se han dedicado a reunir obras semejantes; Perrot y Chipiez, Collignon, Cox, Henri Weil, Jules y Paul Girard, Couat, Gilbert Murray, Andrew Lang, y otros más. Hasta ahora, sólo hemos hecho

con estos elementos una fiesta griega: el 25 de diciembre celebramos el nacimiento de Dionisos, en la casa de Ignacio Reyes, con un ensayo de tragedia mía, al modo de Frínico, *El nacimiento de Dionisos*, y un coro de sátiros de Alfonso Reyes: hubo luego palabras improvisadas por Caso y Valenti. Agregaré que desde hace un año estoy traduciendo y publicando por entregas en la *Revista Moderna* el libro de *Estudios griegos* de Walter Pater: primera traducción castellana de una obra suya (Henríquez Ureña 2000a: 122-4).

Esta extensa cita de las *Memorias* de Pedro Henríquez Ureña revela la amplia biblioteca americana a través de la cual el culto a la antigüedad se instaló como un legado cultural en nada azaroso y llega a constituirse por lo tanto en un dato clave para comprender la magnitud del interés por el estudio de la tradición clásica en el contexto mexicano de principios de siglo. Grecia estaba de “moda”,<sup>[1]</sup> el helenismo de Pedro Henríquez Ureña “encuentra ambiente” y esta gran biblioteca se convierte en la antesala de la “fiesta griega” -que tuvo lugar la noche del 25 de diciembre de 1908-: celebración de un valor altamente significativo para la historia cultural mexicana ya que en esta ocasión un grupo de escritores se da cita en una majestuosa casa, propiedad de Ignacio Reyes, y da lectura a una breve obra de Pedro Henríquez Ureña: *El nacimiento de Dionisos*. El grupo de invitados al encuentro es reducido, homogéneo, ninguno de ellos supera los treinta años de edad, todos se conocen entre sí y cuentan ya con un cierto renombre dentro del ambiente cultural de la ciudad de México. Estaban presentes esa noche: el anfitrión y su sobrino, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso, Rubén Valenti y se estima que

[1] Destacamos la referencia al artículo “La moda griega”, escrito por Pedro Henríquez Ureña en 1908 y publicado en *Horas de estudio* (1910: 263-70) en el que da cuenta de esta “moda griega” a partir del impacto que producen las conferencias sobre los poemas homéricos y la tragedia ática dictadas por Jesús Urueta en la clásica escuela Preparatoria de México (publicadas con el título de *Alma Poesía* en 1904) y del salto que daba uno de sus discípulos cuando, al salir de sus clases, se sumergía en la lectura de las crónicas sobre el viaje a Grecia de Enrique Gómez Carrillo (1908). Sin embargo, lo que intenta destacar el autor del artículo es que si bien Gómez Carrillo se ocupa de Grecia llevado por la moda y por el interés que pudiera despertar la Grecia contemporánea: “lo que seduce al público literario, la moda no agotada aún, es la Grecia antigua” (1910: 264). Es de destacar la valoración y la significación que Pedro Henríquez Ureña otorga a la Grecia clásica o -como él mismo la llama- “la cuestión helénica” (265)-, y que lo lleva a afirmar que a pesar de ser éste un ágil cronista, no le ha sido posible librarse del “discreto fardo de reminiscencias clásicas” (264) y “Á maravilla lo prueba el libro de Gómez Carrillo” (266).

podieron haber asistido también Julio Torri, Jesús T. Acevedo y Ricardo Gómez Robelo (Quintanilla 2000: 620).<sup>[2]</sup>

El encuentro es significativo por la elección de la fecha, que coincide con la noche de la celebración de la Navidad y porque en ella se llevó a cabo la lectura, por parte de Pedro Henríquez Ureña, de un pequeño drama de su autoría o “ensayo de tragedia griega” -como él prefirió llamarlo-, por medio del cual anuncia y celebra el nacimiento de Dioniso. A la manera de un ritual de iniciación, imitando las formas y el lenguaje de los poetas trágicos,<sup>[3]</sup> su autor da lectura a este texto que anuncia el advenimiento de Dioniso y el deseo de la ciudad -expresado a través del coro- de que se convierta en su dios tutelar. La trama no se aparta demasiado de las versiones más conocidas del mito, y con su escritura el autor se propuso: “imitar la forma trágica en uso durante el período anterior a Esquilo: la forma que, según las noticias llegadas hasta nosotros, empleó el poeta Frínico, y cuyas características son el predominio absoluto del coro y la intervención de un solo actor en cada episodio” (2000b: 5). Henríquez Ureña no omite en su escritura ninguna de las partes esenciales de la tragedia griega: comienza con la presentación de los personajes, continúa con la entrada del coro -*párodos*-, le siguen a esta cinco episodios (en los que el coro dialoga con los personajes), cuatro *stasima* (con sus estrofas y antistrofas) hasta el éxodo final en el que se retira el coro al canto del *evohé*, y con el dios de la vida a la cabeza del canto. La forma elegida es la de

[2] El dato de los participantes del encuentro fue tomado de: Quintanilla, Susana (2002: 620). Destacamos este trabajo por su notable y riguroso rastreo de fuentes, su precisión cronológica, su incisivo análisis del contexto (la autora nos guía en un recorrido cartográfico por la ciudad de México, permitiéndonos visitar con la imaginación los sitios en que se desarrollaban los eventos que enmarcan el acontecimiento bajo estudio), y las afinidades electivas que se fueron consolidando entre los protagonistas del campo cultural mexicano de la primera década del siglo XX, brindando de esta manera un marco preciso y un estudio en profundidad, que seguimos, y que resultó una guía para acceder a los detalles del contexto de producción y difusión de esta obra de Pedro Henríquez Ureña.

[3] Advertimos que, al menos en apariencia, la lectura del texto de Pedro Henríquez Ureña “pudiera pasar como antigua a los ojos de sus críticos”, tal como afirma esta cita de Walter Pater (1908: 175) en referencia a una escultura renacentista de Miguel Ángel dedicada al dios. Pero a esta observación podemos agregar que también es posible caracterizar este drama recurriendo al mismo Henríquez Ureña cuando, en su ensayo “El descontento y la promesa” señala que en las *Silvas Americanas* de Andrés Bello (esa primera alocución a la poesía con la que Bello proclamaba la independencia espiritual): “La forma es clásica; la intención es revolucionaria”. (Pedro Henríquez Ureña 1928: 12).

la prosa poética (siguiendo el ejemplo de los traductores de las tragedias griegas -entre las que se destacan las versiones francesas de Leconte de Lisle-, sobresalen los epítetos y el uso de calificativos deslumbrantes a la manera del lenguaje modernista (“broncínea armadura resplandeciente”) (2000b: 7), donde su uso y su ‘abuso’ no pasan desapercibidos, sino que exhiben una redundancia léxica que intensifica la presencia de las modulaciones propias del simbolismo e introduce una leve tensión entre el modelo –“el ejemplo antiguo”- y su versión moderna.

Al testimonio de sus *Memorias*, podemos agregar el intercambio epistolar que mantienen Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes a comienzos del año de 1908 (AR y PHU 1986: 70-94), donde encontramos un registro del vínculo de amistad y del intercambio de ideas que existe entre ambos: comentarios, interpretaciones, experiencias de lectura, escritos, viajes, publicaciones y libros en circulación, editoriales de periódicos y revistas, detalles de los banquetes, conferencias, tés y protestas que agitan el clima intelectual del México de esos años (1986: 71). A medida que avanzamos en la lectura de estas cartas vamos frecuentando la presencia de la relación magisterial que existe entre ambos y que José Luis Martínez, en referencia a esta etapa de formación del joven Reyes, precisa diciendo:

...su amigo y preceptor imperioso, Henríquez Ureña, lo empujaba sin reposo ni piedad para sus propensiones sentimentales y sus ocasionales disipaciones, a estudiar más, a saber más, a corregir y pulir cuanto escribía, a desconfiar de su facilidad, a endurecerse, a encontrar tiempo para estar en la calle y en la vida, y saberlo todo al mismo tiempo. (1986: 13).

En la carta 7 de este Epistolario, fechada en Monterrey, el 29 de enero de 1908 (1986: 66-70), Alfonso Reyes comparte con Henríquez Ureña “el desbarajuste de ideas” que le provoca la lectura de *El origen de la tragedia* de Nietzsche y expone, con rigor crítico -y no exento de una cierta cuota de humor (legible al término de la carta)- su desconfianza respecto de la manera en que el filósofo alemán describe la alegría griega. El texto de la carta es una exposición de su experiencia de lectura, un registro de su entusiasmo, de su declarada incomprensión, de su confianza en la memoria y su desconfianza ante lo nuevo -lo que parece raro-, y de su deseo de

entendimiento de las ideas nietzscheanas. Exhibe en ella un método de trabajo (a la manera de las notas que hacen las veces de un borrador para la escritura de un ensayo), expone sus reflexiones y las comunica a su maestro, le da su opinión y confirma su afinidad de pensamiento: “tenías tú razón, eso no es toda Grecia.” (1986: 67). La tragedia griega, sus orígenes y su relación con la embriaguez dionisiaca, con la ilusión y el placer por el conocimiento, con el acecho del dolor y del peligro, son algunos de los motivos explorados en su lectura y puestos en consideración en el diálogo epistolar, constituyéndose en un eslabón más de la constante reflexión crítica sobre los temas y los problemas que tensan la relación entre la tragedia antigua y la experiencia moderna. En la carta 8, escrita por Pedro Henríquez Ureña en la capital de México y fechada el 31 de enero de 1908 (1986: 70-78), éste le responde a Reyes sin hacer ninguna devolución a “las bravatas de su discípulo”<sup>[4]</sup> (Quintanilla 2002: 641). La respuesta gira sobre dos temas centrales: en primer lugar, el clima que se vive en México a raíz de las reacciones antipositivistas en contra de Barreda (introduccionista del positivismo en México), que tiene lugar a la par del “match pedagógico” (1986: 71) que tiene a la Preparatoria en el centro de la escena. Atento a estos acontecimientos, Pedro Henríquez Ureña lanza una proposición a Reyes que pone el foco en uno de los ejes centrales de su propuesta, y dice: “La verdad es que podríamos aprovechar la agitación que reina en cuestiones de educación” (1986: 71). En segundo lugar, amplía las orientaciones de lecturas dirigidas a Alfonso Reyes, entre las que figuran: *Las bacantes* de Eurípides, *Las aves* de Aristófanes, una selección de los diálogos platónicos (*La república*, *Las leyes*, *Fedro*, *Fedón*, *el Simposio*, *Protágoras*, *Gorgias*, *Parménides*, *Timeo*, *Teeteto* y *Critias*); una serie de textos que se desprenden de las citas que acompañan sus comentarios y amplían la vasta biblioteca que enumera en sus *Memorias* (Henri Ouvre, John

[4] Citamos a continuación la reflexión de Susana Quintanilla a esta falta de respuesta: “Contra su costumbre, Pedro Henríquez Ureña obvió las bravatas de su discípulo y rehusó la oportunidad de darle varapalos. Una explicación posible es que, al igual que muchos de sus contemporáneos, Pedro Henríquez Ureña pensara que Federico Nietzsche ya había perdido la razón cuando estaba escribiendo sus libros, y que darles importancia era síntoma de locura. Pese a este probable prejuicio, en el ensayo «Nietzsche y el pragmatismo (Nota al vuelo)», publicado en mayo de 1908, Pedro Henríquez Ureña reconoce que el filósofo alemán provocó la agitación intelectual de finales del siglo XIX y principios del XX.” (2002: 641). A lo que podríamos agregar, siguiendo las palabras de Pedro Henríquez Ureña sobre Grecia: Nietzsche está de moda (1910: 263-270).

Ruskin, Jean-Paul Richter, etc.); y recomienda una serie de espectáculos teatrales que tienen lugar en México y Nueva York -posible destino para Reyes en ese momento- (representaciones de la *Electra* de Sofocles, una tragedia en verso: *Safo y Faón*, entre otras) y que lo llevan a afirmar: “Grecia es la moda de este año en la «metrópoli comercial»” (1986: 74). El intercambio epistolar que tiene lugar entre ambos autores pone en evidencia “la correspondencia” de ideas que circula entre ellos, la relación magisterial que los vincula y el interés que les suscitan (sobre todo a Pedro Henríquez Ureña) las representaciones teatrales de la ciudad, a las que asiste y recomienda con entusiasmo. Al mismo tiempo, el carácter crítico y analítico del cruce de lecturas compartidas da cuenta de un amplio catálogo de libros, de un riguroso programa de formación, en los que demuestran su predilección por las obras de la antigüedad clásica y sus estudios más recientes.<sup>[5]</sup> Comparten además, una constelación de referencias y experiencias ligadas a una serie de acontecimientos que tienen lugar en la vida social y cultural de la metrópoli mexicana de comienzos de siglo, que ya venimos relevando y entre las que volvemos mencionar: las tertulias, reuniones, exposiciones, banquetes, conferencias, cátedras, tés, protestas, obras de teatro, publicaciones, traducciones, ensayos, dramas, poesías, y a partir de las cuales incorporan la dimensión performativa y persuasiva de la lengua -una retórica- en un contexto de fuerte circulación de la palabra. Susana Quintanilla, en su estudio sobre Dioniso en México, intenta poner de relieve la importancia que adquiere, en este contexto, la relectura de la tradición clásica:

77

[5] Resta señalar que, en el texto de su respuesta, Pedro Henríquez Ureña hace referencia a un ciclo de conferencias sugerido por Jesús T. Acevedo y planeado en detalle por él mismo: “«Nosotros» hemos organizado al fin un programa de cuarenta lecturas que comprenden doce cantos épicos, seis tragedias, dos comedias, nueve diálogos, Hesíodo, himnos, odas, idilios, elegías, y otras cosas más, con sus correspondientes comentarios (Müller, Murray, Ouvré, Pater, Bréal, Ruskin, etc), y lo vamos realizando por orden.” (1986: 74). En relación con este programa, Susana Quintanilla nos advierte (siguiendo lo expresado por Pedro Henríquez Ureña [2000b: 22]) que “Quienes debían participar en él incumplieron el compromiso; preferían ir a las corridas de toros o pasear por el centro de la ciudad de México a consagrar su tiempo al estudio”; no obstante agrega una cita en la que Pedro Henríquez Ureña señala que sí tuvo lugar un encuentro en que relevaron en común el *Banquete* de Platón. Esta lectura fue realizada al modo de una puesta en escena en la que cada uno de los participantes tomó la palabra de los personajes del diálogo, se extendió por tres horas y provocó el olvido del mundo de la calle, aun cuando tuvo lugar en un taller de arquitecto inmediato a una de las más populosas avenidas de la ciudad (Quintanilla 2002: 633).

El encuentro, pleno y entrañable, de nuestros protagonistas con la cultura clásica figura entre los momentos estelares de la vida intelectual en México. Nunca se podrá reconstruir con exactitud, mucho menos interpretar, los detalles, los matices y las honduras del diálogo que sostuvieron con los textos. Mejor así, ya que en la literatura, como en el amor, el misterio importa. Sabemos lo trascendental: que compartieron una profunda admiración por el “milagro griego”. Ello los puso al ritmo de su tiempo, pues el pensamiento y la sensibilidad de la época obtuvo su fuerza esencial de una reflexión sobre el helenismo. (2002: 640).

78 Grecia está de moda. En este marco, Pedro Henríquez Ureña escribe su pequeño drama que tiene como personaje principal al dios enmascarado que está en el origen de la tragedia griega. Anuncia su advenimiento, y lo hace apelando a un juego de máscaras que tiene a Dioniso como personaje principal. Pedro Henríquez Ureña alza el telón y el reducido público asiste a la representación en privado de un drama que deja al descubierto el entusiasmo, la fuerza expansiva y de contagio que propone la apertura a un nuevo orden vital, cultural y social, la creación de un ámbito de actuación capaz de aprovechar la agitación del momento. La tragedia se convierte en el modelo ideal capaz de expresar el desencanto del hombre en las sociedades modernas, sin embargo, su desenlace -nos advierte Pedro Henríquez Ureña- puede ser jubiloso y liberador; y sus efectos -nos atrevemos a conjeturar- consistirán en la aceptación, por parte de las juventudes inquietas de América, de la necesidad de ir “del descontento a la promesa”.<sup>[6]</sup>

### **El dios enmascarado**

El pequeño drama escrito por Pedro Henríquez Ureña está centrado en la figura de Dionisos y su doble nacimiento. Penteo está ausente en esta pieza. La ausencia del joven rey (personaje insoslayable en el drama de Eurípides) señala un

---

[6] Remitimos a “El descontento y la promesa”, el título del ensayo de Pedro Henríquez Ureña que abre la serie publicada por primera vez en Buenos Aires en 1928 [1926] (1928: 111-35).

cambio significativo en el tratamiento que Henríquez Ureña da al mito clásico en relación con el argumento de la tragedia griega. Nos referimos con esta observación al cambio de foco en relación con la figura del héroe trágico, protagonista de la pieza de Eurípides: Penteo jugaba un rol central en la “acción trágica” de *Las Bacantes*, y el conflicto suscitado en la ciudad de Tebas encuentra en la crisis y destrucción de su rey, un centro de gravitación capaz de convertir la acción ritual del “sacrificio” en el eje de la destrucción de la ciudad y de toda una estirpe. La versión “moderna” de esta tragedia introducida por Pedro Henríquez Ureña hace eje en la figura de Cadmo, rey de Tebas y padre de Semele, y en el sacrificio de la joven madre que hará posible el doble nacimiento del dios que se anuncia como aquel que trae “alegría a la tierra” “porque el delirio dionisiaco será la obra de las ocultas voluntades ascendentes y elevará a los mortales por sobre el dolor hacia la vida plena” (2000b: 16). Vemos sucederse, antes del ingreso de Dioniso a escena y en las palabras del coro de mujeres tebanas, algunas de las caracterizaciones propias del género trágico localizadas en la expresión del temor que asecha a la ciudad ante la presencia del poder de Zeus y sus imposiciones divinas, las que traerán aparejadas la muerte de la hija de Cadmo y madre de Dioniso, y el nacimiento de éste. Muerte y nacimiento, luces y sombras, tristeza y regocijo, cólera y deleite, vuelcan la balanza hacia el cumplimiento de los designios de la majestad de Zeus. Desde la parodos al IV episodio se suceden los acontecimientos que anuncian la muerte de la joven Semele y, en esta primera parte, que el carácter trágico de la pieza está vinculado de manera directa a la muerte de la joven madre y el lamento de su padre frente a esta pérdida (la muerte de Semele no sería predecible aunque sí, y debido a la intervención divina, se volverá necesaria). Pero además, la pieza nos invita a ir más allá de esta pérdida o, en todo caso, a percibir que es a partir de ella que se produce un vuelco en la vida de la ciudad. La tragedia trae consigo un nuevo orden de vida, “los gérmenes del entusiasmo y esperanza”: el nacimiento de un nuevo dios que anuncia la conversión del dolor en la aceptación de un recomienzo. Tal vez sea ésta la razón que lleva a su autor a anunciarnos desde el prólogo que su desenlace es un desenlace sin desastre, es jubiloso y consiste en la instauración de un culto. Las palabras finales que el joven dios dirige al coro condensan el significado de esta aceptación: “Yo os guiaré a los bosques sacros, poblados de

espíritus amables, vida del mundo verde; respiraréis los hondos aromas, y domaréis los seres salvajes, y yo os daré el agua de mis fuentes y la miel de mis panales y la sangre de mi cuerpo”. (2000b: 17).

Esta última afirmación en boca del dios alude a las dos divinidades que confluyen en la ocasión de la lectura: Cristo y Dioniso. El vino ocupa un lugar central en ambas celebraciones: en el banquete que reúne a los amigos en la noche de Navidad -congregados en el natalicio del hijo de dios y asociado el ritual de la eucaristía- y la lectura del maestro, que introduce la fiesta propicia para el entusiasmo y la embriaguez dionisiacos. Las virtudes transfiguradoras y simbolizantes del vino se concentran en ambas figuras: la evocada, la sangre de Cristo; y la invocada, Dioniso y los efluvios naturales.<sup>[7]</sup> Es difícil no caer en la tentación de establecer un vínculo -una suerte de identificación encubierta- entre ambas figuras o de escapar del juego especular del enmascaramiento de Cristo tras la aparición de la divinidad pagana. Ambos comparten la doble condición divina y humana; y su presencia trae como consecuencia una “redención”, la instauración de un culto en la fecha en que se celebra un doble nacimiento: el de Cristo (noche de Navidad) y el de Dioniso (que a su vez nace dos veces). Esta versión del “nacimiento de Dioniso” profana y enmascara el “nacimiento de Cristo” y simboliza el nacimiento de la tragedia moderna en el contexto mexicano, su transformación como versión o ensayo de una tragedia moderna que se seculariza. Podríamos proponer en este punto y en relación con la tragedia de Eurípides -en la que el par Dioniso/Penteo puede ser analizado bajo la figura del “doble”-, que de la misma manera en el pequeño drama de Pedro Henríquez Ureña puede pensarse el par Dioniso/Cristo

80

[7] Encontramos un correlato de esta celebración del dios del vino en el poema que unos años antes (1892?) el modernista mexicano Manuel Gutiérrez Nájera (1966: 244), dedicara en sus *Odas Breves*, “A Dionisos”:

Nada mejor que el vino. Ya se apure  
en pobre taza de pulido barro  
o ya lo escancie el joven Ganimedes  
en áurea copa, a su poder supremo  
huyen despavoridos los dolores:  
Venus propicia nuestra voz escucha,  
y al clamor juvenil cediendo grata,  
vencida al fin en amorosa lucha  
las cintas de su túnica desata.

bajo esta figura. El doblez o la máscara trágica se combinan en esta nueva pieza para dar lugar a una variante de Cristo propia del proceso de secularización que tuvo lugar desde fines de siglo XIX y que impacta en esta obra consumándose en la visión humanizada de la figura de Cristo a través de una síntesis profanadora que se ofrece, en esta nueva versión, cargada de rasgos dionisiacos como promesa de un nuevo orden cultural que, en palabras del dios pagano de Pedro Henríquez Ureña: “será la obra de oscuras voluntades ascendentes y elevará a los mortales por sobre el dolor hacia la vida plena” (2000b: 16). A esto podemos agregar que la sustitución de la religión cristiana por la religión dionisiaca está cargada de ecos nietzscheanos. El primero de ellos lo podemos encontrar en el carácter homónimo de los títulos de ambos trabajos: El nacimiento o el origen -dependiendo de las traducciones- de la tragedia, de Friedrich Nietzsche<sup>[8]</sup> y “El nacimiento de Dionisos” de Pedro Henríquez Ureña; y en las palabras que Dioniso dirige al coro cuando anuncia su reinado:

... no lucharé con los olímpicos, reinaré sobre la tierra, a los humanos daré mi sangre, y prestaré esplendor al culto imperecedero de Zeus omnipotente, porque los dioses nuevos no vienen a luchar con los antiguos, sino a acrecer el sentido religioso de la tierra. (2000b: 16).

Además, encontramos en el fragmento citado, ecos de lo planteado por Walter Pater en sus *Estudios griegos*, obra traducida por Pedro Henríquez Ureña en 1908, el mismo año en que presenta su “nacimiento de Dionisos”. Leemos en este estudio:

...la religión de Dionisos, era para los que en ella vivían, una religión completa, una completa interpretación o representación sacra de toda la vida; y así como en su relación con la vid, él ocupa para ellos el lugar de Deméter, y es la vida de la tierra en la uva como ella lo es en el grano, así, en esta otra fase de su ser, en su relación con la caña, para ellos ocupa el lugar de Apolo, es la causa interna de la poesía y de la música; inspira, explica los fenómenos del entusiasmo, según los señala Platón

[8] Nos referimos a *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, Friedrich (1991).

en el Fedro, el secreto de sentirse poseído por un espíritu más alto y enérgico que el propio, el don de auto-revelación, de expresarse con palabras, tonos, gestos. Un Dionisos alado, venerado en Amyclae, estaba destinado tal vez a representarle en ese aspecto, como dios del entusiasmo, del surgir de las alas espirituales, sobre lo cual también se oye decir algo en el *Fedro* de Platón. (1908: 166).

El “surgir de las alas espirituales” a que hace referencia la cita de Walter Pater tiene relación directa con la relectura de los clásicos en las fiestas-banquetes-tertulias-lecturas y encuentros literarios celebrados por los jóvenes artistas e intelectuales que se reunían en torno al magisterio de Pedro Henríquez Ureña desde los primeros tiempos de su llegada a la ciudad de México. Es además indisociable de la reacción antipositivista instalada en el contexto mexicano de principios del siglo XX, que encuentra un lugar de reflexión y de tensión en una serie de ensayos publicados por el maestro dominicano y que dan marco a su “ensayo de tragedia griega”.<sup>[9]</sup> El ideal del pragmatismo positivista que invadía el clima intelectual e institucional del porfiriato se encuentra matizado y moderado en el pensamiento de Pedro Henríquez Ureña quien percibe al positivismo como un movimiento que no debe ser extirpado -como advierte siguiendo a su maestro Eugenio de Hostos- ya que es necesario reconocer su aporte al imaginario de un ordenamiento de la educación nacional; sin embargo reconoce, siguiendo en este punto la ineludible influencia que la obra de Rodó significó para la juventud hispanoamericana, la urgente necesidad de restaurar las humanidades para superar el modelo del “intelectual científico” propuesto por el positivismo, a través de la figura del “maestro espiritual”. La impronta del sermón laico arielista es detectable en una serie de ideas clave del pensamiento de Pedro Henríquez Ureña que articulan y condensan los postulados más significativos del pensamiento rodoniano en su obra

[9] Nos referimos al grupo de ensayos que bajo la denominación de “Cuestiones filosóficas” se encuentran reunidos en su libro *Horas de estudio* (1910: 13-88) donde cada uno de los trabajos tiene como tema central el “positivismo” (“El positivismo y Comte”, “El positivismo independiente”, “Nietzsche y el pragmatismo” y “La sociología de Hostos”).

capital, *Ariel* (1900).<sup>[10]</sup> Nos referimos a la lectura del “formidable Nietzsche”, a la recuperación de las fuentes espiritualistas para el arte, a la prédica juvenilista y entusiasta de su discurso, al ejercicio de revisar la matriz dominante de todo pensamiento positivo, al exceso de utilitarismo de la época y al decadentismo apoliticista, todos ellos confluyen en la elección del tema hispanoamericano y el modernismo cultural que impregna los proyectos y las ideas de Pedro Henríquez Ureña durante su período mexicano (Cf. Terán 2000: 604-623).

El “ensayo de tragedia” de Pedro Henríquez Ureña se convierte, por la fecha y la ocasión de su lectura, por la forma clásica elegida, por la celebración de un comienzo para el arte y la cultura de esta región hispanoamericana simbolizado en la figura del dios nietzscheano, en una incitación al convite cultural. Su representación tiene lugar en el ámbito de una fiesta privada donde el entusiasmo juvenil domina la escena y en la que estos jóvenes “atenienses” (la mayoría de ellos fundarán e integrarán unos meses más tarde el Ateneo de la Juventud) homenajean al dios de la vida, de la metamorfosis, de la máscara, de la mano de su “maestro o guía espiritual”. La máscara dionisiaca es utilizada por el maestro dominicano para dar testimonio de su entusiasmo e identificación con el mundo clásico. El dios se ha vuelto una presencia que llega con sus ruidosos cortejos y de este modo Grecia ingresa como un torbellino e invade la literatura, los programas de estudio, será tema de conferencias, de tertulias, charlas, ensayos e investigaciones y pasará a ocupar (como vimos en el caso del dominicano) los estantes de las bibliotecas con obras y estudios dedicados a la cultura griega.

La imagen de un dios invadiendo la ciudad y contagiando a sus habitantes del entusiasmo por la vida y el arte es una lectura posible de este pequeño drama que transcurre en la Tebas de Cadmo y Harmonía y cuya representación tiene lugar en la ciudad de México de principios de siglo XX. En este marco histórico-cultural, la fecha registra no solo el calendario histórico, sino que estamos ante un tiempo

[10] Uno de los pasajes más reveladores del papel de lo griego en el “arielismo”, lo encontramos en el *Ariel* cuando afirma: “Cuando Grecia nació, los dioses le regalaron el secreto de su juventud inextinguible. Grecia es el alma joven. “Aquel que en Delfos contempla la apinada muchedumbre de los jonios -dice uno de los himnos homéricos- se imaginaba que ellos no han de envejecer jamás. Grecia hizo grandes cosas porque tuvo de la juventud, la alegría, que es el ambiente de la acción, y el entusiasmo, que es la palanca omnipotente” (Rodo 1957: 205).

en que el arte de la tragedia se vuelve anacrónico y exhibe un tejido temporal, una “estructura de sentimientos” -para utilizar una categoría williamsdiana<sup>[11]</sup>- en el que el recurso al modelo trágico no es solo formal y nos exige que nos ocupemos de indagar en la construcción de un sentido oculto en la continuidad de esas formas y sus contenidos míticos. Nos enfrentamos a la apropiación de una tradición clásica que es reinterpretada en un contexto diferencial, moderno, que intenta responder a otros intereses -diferenciales de los que perseguía el hombre griego-. Persiste una tendencia aristocratizante de la idea del arte y sus condiciones de producción a la par del propósito de dar, a la vida urbana, una versión secularizada de la tragedia. Dionisos es un dios-hombre: el humanismo se instala en el cuerpo de la pieza y promete a la ciudad de Cadmo, luego de su peregrinación por otras tierras y de su iniciación con Sileno: “la flor de mi sabiduría” (2000b: 16), la que no será el resultado de una lucha con los dioses antiguos, sino que promete la libertad y la vida plena. El germen del entusiasmo dionisiaco, de la celebración de la vida y del arte es la promesa que trae consigo el retorno de Dioniso a la ciudad. Dioniso se erige como una deidad pagana, que nos “salva”, ya que pone ante nuestros ojos el sufrimiento, el dolor que se vuelve experiencia común y compartida por los miembros de una comunidad. Además, este dios es a su vez un hombre que pide al resto de los hombres que se vean a sí mismos transformándose: es la promesa de un nuevo “comienzo”. La mirada dionisiaca -este volver los ojos girando el espejo para obtener el lado dionisiaco de los acontecimientos en su representación- se pone de manifiesto en un conflicto que, sin oponer resistencia al anuncio de la muerte, acepta el sufrimiento, el sacrificio de la joven madre hasta el punto de volverse necesario para la instauración de esta idea de comienzo/nacimiento, que es el anuncio de un “nuevo humanismo” (Henríquez Ureña 2000b: 23).

El peso de la tradición nutre cada nueva interpretación del mito y el deseo de un nuevo comienzo exige una lectura del pasado (así se manifiesta en las expectativas de estos jóvenes intelectuales reunidos en la Sociedad de Conferencias de la ciudad de México a principios de siglo XX) que promueve una reorganización de los contenidos míticos a los que se rememora y que funcionan al modo de un comienzo / pasado que no puede no ser pensado desde las coordenadas y

[11] Williams, Raymond (1980: 150-158).

las exigencias de un presente que se vive como fundación, como renovación del hombre. El mito -como señala Jean Pierre Vernant (1996: 110)- aparece en formas de pensamiento diversas e históricamente situadas, a lo que podemos agregar -siguiendo al pensador francés- que hay mucho de razón en el mito, es decir, Pedro Henríquez Ureña continúa un camino tradicionalmente trazado, Dioniso abre a la posibilidad de constituirse en una figura plena de sentido en este orden imaginario de un recomienzo para la vida social y espiritual, de un orden cultural que requiere ser repensado a partir de redes intelectuales, juveniles, que reabren el archivo de la antigüedad a través de una recreación precisa de la antigüedad helénica recodificada bajo la superficie de su trama.

La tragedia, como estrategia de recuperación de las fuentes espiritualistas del arte en la estela del modernismo cosmopolita y la inminencia de la revolución, pone de manifiesto la relación inseparable que existe entre polis y política en las metrópolis hispanoamericanas en el cruce de los siglos. El nacimiento de Dioniso en México da cuenta del modo en que la cultura helénica formó parte de los programas culturales, ideológicos y políticos de la intelectualidad latinoamericana, obteniendo un lugar destacado como fuente en un doble sentido convergente: por un lado, Grecia se propone como el modelo a seguir en el diseño de las ciudades-estado en formación, otorgando las bases espirituales y morales exigidas para el reordenamiento social de las flamantes Atenas hispánicas. Por el otro, Grecia será fuente del idealismo en el pensamiento y el arte, y de allí provendrá su vitalismo y la fuerza inextinguible de su *paideia*. En esta doble vertiente, volver a Grecia posibilitará una propedéutica para que desde el ensayo, el drama, el coloquio y la cátedra se tracen los lineamientos básicos de los proyectos culturales y para que la elaboración de los programas de un nuevo orden social encuentren su formulación utópica e intenten proyectar sus efectos educativos y políticos.

Pedro Henríquez Ureña fue ante todo un maestro. Y su pregunta por la tradición, su lectura de los clásicos, su propuesta de retorno a la cultura de las humanidades encierra o contiene una pregunta sobre la función social de la literatura. Sobriedad y embriaguez caracterizan a este maestro de las letras hispanoamericanas que ha recibido el apodo de Sócrates por sus contemporáneos, por su *paideia*, por el heroísmo cultural con que ha sostenido su utopía de América.

Pedro Henríquez Ureña es representativo de un ideario de época. Con este ensayo de tragedia, el dominicano comienza a desplegar una intensa tarea de reflexión destinada a dar cuenta de su programa cultural y vuelve a Grecia, porque Grecia (y cito un fragmento de la conferencia que diera en ocasión de la reapertura de las clases en la Escuela de Altos de Estudios de México en 1914):

... no es solo mantenedora de la inquietud del espíritu, del ansia de perfección, maestra de la discusión y de la utopía, sino también ejemplo de toda disciplina. De su aptitud crítica nace el dominio del método, de la técnica científica y filosófica; pero otra virtud más alta todavía la erige en modelo de disciplina moral. El griego [...] creyó en la perfección del hombre como ideal humano, por humano esfuerzo asequible, y preconizó como conducta encaminada al perfeccionamiento, como “prefiguración” de la perfecta, la que es dirigida por la templanza, guiada por la razón y el amor. El griego no negó la importancia de la intuición mística, del delirio -recordad a Sócrates- pero a sus ojos la vida superior no debía ser el perpetuo éxtasis o la locura profética, sino que habría de alcanzarse por la sofrosine. Dionisos inspiraría verdades supremas en ocasiones, pero Apolo debía gobernar los actos cotidianos. (2000b: 23-4)

86

afirma convencido de que la educación -entendida en el amplio sentido humano que le atribuyeron los griegos- es la única salvadora de los pueblos. La voz de Pedro Henríquez Ureña leyendo ante un grupo de amigos y discípulos el texto del advenimiento del dios, es la “voz del maestro”, del ensayista, del crítico de la cultura. Evidencia sus preocupaciones en torno a la renovación de los proyectos y programas culturales que cobrarán forma en los años venideros, su gusto por el diálogo y la conversación erudita, su pasión didáctica y magisterial, la misma pasión con las que vuelve a las letras clásicas.

## Bibliografía

Gutiérrez Girardot, Rafael (2014). *Ensayos sobre Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña*, México, El Colegio de México.

Gutiérrez Nájera, Manuel (1966). *Poesías Completas*, México, Porrúa.

- Henríquez Ureña, Pedro (1910) [1908]. “La moda griega”. *Horas de estudio*, París, Librería Paul Ollendorff.
- (1928). *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires-Madrid, Babel.
- (2000a). *Memorias. Diario. Notas de Viaje. México: Ed. Del Fondo de Cultura Económica.*
- (2000b). “El nacimiento de Dionisos” [1908] y “La cultura de las humanidades” [1914]. Abellán, José Luis; Barrenechea, Ana María (coords.). *Ensayos*. México, Archivos: 5-28.
- Martínez Carrizales, Leonardo (coord.) (2010). *El orden cultural de la Revolución Mexicana. Sujetos, representaciones, discursos y universos conceptuales*. México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Nietzsche, Friedrich (1991). *El nacimiento de la tragedia*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza.
- Quintanilla, Susana (2002). “Dioniso en México o como leyeron nuestros clásicos a los clásicos griegos”. *Historia Mexicana* LI/3. México, El Colegio de México AC.: 619-663.
- Pater, Walter (1908). *Estudios griegos*. Traducción de Pedro Henríquez Ureña. México, Imprenta de Ignacio Escalante.
- Reyes, Alfonso y Henríquez Ureña, Pedro (1986). *Correspondencia. 1907-1914*. Martínez, José Luis (ed.). México, Fondo de Cultura Económica.
- Rodó, José Enrique (1957). “Ariel”. *Obras Completas*, Madrid, Aguilar: 191-244.
- Terán, Oscar (2000). “Una deriva intelectual”. Abellán, José Luis y Ana María Barrenechea (coords.). *Ensayos*. México, Archivos: 604-623.
- Vernant, Jean Pierre (1996). “Entrevista con Jean Pierre Vernant”. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 16/57: 107-126.
- Williams, Raymond (1980). “Estructuras del sentir”. *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península: 150-158.





“En función  
*americana*”  
: el viaje y  
la tradición  
clásica en al-  
gunas novelas  
de Alej.º  
Carpentier



## “EN FUNCIÓN AMERICANA”: EL VIAJE Y LA TRADICIÓN CLÁSICA EN ALGUNAS NOVELAS DE ALEJO CARPENTIER

*Carolina Toledo*

“Carpentier es el maestro de la novelística hispanoamericana contemporánea porque él fue quien logró dar con la fórmula para convertir en novela la historia americana. Fue él quien pudo entrar en el archivo y convertirlo en la figura mayor en la constitución de la narrativa hispanoamericana”.

*Roberto González Echevarría (1988)*

### I. Introducción

En la narrativa del escritor cubano Alejo Carpentier el motivo del viaje (en sus múltiples articulaciones como el deambular, la errancia, el exilio, el nomadismo, el turismo) impulsa y dinamiza esa relación entre historia y ficción -señalada en el epígrafe que encabeza este trabajo- motivo que estructura gran parte de la novelística del autor y, en particular, las novelas que aquí analizaremos: *Los pasos perdidos* (1953), *El siglo de las luces* (1962), *Concierto barroco* (1974) y *El arpa y la sombra* (1979). Asimismo, en la narrativa del cubano la urdimbre entre historia y literatura entraña frecuentemente el deseo de regresar al origen, un *nostos*-por lo tanto, un viaje- que tiene como trasfondo histórico y principal asunto la fundación y conformación del continente americano. Por tanto, nos interesa analizar los modos en los cuales esta ficcionalización del origen (Fernández 1996) se vincula al *nostos* griego a través de estrategias intertextuales que involucran el paradigma helénico y específicamente el mito odiseico.

En esta línea, nos proponemos analizar la intersección del motivo del viaje y la tradición clásica desde dos perspectivas: por un lado, la funcionalidad del mito a partir del tópico del *nostos* -entendido como el regreso al origen- a partir el modelo odiseico y, por otro, la representación del paisaje americano desde el paradigma clásico grecolatino. Previamente, revisamos en el próximo apartado el acercamiento del escritor cubano a la cultura clásica.

## II. Carpentier ante la cultura clásica

92 En 1922, Carpentier inaugura una sección de comentarios críticos titulada *Obras Famosas* en el periódico habanero *La Discusión* donde publica escritos sobre tres obras clásicas: *Las ranas* de Aristófanes, *El satiricón* de Petronio y los *Epigramas* de Marcial. En su comentario sobre *Las ranas* advierte sobre la necesidad de abandonar la mirada idealizada y acrítica sobre los clásicos grecolatinos -generalizada en el ámbito académico y creativo cubano del siglo XIX- y de iniciar un nuevo acercamiento con criterios contemporáneos. Así, la propuesta carpenteriana se orienta a un tratamiento donde prima el recurso de la ironía, la parodia y la desacralización frente a la cultura clásica.

El acercamiento de Carpentier a la cultura clásica se profundiza en la década del cuarenta, con su regreso a la isla, período en el cual colabora como asesor musical en la puesta en escena de obras de tema griego en el Teatro Universitario de La Habana, a cargo del director austríaco Ludwig Schajowicz (Cancela 2015). Múltiples son las funciones que adquiere el código clásico en la obra de Carpentier pero, fundamentalmente, opera como eje privilegiado del diálogo intercultural que involucra lo americano y lo europeo tan presente en su narrativa como declara el autor al narrar su viaje por el Orinoco:

Así, viendo el Orinoco como una especie de remontarme en el tiempo, empecé a interesarme por sus mitos. (...) Me dije: “Bueno, pero esto, en el fondo, responde a los mitos universales. Esto es la guerra de Troya”. Y a partir de ese momento empecé

a verlo todo en función americana: la historia, los mitos, las viejas culturas que nos habían llegado de Europa (1981: 106).

### III. El nostos carpenteriano: el desvío del mitema clásico

El motivo del viaje se presenta en *Los pasos perdidos* desde diferentes planos: por un lado, el viaje espacial y físico llevado a cabo por el narrador-protagonista desde la gran metrópoli al interior de la selva americana; por otro lado, el viaje subjetivo en tanto el protagonista emprende una búsqueda de su esencia en el pasado que, a su vez, se expresa tanto en una indagación individual (el retorno a la infancia) como en la búsqueda por desandar un camino de la historia cultural que conforma al ser latinoamericano.

La estructura del viaje se corresponde, en parte, con el modelo odiseico: el narrador-protagonista recorre el trayecto tradicional del héroe mitológico que emprende el viaje de aventura; en este caso, la aventura consiste en internarse en la selva americana para recuperar unos instrumentos musicales primitivos. Una vez iniciado el itinerario el héroe ha de sortear las *pruebas*, encontrarse con la *diosa* que lo ayuda a hallar el camino de la *revelación*, experimentar la revelación y luego retornar al punto de partida. Pero si en la *Odisea* el viaje constituye un periplo, es decir, un círculo en el cual se encuentran el principio y final de la aventura con el regreso de Odiseo a Ítaca, veremos que el escritor cubano realiza un desvío respecto del mitema clásico.

Carpentier se sirve particularmente de tres personajes de la mitología griega: además de la figura de Odiseo, los personajes de Sísifo y Prometeo quienes comparten la significación de cargar con un castigo incesante y la necesidad de liberarse de ese destino. Desde el inicio de la novela el narrador se describe como un “Sísifo moderno” que busca sobreponerse al tedio y el desencanto de la experiencia urbana, aspecto que lo vincula al existencialismo de *El mito de Sísifo* de Albert Camus (1942) como ha señalado Luisa Campuzano (1999):

Subiendo y bajando la cuesta de los días, con la misma piedra en el hombro, me sostenía por obra de un impulso adquirido a fuerza de paroxismos, impulso que

cedería tarde o temprano en una fecha que acaso figuraba en el calendario del año en curso (Carpentier 2010: 16).

La figura de Sísifo es incorporada al relato significando frecuentemente la enorme carga que representa la monotonía de la vida en la gran ciudad. En el capítulo V, subcapítulo 26, cuando el protagonista regresa a la urbe moderna, comienza a sentir nuevamente el peso de la rutina y emerge un desesperado deseo por retornar a Santa Mónica de los Venados, al Valle del Tiempo Detenido:

Voy a sustraerme al destino de Sísifo que me impuso el mundo de donde vengo, huyendo de las profesiones huera, el girar de la ardilla presa en tambor de alambre, del tiempo medido y de los oficios de tinieblas. Los lunes dejarán de ser, para mí, lunes de ceniza, ni habrá por qué recordar que el lunes es lunes, y la piedra que yo cargaba será de quien quiera agobiarse con su peso inútil (Carpentier 2010: 255).

94

Y, finalmente, en el último capítulo y ante la imposibilidad de regresar a Santa Mónica de los Venados el narrador protagonista declara que “Hoy se terminaron las vacaciones de Sísifo” (Carpentier 2010: 355). En otras ocasiones, la reminiscencia del mito va a significar sencillamente la carga, por ejemplo cuando el protagonista siente que debe deshacerse de su amante Mouche porque ésta se ha convertido en una “peña-hembra”. Como ha señalado Margarita Mateo Palmer (2007) ésta referencia helénica se vincula al orbe prehispánico mediante la cita del *Chilam Balam* que preside el tercer capítulo de la novela y alude precisamente al tema de la carga: “será el tiempo en que tome camino, /en que desate su rostro y hable y vomite/lo que tragó y suelte su sobrecarga” (101). La figura de Prometeo también ingresa a la novela por intermedio de la versión dramática de Percy Shelley y su *Prometheus Unbound*. Así, la cita clásica convoca a un juego de re-versiones e inversiones especulares, pues si el mito de El Dorado representa el mito americano por excelencia, resulta sugestivo que quien encarne la búsqueda sea el personaje de un griego, Yannes, el minero Buscador de Diamantes, quien recorre la selva americana con “una modesta edición bilingüe de *La Odisea*” (199).

Como ha señalado Margarita Mateo Palmer (2007) en la novela los mitos

americanos pueden identificarse con los mitos europeos: personajes femeninos como Medea y Porcia se asocian con la infidelidad que anticipan el abandono de Ruth, la esposa del protagonista y la actitud desleal de Mouche, su amante aventurera. Antígona, Penélope o Genoveva de Brabante identifican el amor, la fidelidad y otros valores nobles que el narrador-protagonista descubre en su viaje de conocimiento. Estas figuras paradigmáticas cumplen en algunos pasajes funciones ambivalentes. Mencionaremos sólo dos ejemplos para ilustrar este tipo de intertextos: al regresar a la ciudad a instancias de Ruth, ésta se muestra atenta y solícita con su marido:

Ruth, en esta recepción, tiene la estremecida alegría de la esposa que va a vivir -esta vez sin el dolor de la desfloración- una segunda noche de bodas; es Genoveva de Brabante vuelta al castillo; es Penélope oyendo a Ulises hablarle en el lecho conyugal; es Griseldis, engrandecida por la fe y la espera (Carpentier 2010: 314).

Hacia el final de la novela el protagonista desea regresar a Santa Mónica de los Venados para reencontrarse con Rosario, la mujer primitiva de la cual se ha enamorado, pero Yannes, el griego, le informa que ésta se ha unido con Marcos y va a tener un hijo suyo. Nuevamente se recurre a la referencia clásica: la comparación entre Rosario y Penélope, la fiel esposa de Odiseo, pero ésta vez para señalar el contraste entre ambas pues Rosario es la mujer que no espera fielmente a su amado: “Ella no Penélope. Mujer joven, fuerte, hermosa, necesita marido. Ella no Penélope. Naturaleza mujer aquí necesita varón...” (353).

Mientras en *Odisea* la estructura narrativa es circular, es decir, corresponde efectivamente a un periplo como apuntamos anteriormente, en *Los pasos perdidos* no sólo prevalece la *periégesis* sino que, además, el regreso se torna imposible y la utopía de reintegrarse al ámbito originario deriva en fracaso.

En *El siglo de las luces* el viaje también es el motivo que estructura el relato; la novela se inicia con un texto preliminar que exhibe el viaje transatlántico de la máquina/horca utilizada por los detentores de la Revolución francesa en el territorio antillano. La narración se origina con el retorno de Carlos a la ciudad de La Habana, en ocasión de la muerte del padre. En la novela todos los personajes

viajan: hay desplazamientos de orden físico -como los de Carlos (que viaja desde la casa paterna al ingenio azucarero patrimonio de la familia) y los viajes de Sofía (que se traslada de la casa al convento). Pero en la novela el tópico del viaje se expone en una complejidad que involucra otros planos narrativos: por un lado, los viajes imaginarios de los personajes en la casa habanera, debidos en parte a la reclusión impuesta por el luto y vinculados particularmente al tópico de la evasión; por otro, el viaje que implica el arribo de los objetos de consumo (artísticos, lúdicos) “cosas viajadas por tantos rumbos oceánicos” (14) apunta el narrador, que provienen de distintas zonas geográficas (París, Inglaterra) y llegan en embarcaciones a la ciudad portuaria de La Habana.

Los viajes que se desarrollan en el transcurso de la narración se desencadenan con la llegada de Víctor Hugues, el panadero marsellés convertido en exitoso comerciante de Port au Prince y más adelante, en representante de la Convención, el Directorio, el Consulado y el Imperio, severo guardián de la empresa revolucionaria en las Antillas. En esta novela el intertexto clásico se presenta en diversos planos: en relación a la caracterización de los personajes y la historia de la Revolución francesa en América; en relación al periplo realizado por los personajes (Esteban y Sofía) y en relación a la representación del paisaje caribeño.

En el primer caso, que atañe a la figura de los personajes: la admiración de Víctor Hugues por Mucio Scévola, Cayo Graco, Demóstenes (25), Licurgo (89), Temístocles (89) y Leónidas (92) se entronca en la apropiación simbólica de la retórica revolucionaria de grandes figuras de la antigüedad generalmente en relación a la significación de autoritarismo, tiranía y perversión de los ideales revolucionarios en Francia (Esteban se indigna ante la calificación de Agripina como ciudadana en una representación teatral y la sustitución de la tragedia clásica por obras teatrales de baja envergadura (87)). Este aspecto es señalado inclusive por uno de los personajes, el revolucionario español Martínez Ballesteros, quien declara ante Esteban: “hoy cualquier mequetrefe se cree hecho de la madera de los Gracos, Catón o Bruto” (78). En esta línea, la adscripción de Víctor a la francmasonería y su carácter hermético lo emparentan con la figura de Orfeo en el mitema del descenso al Infierno (al enterarse de su actividad como francmasón Sofía mira a Víctor como un “visitante de países interdictos, conocedor de arcanos, un poco

Orfeo, transeúnte del Averno” (46)).

Por otra parte, se retoma la idea de periplo odiseico en los viajes que involucran el desplazamiento entre Europa y América desde el eje dicotómico *aquí* y *allá*. El periplo de Esteban, su regreso al Caribe propicia una mirada nueva sobre las ínsulas, mirada que va a estar signada por la presencia de lo genesíaco y lo utópico. Aquí se articula el relato con el subtexto de las cartas colombinas, que exponen la “visión maravillada” ante el paisaje americano a través de esquemas moldeados en la retórica renacentista filtrada por el prisma de la cultura clásica. La mirada sobre el paisaje insular también aparece con este signo en *El arpa y la sombra* pues en ambas obras se recurre a la misma estrategia: para nombrar la complejidad y el espesor de la textura caribeña se apela a la reminiscencia bíblica y al orbe grecolatino. La desbordante naturaleza insular adquiere una dimensión sobrecogedora para el sujeto que la contempla. En *El siglo de las luces* Esteban y Sofía recurren al reservorio de la cultura clásica pues es en su imaginario y en su mitología donde encuentran esa codificación que les permite asir lo maravilloso del entorno. Son numerosísimos los ejemplos, mencionamos sólo uno de ellos para ilustrar el procedimiento: cuando Esteban observa la fauna y flora marinas sólo puede concebirla a partir de aquello que es universal: “Pasaba de lo musgoso a lo azafranado y maduraba en esplendores de cerámica -cretense, mediterránea, antillana siempre...” (116); más adelante “los más portentosos cactus montaban la guardia en los flancos de esas Hespérides sin nombres a donde arribaban las naves en su aventurosa derrota” (125).

En *El arpa y la sombra* se recrea el periplo del Almirante Cristóbal Colón a la espera del confesor, cercano a morir en Valladolid. El tópico del *nostos* se diseña aquí a partir del recuerdo del Almirante sobre su travesía, la geografía del trópico que se presenta nuevamente a partir del tópico de lo maravilloso y recalca en el mito de la edad áurea y el del Paraíso terrenal. Al respecto afirma Gabriela Tineo: “Ni el saber aprendido en las tabernas ni el que proveen las escrituras ni el que fraguan las quimeras, bastan para encapsular en molde de letra el sobrecogimiento provocado por el hallazgo del lugar prodigioso, por la experiencia de haber visto, en palabras del descubridor, “maravillas negadas al común de los mortales” (158). El Caribe, como sitio paradisiaco, comienza a prefigurarse antes del arribo a tierra

firme; matices resplandecientes sugieren su cercanía, tonalizando de inesperadas iluminaciones la percepción desde las naves: “Y de pronto, es el alba: un alba que se nos viene encima, tan rápida en ascenso de claridades que jamás vi semejante portento de luz en los muchos reinos conocidos por mí hasta ahora...” (112).

El mar Caribe se presenta en ambas obras como el espacio intemporal, es “el mar de las odiseas y las anábasis” (123), que sustrae a los personajes de la historia de exterminio y acecho tanto en el marco de la empresa conquistadora como en el de las revoluciones independentistas. Es la mirada extrañada del Almirante ante el paisaje marcado por la sobreabundancia y la diversidad, por ejemplo ante la fauna marina: “Miércoles 9 de enero [1493]: dijo el Almirante que vido tres serenas que salieron bien alto de la mar, pero no eran tan hermosas como las pintan, que en alguna manera, tenían forma de hombre en la cara”. Las sirenas entrevistadas por el Almirante no son otras que lo manatíes caribeños, un mamífero marino típico de la zona. Reelaborando ese procedimiento característico de nuestra tradición literaria Carpentier recurre al intertexto del *Diario* colombino en *El arpa y la sombra*:

98

Narré cómo había visto tres sirenas, un día 9 de enero, un lugar muy poblado de tortugas -sirenas feas para decir la verdad, y con caras de hombres, no tan graciosas, musicales, y retozonas como otras que yo hubiese contemplado de cerca, ¡¡tremendísima mentira!! en las costas de Malangueta” (301).

La imagen de las sirenas/manatíes se incorpora mediante el prisma del mito odiseico, por lo tanto, a partir de los marcos comparativos propios de la cultura clásica europea. En un ensayo contemporáneo a la escritura de *El arpa y la sombra* (1979) titulado *La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe* (1978) Carpentier expone la diferencia entre las islas del Caribe. Como hemos indicado anteriormente, en estas novelas se diseña el Caribe como escenario de un encuentro “monumental”, “teatro de la primera simbiosis” (220). En el primer capítulo Sofía interroga a Víctor acerca de sus viajes por las Antillas que se describe como un “archipiélago maravilloso” cuyos mares son habitados por sirenas (23):

(...) las Antillas constituían un archipiélago maravilloso, donde se encontraban las

cosas más raras: áncoras enormes abandonadas en playas solitarias; casas atadas a la roca por cadenas de hierro, para que los ciclones no las arrastraran hasta el mar; un vasto cementerio sefardista en Curazao; islas habitadas por mujeres que permanecían solas durante meses y años, mientras los hombres trabajaban en el Continente; galeones hundidos, árboles petrificados, peces inimaginables; y, en la Barbados, la sepultura de un nieto de Constantino XI, último emperador de Bizancio, cuyo fantasma se aparecía en las noches ventosas, a los caminantes solitarios...De pronto, Sofía preguntó al visitante, *con gran seriedad*, si había visto sirenas en los mares tropicales” (23) [el subrayado es nuestro].

En el capítulo siguiente Sofía contempla el mar desde la embarcación que los lleva a Santiago de Cuba y retoma el tema de las sirenas:

Una tarde le señalaron un extraño pez al que llamaban Unicornio de Mar -lo cual le hizo recordar la primera aparición de Víctor en la Casa de las Aldabas. Aquella vez, *por mofa*, le habían preguntado si nadaban sirenas en los mares del Caribe (56-7) [el subrayado es nuestro].

La *gran seriedad* con la que Sofía interroga a Víctor en el primer capítulo se transforma en *mofa* en el segundo, una inversión de signo que no representa una contradicción inadvertida por el autor, antes bien, parece señalar la pérdida de la inocencia por parte de Sofía -paralela a su iniciación sexual- y expone el desplazamiento y la consecuente transformación acerca de la visión de la historia americana y europea: es decir, para nombrar/representar América es preciso invertir la mirada, situarse en la plena extrañeza para articular la alteridad y de este modo volver a posar la mirada sobre lo propio.<sup>[1]</sup> La sustitución de la mirada seria por la mofa devuelve así una imagen ya despojada de la inocencia y la candidez atribuidas

[1] Este movimiento implica también un desplazamiento y distanciamiento necesario para la escritura; en sus *Diarios* señala Carpentier: “Mi imposibilidad de pintar algo, cuando estoy frente a ese algo. Mis intentos de descripción de las riberas del Orinoco, hechos desde la borda del Caribe, no pasaban de ser pobrísimos apuntes. Salvo en el momento maravilloso del atardecer frente a la Sierra de la Encaramada, necesité regresar, madurar las impresiones visuales, determinar la importancia exacta de los elementos, para empezar a ver la grandeza y profundidad del gran paisaje del Cuarto Día de la Creación. Nunca Cuba estuvo más viviente en mi espíritu -en paisajes, hombres, maneras de hablar- que cuando vivía en París. Asimismo, mi visión de París es mucho más *exacta*, ahora que estoy en América que cuando vivía allá” (2013: 32) [subrayado en el original].

al universo americano (Adorno 1988).

En *Concierto barroco* el viaje asume una doble dimensión que también vincula al continente europeo y al americano: por un lado, el desplazamiento espacial experimentado por los personajes (en este caso, el Amo y su sirviente) desde un continente al otro; por otro lado, el viaje simbólico y estético efectuado a través de múltiples referencias a personajes y tópicos pertenecientes a la cultura universal. La acción narrativa de *Concierto Barroco* se inicia con los preparativos del viaje a Europa que emprenden el Amo y Francisquillo, su sirviente, y tiene como punto de partida la ciudad de Coyoacán, en el México colonial del siglo XVIII. El itinerario comprende distintos centros urbanos: las ciudades de La Habana, Madrid, Cuenca, Valencia, Barcelona y Venecia. Antes de la partida, hallamos la primera referencia al código clásico que introduce precisamente el motivo del viaje a través de la figura de Telémaco, hijo de Odiseo. Mediante la écfrasis de una obra pictórica probablemente imaginaria que representa el encuentro entre Hernán Cortés y Moctezuma, Carpentier efectúa el enlace entre la tradición americana y la europea:

(...) andando despacio, se dio a contemplar, embauladas las cosas, metidos los muebles en sus fundas, los cuadros que quedaban colgados en las paredes y testers. Aquí, un retrato de la sobrina profesa (...). Enfrente, en negro marco cuadrado, un retrato del dueño de la casa (...). Pero el cuadro de las grandezas estaba allá, en el salón de los bailes y las recepciones, de los chocolates y atoles de etiqueta, donde historiábase por obra de un pintor europeo que de paso hubiese estado en Coyoacán, el máximo acontecimiento de la historia del país. Allí, un Montezuma entre romano y azteca, algo César tocado con plumas de quetzal, aparecía sentado en un trono cuyo estilo era mixto de pontificio y michoacano, bajo un palio levantado por dos partesanas, teniendo a su lado, de pie, un indeciso Cuauhtémoc con cara de joven Telémaco que tuviese los ojos un poco almendrados (Carpentier :167).

El cuadro exhibe la visión del sujeto colonizador (“un pintor europeo”) sobre la humanidad americana, una visión que se asienta tradicionalmente en el principio de identidad, pues, como ha señalado Rolena Adorno (1988), la

percepción intercultural por parte de los europeos en el período de la conquista no se concebía creyendo en la alteridad sino en la identidad. La homologación de estos personajes -Telémaco, hijo de Odiseo y Cuauhtémoc, sobrino de Moctezuma- se asienta en que ambos jóvenes han debido actuar como guardianes y defensores del reino en ausencia de sus gobernantes. En este caso, el símil carpenteriano replica un recurso retórico bastante frecuente en el discurso de los cronistas de Indias, quienes ante lo desconocido solían establecer semejanzas u oposiciones a partir de sus propios códigos culturales conformado por lo visto y lo leído. Reelaborando ese procedimiento característico de nuestra tradición literaria, Carpentier exhibe un Moctezuma representado a partir de los marcos comparativos propios de la cultura clásica europea.

Como señalamos, la vinculación con el mito de Odiseo anticipa el motivo del viaje y las diferentes peripecias que el Indiano deberá sortear a lo largo de su itinerario. Además, esta primera referencia a la figura de Moctezuma desde el paradigma de la cultura clásica contiene un cúmulo de significaciones que se van desplegando a medida que avanza la trama narrativa pero no es una vinculación original de Carpentier sino que proviene de una superposición de discursos que el escritor cubano encuentra condensados en su intertexto más inmediato: recordemos que Carpentier concibe la novela en 1936 o 1937, cuando Francesco Malipiero, un musicólogo veneciano, le comenta que el célebre compositor Antonio Vivaldi había creado una ópera inspirada en la conquista de México, obra por entonces perdida y de la cual sólo se conocía poco más que el título: *Motezuma*.<sup>[2]</sup> El libretista de dicha ópera, Alvise Giusti, había tomado como fuente historiográfica la *Historia de la conquista de México* de Don Antonio de Solís, quien como cronista oficial se había propuesto justificar y legitimar la conquista del imperio mexica basando su relato en las relaciones de Hernán Cortés, Francisco López de Gómara y Bernal Díaz del Castillo. Ceñidos a los códigos retóricos de la historiografía renacentista y de la lírica veneciana estos antecedentes –tanto la crónica de Solís como la ópera de Giusti– contenían las homologaciones de Moctezuma con personajes como Jerjes,

---

[2] Años más tarde, Carpentier consiguió el libreto de la ópera y añadió como Apéndice las reproducciones fotográficas de las primeras páginas en la primera edición *Concierto barroco* (1974).

Julio César, Mitríades, Aquiles o Príamo.

Ese relato de la conquista americana desde la perspectiva europea constituye, por lo tanto, el punto de partida del texto carpenteriano y una oportunidad para proyectar una de las preocupaciones que se encuentran en el centro de su escritura como anunciábamos al inicio: la dialéctica entre historia y ficción. En efecto, al finalizar la novela, el Indiano asiste en el Teatro *La Fenice* al estreno de la ópera *Moctezuma* de Vivaldi. Pero si en la crónica de Solís o el libreto de Giusti, la homologación con referentes nobles para dignificar a los vencidos forma parte de un procedimiento que proviene de la épica, en la novela de Carpentier el gesto se torna desacralizador e irreverente, un rasgo más cercano a la estética barroca: hacia el final de la novela, el paradigma de la cultura grecolatina -a través del cual se constituyó buena parte del relato sobre lo americano- es sometido a diferentes alteraciones y reelaboraciones que en algunos casos tienden a subvertir los esquemas valorativos impuestos por la hegemonía del discurso europeo.

102

El arribo a Madrid establece el contrapunto entre “aquí” y “allá” e inaugura las primeras idealizaciones de las tierras abandonadas tras la partida: Europa se muestra “triste, deslucida y pobre”, descolorida, y hasta “pasada de moda”, mientras que Coyoacán es añorada por su abundancia y lujo material. En estos pasajes advertimos una ausencia de referencias a la tradición clásica y será la llegada a Venecia (con sus carnavales, su vitalidad y su colorido) donde comience a gestarse el proyecto de la ópera dedicada a Moctezuma y donde, efectivamente, retornen las referencias al universo grecolatino.

Aquí la cultura clásica funciona como modelo paradigmático que proporciona personajes, asuntos y temas para la creación de óperas y conciertos. Por ejemplo en el capítulo VI, una vez reunidos el Amo y Filomeno con Händel y Vivaldi y habiéndoles relatado el mexicano la historia de Moctezuma, los compositores comienzan a disputarse los mitos antiguos y los “nuevos mitos”. La historia de Moctezuma también promueve en Vivaldi el recuerdo de Jerjes “ese personaje de emperador vencido, de soberano desdichado” protagonista de *Los Persas*.

Otro ejemplo paradigmático de apropiación del universo grecolatino se

encuentra en el capítulo II, cuando Filomeno<sup>[3]</sup> -“un negro libre” y culto, quien sucede a Francisquillo en su servicio al Amo, pues aquél había muerto en La Habana a causa de la fiebre amarilla- refiere la historia de su bisabuelo, Salvador, contenida en el poema épico fundacional de Cuba, *Espejo de paciencia* (1608) de Silvestre de Balboa. El poema de Balboa contiene, en sus descripciones del paisaje y la fauna marina, una conjunción armónica entre el imaginario clásico y lo americano:

*De arroyos y de ríos a gran prisa  
salen náyades puras, cristalinas,  
con mucho jaguará, dajao y lisa,  
camarones, biajacas y guabinas<sup>[4]</sup>;*  
(Espejo, octava 63 del canto I, vv. 497-500)

Pero en Carpentier el procedimiento se explicita para evidenciar la apropiación original del imaginario clásico; el abuelo de Filomeno, el negro Salvador, demuestra su valentía al vencer en combate singular a su oponente, el temible Girón:

103

Y tanto es el contento de los viejos, y el alborozo de las mujeres, y la algarabía de los niños, que, dolido por no haber sido invitado al regocijo, lo contempla, desde las frondas de guayabos y cañaverales, un público (...) de sátiros, faunos, silvanos, semicarpos, centauros, náyades y hasta hamadriadas “en naguas”. (Esto de los semicarpos y centauros asomados a los guayabales de Cuba pareció al viajero cosa de excesiva imaginación por parte del poeta Balboa, aunque sin dejar de admirarse de que un negrito de Regla fuese capaz de pronunciar tantos nombres venidos de paganismos remotos (179).

Es precisamente el personaje de Filomeno, el negrito de Regla, quien expone en la novela algunas de las tesis que conforman el pensamiento del escritor cubano: la presencia y la pervivencia del mito en todas las culturas, sus semejanzas

[3] Filomeno: variante de Filomeno (filos: amante, melos: canto). El mito de Filomena, doncella transformada en ruiseñor, se narra en el libro VI de las *Metamorfosis* de Ovidio.

[4] Guabina: pez de río, indoamericanismo.

estructurales y también sus naturales diferencias. La desacralización de Carpentier no la advertimos en una desvalorización de lo clásico como medio para reivindicar lo propio; muy por el contrario, la equiparación de estos universos simbólicos contenidos en las mitologías griega, americana o africana, dan cuenta de la enorme gravitación de esa cultura en aquello que de constante universal ha dejado como legado:

Pero el cuadrerizo, ufano de su ascendencia -orgulloso de que su bisabuelo hubiese sido objeto de tan extraordinarios honores- no ponía en duda que en estas islas se hubiesen visto seres sobrenaturales, engendros de mitologías clásicas, semejantes a los muchos, de tez más oscura, que aquí seguían habitando los bosques, las fuentes y las cavernas- como los habían habitado ya en los reinos imprecisos y lejanos de donde hubiesen llegado los padres del ilustre Salvador que era, en su modo, una suerte de Aquiles, pues donde no hay Troya presente se es a proporción de las cosas, Aquiles en Bayamo o Aquiles en Coyoacán, según sean de notables los acontecimientos (180).

104

#### **IV. Conclusión**

En gran parte de la narrativa carpenteriana estructurada en torno al motivo del viaje se recupera el acervo de la cultura clásica grecolatina -en ocasiones mediatizada por reelaboraciones y reescrituras renacentistas, barrocas, románticas o modernas de los mitos- con el fin de subrayar la condición paradójica de la literatura caribeña, esto es, emprender la búsqueda de la identidad con la lengua, la episteme, la imaginería y los mitos de Europa (Benítez Rojo 1998). En tal sentido, la categoría de tradición -entendida como las estrategias metadiscursivas que involucran un diálogo con el legado cultural (Chazarreta 2016)- nos permite analizar los desplazamientos y desvíos respecto del paradigma clásico efectuados por el escritor cubano.

Así, tanto las comparaciones con personajes mitológicos como la inclusión de temas y motivos clásicos funcionan como un código al cual el texto carpenteriano recurre a la vez que se aparta de él constantemente. Si, como ha señalado la

crítica, el objetivo de Carpentier es desandar el flujo de la historia en su utopía por recuperar un origen propio, la novela carpenteriana parece señalar su propio fracaso pues no sólo resume la dificultad de desligarse de la cultura occidental y sus mitos fundacionales para narrar lo propio sino que, además, se imprime en ella la negación de un *nostos* posible.

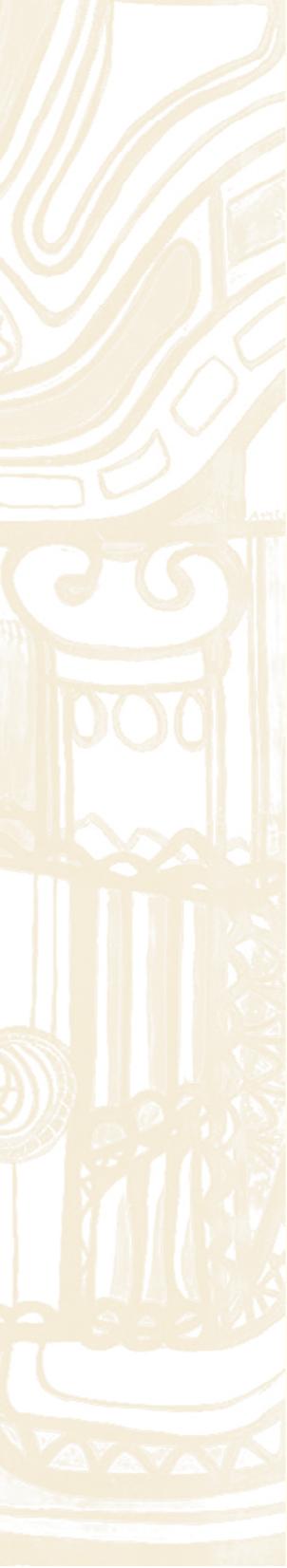
## Bibliografía

- Adorno, Rolena (1988). “El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XIV, núm. 28, Lima: 55-68.
- Bueno, Salvador (1984). “Alejo Carpentier y el fundador de ciudades”. *Escritura. Teoría y crítica literarias*, año IX, núm. 17-18.
- Bueno, Salvador (1957). “Alejo Carpentier, novelista antillano y universal”. *La letra como testigo*, Santa Clara, Universidad Central de Las Villas: 153-179.
- Campuzano, Luisa (1993). “Relaciones/revoluciones de Europa y América en la narrativa de Alejo Carpentier: *El siglo de las luces*”, *América/Europa. De encuentros, desencuentros y encubrimientos*, México, UAM, pp. 144-151.
- (1997). *Carpentier entonces y ahora*, La Habana, Letras Cubanas.
- (1999). “Traducir América: los códigos clásicos de Alejo Carpentier”. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 4: 50-62.
- Campuzano, Luisa (ed.) (2007). *Alejo Carpentier: acá y allá*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Carpentier, Alejo (1981) *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México, Siglo XXI.
- (1986 [1962]). *El siglo de las luces*, Chile, Biblioteca Ayacucho.
- (1987). *Conferencias*, La Habana, Letras Cubanas.
- (2008 [1979]). *El arpa y la sombra*. Madrid, Akal.
- (2010 [1953]). *Los pasos perdidos*, Buenos Aires, Losada.
- (2011 [1974]). *Concierto barroco*, Madrid, Akal.
- (2013). *Diario (1951-1957)*, La Habana, Letras Cubanas.

- Chao, Ramón (1984). *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, Barcelona, Argos Vergara.
- (1998). *Conversaciones con Alejo Carpentier*, Madrid, Alianza.
- Chazarreta, Daniela E. (2016). “Tradición clásica en *El arco y la lira* de Octavio Paz”. *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados*, núm. 16, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral: 95-108.
- González Echevarría, Roberto (1972). “Ironía y estilo en *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier”. *Asedios a Carpentier. Once ensayos críticos sobre el novelista cubano*, sel. y notas de Klaus Müller-Berg, Santiago de Chile, Editorial Universitaria: 134-145.
- (1993). *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, México, UNAM.
- (1988). “Colón, Carpentier y los orígenes de la ficción latinoamericana”. *La Torre*, Universidad de Puerto Rico, año 2, Núm. 7: 439-452.
- López Calahorro, Inmaculada (2006). *Alejo Carpentier y el mundo clásico*, Granada, Universidad de Granada.
- 106 Mateo Palmer, Margarita (2007). “El mito americano en *Los pasos perdidos*”. *Alejo Carpentier: acá y allá*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 145-164.
- Cancela, Elina Miranda (2015). “Carpentier, el teatro griego y la recepción de los textos clásicos”. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 4: 63-76.
- Tineo, Gabriela (2001). “Variación cubana. Las tierras del mar Caribe en *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier”, *Istmos*. Disponible en: <http://istmo.denison.edu/n05/articulos/variacion.html#notas>







Operaciones  
*discretas: la*  
tradición *clásica* en *el*  
*El arco y*  
*la lira de*  
Octavio Paz.  
*Rectura*



OPERACIONES DISCRETAS: LA TRADICIÓN CLÁSICA EN EL  
*EL ARCO Y LA LIRA* DE OCTAVIO PAZ. RELECTURA\*

*Daniela Evangelina Chazarreta*

**El contexto**

**E**n *El arco y la lira* de Octavio Paz, la presencia de la tradición clásica<sup>[1]</sup> griega es fundamental para leer el derrotero de categorías que van construyendo el rico entramado teórico del ensayo, sobre todo las nociones de armonía de opuestos, que toma de Heráclito, y la de imagen, que incorpora categorías aristotélicas, así como el cuestionamiento acerca del lugar del hombre en el cosmos. Esta presencia no implica, por cierto, una impronta clasicista en Paz, sino que se vincula con el modo en que constantemente intenta forjar su estética en diálogo con las diversas herencias culturales, es decir, con la tradición además de, indudablemente, gravitar en el peso que la tradición clásica tiene en la cultura occidental así como, por supuesto, en la mexicana. Evidentemente, esta impronta se enlaza con las búsquedas

---

\* Una primera versión del presente artículo se encuentra en “Tradición clásica en *El arco y la lira* de Octavio Paz”. *El Hilo de la fábula* 16 (2016): 95-108; la presencia de la *Poética* de Aristóteles se ha considerado en la ponencia “*Poética* de Aristóteles en *El arco y la lira* de Octavio Paz” leída en el 2° Workshop de Investigadores del Mediterráneo Antiguo. Oriente, Grecia y Roma en la ciudad de Salta, 6 y 7 de marzo de 2020. El artículo se desprende, además, del proyecto “*Poética del espacio en Octavio Paz (1958-1968)*” que llevo adelante como Investigadora del CONICET.

[1] Para una lectura del modo en que concebimos la categoría tradición clásica se puede consultar la introducción de este libro.

que ciñeron el periplo europeo de Alfonso Reyes en un momento en el que tanto artistas como estudiosos, sobre todo etnólogos, comenzaban a apartarse, en un movimiento paulatino y lento que alcanza incluso nuestros días, de la perspectiva eurocentrista. En ese contexto, Reyes comenzó a pergeñar respuestas en torno a la marginalidad de lo latinoamericano y respecto de una literatura hispanoamericana que fuera también universal (Ette 2008: 233). Octavio Paz se hace eco de esta pesquisa.

Si hablamos de tradición clásica en Hispanoamérica, México es, por cierto, una de las culturas pioneras en el asunto pues ya en las primeras instancias de emergencia de la Nueva España consta, por ejemplo, de una traducción de la *Iliada* realizada por Francisco Javier Alegre (1729-1788) (Montemayor 2004: 336). Como se sabe, el país de Octavio Paz consta, inclusive, de una prolongada y fructífera trayectoria y tradición en lo que a traducciones se refiere y, en ese ámbito, el Fondo de Cultura Económica, fundamentalmente, y la Universidad Autónoma de México, han contribuido en la traducción de los denominados clásicos grecolatinos. En ese amplio espectro no podemos dejar de mencionar a Alfonso Reyes (1889-1959) quien es el principal antecedente de Octavio Paz (Stanton 1993). El afamado intelectual, pensador y escritor mexicano se hizo eco del despliegue propio de la primera mitad del siglo XX, prolífico en la investigación filológica, arqueológica e histórica del orbe griego clásico. En ese contexto, Reyes se constituyó en el introductor y divulgador en México -y en Hispanoamérica- de la cultura griega clásica (Montemayor 2004: 341, Ette 2008: 235-237). Su objetivo -o quizá, para no ser tan taxativos, podríamos decir, uno de ellos- era proponer una imagen de Grecia que fuera paradigma en la formación del carácter (*ethos*) del hombre en un momento crucial ante el ascenso del fascismo en la Segunda Guerra Mundial y las derivas posrevolucionarias de México (Ugalde Quintana 2019: 147).<sup>[2]</sup>

Este es el caso del objeto de estudio que nos convoca, pues Octavio Paz

---

[2] Entre los estudios que se pueden leer en torno al papel fundamental que Alfonso Reyes ha tenido en la difusión del universo griego en la cultura hispanoamericana pueden considerarse “El helenismo de Alfonso Reyes” (2004) de Carlos Montemayor, “Alfonso Reyes lee a Nietzsche: cultura clásica y *ethos* agonista” (2019) de Sergio Ugalde Quintana e “Ifigenia en México” (2008) de Ottmar Ette, todos ellos consignados en las referencias bibliográficas.

(México, 1914-1998) ha arribado a la cultura grecolatina a través de estas dos instancias de difusión: en los pies de página, entre la vasta cantidad de bibliografía coetánea con la que *El arco y la lira* se pone en diálogo, figuran *La religion dans la Grèce Antique* (1953) de Raffaele Pettazzoni, *Paideia o los ideales de la cultura griega* (1962<sup>5</sup>) de Werner Jaeger (publicada por Fondo de Cultura Económica), *La teología de los primeros filósofos griegos* (1952) del mismo autor y misma editorial y, finalmente (aunque citado en primer lugar), la *Poética* de Aristóteles en su edición bilingüe, traducida del griego e introducida por Juan David García Bacca publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México en 1946.

*El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*, tiene su primera edición en 1956 y una segunda -harto revisada, corregida y aumentada- de 1967.<sup>[3]</sup> El lapso que involucra ambos textos nos presentan un Paz que ha conocido la España de la Guerra Civil (1936-1939); ha tenido una fructífera estancia en Estados Unidos donde comienza a pergeñar *El laberinto de la soledad* (1950); ha vivido en Francia donde conoció a Breton y allí se vinculó con el surrealismo para, finalmente, tener breves estancias en la India y en Japón.

La segunda edición de *El arco y la lira* se distingue por ciertas distancias que adopta el poeta mexicano con respecto al surrealismo y al existencialismo, entre otros matices estéticos; el universo griego -pues es predominantemente el helenismo el que se hace presente-, prevalece con su densidad y sustancia sin modificaciones relevantes entre ambas ediciones. Se trata de un ensayo que tiene como objetivo analizar la naturaleza del poema, de la poesía y de la experiencia poética moderna en su inserción histórica. Además de los textos mencionados de Jaeger, Paz cita y explica ampliamente a los trágicos, sobre todo en el capítulo “El mundo heroico” en el cual el universo griego será el paradigma más elevado. En menor medida cita el *Ión* de Platón (en el capítulo “La inspiración”). Aristóteles hace su aparición

[3] Fue el segundo libro orgánico en prosa escrito por el autor luego de *El laberinto de la soledad* (1950). *El arco y la lira* pudo concretarse gracias a una beca concedida por Alfonso Reyes que por entonces era el presidente de El Colegio de México. Esta ayuda duró casi cinco años (1953-1958). Según Anthony Stanton publica en este período los poemas de *Semillas para un himno* (1954), la traducción de *Sendas de Oku* (1957) de Matsuo Bashō (en colaboración con Eikichi Hayashiya), los últimos ensayos de *Las peras del olmo* (1957) y los dos últimos poemas de *La estación violenta* (1958), entre ellos *Piedra de sol* (2015: 340).

desde las primeras líneas, como veremos en el siguiente apartado. Es relevante tener presente que la lectura de la *Poética* se realiza desde una apreciación más general que involucra el pensamiento de Paz acerca de la cultura griega clásica. El título del ensayo, de hecho, proviene del fragmento DK22 B51 de Heráclito: “No comprenden cómo lo separado sí concuerda consigo, armonía de opuestas tensiones, como en el arco y la lira” (traducción nuestra). Son justamente estas tensiones las que diseñan la presencia del universo griego en el ensayo pues, por una parte, se trata de un contrapunto entre modernidad y antigüedad y por otra, entre lo oriental y lo occidental. El primer aspecto le otorga a lo helénico el rango de marco teórico pues es un paradigma al que el poeta retorna para cuestionar o para argumentar sus afirmaciones sobre el discurso poético reconociendo, en ambos casos, la instancia de consagración del orbe clásico. Lejos de constituir un perfil idealizado, la apropiación paciana del orbe helénico implica una revisión crítica, un horizonte que le permite esgrimir su propio territorio poético. En esta línea, pues, la cultura griega clásica también es paradigma de la civilización occidental en contrapunto con lo oriental, instancia de la otredad, de la alteridad incomprendida.

## Poética

Según lo que hemos mencionado, entonces, la *Poética* de Aristóteles cumple con dos funciones en *El arco y la lira*: por una parte, es cita de autoridad y, por lo tanto, respaldo de afirmaciones que se realizan en el ensayo paciano y, en esa línea, es un lazo con la tradición (sustentada en la categoría de analogía); por otra parte, es uno de los puntos de inflexión que distinguen lo clásico y lo moderno a partir de las categorías de naturaleza e historia.

La primera coincidencia es que ambos, Paz y Aristóteles, indagan lo que ellos denominan la naturaleza de la poesía (*Poét.* 1447a; Paz 1972 13 y ss.).<sup>[4]</sup> Para ambos la poesía es una entidad que trasciende la literatura y que impregna todas las

[4] “La *Poética* es, por tanto, una como ontología regional que investiga el ser de lo poético y de sus obras, naturalmente bajo la hipótesis de que lo poético tiene ser, y que descubrir su ser, su qué es, es poner de manifiesto lo más fundamental, primario y nuclear de su realidad” (García Bacca 1945: 9).

disciplinas estéticas propiciando la unidad entre ellas:

El carácter único e irreplicable del poema lo comparten otras obras: cuadros, esculturas, sonatas, danzas, monumentos. A todas ellas es aplicable la distinción entre poema y utensilio, estilo y creación. Para Aristóteles la pintura, la escultura, la música y la danza son también formas poéticas, como la tragedia y la épica. De allí que al hablar de la ausencia de caracteres morales en la poesía de sus contemporáneos, cite como ejemplo de esta omisión al pintor Zeuxis y no a un poeta trágico. En efecto, por encima de las diferencias que separan a un cuadro de un himno, a una sinfonía de una tragedia, hay en ellos un elemento creador que los hace girar en el mismo universo. Una tela, una escultura, una danza son, a su manera, poemas. Y esa manera no es muy distinta a la del poema hecho de palabras. La diversidad de las artes no impide su unidad. Más bien la subraya. (1972: 8)

La unidad de las artes es una cuestión fundamental para Paz pues constantemente está intentando forjar lazos entre el pasado y el presente (a través de la tradición) y soslayar o trascender la fragmentariedad de las artes impuesta desde el paradigma positivista; esta afirmación coincide además con las aseveraciones de Juan García Bacca en su “Introducción” a la *Poética* (1946: xxviii, xxxvii) a quien Paz sigue muy de cerca. A partir de esta mención, entonces, Paz consolida dos intereses: forjar un lazo con una alta tradición inaugurada por la *Poética* de Aristóteles y, al mismo tiempo, utilizar sus argumentos en favor de la unidad (y no de la fragmentación positivista) de las artes.<sup>[5]</sup>

Pero más allá de las coincidencias y del interés de Paz por establecer un precursor de sus propias teorías sobre la poesía, son interesantes, además, las distancias que toma de algunos argumentos aristotélicos. En primer lugar, de la definición de metáfora: “Metáfora es transferencia del nombre de una cosa a otra” (1457b). Como se sabe, Aristóteles sitúa la transferencia en tres instancias, del género a la especie, de la especie al género y por analogía (que sería lo que nosotros entendemos estrictamente por metáfora, por ejemplo: “la tarde es la vejez del día”)

---

[5] Posteriormente, y de un modo más sistemático, Paz insistirá sobre este punto. Cf. Paz, Octavio (1994) “Repaso en forma de preámbulo”. *Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal*. México: Círculo de Lectores – Fondo de Cultura Económica. *Obras completas*, t. 6: 21-37.

(García Bacca 1946: xcVII-cII). Paz hará lugar a esta última vertiente, la metáfora por analogía, y en ese contexto elegirá la conjunción “imposible verosímil”; en palabras de Aristóteles: “Es preferible imposibilidad verosímil a posibilidad increíble” (1460a). Desde esta aseveración, el poeta mexicano se distingue de la propuesta aristotélica en la que -siempre siguiendo las reflexiones de García Bacca (1946: x-xi)- se pone como paradigma de representación o reproducción imitativa a la naturaleza que Paz descarta:

Pues bien, una de las cosas que nos distinguen de los griegos es nuestra concepción de la naturaleza. Nosotros no sabemos cómo es, ni cuál es su figura, si alguna tiene. La naturaleza ha dejado de ser algo animado, un todo orgánico y dueño de una forma. No es, ni siquiera, un objeto, porque la idea misma de objeto ha perdido su antigua consistencia. Si la noción de causa está en entredicho, ¿cómo no va a estarlo la de naturaleza con sus cuatro causas? Tampoco sabemos en dónde termina lo natural y empieza lo humano. El hombre, desde hace siglos ha dejado de ser natural. [...]. No es eso todo. Naturaleza e historia se han vuelto términos incompatibles, al revés de lo que ocurría entre los griegos. Si el hombre es un animal o una máquina, no veo cómo pueda ser un ente político, a no ser reduciendo la política a una rama de la biología o de la física. Y a la inversa: si es histórico, no es natural ni mecánico. Así pues, lo que nos parece extraño y caduco -como muy bien observa García Bacca- no es la poética aristotélica, sino su ontología. La naturaleza no puede ser un modelo para nosotros, porque el término ha perdido toda su consistencia. (1972: 65)

Paz pondrá en el centro al sujeto, tomando la idea de “varón de deseos” de Aristóteles (siempre según la traducción de García Bacca). La manera de concebir al hombre es diferente y ello implica, incluye, la noción de poesía: la modernidad define al sujeto siempre en relación con su contexto, es decir que el hombre es un sujeto histórico dirigido por una pulsión, por un factor interno (mismidad / alteridad):

El reino de la poesía es el «ojalá». El poeta es «varón de deseos». En efecto, la poesía es deseo. Mas ese deseo no se articula en lo posible, ni en lo verosímil. La imagen no es lo «imposible verosímil», deseo de imposibles: la poesía es hambre de realidad. El

deseo aspira siempre a suprimir las distancias, según se ve en el deseo por excelencia: el impulso amoroso. La imagen es el puente que tiende el deseo entre el hombre y la realidad. El mundo del «ojalá» es el de la imagen por comparación de semejanzas y su principal vehículo es la palabra «como»: esto es como aquello. Pero hay otra metáfora que suprime el «como» y dice: esto es aquello. En ella el deseo entra en acción: no compara ni muestra semejanzas sino que revela -y más: provoca- la identidad última de objetos que nos parecían irreducibles. (1972: 66)

Con esta afirmación Paz elude, además, otro tópico moderno: el del arte como evasión y recupera, además, la noción aristotélica de metáfora.

### Los griegos y la casa de la presencia

*“Y volviendo a la Iliada. En los días en que me llegó leía también el Ramayana. De nuevo: no quiero ser injusto ni parcial, pero me sentí más en mi casa entre los griegos. No porque sean más humanos, sino porque esos héroes y sus actos sobrehumanos dan la medida sobrehumana del hombre. En cambio, los héroes indios dan la medida de los dioses.”*

Octavio Paz

El 1° de octubre de 1951, Octavio Paz fue designado segundo secretario cuya tarea principal era acompañar y colaborar con la apertura de la embajada de México en la India; estaría allí solo medio año, hasta el 1° junio de 1952.<sup>[6]</sup> En ese período recibe de parte de Alfonso Reyes su traducción de la *Iliada*, texto que se transforma en la “casa de la presencia”, en un refugio frente a una cultura que se presiente hostil y distante. La cita del epígrafe corresponde a la epístola del 13 de

[6] Posteriormente, entre 1962 y 1968, Octavio Paz será embajador de México en la India y su imagen de sus culturas y paisajes cambiará vastamente como puede apreciarse, por ejemplo, en *Ladera este y Conjunctiones y disyunciones*, ambos publicados en 1969.

mayo de 1952.<sup>[7]</sup> Este sentir es, además, coetáneo a la escritura de *El arco y la lira*.<sup>[8]</sup>

Este ensayo, cuyo objetivo, como hemos mencionado, es el análisis del poema, la experiencia poética y la inserción de la poesía en la historia y la sociedad modernas,<sup>[9]</sup> dialoga críticamente no solo con la cultura helénica, sino también con Werner Jaeger tanto con su *Paideia* como con *La teología de los primeros filósofos griegos*. Texto clásico, *Paideia o los ideales de la cultura griega*<sup>[10]</sup> ciñe la lectura y matiza las estéticas de los escritores hispanoamericanos de la generación<sup>[11]</sup> de Paz a través de las ediciones de Fondo de Cultura Económica de donde deviene,

---

[7] Todas las citas corresponden a Stanton, Anthony (ed.) (1988b) *Correspondencia Alfonso Reyes / Octavio Paz (1939-1958)*. México: Fondo de Cultura Económica. Según Stanton, la traducción de la *Iliada* le llevó a Alfonso Reyes más de tres años y apareció como *La Iliada de Homero*, publicada por el Fondo de Cultura Económica en 1951. Para más datos sobre los vínculos entre las estéticas de Reyes y Paz puede consultarse la edición de las epístolas anteriormente mencionada.

[8] Anthony Stanton señala con claridad que “esa nostalgia de lo griego” se sentiría sobre todo en India. El crítico anglo-mexicano también señala que la preferencia “humanista” por la cosmovisión griega es una interesante prefiguración del ensayo que estamos considerando, además de ser un guiño a Reyes (Stanton 2015: 433).

[9] Como establece Anthony Stanton, a quien recurrimos una vez más, el ensayo es por una parte, un intento personal: crear una poética para justificar la propia escritura poética, por otra, una tentativa generacional, construir una estética posvanguardista y, finalmente, un propósito histórico: la constitución de una poética que lee la tradición literaria occidental (2015: 381); el crítico establece, además, que se trata de una síntesis ecléctica entre la fenomenología husserliana y el existencialismo heideggeriano, incorporados a través de José Gaos, con rasgos que provienen de otras cosmovisiones y estéticas siendo los discursos dominantes la filosofía, la religión y la reflexión poética (Stanton 2015: 385-390). Uno de ellos, por cierto, es la tradición clásica que estamos considerando. Si bien no encontramos antecedentes o modelos en la tradición hispánica, *El arco y la lira* se enlaza con una alta tradición occidental emergente en el Romanticismo (Stanton 2015: 382).

[10] Evidentemente esta voluminosa obra es de entre guerras: la edición alemana de los Libros I y II se realizó en 1933, el Libro III se editó en 1944 y el Libro IV en 1945.

[11] Somos conscientes de que la categoría “generación” ha sido dejada de lado por la crítica, sin embargo creemos que existe un mismo espíritu estético que está presente en los artistas que comienzan a exhibir o publicar sus obras en los años treinta del siglo pasado; entre los sentires y lecturas compartidos está la obra de Jaeger (junto con la labor del Fondo de Cultura Económica) y la valoración de la tradición clásica.

sobre todo, la preferencia humanista de la cosmovisión griega.<sup>[12]</sup> Entre la primera y la segunda edición de *El arco y la lira* corren exactamente once años. Según Emir Rodríguez Monegal, *El arco y la lira* es el resultado indirecto de un curso de conferencias organizado por José Bergamín en el México de 1942 para celebrar el cuarto centenario del nacimiento de San Juan de la Cruz (1971: 36); según Anthony Stanton, el libro se ha ido gestando en el exilio diplomático a la sombra de Oriente (1998a: 30 y ss.). Desde su título asoma el universo grecolatino -como hemos mencionado anteriormente-, pues hace referencia a un fragmento de Heráclito (“No comprenden cómo lo separado sí concuerda consigo, armonía de opuestas tensiones, como en el arco y la lira”). Como indica Rodríguez Monegal, esta tensión entre opuestos constituye un eje central en la poética de Paz, presente en este ensayo sobre poética y entidad de la poesía:

La apasionada conciliación de los contrarios que está en el centro de su obra entera encuentra en esta oposición, que es momentánea conciliación, de ese combate que es comunión, su cifra única. En su lucha a brazo partido (abrazo partido) con el Otro, Paz pierde, y encuentra, su yo, Lo Mismo (1971: 35).

119

Como ya hemos referido, el universo griego aparece en *El arco y la lira* en dos vertientes contrapuntísticas: por una parte, se trata de un contrapunto entre modernidad y antigüedad y, por otra, entre lo oriental y lo occidental. En la primera

[12] En *Paideia* se destacan afirmaciones como la siguiente: “Ya desde las primeras huellas que tenemos de ellos, hallamos al hombre en el centro de su pensamiento. La forma humana de sus dioses, el predominio evidente de la forma humana en su escultura y aún en su pintura, el consecuente movimiento de la filosofía desde el problema del cosmos al problema del hombre, que culmina en Sócrates, Platón y Aristóteles; su poesía, cuyo tema inagotable desde Homero hasta los últimos siglos es el hombre y su duro destino en el sentido pleno de la palabra, y, finalmente, el estado griego, cuya esencia solo puede ser comprendida desde el punto de vista de la formación del hombre y de su vida toda: todos son rayos de una única y misma luz. Son expresiones de un sentimiento vital antropocéntrico que no puede ser explicado ni derivado de otra cosa alguna y que penetra todas las formas del espíritu griego” (1993: 11). Paz destaca a lo largo de *El arco y la lira* la preferencia humanista de la cultura griega siguiendo muy de cerca la lectura de Jaeger. Evidentemente el maestro y guía de los tránsitos del entonces joven poeta en el universo griego fue Alfonso Reyes quien lo defendía y divulgaba férreamente mereciéndose, entonces, el apelativo en su sentido específico y también más amplio, de traductor del mundo griego (Stanton 1998b: 31).

faceta, el universo helénico se reviste de paradigma y cita de autoridad y erudición. A las insistentes menciones de la *Poética* de Aristóteles, siguen las referencias a Esquilo, Sófocles, Eurípides, Platón, Prometeo,<sup>[13]</sup> siempre como ejemplo, siempre para subrayar o reforzar algún argumento. Uno de los problemas fundamentales con los que se enfrenta la poética de Paz en esta instancia, es la fugacidad del hombre impuesta por la experiencia moderna; la poesía, como instancia de creación, abre las posibilidades de su trascendencia; en ello colabora el universo griego del que se abreva la poética paciana. Desde este universo, el hombre es actor y es parte de un todo armónico:

Según Jaeger “lo que caracteriza al espíritu griego, y es desconocido de los pueblos anteriores, es la clara conciencia de una legalidad inmanente a las cosas”. Esta idea tiene dos vertientes: la concepción dinámica de un todo, animado por leyes, impulsos y ritmos cósmicos; y la noción del hombre en esa legalidad, como uno de sus componentes activos, no deja de ser contradictoria. [...]. Los griegos insertan al hombre dentro del movimiento general de la naturaleza y de ahí arranca el conflicto y el valor ejemplar de lo heroico (1972: 199-200).

120

Acierta a corregir, además, Paz a Werner Jaeger pues aclara, en nota al pie, que no es la noción de legalidad inmanente la que es característica propia del espíritu griego (también presente, según Paz, en la poesía védica, entre los chinos, los antiguos mexicanos), sino que lo propio de lo griego es el “conflicto trágico” (1991: 202) que consiste en preguntarse sobre el lugar del hombre en el cosmos (1972: 209). Esta idea forja uno de los capítulos centrales de *El arco y la lira* denominado “El mundo heroico”. A partir de aquí deviene el título del libro:

El universo está en tensión, como las cuerdas del arco o las de la lira. El mundo “cambiando, reposa”. Pero Heráclito no solo concibe el ser como devenir [...] sino que se hace del hombre el lugar de encuentro de la guerra cósmica. El hombre es polémico porque en él todas las fuerzas terrestres y divinas se dan cita y pelean. Conciencia y libertad -aunque Heráclito no emplea estas palabras- son sus atributos.

[13] Para Paz, Prometeo es “la figura más alta que ha creado la imaginación occidental”, es decir, paradigma del drama de la sociedad moderna (1972: 55).

Llegar a la comprensión del ser es también llegar a la comprensión del hombre. Su misterio consiste en ser una rueda del orden cósmico, un acorde del gran concierto y, asimismo, en ser libertad (1972: 201-202).

Es interesante ver la apropiación de la cosmovisión heraclíteica presente, especialmente, en el agregado de nociones propias de la modernidad (“conciencia y libertad”). El contrapunto entre modernidad y antigüedad se asevera a lo largo de la obra asegurando el legado que provee la tradición clásica y asimismo subrayando la autonomía del hombre moderno colocado en otro espacio y otro tiempo. La cultura griega clásica se transforma en el horizonte de referencia, pero también de diferencia con la modernidad sobre todo a partir de la dicotomía entre unidad y centro propia, según Paz, del orbe clásico, y fragmentariedad y alienación, ínsito en la modernidad. La nueva poesía recupera, entonces, algunos de los visajes ofrecidos por lo helénico no sin advertir su distinción y singularidad propia del momento y espacio habitados:

La conciencia de la historia se ha revelado como conciencia trágica; el ahora ya no se proyecta en un futuro: es un siempre instantáneo. Escribo conciencia trágica no porque piense en un regreso a la tragedia griega, sino para designar el *temple* de la nueva poesía. Historia y tragedia son incompatibles: para la historia nada es definitivo excepto el cambio; para la tragedia todo cambio es definitivo [...]. La aceleración del suceder histórico, sobre todo a partir de la Primera Guerra Mundial; la universalidad de la técnica, que ha hecho de la tierra un espacio homogéneo, se revelan al fin como una suerte de frenética inmovilidad en un sitio que es todos los sitios. Poesía: búsqueda de un ahora y de un aquí (1972: 265).

El orbe clásico se elige como punto de partida u horizonte de referencia sin que ello implique imitación devenida de una exagerada reverencia hacia el pasado, que oblitere el interés exclusivo de Paz por dirimir el presente. La “nueva poesía” toma la noción de conciencia trágica para traducir la experiencia moderna del “ahora” como un “siempre instantáneo”.

En *El arco y la lira*, el universo griego clásico funciona como marco teórico. Es un paradigma al que el poeta retorna para cuestionar o argumentar sus

afirmaciones sobre el discurso poético reconociendo, en ambos casos, la instancia de consagración del orbe clásico. La cultura griega clásica, además, resulta ser una entidad cultural cuya apropiación no implica una idealización (como en Eliot, según Paz), sino un marco que permite afianzar búsquedas propias:

Ante la crisis moderna, ambos poetas [Eliot y Pound] vuelven sus ojos hacia el pasado y actualizan la historia: todas las épocas son esta época [...]. Para Pound la historia es marcha, no círculo. Si se embarca con Odiseo, no es para regresar a Ítaca, sino por sed de espacio histórico: para ir hacia allá, siempre más allá, hacia el futuro. La erudición de Pound es un banquete tras de una expedición de conquista; la de Eliot, la búsqueda de una pauta que dé sentido a la historia, fijeza al movimiento. Pound acumula citas con un aire heroico de saqueador de tumbas; Eliot las ordena como alguien que recoge reliquias en un naufragio. La obra del primero es un viaje que acaso no nos lleva a ninguna parte; la de Eliot, una búsqueda de la casa ancestral (1972: 79-80).

122

A lo largo del ensayo, el universo griego sirve, además, para dar cuenta de la cultura occidental en contrapunto con lo oriental. En esta línea, lo helénico es, por una parte, el paradigma de traducción y del establecimiento de la otredad, pues es inherente al pensamiento de Paz entender y valorar lo propio a través de lo otro (Stanton 1998a: 184)<sup>[14]</sup> y, por otra parte, el modelo en el que “el hombre” germina, a través de una cosmovisión, “en el cosmos”, a diferencia de la filosofía moderna en la cual es “un extraño huésped de la tierra” (1991: 199). La dialéctica entre naturaleza y cultura en el orbe griego se destaca en la lectura de Paz:

[14] Los ejemplos son muchos; transcribimos el siguiente pasaje que proviene del capítulo “La inspiración” de *El arco y la lira*: “A diferencia de lo que ocurre con el pensamiento hindú, que desde el principio se planteó el problema de la existencia del mundo exterior, el pensamiento occidental por mucho tiempo aceptó confiadamente su realidad y no puso en duda lo que ven nuestros ojos. El acto poético, en el que interviene la «otredad» como rasgo decisivo, fue siempre considerado como algo inexplicable y oscuro pero sin que tuviera un problema que pusiese en peligro la concepción del mundo. Al contrario, era un fenómeno que se podía insertar con toda naturalidad en el mundo y que, lejos de contradecir su existencia, la afirmaba. Incluso puede afirmarse que era una de las pruebas de su objetividad, realidad y dinamismo. Para Platón el poeta es un poseído. Su delirio y entusiasmo son los signos de la posesión demoníaca. En el *Ión*, Sócrates define al poeta como «un ser alado, ligero y sagrado, incapaz de producir mientras el entusiasmo no lo arrastra y le hace salir de sí mismo... No son los poetas quienes dicen cosas tan maravillosas, sino que son los órganos de la divinidad que nos habla por su boca» (1972: 160).

Para el griego, el hombre forma parte del cosmos, pero su relación con el todo se funda en su libertad. En esta ambivalencia reside el carácter trágico del ser humano. Ningún otro pueblo ha cometido, con semejante osadía y grandeza, la revelación de la condición humana (1972: 197).

En la epístola mencionada en el epígrafe, el joven poeta insiste sobre su configuración del universo griego como un refugio simbólico desde el que la otredad -representada por lo hindú- constituye una mezcla de atracción y repulsión (Stanton 1998a: 31). La “casa de la presencia” -título del primer tomo de sus *Obras completas*- se configura a partir de la cultura griega, desde allí se construye la casa de la cultura propia, tal y como se lo comenta a “don Alfonso”:

En suma -y con esto basta y sobra: la lectura de su *Iliada* fue un escudo contra el calor -un calor que también tiene una dimensión metafísica, por decirlo así. El libro llegó cuando se iniciaba el asalto de esa ola intangible. Gracias a sus alejandrinos -unos resonantes como el mar, otros como el ruido de las armas y los carros- pude defenderme. [...]. (El calor, lo caliente: palabras que aquí tienen una significación devastadora, omnipresente y, me parece, maféfica. El país, contra lo que creía, es seco y desierto. Ardido, quemado. Y lo peor es que pasa lo mismo con la gente. Temo ser injusto, pero el calor les ha chupado el alma. El calor y los ingleses) (Stanton 1998b: 180-181).

123

## Epílogo

Evidentemente, el punto de inflexión privilegiado con el que Paz intenta dirimir las circunstancias del poeta moderno no es una estética inmediatamente anterior sino remotamente lejana en el tiempo: el universo helénico. Rescatando el orbe griego a partir de la concepción humanista que percibe tanto en la épica como en la tragedia (esas preguntas, como él mismo las llama, sobre “los fundamentos mismos del Ser”) (Paz 1972: 206) y a partir también de la tensión de contrarios presente en Heráclito, lo clásico asoma como matriz de la cultura occidental, como un espacio de religión y distinción de las culturas orientales; desde esta imagen

de la cultura helénica como rizoma de la cultura occidental, Paz construye una estrategia de continuidad entre su poética y la antigüedad alterando la estética de la ruptura que ha caracterizado las estéticas de las vanguardias históricas (presentes ya en el romanticismo) y colaborando con su cosmovisión analógica. Podríamos aplicarle sus propias palabras referidas al modernismo hispanoamericano en un esfuerzo sostenido por suturar y componer una tradición propia altamente premeditada; quizá también encontremos allí un intento por rearmar al ser humano desde la poesía, desde las ruinas de la posguerra.

El tratamiento de la *Poética* de Aristóteles en *El arco y la lira* también permite llegar a otra conclusión. Así como establece un vínculo con la tradición, también se distingue de ella, es decir, que se apropia de algunas cuestiones, no de la totalidad. En ello se va diferenciar sobre todo de dos poetas modernos ya mencionados: T. S. Eliot y Ezra Pound. Para Paz, como para otros tantos de sus poetas coetáneos, el hispanoamericano construye su propia tradición, no es algo dado en bloque, sino, una enorme biblioteca de la cual se reconstruye el linaje, se rediseña a los precursores; un enorme arcón del que se puede tomar a gusto del famélico:

Concluyo: la reforma poética de Pound, Eliot, W. Stevens, Cummings y Marianne Moore puede verse como una re-latinización de la poesía de lengua inglesa. Es revelador que todos estos poetas fuesen oriundos de los EEUU. El mismo fenómeno se produjo, un poco antes, en América Latina: a semejanza de los poetas yanquis, que le recordaron a la poesía inglesa su origen europeo, los “modernistas” hispanoamericanos reanudaron la *tradición europea* de la poesía de lengua española que había sido rota u olvidada en España (1972: 82).

## Bibliografía citada

- Aristóteles (1946) *Poética*. Versión directa, introducción y notas de Juan David García Bacca. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ette, Ottmar (2008) “Ifigenia en México”. *Literatura en movimiento. Espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras en Europa y América*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, cap. 7: 229-255.

- García Bacca, Juan David (1946) Introducción. Aristóteles, *Poética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Jaeger, Werner (1952) [1947] (1998 reimp.) *La teología de los primeros filósofos griegos*. Traducción de José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1942) [1933] (1993 reimp.) *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Traducción de Joaquín Xirau y Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica.
- Montemayor, Carlos (2004) “El helenismo de Alfonso Reyes”. Adela Pineda Franco e Ignacio M. Sánchez Prado (eds.) *Alfonso Reyes y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Pittsburgh: 335-346.
- Paz, Octavio (1972<sup>3</sup>) *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez Monegal, Emir (1971) “Relectura de *El arco y la lira*”. *Revista Iberoamericana* XXXVII/74: 35-46.
- Stanton, Anthony (1993) “Octavio Paz, Alfonso Reyes y el análisis del fenómeno poético”. *Hispanic Review* 61/3, Summer: 363-368.
- (1998a) “Alfonso Reyes, Octavio paz y el análisis del fenómeno poético”. *Inventores de la tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México: El Colegio de México: 205-220)
- (2015) “Prehistoria, recepción y lectura de un libro insólito: *El arco y la lira* (1956)”. *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958)*. México: Fondo de Cultura Económica – El Colegio de México, cap. 5: 339-411.
- (ed.) (1998b / 1999 reimp.). *Correspondencia Alfonso Reyes / Octavio Paz (1939-1958)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ugalde Quintana, Sergio (2019) “Alfonso Reyes lee a Nietzsche: cultura clásica y *ethos* agonista”. *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)* LXVII/1: 131-153. Disponible en: <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/3468>





El motivo o  
*clásico* del  
viaje en la  
narrativa  
de  
Héctor,  
izón



## EL MOTIVO CLÁSICO DEL VIAJE EN LA NARRATIVA DE HÉCTOR TIZÓN

*Alejandra Liñán*

### **El viaje como metáfora de la vida**

129

La escritura literaria de Héctor Tizón tuvo el afán de registrar, frecuentemente por medio del motivo del viaje, el curso de la vida humana.

En su obra narrativa y ensayística se manifiesta sostenidamente el tópico del viaje como metáfora de la vida. La insistencia en enunciados como “el hombre que vino de...”, “el hombre que llegó a...” o “el hombre que se va o escapa”, confluye -por razones tanto de experiencia de vida como ficcionales y literarias- con la imagen del viajero, y configuran una suerte de motivo, cuyos alcances en la significación remiten al encuentro y contraste de la alteridad y la identidad, al mismo tiempo que al contexto sociocultural argentino y latinoamericano, y a diferentes momentos de su historia.

Así tenemos las instancias del viajero en fuga, exiliado o desesperado, que llega a un lugar, ya sea conocido o desconocido. En el prólogo a una nueva edición de *El hombre que llegó a un pueblo*, el autor sintetiza el tema de su novela breve y otorga relevancia a los aspectos aquí señalados:

El relato, como se verá, trata de un vagabundo, una especie de mesías canalla que en su huida llega a un pueblo perdido e ignoto.

¿Qué puede hacer en estos páramos un fugitivo que huye? En el desierto, donde todo es vislumbrado desde lejos, es imposible ocultarse. Le queda entonces encerrarse en un pueblo, pero para ello debe aceptar el papel que los demás quieren atribuirle (2005: 7).

El viaje comienza como huida o como expulsión, por diferentes causas entramadas con los personajes, ámbitos, tiempos y propuestas de cada novela; sigue en la errancia, el vagabundeo o el recorrido de búsqueda de sí mismo; y, cuando el protagonista es afortunado, concluye en regreso o reconocimiento, como en *La belleza del mundo*. Cuando no puede reencontrarse, solo sigue existiendo para perderse y olvidarse de sí mismo, tal como ocurre en “El hombre que vino del río”, incluido en *Memorial de la Puna* (2012).

## 130

### La *Odisea*: principio y fin de su novelística

La obra narrativa de Héctor Tizón incluye, desde la primera novela publicada, *Fuego en Casabindo* (1969), la adscripción a la tradición homérica, cifrada en la cita, a modo de epígrafe, de un fragmento de la *Odisea* (Canto XI), en el cual Anticlea le revela a su hijo un conocimiento escatológico.

Especialmente, el motivo del viaje y los personajes viajeros forman parte de su creación literaria desde el principio al fin, pero no siempre se vinculan de manera expresa con el legado de la tradición clásica.

El viaje de exilio ha signado, por experiencia vital y por elaboración literaria, la poética de este escritor,<sup>[1]</sup> en particular desde que, en España y después de una penosa etapa de adaptación, comienza a escribir nuevamente.

Además, tanto la partida al exilio como el periplo de Odiseo y las diferentes

---

[1] Cf. Leonor Fleming, en el prólogo a la edición de los *Cuentos completos*, denominado “Predestinado a la frontera”, donde afirma: “Interesa destacar dos momentos de la producción literaria de Tizón, que tienen que ver con su biografía: con el antes y el después de su salida forzosa de Yala. El exilio en España (1976-1982), cuando la dictadura, es el dato visible de un cambio fundamental de perspectiva que conmueve en profundidad su mundo narrativo” (2006: 25).

instancias del viaje clásico son motivos frecuentes de reflexión en sus memorias y ensayos.

En su última novela publicada, *La belleza del mundo* (2004), se produce el reencuentro de la narrativa tizoniana con la *Odisea* homérica, a través del relato del itinerario del protagonista y de una estructura narrativa que se organiza como el recorrido de Odiseo.

Es notable la continuidad a lo largo del tiempo de su proyecto estético. El mismo escritor lo ha plasmado en memorias, artículos y prólogos a reediciones de sus obras. Así dice en el proemio de la reedición de *A un costado de los rieles*:

En el primero de los trabajos -que podrá ser ¿por qué no? una premonición de lo último que escribiré-, “Ligero y tibio como un sueño” (...), está, creo, el corazón de casi toda mi obra posterior, que trata del tiempo, del viaje, del exilio y del regreso. Mi cicatriz de Ulises (2001a: 13-14).

Sin embargo, pueden distinguirse también diferencias en su narrativa por los cambios de perspectivas, ambientes y estilo.

Por el carácter particular de su obra, puesto que los avatares de su experiencia vital y de escritor fueron incidiendo de alguna manera en su proyecto estético, hemos considerado oportuna la división de su trayectoria literaria en tres<sup>[2]</sup> etapas:

la **primera**, desde sus primeras publicaciones de cuentos a fines de los años 50 hasta 1976, cuando el golpe militar quebró la continuidad de muchos proyectos literarios en el campo cultural argentino;

la **segunda**, desde los años del “Proceso” hasta el fin de siglo: abarca su experiencia del exilio (desde 1976) en tiempos difíciles que provocaron cambios profundos en su obra, y las publicaciones hechas una vez finalizada la dictadura, ya en el período democrático;

la **tercera**, comprende sus últimas producciones, a las que propondríamos considerar como formas de un “estilo tardío”, en la categoría expuesta por Edward Said (2009: 28-30).

[2] Fleming, en el prólogo mencionado más arriba, distinguió dos etapas (2006: 25).

## El viaje en las tres etapas de su novelística

Principalmente, hemos tenido en cuenta las diferencias que presentan las novelas<sup>[3]</sup> en cuanto al motivo del viaje, ya que se registran cambios en los rasgos, en el entramado del motivo clásico en los textos, en los matices y los alcances de su continua presencia en la narrativa de Héctor Tizón.

### Primera etapa

Abarca las primeras novelas publicadas, que forman parte de una trilogía donde se propuso testimoniar la historia de Jujuy desde la segunda mitad del siglo XVIII, pasando por el éxodo jujeño<sup>[4]</sup> y las últimas rebeliones indígenas en la lucha por conservar la posesión de las tierras,<sup>[5]</sup> hasta los avances del progreso con la llegada del ferrocarril a la región, en contraste con las tradiciones puneñas,<sup>[6]</sup> en las primeras décadas del siglo XX.

No es el periplo de Odiseo el que trama las novelas de este período, aunque se manifiestan las referencias a Homero: los narradores orales y los cantares tradicionales son parte sustancial del mundo novelesco.

En *Fuego en Casabindo*, la cita de las palabras de Anticlea (*Od.* 11, 216-224) como epígrafe indica desde el comienzo la centralidad que el tema escatológico adquiere en la novela. El alma del tuerto, muerto en la batalla de Quera, se traslada por la zona, por el mundo de los vivos, en busca de su victimario, ya que solo por medio de ese encuentro ambos podrán ser seres completos, cerrar sus trayectorias vitales, y sus almas, descansar en paz. Textualmente dice:

Anticlea: ¡Ay de mí, hijo mío, el más desgraciado de todos los hombres! No te engaña Persefonea, hija de Zeus, sino que ésta es la condición de los mortales

[3] Para este artículo no hemos incluido en el *corpus* sus libros de cuentos.

[4] *Sota de Bastos, caballo de espadas* (1975).

[5] *Fuego en Casabindo* (1969).

[6] *El cantar del profeta y el bandido* (1972).

cuando fallecen: los nervios ya no mantienen unidos la carne y los huesos, pues los consume la viva fuerza de las ardientes llamas tan pronto como la vida desampara la blanca osamenta; y el alma se va volando, como un sueño. Mas procura volver lo antes posible a la luz y llévate sabidas todas estas cosas para que luego las refieras a tu consorte. Homero, *Odisea*, Canto Undécimo, 216.<sup>[7]</sup>

En *Odisea*, las palabras de Anticlea son las de una madre que ha muerto a causa del dolor provocado por la ausencia prolongada de su hijo. Este, habiendo hecho los ritos obligatorios, realiza la hazaña de pasar al Hades -lo que le causa sufrimiento y terror- y averiguar lo que ningún ser humano puede saber. El tópico del parlamento de la madre de Odiseo es el viaje de la ψυχή después de la muerte. Ella le enseña un misterio escatológico: lo que le pasa al cuerpo cuando uno muere y cómo el alma “se va volando, como un sueño” al Hades, si se ha cumplido con los ritos debidos. A lo largo de la novela, también el retorno del hombre muerto que ha perdido el ojo en la batalla es parte de un rito que debe cumplirse para que pueda descansar en paz.<sup>[8]</sup>

La línea narrativa principal de *Fuego en Casabindo* se enuncia en el tercer párrafo de la novela, contextualizada en la derrota de Quera:

La última batalla -por el dominio de estos páramos- quizá fuera consecuencia de aquel vago sueño de grandeza. Pero, de todos modos, de este combate nada quedó. Salvo unos cantares y muchos muertos, algunos de cuyos cuerpos errantes fueron encontrados luego, lejos del campo de lucha. Cuentan que a uno de estos, un niño halló en un zanjón, mientras jugaba. Al cadáver le faltaba un ojo; por lo demás, aunque muerto hacía muchos días, parecía tranquilo, sin las rigideces que al cuerpo deja el alma que lo abandona de golpe y huye antes de que se corrompa, sin tiempo para pedirse, sin haber sido enterrado ni llorado (14).

Y se cierra al final, cuando la víctima había ya logrado encontrar a su

[7] Tizón transcribió el texto citado de la edición de las *Obras completas* de Homero, El Ateneo, 1957, traducción de Luis Segalá y Estalella, e incluyó las indicaciones de autor, obra, número de canto y número de verso inicial.

[8] Cf. *Fuego en Casabindo* (2001b: 121).

victimario y, por lo tanto, obtenido la reparación y el descanso definitivo de las almas para ambos.<sup>[9]</sup>

Las palabras de Anticlea están en el canto undécimo, precisamente en el descenso al Hades de Odiseo, instancia de profundización en el conocimiento de los avatares del futuro y prueba máxima que se le asigna para consagrarse como héroe y para conocerse a sí mismo. El epígrafe conecta esta búsqueda de Odiseo para saber a fondo quién es con la búsqueda particular del muerto que regresa a buscar a su asesino. Solo completa su trayectoria al hallarlo, se realiza la conjunción de ambos y definitivamente *es* un cadáver de muchos días y un alma que tendrá su reposo eterno.

Así como la prótasis épica adelantaba el tema principal de la epopeya, lo que en el epígrafe de *Fuego en Casabindo* se cita -es decir, lo que ocurre con el cuerpo y el alma cuando alguien muere- constituirá el hilo conductor de la novela.

Por otra parte, las epopeyas antiguas surgían de la reunión de los relatos de episodios heroicos conservados por la memoria de los rapsodas, que luego el aedo componía en su propio poema en el momento de la actuación. De modo similar, *Fuego en Casabindo* obtuvo su materia ficcional de los relatos y cantares conservados en la memoria oral del pueblo jujeño.<sup>[10]</sup>

La formalización de estos pre-textos en la estructura novelesca se despliega en la fragmentación temporal y en las anacronías. Por eso, la historia de la búsqueda del mayor por parte del tuerto se entremezcla con otros sucesos sin señales explícitas.

En cuanto a *El cantar del profeta y el bandido*, nuestra investigación ha destacado (Liñán 2009) la manifestación de la narrativa oral y la presencia de las figuras del poeta y del rapsoda con referencia a la épica homérica y a su amplia difusión y permanencia en Occidente. Sin dejar de considerar que, en la obra de Tizón, esas manifestaciones se vinculan con tradiciones orales de los pueblos de la Puna y del Noroeste argentinos. Son las voces populares, los narradores orales, quienes cuentan y se cuentan entre sí las historias del bandido y del profeta que habían recorrido la región y se habían vuelto leyenda.

[9] “Y así los lloraron e hicieron las honras de ambos” (125).

[10] Héctor Tizón, en el prólogo a la reedición, denominado “Treinta años después”, dice de esta novela que sus “entresijos permanecen aún tan oscuros como lo fueron cuando de varias voces a la vez escuché aquello que luego sirvió para su historia” (9).

Aunque no es central el motivo del viaje, es necesario tomar nota de que, entre los cuentos referidos, uno de los narradores había oído tiempo atrás la historia de un viajero, que es nada menos que el relato brevísimo de las vicisitudes de Odiseo, pero sin nombres propios de personajes ni de autor. El inspector Láinez había contado al Comisionado una historia que él mismo renarra. Se puede clasificar como un discurso ejemplificador, cuyo objeto era recomendarle que lo mejor es quedarse en la propia tierra:

Entonces me contó una historia que hablaba de un hombre muy principal y culto, que anduvo rodando por no sé dónde, pero por tierra y por agua, mientras su mujer tejía un tejido por no juntarse con otros hasta que él llegó y encontró a su hijo mozo, a sus peones viejos pero su mujer seguía igual de joven y alhajada, aunque muy nerviosa por haber tejido tanto y él recuperó su hacienda y sus ganados y su título que era igual que el mío, según aseguró (1982: 113-114).

El periplo del gran viajero antiguo se presenta en esta novela como una historia más, bien curiosa,<sup>[11]</sup> de las que componen el acervo de los “cuenteros” populares. El relato ha retornado a la corriente antigua y permanente del *folk tale*.

En *Sota de bastos, caballo de espadas*, la materia novelesca se concentra más en la historia de Jujuy. En la primera parte, “Pulperos, caballeros, pordioseros”, acontecen la huida de Manuel de Urbata y el viaje de búsqueda de algo perdido; pero, en relación con nuestro estudio, no tiene como referencia explícita el viaje de Odiseo.

En la segunda parte, “El centinela y la aurora”, el traslado que se narra representa un hecho histórico realmente ocurrido, el Éxodo jujeño. Es sabido que la tradición clásica ha aportado éxodos fundantes, como el de los troyanos vencidos por los aqueos, pero el relato de Tizón no traza intertextualidades con textos antiguos de referencia.

[11] Incluso más adelante, el mismo Comisionado, pensando en el mandato de cuidar la tierra de uno, recuerda nuevamente los relatos del inspector: “Porque todo lo bueno sale de la propia tierra, y así como contó el Inspector Láinez de aquellos marineros a quienes ataban a los palos porque tan locos querían tirarse al mar, todo por ir aveloriados detrás de unos cantos, así parece que debemos atarnos a la propia patria” (153-154).

## Segunda etapa

### *El viaje de exilio*

En el movimiento casi continuo de los personajes en la narrativa tizoniana, hay que detenerse especialmente en el viaje de exilio, que ha cristalizado en el largo rodeo que da el hombre que huye antes de irse definitivamente, tal como se narra en el pasaje de *La casa y el viento* (2001c):<sup>[12]</sup>

Quando decidí partir, dejar lo que amaba y era mío, sabía que era para siempre, que no iba a ser una simple ausencia sino un acto irreparable, penoso y vergonzante, como una fuga. En realidad todas mis partidas fueron fugas. Creo que es la única forma de irse (15).

Ese rodeo, en lugar de concretar rápidamente el trámite doloroso, lo demora<sup>[13]</sup> en el afán de retener todo aquello que puede llevarse consigo de ese, su propio mundo, familiar y despiadado con sus habitantes, que ahora está abandonando. Se “arranca” para separarse de su tierra y dejarla, pero en ese largo vagabundeo de despedida procura llevarse todo lo que constituye su mundo, atesorarlo en la memoria, ya que está por perderlo en forma material y de contacto humano.

El tópico literario de la pena de la partida hacia el destierro había sido plasmado por Ovidio en *Tristezas* I, 3, con la escena traumática de la última noche en Roma y la demorada despedida. Sus elegías subrayan el sufrimiento por no poder dejar de pensar, soñar, sentir siempre el anhelo de estar en su patria.

El autor jujeño no realiza menciones de Ovidio en las novelas. Es en sus memorias,<sup>[14]</sup> y también en entrevistas, donde ha tomado forma esa imagen -ovidiana a través de otro autor- de “cerrar los ojos para vivir”, expresión que lo tocó

[12] Terminó de escribirla en febrero de 1982, pero fue publicada en 1984.

[13] Inmerso el lector en la ominosa tensión de que el hombre puede ser apresado o secuestrado en cualquier momento.

[14] Incluimos los libros de memorias, ensayos y artículos, por su ubicación temporal y por el estilo, en la tercera etapa.

hondamente al leer la novela de Vintila Horia, *Dios nació en el exilio* (publicada en 1960).

Toda esta experiencia está plasmada en las memorias autobiográficas de *No es posible callar* (2004b): “cerrar los ojos” a ese nuevo ámbito extranjero en el que se había refugiado, para no perder su memoria, no cortar los lazos con su propio lugar (122), actitud que conservará en gran medida en sus años de desarraigo en España. Especialmente, se condensa en los capítulos “Exilio” (115-119) y “Ahora cerraremos los ojos cuando nos dé la gana” (121-123), donde nuevamente menciona a Ulises, y también a Telémaco, al referir el momento de la partida, como íncipit del texto.

Retoma el tema en *El resplandor de la hoguera* (2008). En la introducción al libro, titulada “Narrar la propia vida”, habla de “marchar al exilio” y de la sensación de “despojo y pertenencia”. Nuevamente, la vuelta completa aportada por la noción de periplo es la que condensa el itinerario recorrido: “...y ese lugar que nos vio nacer es también el que nos verá desaparecer cuando el hechizo de vivir se eclipse. De él venimos y hacia él marchamos como Ulises al cabo de sus periplos...” (15). La experiencia de vida particular que significó el dejar su casa y su ambiente repercutió en su creación literaria, de manera distintiva, en la insistencia de las escenas de partida en sus novelas.

El dolor causado por esa situación se manifiesta recurrentemente en el sentido de pérdida y, particularmente, en el miedo a la pérdida de la identidad, expresada en los rasgos propios, en el mundo personal y en la cultura de pertenencia, que teme se desdibujen con la asimilación a una nueva sociedad y una cultura diferentes.

Lo había expresado ya en el pensamiento del Comisionado poco antes del final de *El cantar del profeta y el bandido*:

Pero, quien se mueve de su patria pierde la voz, pierde el color de los ojos, ya no se llama igual. Y aunque logre afortunarse tampoco ya es el mismo, tiene otro color de piel y de noche y aun de día sueña siempre un mismo sueño que le está recordando una cosa dulce y perdida (153).

Esta caracterización del que emigra de su tierra, con el acento puesto en el problema de la identidad, cristalizó y se profundizó en sus novelas signadas por el

exilio.<sup>[15]</sup>

La imagen de la tierra de uno como “dulce” nos remite al tópico de Odiseo sufriente, quien se deshacía en lamentos en la isla de Calipso, de la que ansiaba partir (*Od.* 5), y quien ante el rey de los feacios, Alcínoo, expresó que nada existe más dulce que la propia patria y los padres (ὥς οὐδὲν γλυκίον ἤς πατρίδος οὐδὲ τοκῆων / γίγνεται, *Od.* 9, 34-35).<sup>[16]</sup>

También Ovidio, en la elegía mencionada más arriba, reunió en una misma imagen dulzura, amor y patria: “...blando patriae retinebar amore” (*Tristia*, I, 3, 49), cuando la noche anterior a la forzosa partida estaba finalizando y el amor a la patria lo retenía.

El destierro de Ovidio (su *relegatio* por parte de Augusto) fue una referencia común para un grupo de escritores argentinos exiliados en España,<sup>[17]</sup> para quienes esa angustia por la lejanía de la patria y de la cultura de pertenencia era un sentimiento compartido, tan dominante que a algunos, y durante un tiempo, les bloqueó la posibilidad de escribir.

138

En las novelas posteriores al exilio -*El hombre que llegó a un pueblo* (1988), *Luz de las crueles provincias* (1995), *Extraño y pálido fulgor* (1999), *El viejo soldado* (2002)-, el viaje deviene un motivo central tanto en la temática como en la estructura del relato. De diferentes modos y con recorridos disímiles, en cada una los personajes principales se desplazan, ya sea en una huida, una migración para encontrar un lugar en el mundo, un vagabundeo, una vida en el destierro, un viaje de búsqueda o de expiación.

La ajenidad en el nuevo país y la angustia de la pérdida, la vivencia del vacío y del sinsentido existencial son rasgos muy marcados en el carácter y en la conducta del protagonista de *El viejo soldado*.

En síntesis, durante la investigación se hizo evidente que las novelas

[15] Esta idea también fue mencionada por Silvina Frieri, quien cita las palabras de nuestro autor, en “Cerrar los ojos para vivir”, reseña de la mesa redonda “Un homenaje a las víctimas de la represión de estado”. *Página 12*, 2-5-2002.

[16] Cf. trabajos críticos que han planteado el tópico del exilio, en el análisis de la obra homérica: Zecchin de Fasano (2008), Perry (2010).

[17] Junto a Héctor Tizón, Daniel Moyano y Antonio Di Benedetto, entre otros.

incluidas en esta etapa, según el criterio de la relevancia del viaje clásico, no tienen una intertextualidad efectiva (Genette 1989: 10) ni referencias a Homero o a otros autores antiguos.

El viaje, los desplazamientos, las partidas, recorridos y llegadas, alcanzan preeminencia en esta segunda etapa de su obra literaria; sin embargo, no están ligados a *Odisea* en lo simbólico, ni las referencias a los mitos antiguos o a los autores grecolatinos adquieren importancia en la estructura o en el mundo representado. Pero sí podemos afirmar que los tópicos provenientes de la antigüedad están presentes en otros textos que refieren a este período, como hemos descripto más arriba.

Estas razones exigieron delimitar más estrictamente el corpus y focalizar nuestra investigación en aquellas novelas en las que puede ser significativo pensar en la centralidad del motivo clásico del viaje, basado en la trayectoria de Odiseo. De allí que el marco enunciado al comienzo de este trabajo, que ubica a la *Odisea* como hipotexto al principio y al final de su novelística, opere como una línea conductora.

### **Tercera etapa**

#### **El periplo de Odiseo en *La belleza del mundo***

La narración del viaje remite, en particular, al modelo de Odiseo en su periplo, y se especifica como un itinerario hacia el encuentro de la identidad, expresado también en la recurrencia a la metáfora de “la cicatriz de Ulises” en sus artículos y textos autobiográficos.

Como una *Odisea* moderna, su novela *La belleza del mundo* narra el viaje que realiza un apicultor joven, quien parte de su lugar de origen para olvidar que había sido abandonado por su mujer, para perderse a sí mismo, hasta que retorna al punto de partida, luego de haber deambulado durante veinte años.

La *Odisea* homérica está explícitamente tramada en *La belleza del mundo* por las citas en los epígrafes de las tres partes que la componen y por constantes alusiones a lo largo de toda la novela.

Graciela Zecchin de Fasano (2008), en su análisis del viaje de Odiseo como exilio y fuga, lo ha dividido en tres partes, correspondientes a tres visiones básicas del protagonista, en las que se señalan los sucesos y los rasgos particulares del héroe: en los cantos 1 a 5, Odiseo es presentado como exiliado gimiente que lamenta la pérdida de la patria y de la actividad heroica; entre los cantos 9 a 12, Odiseo es un exiliado itinerante, que se va enfrentando a la aventura y a la alteridad en su camino de pruebas; luego, en los cantos 13 a 23, el héroe experimenta el exilio y la alteridad en su propia tierra, “a la que llega como *xenos* y como mendigo, exiliado de sus atributos y de su ser heroico” (339).

Homero fijó un modelo narrativo para el periplo del viaje: partida, errancia durante un largo tiempo y regreso al hogar. El texto de *La belleza del mundo* lo integra como factor constructivo en su tripartición: Antes, Transcurrieron veinte años y Ahora. Cada una de esas partes lleva la señal de su hipotexto en el respectivo epígrafe con una cita de un pasaje de *Odisea*.

140

El viaje de Lucas, el protagonista, no está signado por las aventuras ni por la intervención de dioses; pero sí hay pruebas y aprendizaje en su vagabundeo. Para Lucas se producen cambios a lo largo de su experiencia sin que él mismo los note, hasta que empieza a tomar conciencia, a ver por sí mismo lo nuevo (Tizón 2004a: 166).

En su temporada con Egberto, el armador de barcos, quien lo contrata para trabajar, sale a navegar y adquiere conocimiento del mundo y de los hombres.<sup>[18]</sup>

Odiseo, sufriente pero heroico, es arrastrado por la voluntad divina, pero también lucha por su vida, por recuperar lo suyo. Su comportamiento es agonístico:<sup>[19]</sup> es un luchador que enfrenta los peligros y lo desconocido con prudencia e inteligencia.

El comportamiento de Lucas no es agonístico en el sentido heroico, ya que no muestra ánimo de luchar por la vida, sino que es pasivo. Así:

---

[18] “...y sentía también, muy a menudo ahora, después de tantos años, que conocía a todos los hombres, solitarios, vagabundos, o sombras apegadas a la tierra, y que los conocía en toda su tenebrosa y desnuda soledad, sin falsedad ni disimulo, como nunca los había conocido...” (127).

[19] Una visión particular de lo agonístico desde el análisis del discurso la encontramos en Zecchin de Fasano 2004: 165-166.

No le importaba la lucha, ni la victoria, no le importaba llegar a ningún lugar, pero tampoco le importaba estar en lugar alguno. Se abandonaba, como una hoja caída en el agua de un charco (108-109).

No es κλέος su finalidad ni su hogar la meta. Su transcurrir no tiene la trascendencia de la orientación divina hacia la gloria que da inmortalidad por el recuerdo de los hombres, ni la consustanciación con el ideal colectivo que conduce al héroe a ocupar el lugar asignado en la sociedad, en la familia y en la patria.

La falta de propósito en su deambular (131), la gratuidad que implica la ausencia de una determinación trascendente sobre su “destino”, nos conducen al planteo de una idea existencial del derrotero de Lucas y, en consecuencia, de la vida del hombre en el mundo.

La tripartición con la que la novela configura el itinerario de Lucas es una lectura tizoniana de la *Odisea*. Esta “lectura” nos induce a poner más atención en lo humano del protagonista y en el plano existencial del viaje, como una continua fuga, hasta que habiendo llegado al fondo de sí mismo, con la pérdida del dolor que le causaba su vida pasada, se inicia el proceso de reconocimiento y de recuperación de la identidad.

141

### ***El hombre que llega a un pueblo***

El relato del “Cuaderno uno” de *Memorial de la Puna* (2012) retoma un episodio y un personaje secundario de *La belleza del mundo* (2004). Es una parte desprendida de la novela, pero en el continente de una obra literaria donde la parte remite al todo.

Una de las instancias del viajero se manifiesta en el motivo de la llegada de un hombre a un pueblo, recurrente en varios de sus relatos. En “El hombre que vino del río”, el forastero aparece como un vagabundo, sin antecedentes ni pretensiones de ser reconocido.

El primer diálogo entre el visitante y el huésped (2012: 17), en “Cuaderno uno” de *Memorial de la Puna*, es una breve escena que nos transporta inmediatamente a la

llegada de un extranjero en *Odisea*. Pero es enteramente actual en el tono de angustia, soledad casi absoluta y alienación del mundo que emana del viajero que llega.

En el conocimiento o desconocimiento del que llega a un sitio, con prevenciones, que muestra y oculta a la vez; o en la astucia de la observación, del análisis y la desconfianza hacia el otro, pero también en la hospitalidad del que lo ve llegar y lo recibe, en todo ese entramado de relaciones, se urde algo profundamente humano. Se perciben ecos del viaje de Odiseo, de sus sucesivos arribos como ξένοϛ a sitios desconocidos, dados a conocer por el héroe mismo en los apólogos y también en su llegada a Ítaca, en narraciones que evidencian los rasgos de desconfianza y prudencia permanentemente puestas en juego, pero también de la hospitalidad que proporciona un refugio al necesitado.

En la narrativa tizoniana, los hombres de la Puna son hospitalarios y practican consuetudinariamente los ritos apropiados para recibir al que llega, así como se acostumbraba en el mundo homérico.

142 Resulta ineludible encuadrarlos entre los dos tipos de narradores, el agricultor sedentario y el marino viajero, con que Walter Benjamin (1991 [1936]) delimitó las variantes fundamentales de la narrativa de la experiencia a lo largo de la historia humana.

En *La casa y el viento*, el narrador había caracterizado al hombre de la región noroeste, el de la montaña, dentro del primer tipo, como sedentario. Don Plácido no ha viajado, “ha puesto los límites al mundo y dentro de esos límites lo ha ahondado” (2001c: 122). En cambio, en el espacio del prólogo de *Memorial de la Puna*, la voz del autor define a los puneños con el oxímoron “viajeros sedentarios” (2012: 13), en el cual se encuentran los opuestos. La noción compleja aportada por esta nueva perspectiva reúne a ambos “viajeros” en el narrador, permite la conciliación de los contrarios y, de esta manera, abarcar a los dos interlocutores en una sola entidad.

Con este desarrollo del motivo del viajero que llega y su contraste con el huésped, adquiere significación la noción de identidad como un devenir del encuentro y de la diferenciación respecto de la alteridad.

Al modo homérico, dice el narrador lo que resumirá la vida del visitante: “...me refirió, al cabo de mi pregunta, su triste historia” (2012: 19). El que la relata

autobiográficamente es caracterizado como “Aquel hombre silencioso y dócil como un animal apaleado” (19).

El viajero homérico se presentaba ante extraños y conocidos como extranjero y como mendigo, sin la figura semejante a los dioses que era la esperable. El hombre del relato tizoniano difiere de aquél en que, por más que se presenta como desconocido o extraño, no disfraza su condición para prepararse para el logro de sus propósitos, sino que es, en verdad, un hombre doliente.

En la clasificación de los discursos de *Odisea*, aportada por Zecchin de Fasano (2004: 117-119), se analizan los relatos biográficos que narran padecimientos e infortunios, los relatos de κήδεα, como un dato ideológico de una óptica diferente sobre la existencia humana que aportan las biografías apócrifas contadas por Odiseo, contrapuestos o alternativos al relato de la vida heroica que se centra en producir κλέος (2004: 119).

También es interesante apuntar que, en el verso inicial, todavía no se lo identifica como Odiseo, sino como un hombre, ἄνδρα, que representa genéricamente a todos los viajeros. El varón que mucho tiempo anduvo errante y padeció dolores.

Siguiendo estos parámetros, vemos que, en cambio, “el hombre que vino del río” sigue sin nombre propio hasta el final del relato. Su narración autobiográfica ante su huésped no tiene la funcionalidad de otorgarle un nombre glorioso, ni siquiera un rol destacado entre los demás hombres. Sabemos muy poco de su fortuna en el pasado, solo conocemos su “vida desgraciada” (2012: 20); es decir que la identidad que se configura o moldea por la breve y poco pormenorizada autobiografía es la de un hombre con un “aciago destino” (2012: 20).

En un párrafo que sintetiza notoriamente lo que se había venido planteando y el contexto ideológico que encuadra su visión del hombre actual, dice el narrador: “El ser humano ha dejado de ser agonista, solamente se adapta”, es un “ser alienado”; pero es el “héroe de la época” (2012: 26).

A diferencia de la actitud agonística del héroe Odiseo (Zecchin de Fasano 2004: 85), la carencia de “agonismo” del “hombre que vino del río” se expresa en la indiferencia ante lo que le acontece y en la pasividad de dejarse llevar por el azar.

Al otro, desconocido, extraño, le cuenta la pena reveladora de la verdad interior de sí mismo, aunque no encuentre consuelo.

Ha desechado tanto el suicidio como el autosacrificio en el martirio -actitudes que implican que el hombre decida su destino por sobre los demás y hasta por sobre su Dios-, lo que delimita su identidad, no agonística, en la de un hombre doliente sometido a los vaivenes de una existencia errante, como la de Odiseo, pero sin heroísmo ni triunfo al final del recorrido.

La apropiación del viaje tradicional en el relato tizoniano disuelve el heroísmo en un personaje de nuestro tiempo, cuya identidad se ciñe a una “triste historia”.

### Anagnórisis

En la trayectoria de la vida y de la literatura de Héctor Tizón, la tercera -y última- etapa corresponde al regreso y al autoconocimiento, tal como acontece con los personajes de sus ficciones.

144

El episodio de la cicatriz de Ulises ha devenido metáfora para la representación del reconocimiento (de los propios) y del autorreconocimiento<sup>[20]</sup>, puesto que Tizón la ha tomado, en artículos, prólogos y entrevistas, para explicarse su vida atravesada por numerosos viajes y el itinerario (con recorrido de periplo) de su narrativa. Es decir, ha construido una autorrepresentación de su trayectoria literaria, apropiándose y recreando el antiguo modo de reconocimiento por la cicatriz, particularmente en su realización homérica en el famoso episodio del canto XIX de *Odisea*. Así, el texto introductorio a la reedición de *A un costado de los rieles* -su primer libro de cuentos, editado en 1960- lo toma como *sema* para tratar el tópico de la continuidad de las temáticas centrales de su obra literaria:

Como la cicatriz que Ulises trataba de ocultar a la anciana Euriclea, en las páginas de este libro -que fue el primero de los míos- hay varias señas e indicios que sin disimulos me delatarán como el que habrá de perpetrar todos los acometimientos ulteriores (2001a: 11).

[20] Cf. la *autoanagnórisis* de Odiseo ante los feacios, también en Zecchin de Fasano 2004: 172-176.

La edición de su obra cuentística completa (2006) ha sido, asimismo, una ocasión para volver sobre su recorrido literario. Además del prólogo de Leonor Fleming, “Predestinado a la frontera”, en el cual revisa la trayectoria y la ubicación de la propuesta estética de Tizón en la literatura de su país y de su época, el libro incluye en un Apéndice “La cicatriz de Ulises” junto a otros textos referidos a su propia obra.

Este período de concentración en sí mismo se evidencia también en el predominio de lo autobiográfico. Como ya dijimos al analizar el viaje de exilio, los libros de artículos y ensayos<sup>[21]</sup> que trazan sus memorias también conforman en la última etapa, porque hacen un recuento de su vida y de sus obras.

La metáfora que el mismo autor emplea, la cicatriz de Ulises, señala la *autoanagnórisis* y, en cierto modo, completa el sentido con una perspectiva teleológica y totalizadora. Desde la cercanía del final de su trayectoria vital y literaria vuelve al comienzo para pensarse a sí mismo, para volver a descubrir su identidad por el recorrido realizado.

## Bibliografía

- Benjamin, W. (1991) [1936] «El narrador», en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid: 111-134.
- Boitani, P. (2001) *La sombra de Ulises. Imágenes de un mito en la literatura occidental*. Barcelona, Península.
- Borges, J.L. (1932/1989) “El escritor argentino y la tradición”. *Discusión. Obras completas I*. Barcelona, Emecé.
- Burucúa, J. E. (2013) *El mito de Ulises en el mundo moderno*. Buenos Aires, Eudeba.
- Cassin, B. (1994) *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la Antigüedad*, I. Agoff (trad.), Buenos Aires, Manantial.
- Chazarreta, D. E. (2016) “Tradición clásica en *El arco y la lira* de Octavio Paz”. *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* 16:

[21] Estos son: *Tierras de frontera* (2001d), *No es posible callar* (2004b), *El resplandor de la hoguera* (2008).

95–108.

- Chevalier, J. y A. Gheerbrant (2003) *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder.
- De Jong, I. (2004) *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge.
- Da Costa, A. (2007) *Héctor Tizón. Un ejemplar de frontera*. Conversaciones con Héctor Tizón. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Flawiá De Fernández, N. M. (1990) *Cultura y creación literaria en el N.O.A. Ensayos sobre Aparicio, Moyano y Tizón*. Tucumán, INSIL, Facultad de Filosofía y Letras-U.N.T.
- Fleming Figueroa, L. (1985) *Narrativa del noroeste de Argentina*. Tesis doctoral. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.
- Foffani, E. y A. Mancini (2000) “Más allá del regionalismo: La transformación del paisaje”. Noé Jitrik (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Buenos Aires, Emecé.
- Genette, G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, Madrid.
- González de Tobia, A. M. (2005) *Tradición clásica en Iberoamérica*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- Lián, A. (2009) La representación ficcional de la *performance* del narrador oral en *El cantar del profeta y el bandido* de Héctor Tizón, V Coloquio internacional Mito y Performance. De Grecia a la Modernidad, La Plata, Universidad Nacional de la Plata, edición en C.D.
- (2014) “Odisea en *La belleza del mundo*: el viaje como fuga y el retorno como reparación”, en Assis, M. E. y C. E. Lobo (comps.) *Significación y resignificación del Mundo Clásico Antiguo*, XXII Simposio Nacional de Estudios Clásicos, San Miguel de Tucumán: 637-643.
- Massei, A. P. (1998) *Héctor Tizón. Una escritura desde el margen*. Córdoba, Alción.
- Perry, Timothy P. J. (2010). *Exile in Homeric Epic*, Graduate Department of Classics, University of Toronto.
- Pratt, M. L. (2011) *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Real, C. (1982) “La narrativa de Héctor Tizón: Una epopeya de la derrota”, en *Cuadernos hispanoamericanos*. N° 380, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Said, E. (2009) *Sobre el estilo tardío*. Buenos Aires, Debate.

- Sarlo, B. (2007) [1997] “Lejos de todo”, *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI: 427-430.
- (2014) [1987] “Política, ideología y figuración literaria”, Balderston, D. y otros, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Eudeba.
- Stanford, W. B. (2013) [1992] *El tema de Ulises*. Alfonso Silván (ed.), Madrid, Dykinson.
- Stöckli, G. (2007) *Héctor Tizón. El arte de prescindir*, Buenos Aires, Paradiso.
- Zecchin De Fasano, G. (2004) *Odisea: Discurso y Narrativa*, La Plata.
- (2008) “Exilio y fuga: resonancias de *Odisea* en Borges y Bioy Casares”. María Minellono (comp.) *La distorsión del espejo. Estrategias de la representación en textos de Literatura Argentina y Comparadas*. La Plata, Al Margen: 337-350.

## Ediciones

- Horia, V. (1961) [1960] *Dios nació en el exilio*, Buenos Aires, Emecé.
- Murray, A. T. (1945) *Homer. The Odyssey*, Cambridge-London.
- P. Ovidius Naso (1939) *Tristia*, Arthur Leslie Wheeler (ed.), Cambridge, MA, Harvard University Press. Consultado en: <http://www.perseus.tufts.edu>
- Ovidio (2010) *Tristezas – Pónticas*, Eulogio Baeza Angulo (ed.), Madrid, Akal.
- Tizón, H. (1982) [1972] *El cantar del profeta y el bandido*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- (1999) *Extraño y pálido fulgor*. Buenos Aires, Alfaguara.
- (2001a) [1960] *A un costado de los rieles*. Buenos Aires, Alfaguara.
- (2001b) [1969] *Fuego en Casabindo*. Buenos Aires, Alfaguara.
- (2001c) [1984] *La casa y el viento*. Buenos Aires, Alfaguara.
- (2001d) *Tierras de frontera*. Buenos Aires, Alfaguara.
- (2002a) *El viejo soldado*. Buenos Aires, Alfaguara.
- (2002b) [1995] *Luz de las crueles provincias*. Buenos Aires, Alfaguara.

- (2003) [1975] *Sota de bastos, caballo de espadas*. Buenos Aires, Alfaguara.
- (2004a) *La belleza del mundo*. Buenos Aires, Seix Barral.
- (2004b) *No es posible callar*. Buenos Aires, Taurus.
- (2005) [1988] *El hombre que llegó a un pueblo*. Buenos Aires, Alfaguara.
- (2006) *Cuentos completos*. Buenos Aires, Alfaguara.
- (2008) *El resplandor de la hoguera*. Buenos Aires, Alfaguara.
- (2012) *Memorial de la Puna*, Buenos Aires, Alfaguara.







Éros y  
Thánatos  
en “*Las  
vestiduras  
peligrosas*”  
de *Silvia*  
Camp



## ÉROS Y THÁNATOS EN “LAS VESTIDURAS PELIGROSAS” DE SILVINA OCAMPO

*Deidamia Sofía Zamperetti Martín*

*“La muerte ocupa en mis escritos lo que la muerte ocupa en la vida de los hombres, es inútil que trate de evitarla. Siempre espera en algún sitio de mis relatos. Para evitarla hice vivir a los protagonistas en el tiempo al revés: empezar la vida desde la muerte y morir en el nacimiento pues en el momento culminante, cuando creo evitarla, aparece con algún veneno o con un arma o con alguna treta. Me preocupa como me preocupa Dios desde que existe mi memoria”.*<sup>[1]</sup>

153

*Los días de la noche*, publicado en 1970, es un libro de cuentos de Silvina Ocampo que ya desde el título en forma de oxímoron preanuncia las múltiples contradicciones y paradojas que se hallan en el mismo. Es aquí donde se encuentra el cuento “Las vestiduras peligrosas” (Ocampo, 2007: 38-43), objeto de nuestro estudio.

Cuando hablamos de Silvina Ocampo indefectiblemente debemos referirnos a ciertos aspectos de su poética que distorsiona la realidad extendiendo sus límites y sometiendo los paradigmas de la razón a distintas alteraciones en busca de una visión contradictoria y extraña del mundo. Son una constante la sátira y lo grotesco mediante la exposición de comportamientos anómalos o rarezas humanas donde la realidad representada es un mundo degradado y trastornado (Bermúdez Martínez 2003: 233-240).

En este contexto que caracteriza la cuentística de Silvina Ocampo, hallamos

[1] Silvina Ocampo se refiere de esta manera en cuanto a la muerte en la entrevista llevada a cabo por Danubio Torres Fierro (1975: 60).

personajes como los de “Las vestiduras peligrosas”: Régula -narradora de la historia, modista, mayor de edad, influenciada por una intensa omnipresencia de los mandatos familiares y sociales- y Artemia quien “vivía para estar bien vestida y arreglada” portadora de una “figurita” que exhibe por las noches unos provocadores vestidos diseñados por ella misma y confeccionados por su modista, Régula.

### **Nombres, clases y máscaras**

Los nombres propios, en general, en los cuentos de Silvina Ocampo y, en particular, en este relato, suelen aportar una significación extra para la interpretación de la historia. Si bien la etimología del nombre “Régula” comúnmente se vincula con la forma femenina del diminutivo derivado del sustantivo latino “rex” (la reinécita), podemos pensar en otro origen etimológico. Considerando la posible intención por parte de la autora de una utilización de tipo parlante del nombre, se puede relacionar con el sustantivo femenino “regula, -ae” (regla, norma) cuyo caso nominativo singular justamente coincide no sólo con el nombre de la narradora de la historia sino también con aquello que la misma simboliza: la normativa, lo reglado, si se quiere, las convenciones sociales instituidas que deben respetarse. Tal vez esta significación tan evidente en su nombre es por lo que el personaje intenta ocultarlo con el sobrenombre “Piluca”, Régula abandona, inevitablemente, las reglas, las normas, en casa de Artemia.

La tensión entre el “ser” y el “parecer” y la cuestión del enmascaramiento del sujeto femenino -presente en gran parte de la obra de Silvina Ocampo- podemos observarlos, por una parte, en la alternancia del nombre propio “Régula/Piluca”. Por otra parte, el enmascaramiento también está presente en el propio oficio de Régula, ya que, si bien originariamente es pantalonera, manifiesta ser modista para conseguir el nuevo trabajo en casa de Artemia. Por último, Régula solapa sus sentimientos y manifiesta, ambiguamente, que considera repugnantes a las “ricachonas” pero comparte buenos momentos con Artemia.

Es evidente en el relato la confrontación de dos tipos de mujeres pertenecientes a distintas clases sociales: Régula, por su pertenencia a la clase trabajadora, censura el comportamiento ocioso de Artemia quien se dedica a hacer bocetos y realizar

paseos nocturnos. Este contraste genera una tensión entre clases que se sostiene a lo largo del relato, especialmente, mediante el uso del lenguaje popular en boca de la narradora, en el cual abundan las frases hechas y los refranes -mayormente de carácter religioso- y en que los nombres propios son pospuestos al artículo definido.

Por su parte, Artemia se enmascara con las diversas vestimentas que diseña y porta. Es ella quien más evidentemente trasgrede las reglas establecidas, ante la nada casual presencia de Régula que censura su comportamiento. El nombre de Artemia nos remite, mediante una mínima transformación, al nombre propio de la diosa olímpica Ártemis, hija de Leto y Zeus. La virtud suprema de Ártemis es el hecho de ser eternamente virgen y se trata de la diosa que simboliza lo impoluto siendo venerada, entre otras cosas, como diosa de la cacería y de la castidad. Otra posible lectura del nombre de la protagonista, se vincula con la posesión del don del dibujo y la pintura, que surge de la segmentación del nombre en dos: Arte-mia.

Nos resulta más enriquecedora, para nuestra lectura, la vinculación con Ártemis, ya que podemos observar una continuación de las características de la diosa griega en el personaje de Artemia, pero en un estado de trastrocamiento de sus atributos. Es evidente que aquello que Artemia busca es lo que no posee: el deseo erótico de “alguien/cualquiera/uno o unos” que no logra despertar en sus paseos nocturnos por las calles vistiendo provocativos atuendos. Mientras tanto, “las copionas” en distintos lugares del mundo, dobles de este personaje en Budapest, Tokio y Oklahoma, consiguen capturar el deseo erótico masculino con un extraño “éxito” que les ocasiona el ultraje de sus cuerpos y hasta la muerte misma.

El motivo del doble, las situaciones desconcertantes, la conducta de los personajes y los acontecimientos inexplicables desde la razón generan una inquietante extrañeza (Pezzoni, 1986: 187-216). ¿Por qué Artemia se viste como lo hace? ¿Qué busca realmente? ¿A quién o qué quiere provocar? ¿Por qué la copian otras mujeres de lejanos lugares y cómo logran hacerlo en tiempo simultáneo?

## **Éros y thánatos**

Es en el objeto “vestidura”, cuya importancia queda planteada desde el título mismo del cuento, donde anida uno de los simbolismos más relevantes para nuestra

interpretación. Ya sea un provocativo vestido de gasa o la sobria ropa masculina en el final del relato, las vestiduras funcionan como síntesis de éros y *thánatos*. En un mismo objeto, la ropa-vestidura-género, confluyen ambos poderes, el del amor erótico y el de la muerte.

En la tradición clásica griega, pervive un mito que manifiesta que alguna vez hubo una disputa entre Éros y Thánatos a causa de la ninfa Ninfea, semidiosa del séquito de Ártemis. Como era de esperar, Ártemis se espantó de la lascivia y de la falta de pudor de Éros, quien recorría desnudo las tierras, con sus deseos sexuales expresados corporalmente y a la vista de todos. Es por eso que la diosa intentó alejarlo de ella y de sus ninfas, arrojándole flechas y lanzas. Éros, caprichoso como un niño, no sólo que no cedía a las amenazas sino que en una oportunidad, ya cansado del acorralamiento de Ártemis, quiso vengarse de la diosa disparándole su flecha del amor. La diosa logró esquivar el disparo pero la flecha cayó en Ninfea quien, acosada por el sentimiento de ardor amoroso pero también por las solemnidades de la castidad, maldijo su propia existencia y se lanzó a las aguas en el afán de suicidarse para escapar del conflicto que le planteaba tal dicotomía. Éros se estremeció por lo ocurrido y, al no entender la reacción de la ninfa, intentó auxiliarla pero se interpuso Thánatos con su temeraria fuerza y le impidió socorrerla. Ártemis también acudió a ella pero llegó tarde y la ninfa murió ahogada habiendo salvado su pureza. Llorando desconsoladamente, la diosa la transformó en una flor y aquietó las aguas para que su ninfa no volviera a sumergirse, por lo que flota perennemente. En su honor, la flor fue denominada nenúfar y se mantiene viva en las aguas serenas.

Tanto en este relato mítico como en el cuento de Silvina Ocampo podemos observar la presencia de una serie de elementos: la castidad como antítesis del erotismo, la vestimenta (o su ausencia) como aquello que cubre (o no) lo que no debe ser visible a los otros, la muerte como resolución de un conflicto y la existencia de otro tipo de vida después de la muerte tomando una nueva forma (nenúfar/retrato). Son todas cuestiones que al fin y al cabo atraviesan la historia de la humanidad y han sido resignificadas y revalorizadas a través del tiempo por distintas culturas.

En las narraciones de Silvina Ocampo no es casual el lugar privilegiado que

ocupa la vestimenta (Calafell Sala 2007: 67 y ss.) y, sin necesidad de profundizar en absolutamente toda la obra de la autora, podemos atrevernos a esbozar un mapa de vínculos intertextuales a partir de la constante y recurrente presencia de este objeto<sup>[2]</sup> que nos permite leer los cuentos como una red de enlaces.<sup>[3]</sup>

En “El vestido de terciopelo” (Ocampo 2006: 155-160) el protagonista del cuento podría ser -casi sin objeciones- el vestido de terciopelo con un dragón realizado en lentejuelas que parecería tener vida propia al fusionarse con el movimiento del cuerpo que lo viste. Cornelia Catalpina, la mujer que se prueba el vestido frente a la modista y su infantil acompañante, muere de forma ambigua sofocada por el calor o apresada por el dragón que oficia de bordado de la prenda; el dragón queda inmóvil, Cornelia ha muerto.

En “La casa de azúcar” (Ocampo 2006: 35-47) Cristina recibe en su nuevo hogar un vestido de terciopelo, el cual se convierte en el primer indicio de la transformación del personaje en otra mujer, en la antigua propietaria de la casa a la que se ha mudado, una muerta con muchos admiradores y pretendientes. El poder metamórfico del objeto “vestido” (nuevamente de terciopelo) convierte a Cristina en Violeta con una pérdida/muerte de la propia identidad y del amor por su flamante marido.

En “El vestido verde aceituna” (Ocampo 1998: 27-28) una institutriz presuntamente inglesa, Miss Hilton, pierde su empleo -una especie de muerte simbólica- por causa del vestido también en la ambigüedad de si ella se lo quitaba para posar ante un pintor o era el pintor quien la representaba en el lienzo imaginándola sin vestido.

En la tradición clásica, podemos rastrear la existencia del tópico de la vestidura que provoca la muerte de quien la porta. Nos referimos particularmente a dos obras del corpus de las tragedias griegas conservadas: *Traquinias* de Sófocles y *Medea* de Eurípides.

[2] Cfr. Zapata (2005: 251-262) quien plantea un recorrido por algunos de los cuentos de Silvina Ocampo donde el género-tela cumple un rol preponderante.

[3] No es el objeto de este trabajo analizar en profundidad todas las interrelaciones que abundan en la cuentística de Silvina Ocampo; sin embargo, no podemos dejar de señalar que en los cuentos citados está presente el enmascaramiento de los personajes.

Por un lado, entre el segundo y el tercer episodio de *Traquinias*, Deyanira proyecta la posibilidad de enviar a su marido, Heracles, una túnica untada con un filtro de amor, receta del centauro Neso, para evitar que aquél pierda el interés amoroso hacia ella a causa de las nuevas nupcias celebradas con Yole y, efectivamente, lo envía sin saber que se trata de un mortífero manto.

Por otro lado, en el tercer episodio de *Medea*, la protagonista cuyo nombre titula la obra, planea matar con engaños a la amante de su esposo, hija de Creonte, justamente con el envío de un peplo y una corona envenenados que terminan con la vida de quien los usa. En el film *Medea*, que recrea el mito griego, dirigido por Pier Paolo Pasolini, la representación de esta escena es altamente impactante, la vestimenta incendia a la hija del rey y ambos mueren, ella por ser la portadora y él por intentar salvarla (min 75 y ss.). En la tragedia de Eurípides estos hechos son sólo referidos en el discurso de un mensajero del palacio real que se dirige a Medea en el quinto episodio de la tragedia. No se trata de sucesos plausibles de ser representados conforme al decoro de la tragedia en cuanto a la *performance* de este tipo de escenas sangrientas.

A través de los procedimientos que operan sobre el mito -ya sea su alteración, su variación o su desacralización en pos de un gesto crítico- éste pervive resemantizado con una estética distinta y sus tropos, tópicos y motivos (grecolatinos) subsisten en la literatura latinoamericana habilitando nuevas interpretaciones.

En ambas tragedias, la atmósfera se encuentra invadida por los celos que surgen del amor que un sujeto A le tiene a B, pero B deposita en C, por la competencia entre dos mujeres, por lo marginal y la alteridad. Del mismo modo, en “Las vestiduras peligrosas”, mediante el procedimiento de perspectivismo y focalización con la utilización de una peculiar voz narrativa queda planteada la existencia de un orden distinto, quizá el propio de la marginalidad. Esta voz es una primera persona singular, Régula, presuntamente de clase humilde pero honrada, con un parcial conocimiento de los hechos que incrementa la sensación de incertidumbre en el cuento.

El tratamiento del lenguaje con presencia de clichés lingüísticos, formas coloquiales y registro informal consolida la representación de cierto tipo social. Como, por ejemplo: “dicen que la ociosidad es madre de todos los vicios”,

“ricachonas”, “el amor es ciego”, “hay bondades que matan, como decía mi tía Lucy”, “Mama mía”, “es harina de otro costal”, entre otros.

Generalmente, la incoherencia entre el tono discursivo y la importancia o gravedad de los eventos narrados habilita una lectura irónica de los cuentos de Silvina Ocampo. Como, por ejemplo, cuando Régula describe la confección de la última vestimenta de Artemia, la que finalmente le provoca la muerte:

En mala hora me escuchó. Con suma facilidad y rapidez le hice el pantalón y una camisa a cuadros, que corté y cosí en dos patadas. Verla así, vestida de muchachito, me encantó, porque con esa figurita ¿a quién no le queda bien el pantalón? (Ocampo 2007: 42-43)

### **Artemia: ¿sujeto u objeto de deseo?**

Otro componente de la obra de Silvina Ocampo es una tendencia a la exageración de estereotipos hasta la caricatura del mismo, en este caso, podríamos sostener que la figura de la mujer seductora es exagerada hasta travestirla, los tres primeros vestidos exacerban los atributos femeninos, mientras que la última ropa genera una inversión del género (el género/ropa traviste al género/femenino en masculino).<sup>[4]</sup>

Los vestidos provocan la muerte, pero en el fondo es el exceso de Artemia en su intento por atraer a los hombres lo que genera la muerte de las otras y la usurpación de la identidad masculina lo que causa la propia. “Son unas copionas. Y las copionas son las que tienen éxito” sentencia Artemia ante la muerte de la mujer en Tokio que llevaba su mismo vestido de gasa negra con pinturas hechas a mano. El “éxito” al que se refiere es el interés y la atracción sexual de los hombres ¿La finalidad de los vestidos provocativos es desatar el deseo masculino, posiblemente haciéndose manifiesto en una violación?

Las mujeres como Artemia llevan al extremo la intención femenina de

[4] Para un análisis de la relación entre el género-sexual, el género-tela y el género-textual, cfr. Ostrov 1996:21-28.

despertar el interés del sexo opuesto; además, trasgreden los límites de lo socialmente aceptable. La pregunta es por qué. ¿Simplemente por un deseo narcisista? La principal paradoja es que las vestiduras no provocan el interés del otro sino que lo inhiben: muestran tan abiertamente el cuerpo, Artemia exhibe tan explícitamente el deseo de ser deseada, que acaba generando miedo o rechazo.

Otra clave de interpretación, puede hallarse, por ejemplo, en la respuesta que da Artemia cuando Régula le señala que lleve un abrigo para su salida nocturna: “Qué frío puedo tener en el auto con calefacción”. ¿Por qué Artemia circula en auto? ¿Va efectivamente a algún lado? ¿Con quién? ¿Para qué? Finalmente, luego de la muerte en Oklahoma, Régula le aconseja que vista sobriamente con pantalón oscuro y camisa de hombre. Esa misma noche Artemia es violada y asesinada “por tramposa”; el atrevimiento de travestirse causa la muerte por haber infringido las normas de la configuración genérica.

Así mismo, se insinúa la responsabilidad indirecta de la narradora en la muerte de Artemia. En esta insinuación surgen nuevos interrogantes: ¿por qué Régula querría exterminar a Artemia? ¿Qué genera Artemia en Régula? ¿A qué se debe ese sentirse dominada? Las reglas de Régula no gobiernan nada, son antiguas, el vestido “se usa sin viso”. Ella misma es quien se rige por mandatos familiares (como los de la “tía Lucy”), por creencias religiosas (recurriendo al lirio de la Patagonia, Ceferino Namuncurá, para coser hasta las cinco de la mañana) y, a pesar de su recta moral, trasgrede la norma ya que cose lo que nunca se imaginó que cosería: “Yo, Régula Portinari, metida en ésas; no parecía posible”.

Régula es doblemente esclava del deseo de Artemia, en el sentido de que está a merced de confeccionar lo que la niña dibuja, lo que Artemia desea, pero también, por otra parte, es esclava del deseo en tanto Régula es quien anhela justamente a Artemia. Para sostener esta afirmación nos basamos principalmente en una ambigua forma verbal en el siguiente pasaje en que Régula parece estar describiendo a Artemia (con una tercera persona singular) pero también podría estar refiriéndose a sí misma (con una primera persona singular):

A pesar de la repugnancia que siento por algunas ricachonas, ella nunca me impresionó mal. Dicen que *estaba* enamorada. Sobre su mesa de luz, pegada al

velador, tenía una fotografía del novio que era un mocoso. Tenía que serlo para dejarla salir con semejantes vestidos. Pronto me di cuenta de que ese mocoso la había abandonado, porque los novios vienen siempre de visita y él nunca. El amor es ciego. Le tomé cariño y bueno, ¿qué hay de malo? (Ocampo 2007: 39. El subrayado es nuestro)

¿Quién estaba enamorada? ¿Artemia del mocoso? ¿O Régula de Artemia? Posiblemente, en el afán de reprimir este sentimiento amoroso hacia Artemia, Régula materializa los diseños, tiene la idea de vestirla recatadamente como un hombre y al mismo tiempo la conduce a la muerte. Además, “verla así, vestida de muchachito” le encantó ¿En qué términos?

La dicotomía entre los espacios de “adentro” como decencia y respetabilidad y “afuera” como acechanza, peligro y abuso -cuando Régula trabajaba al público como pantalonera o cuando Artemia sale por las noches- encuentran un nexo en el objeto vestimenta que delimita lo privado y lo público. Articula el gusto personal (lo privado) y los dictados de la moda (lo público), pero no sólo eso, también hace visible (público) lo que no debe ser visto (lo privado) ya que los vestidos no ocultan lo que no se debe mostrar, al contrario, desdibujan el límite de lo público y lo privado y dejan al cuerpo más en evidencia.<sup>[5]</sup>

Entre los dos personajes de “Las vestiduras peligrosas”, Régula y Artemia, hallamos la tensión que se presenta entre dos representaciones de mujer<sup>[6]</sup> propuestas desde la sociedad patriarcal, dos modelos femeninos que sobresalen en el imaginario: el de la casta María y el de la pecadora Eva. Ambas representaciones son imposibles de asociar en una sola, ambos deseos son inadmisibles de ser satisfechos en una única imagen femenina en que confluyan una madre/prostituta, una esposa/amante, una casta/pecadora. Justamente en esto es que Silvina Ocampo destaca, en invitarnos a cuestionar los tajantes límites preestablecidos mediante la duda, la incertidumbre y la ambigüedad en sus relatos.

[5] Galán plantea la dicotomía en términos de “adentro” y “afuera”. (2002: 56-58).

[6] Para un análisis del arquetipo de la *femme fatale*, cfr. Praz 1999.

## Bibliografía

- Calafell Sala, Núria (2007). "Para-textos corporales: sobre los cuentos de Silvina Ocampo". *Cuadernos de Aleph* 2: 63-72.
- Bermúdez Martínez, María (2003). "La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia". *Anales de literatura española, Universidad de Alicante* 16. Serie monográfica nº 6: 233-240.
- Eurípides (1991). *Tragedias*, tomo I, Madrid, Gredos.
- Galán, Ana (2002). "Las vestiduras peligrosas". *Dossier Silvina Ocampo. Cuadernos hispanoamericanos* 622: 55-63.
- Ocampo, Silvina (1998). *Viaje olvidado*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- (2006). *La furia y otros cuentos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- (2007). *Cuentos completos II*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- (2014). *Cuentos completos I*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- Ostrov, Andrea (1996). "Vestidura/escritura/sepultura en la narrativa de Silvina Ocampo". *Hispanamérica* 74: 21-28.
- Pezzoni, Enrique (1986). "Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social". *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 187-216.
- Praz, Mario (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, Acantilado.
- Sófocles (1996). *Tragedias completas*, Madrid, Cátedra.
- Torres Fierro, Danubio (1975). "Correspondencia con Silvina Ocampo. Una entrevista que no osa decir su nombre". *Plural* 2: 57-60.
- Zapata, Mónica (2005). "Breves historias de género: las feminidades tramposas de Silvina Ocampo". *Pandora* 5: 251-262.

## Filmografía

- Medea* (Pier Paolo Pasolini, 1969). Disponible online en <https://www.youtube.com/watch?v=Rw1We4Plsjk>







*Parodia y  
humor. en  
apropiaciones  
recientes de  
Odisea*



PARODIA Y HUMOR EN APROPIACIONES RECIENTES DE  
*ODISEA*

Graciela C. Zecchin de Fasano

En el capítulo cuarto de *Poética*, Aristóteles expresó que Homero fue el poeta por antonomasia, ya que no sólo había realizado imitaciones de tipo dramático, sino que además había mostrado los esbozos de la comedia -creando de modo dramático lo ridículo- y afirmó: “pues así como la *Iliada* y la *Odisea* tienen analogía con la tragedia, así también el *Margites* tiene analogía con la comedia”.<sup>[1]</sup> Establecer los límites de un género literario es un intento complejo y frustrante; ya les había sucedido a los antiguos griegos, como la cita aristotélica revela con su dificultoso uso de la palabra “analogía”. Aristóteles opina en sentido paradigmático y prescriptivo, pero revela, sin duda, la descripción de una estructura y sus subalternos, o bien su fractura.

Como resulta fácil inferir, las consecuencias de la afirmación aristotélica citada han surgido con recurrencia en la crítica literaria antigua e, incluso, en el arte. En primer lugar, debemos mencionar la aparición de figuras deformadas de Odiseo en modo similar al de las figuras cómicas, ya no con el paradigma de belleza física del héroe, sino con el vientre abultado, estatura menor o vestimenta inadecuada. Este fenómeno, que hace tiempo Stanford definió como el desarrollo

167

[1] Cfr. Aristóteles, *Poética* 1449a 1. La traducción nos pertenece.

de una hostilidad creciente hacia el personaje y su carácter, comenzó como la expresión de un disgusto por su falaz habilidad discursiva y finalizó con la “degradación” de su aspecto físico.<sup>[2]</sup>

Una prueba de esta evolución en la que el personaje de Odiseo varió su grado heroico se halla expuesta en la imagen siguiente (fig. 1). Pertenece a un



(fig. 1)

*Skyphos* hallado en el *Kabeirion* del santuario dedicado a Dioniso en Tebas. Se trata de una copa utilizada como ofrenda votiva en honor de los *Kabeiroi*, figuras divinas protectoras y salvadoras en el mar.<sup>[3]</sup> Data aproximadamente del 400 a. C y en ella el héroe aparece con el vientre abultado, provisto de un tridente y fugándose del viento Bóreas, despojado, por cierto, de sus rasgos heroicos:

[2] Cfr. Stanford (1968), quien describe la figura de Odiseo en la dramaturgia de Eurípides como la de un político venal. De hecho, Odiseo ya en la *Iliada* no cumplía de modo completo los parámetros de belleza heroica. Este hecho habilitó la pérdida absoluta de su grado heroico, que ilustramos con la imagen inserta en el texto.

[3] Los *Kabeiroi* eran divinidades ctónicas provenientes del Asia Menor, descendientes de Hefesto, que recibieron un culto importante en Tebas hacia fines de la edad arcaica.

Como sostiene Sparkes,<sup>[4]</sup> este tratamiento menos serio del mito en un objeto dedicado al culto nos sorprende, por una parte, porque resulta difícil la interpretación de la imagen y, por otra, porque debe haber tenido un significado religioso que aparece por ahora impenetrable. Desde una perspectiva literaria, esta presentación caricaturesca del personaje atestigua, a pesar de su uso en un contexto religioso, una percepción del mito en el sentido paródico, que analizaremos en textos más recientes.

Si esta tendencia a la fractura resultaba evidente desde la reflexión crítica antigua y se demostraba incluso en la cerámica votiva, ¿qué tipo de apropiación podría haber realizado el siglo xx de este tipo de figuras? La tendencia a la deformación y al humor ha seguido naturalmente vigente, y ha sido particularmente notable en dos apropiaciones que pueden ser leídas como transculturaciones o hibridaciones; una de ellas, en particular, como creolización.<sup>[5]</sup> Una parece más bien de corte popular; la otra, más bien académica; pero ambas versiones son básicamente paródicas, humorísticas o cómicas. El primer caso corresponde a la novela de un español comprometido con la revolución castrista en Cuba, que fue publicada en La Habana en 1966. El segundo caso, a una obra dramática producida por otro español, un filósofo, representada en 1987.

Se trata, respectivamente, de la novela de Francisco Chofre, *La Odilea*, y de la obra teatral de Fernando Savater, *Último desembarco*. Ambas obras resultan un testimonio de una apropiación paródica de la épica que ya estaba ínsita en Homero, pero que la vigésima centuria desarrolló con cierta consistencia.

### ***La Odilea: un héroe griego en Cuba***

No resulta sencillo responder por qué el periodista valenciano Francisco Chofre, arraigado en Cuba desde 1949, decidió componer una *Odisea* cubana,

[4] Sparkes (1996: 157) lo califica como “a caricature of an old salt” y luego añade: “These and others of the same vein must have had meaning for the sanctuary near which they were made, even though it is difficult for us quite to catch their essence. It has been suggested that they were «dramatised travesties of mythology» (Buxton 1994: 34; cf. Demand 1982: 120-2).”

[5] Concepto acuñado por E. Glissant en *Poética de la relación* (1990) para referirse a la alteración imprevisible que se produce por contacto entre diversas culturas.

tan simpática como irreverente, a la que llamó *La Odilea*. Conviene recordar que dicha novela fue premiada con una mención especial en el concurso de 1966 de Casa de las Américas, y que su primera publicación es de 1968, muy cercana a la publicación de *Paradiso*, de Lezama Lima y de *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante.<sup>[6]</sup> Chofre estuvo vinculado a la publicación periódica *Lunes de Revolución* que desapareció en 1961.<sup>[7]</sup> Es decir que nos hallamos en presencia de un autor estrictamente vinculado a la denominada Revolución Cubana.<sup>[8]</sup>

La reimpresión de la novela en 1981 por la editorial Letras Cubanas cuenta con un prefacio a cargo de Mario Benedetti, en el que expresa:

No se da con frecuencia, en términos literarios, una aventura artística semejante a esta *Odilea* de Francisco Chofre, en la que un viejo mito, cargado de prestigio, y, a la vez, de la consiguiente retórica acumulada por los siglos, se revitaliza al pasar por el humor y el lenguaje populares (p. 5).

170

La sucinta ponderación establece el problema crítico de la definición de la épica como género “prestigioso”, cuyos protagonistas sobresalían del común de la sociedad, a la que se añade el vicio crítico que juzga reiteradamente el poema de ese modo.

Homero ha sido iterativamente presentado como el representante de una poesía de élite, aunque encierra en sí una contradicción intrínseca, ya que dentro de la literatura griega fue el autor conservado oralmente por una comunidad; sus versos fueron popularmente repetidos; luego, más tardíamente, se convirtió en texto leído, y alcanzó en ese momento la difusión geográfica más vasta e importante. Tamaña vastedad de difusión implicó su inclusión en una retórica fundacional de la identidad griega y de los orígenes. Existió una edición académica tanto de *Iliada* como de *Odisea*, la de los gramáticos alejandrinos, pero el Homero que leemos en

[6] Puede comprenderse a Chofre como otra expresión de narrativa experimental producida por el llamado “boom de la novela latinoamericana”. Cfr. Shaw (1994: 360-371).

[7] Chofre dedica su novela al escritor Onelio Jorge Cardoso, autor de *Taita, diga usted cómo* (1945) y *El cuentero* (1958), textos con los que la narrativa cubana se instala en la Literatura Hispanoamericana.

[8] Sobre la situación de la narrativa Cubana, Cfr. Fernández (2000: 94-81).

la actualidad se basa más bien en las ediciones populares, las llamadas *politikai* -ya que cada ciudad tuvo la suya-, ediciones que acuñaron las variantes textuales no académicas.<sup>[9]</sup>

El intento de Chofre debe comprenderse dentro de ese espíritu, es decir, cómo devolver a *Odisea* su cuño popular de poema repetido por gentes iletradas y, sin embargo, extraordinario. Para ello es imprescindible lograr un grado oral de la escritura que es precisamente el uso de lo que Benedetti denomina en el prefacio “la apoteosis de la mejor gracia dialectal cubana.” Chofre eligió la vía paródica,<sup>[10]</sup> como un ejercicio de crítica en coincidencia con lo que afirma Hutcheon (1986: 185):

What I mean by “parody” here is not the ridiculing imitation of the standard theories and definitions that are rooted in eighteenth-century theories of wit. The collective weight of parodic practice suggests a redefinition of parody as repetition with critical distance that allows ironic signaling of difference at the very heart of similarity. In historiographic metafiction, in film, in painting, in music, and in architecture, this parody paradoxically enacts both change and cultural continuity: the Greek prefix *para* can mean both “counter” or “against” and “near” or “beside”.

171

Dado que la parodia implica la rebelión contra una norma y, al mismo tiempo, su inclusión, propone una síntesis bitextual entre el texto parodiado y el texto parodiante. Para adentrarnos en la particular bitextualidad paródica que Chofre nos propone en su novela, hay que considerar tres aspectos sustanciales: el esquema compositivo; los niveles de lenguaje, que incluyen aspectos fónicos y tropos literarios; y las modificaciones a la trama del texto parodiado.

*La Odilea* no se desvía de la composición en veinticuatro cantos del poema

[9] Finkelberg (2006: 231-248) se ha dedicado a analizar las consecuencias de la circulación de libros en la antigüedad y cómo ella afectó a las ediciones posteriores de los textos homéricos. En su opinión, otorgamos relevancia excesiva a las ediciones de los alejandrinos, ya que su incidencia en los textos es de un número mínimo e irrelevante de discusión de pasajes. En otras palabras, la popularidad de la difusión afectó los textos de Homero mucho más que la crítica “académica”.

[10] La parodia implica intertextualidad, pero no toda intertextualidad resulta paródica. La parodia requiere un uso estratégico de esta última con una conciencia crítica plena y humorística. Cfr. Lange (2008: 8).

homérico, aunque, por supuesto, está compuesta en prosa; ni tampoco desprecia la denominación de “canto” para las partes, con lo cual esa designación se convierte en significante y significado de una tradición. La bitextualidad a la que hace referencia Hutcheon resulta claramente visible en la decisión del autor de conservar la palabra “canto” como nombre de partes del poema en un texto que, sólo en puntos determinados, presume que algo sea “cantado”.

El esquema de los títulos de cada canto más el epígrafe actúan como una deixis de la bitextualidad referida. Cada epígrafe consiste en un verso o mitades de algún verso de *Odisea*, que Chofre ha tomado de la traducción de la cubana Laura Mestre Hevia, transcripta por Elina Miranda Cancela en 1960, y que se halla actualmente disponible en la Biblioteca Virtual Cervantes. Chofre no informa al lector los números de versos correspondientes a las citas homéricas, ya que no siempre corresponden a los inicios de los cantos y, por lo tanto, cumplen la doble función ya señalada: desviación e inclusión de la norma en forma simultánea. En el siguiente cuadro se disponen los títulos y epígrafes de cada canto, a los que hemos añadido los números de versos correspondientes:

172

CANTO I Donde la jodedora Atenata comienza a enredar la pita	Musa, háblame de aquel varón ingenioso... 1.1
CANTO II De cuando Telesforo formó la cagazón en la valla	Oíd, Itacenses, en nuestra ágora... 2.25
CANTO III Donde Telesforo vomita y se ensucia en los pantalones	¡Telémaco! Ya no cumpla vergüenza...3.14
CANTO IV De cuando a Telesforo le preparan el auroero	¿Cuándo se fue y qué jóvenes van con él?... 4.642
CANTO V Donde a Odileo no lo destimbala un tiburón, de milagro	Vaga por el ponto sin temor al Hades...5.375

CANTO VI Donde Odileo se las pasa durmiendo	Rendido a los sueños sobre su fatiga... 6.1-2
CANTO VII Donde Odileo se aparece encuerado ante unas muchachas	La de níveos brazos, rehusó traerme... 7.13/290/295/300
CANTO VIII Donde unos jovencitos quieren mo- near a Odileo	¡Salud, padre huésped! Si tal mis palabras...8.407
CANTO IX Donde Odileo cuenta cada una que le ronca	Dio el Cíclope un fuerte y horrendo gemido...9.375
CANTO X De cuando Odileo sigue descargando	Circe invitóme, más le plugo a mi ardor...10.313
CANTO XI Donde el genial se empata con los muertos	El eximio bebió la oscura san- gre...11.98-99
CANTO XII De cuando Odileo empata la sogá por el cabo	Allí mora Escila con grandes aulli- dos... 12.85
CANTO XIII Donde Odileo se afila la muela	Te haré incognoscible para los morta- les...13.397
CANTO XIV De cuando Odileo pega a fumarse el tabaco por la candela	Diole Eumeo en copa que él usaba, vino... 14.78
CANTO XV Donde la hoja va en busca del tamal	Llevad presto el negro bajel a la ciu- dad... 15.503
CANTO XVI De cuando el toro lambisqua al ter- nero	Soy tu padre, por quien sufres y vives mal... 16.204-205
CANTO XVII Donde Odileo se mete en la boca del caimán y le toca la campanilla	¡Antínoo! Hablas mal aunque seas noble... 17.381

CANTO XVIII Al marañón hay que saber cuándo entrarle y por dónde	Ciñóse el héroe los sucios andra- jos...18.66-67
CANTO XIX Donde la paja y la candela se pegan a jugar	¡Forastero! Fuera bella si mi esposo... 19.124-126
CANTO XX De cuando la mona no carga al hijo aunque se lo encaramen	Noche negra baja a vuestras rodillas... 20.352
CANTO XXI La gracia no está en el mochazo sino en el saberlo dar	Tomó el corvo arco y la hueca alja- ba...21.53-54
CANTO XXII A cada aguacate le llega su ventolera	Libró de la Parca al aedo Femio... 22.330
CANTO XXIII Cuando Odileo le da a su mujer por donde le duele	¡Telémaco! Deja que tu madre pruebe...23.113-114
CANTO XXIV Donde se acaba la jodedera	El sileno Hermes llamaba a las almas de los pretendientes... 24.1-2

174

La titulación de los cantos nos confronta con un lenguaje tremendamente coloquial y sentencioso, cuyo fraseo es propio de la narración oral. Están encabezados en su mayor parte por expresiones como “de cuando” y “donde”. Algunos títulos directamente son refranes, como es el caso de los cantos XXI y XXII: “La gracia no está en el mochazo sino en el saberlo dar” y “A cada aguacate le llega su ventolera”. Este tipo de titulación expone el valor humorístico de la parodia, evidente en la disposición gráfica elegida para los epígrafes, cuyo lenguaje culto propone una mínima reverencia al texto parodiado y al tipo de lector convocado. Sin duda, fascina al lector esa contradicción entre el título del capítulo y el epígrafe, pero esa contradicción también cuestiona qué tipo de lector presupone el autor.

El epígrafe puede comprenderse como una indicación directa al texto parodiado, como un aviso pertinente para un lector, posiblemente desprevenido, de que asistirá a una versión que repite con modificaciones la *Odisea*. En cierto

sentido, esta disposición captura la contradicción ínsita en la misma épica homérica: la existencia de la edición académica y la difusión de las ediciones populares.

Desde el inicio disponemos de dos niveles de lenguaje: el del texto del narrador y el de la traducción culta en los epígrafes. Pero la consistencia dialectal del lenguaje del narrador también se ve quebrantada a intervalos por un cierto lirismo paisajístico de tono culto que suele acontecer en los inicios y finales de cada canto. Como sucede, por ejemplo, en el cierre del canto II: “La noche era un tapiz de cocuyos” (p. 29).

Y en la apertura del canto IV:

Alba limpia, pajarera y clara dos veces. Por entre las guásimas, los júcaros, los cedros y cuanta mata hay en el monte criollo, iba el aire a manotazos, violando la quieta languidez de las hojas y poniéndole rizos al agua (p. 41).

La insistencia en la coloquialidad se vierte en la fonética del texto que transcribe sin más una alteración en el uso de c, s, z -según el habla de los cubanos- en el habla de los personajes, ya que como parte de la parodia homérica la novela abunda en discursos directos. Otro hecho pasible de un análisis pragmático, y que resulta asimismo dato evidente de la intencionalidad popular de esta parodia en particular. Un breve discurso de Zeulorio, el personaje que representa a Zeus en la novela, bastará como ejemplo:

La que nase para yegua, del sielo le cae la trincha. Y no es bueno olvidar que a cada uno le llega lo que cada uno se busca, y ese matrimonio encontró la salasión por el gusto de estar salaos (Canto I, p. 10).

El grado de oralidad obtenido expone una intencionalidad que se consolida en una colorida versión de los nombres de los personajes y de sus epítetos. De modo que, por ejemplo, Zeus es Zeulorio, quien “observa desde arriba de sus barbas”; Atenea, “Atanata, la consecuente”; el “genial Odileo” tiene como esposa a “la Pena”; su hijo será “Telesforo, el bien mandado”; los aedos se han convertido en Femento y Democo; Eumeo en Umeo; y Nausícaa tiene el nombre abreviado Nausi,

concordante con su figura juvenil. Los pretendientes tampoco están exentos de este uso del lenguaje. Por ejemplo, Eurímaco ha pasado a ser “Eurolio, castrador de colmenas”; y Anfinomo es simplemente “Anfi, el sabichoso”. Aunque no se pueden abarcar en estas páginas todas las variaciones de denominación, podemos concluir que hay una técnica de reducción del nombre, como un breve sobrenombre o apelativo, apoyada en el epíteto. También este último confronta al lector con el modo bitextual de la parodia: conserva alguna cualidad del personaje trasladada con eficacia a otro contexto social, de corte popular.

Por último, consideraré las modificaciones a la trama de *Odisea*, que constituyen un ejercicio evaluativo propio de la función paródica. La transmutación de la guerra de Troya en la búsqueda del ñame, un cultivo prioritario en la economía de la Revolución cubana, acompaña con eficacia el respeto por la distribución fiel del material de las aventuras de Odiseo como narrador intradiegetico, y del resto del argumento que está ubicado exactamente en el orden del poema homérico. Una excepción se registra en el canto VI, titulado “Donde Odiseo se las pasa durmiendo”, cuya narración se compone sólo de una línea: “En este canto no pasa nada, pero el otro viene que jode” (Canto VIII, p. 65), en clara interpretación del estatismo que ese canto impone en la *Odisea* homérica. Otros recursos técnicos abastecen la versión de los llamados *tis-speeches*, en los que el narrador homérico ofrece una evaluación del acontecer narrado en boca de un desconocido que, regularmente, es un personaje popular o marginal.<sup>[11]</sup> Chofre los vierte adecuadamente como el discurso de un invitado llamado Equis, casi invisible, pero cuyo discurso calma a la mujer de Alsiro, Arela (Alcínoo y Arete, respectivamente). Equis representa a un personaje de escasa presencia en *Odisea* (Equéneo), a quien el narrador describe en la versión cubana como “uno de los invitados a la mesa, llamado Equis que parecía un garabato por lo consumido que estaba...” (Canto VII, p.73).

La inclusión de décimas populares de carboneros como constituyentes del canto de los llamados “vates”, en los cantos II y VIII, indica un homenaje al texto parodiado. Particularmente las del canto VIII -“la décima de una pelea” y las “désimas de aquel tipo que le robaron la mujer para tarrearlo”- reproducen

[11] De Jong (1987: 178) lo aplica fundamentalmente a *Iliada*. Considera que este tipo de discurso atribuido a un ser anónimo es normalmente proleptico. En este caso, Chofre ha reunido el funcionamiento del discurso anónimo con el de un personaje de bajísima incidencia en *Odisea*. El hecho atestigua un minucioso seguimiento del texto homérico.

fielmente el campo temático de los dos primeros cantos de Demódoco, la pelea entre Aquiles y Odiseo (*Odisea* 8.73-82), y la infidelidad de Ares y Afrodita (*Odisea* 8.266-366). El tercer canto sobre el caballo de Troya (*Odisea* 8.499-520) es omitido en el canto viii de la novela de Chofre y, en cambio, se halla mencionado por Odileo en el canto IX como “el cantaíto ése... del caballo descuerado”. Un problema crítico de la definición de “canto épico” en Homero es que *Odisea* no desarrolla el canto del aedo; sólo refiere su campo temático. Esta circunstancia ha sido eficazmente usufructuada por Chofre para hacer gala de composiciones populares en octosílabos.

Para concluir el comentario sobre la novela de Chofre, es necesario referirse a dos modificaciones sustantivas: una es la desaparición del mundo divino, ya que Zeulorio y Atenata son caracterizados como un mandamás y su hija, vecinos de Odileo; y la otra es la omisión de la profecía de Tiresias (*Odisea* 11.121-134) sobre el viaje continental de Odiseo. En su lugar, la geografía cubana reemplaza al texto homérico. El Odileo mendigo de Chofre pide como premio ser enviado a Oriente, y es este el punto en que la Revolución aflora con más nitidez: para cualquier cubano, Oriente es la Sierra Maestra.

La incomodidad del elemento teológico de la épica cede paso a curanderos latinoamericanos. Por lo demás, Chofre se anticipa en esto al esfuerzo que Baricco (2004) ha realizado en su versión de *Iliada*, al desactivar a los dioses como personajes.

El modo en que Odiseo traspasó desde el umbral de la épica hasta la figura deforme que hemos visto en la cerámica impone una hibridación genérica ancestral, pero en la novela de Chofre la parodia de *Odisea* y su héroe parece más bien una búsqueda respetuosa de identidad, que necesita de la indicación precisa del epígrafe para producir la comunicación con el lector. Requiere un lector europeizado, pero no margina al lector desconocedor de Homero, con lo cual su *Odilea* resulta netamente el viaje de un cubano.

En el final, Chofre osa introducir una observación económica y una innovación. La primera se refiere a la inmóvil organización de la economía rural cubana cuando afirma: “Pasó el tiempo y a los muchos años, el lugar seguía conservando las mismas características, que así es el campo cuando lo explotan las

mismas familias” (Canto XXIV, p. 253). La innovación consiste en la intromisión del mismo Homero como personaje, quien empieza a recitar el proemio de *Odisea* a unos viejos campesinos. La frase final de la novela ratifica la distancia crítica de Chofre con el texto parodiado: “¡El pobre viejo está quemao de a viaje!” (Canto XXIV, p. 254).

Se trata también de la confesión de un escritor en íntima contradicción: Homero está “quemado”, aunque no al extremo de poder prescindir de él. Como afirma Benedetti en la línea final de su prefacio: “la más exacta definición de esta obra singular. Digamos que es la épica convertida en descarga” (p. 6).

### Un desembarco mortal: *Último desembarco*, de Savater

178

Como una extraña conjunción del destino entre los dos autores que nos ocupan, es preciso mencionar que Savater fue un eximio defensor de un escritor decepcionado por el castrismo, Guillermo Cabrera Infante, a su vez famoso contemporáneo de Chofre, con quien este último compartió la publicación de *Lunes de Revolución*. Un impensado vínculo de Savater con las letras cubanas.

Estrenada en julio de 1987, *Último desembarco* es la obra de un filósofo que nos ofrece una pieza de teatro en un acto, en la que resulta evidente la escritura de un académico urgido por la expectativa de comunicación con el espectador y el lector.

En su artículo “Mi amor cuerpo a cuerpo con el teatro”, Savater ha reconocido:

... recordé la opinión de Hannah Arendt, para quien la representación teatral es la más política (o si se prefiere recurrir al latín) la más cívica de las artes. Y eso porque obliga a la disciplina democrática menos prescindible: la vocación de escuchar. No es lo mismo leer que escuchar. (...) Otros espectáculos sólo hacen crecer cuentas corrientes pero el teatro nos hace crecer a nosotros.<sup>[12]</sup>

[12] Publicado en la Sección “Debates” del Diario Clarín, 16 de enero de 2005. <http://edant.clarin.com/suplementos/zona/2005/01/16/z-02903.htm>

y propone un crecimiento del espectador con la parodia, asociada a la ironía de lo que llama “comedia homérica”.

El primer dato irónico antifrástico se registra en el epígrafe extraído del canto XXI de *Iliada*, cuyos versos no se nos informan. Ellos corresponden a la escena de la muerte de Licaón, un troyano hijo de Príamo, que acontece entre los versos 108-111 en los que Aquiles habla, en realidad, de su propia muerte en el porvenir:

Así que amigo, muere tú también  
¿a qué te lamentas así?  
Ha muerto Patroclo, que era mucho mejor que tú.  
Y ¿no ves cuán grande y hermoso soy yo?  
Pues a mí también me llegará una mañana, una tarde  
O Un mediodía en que alguien...

La confrontación de la evaluación genérica “comedia homérica” con la cita de *Iliada*, tras el listado de los únicos cuatro personajes de la obra -un muchacho, que luego será Atenea; Ulises, Telémaco y Euriclea-, produce un contraste entre la versión burlesca y teatral de *Odisea* con *Iliada*. De tal manera, el último desembarco es una muerte para el personaje de Ulises, sobre todo en atención a la expresión temporal “una mañana, una tarde o un mediodía...”, que contiene tanto lo efímero como la inminencia de la muerte. Por supuesto, se trata de un desafío al lector y no al espectador; un desafío propio del escritor académico, que restringe los alcances de una interpretación: de lo que tratará la comedia homérica es del tiempo secuenciado hasta la muerte del personaje.

Conforme a la entrada y salida de los personajes, el acto único de la obra se organiza en tres escenas: la primera entre el muchacho y Ulises; la segunda, entre Euriclea, Telémaco, Ulises y Atenea; la tercera, entre Atenea y Ulises.

La primera escena parodia el reconocimiento entre Odiseo y Atenea del canto 13 de *Odisea* y explica el título, efectivamente se trata del último desembarco de Ulises. Sin embargo, lo que ha producido Savater no es una performance de la *anagnórisis* o reconocimiento, sino una síntesis de los apólogos: el episodio del

cíclope, la falsa biografía en la que Odiseo se presenta como cretense asesino de Orsíloco, Circe, Calipso, Nausícaa, etc.

Los tesoros que los feacios han obsequiado al héroe se hallan convertidos en objetos teatrales de uso específico en la obra: un albornoz, la espada de Áyax y una carta de Nausícaa. El modo sintético en que Savater encara la composición del personaje y de la escena se concentra en el tema de su nombre y en el odio social que despierta.

Sin duda, el tipo de síntesis que Savater presenta en esta primera escena desafía las competencias del espectador o lector. Veamos, por ejemplo, las cualidades atribuidas a Odiseo:

MUCHACHO.- Seguro que eres alguien peligroso y rapaz. Pero a tu modo generoso, no te enfades. No me extrañaría que fueras un bandido. O un seductor de viudas. O el comerciante menos escrupuloso del Mediterráneo. O un rey.

ULISES.- (*pasándole con cariñosa brusquedad la mano por el pelo.*) ¡y que no escarmientas! No te conformas con inventarme una vida sino que me propones cuatro alternativas. Pues no soy bandido ni seductor, ni comerciante, ni rey. Nada de eso, ¿me oyes? Yo soy Nadie. Aunque te cueste creerlo. Soy Don Nadie. Llámame así, por favor: Don Nadie (escena 1, p. 20).

Aunque la presentación de Atenea como muchacho es estrictamente coherente con la escena del texto parodiado, Savater insiste en la primera escena en dos variaciones: una con respecto a Telémaco, ya que “el chico no quiere que le arruinen los caprichos de su mamá”; y otra con respecto a la *anagnórisis* entre padre e hijo. El Muchacho expresa: “y yo que me esperaba una conmovedora y lacrimosa escena de reencuentro familiar... está visto que contigo todos los placeres han de ser aplazados salvo el de intrigar” (p. 35).

La acotación escénica de la segunda escena informa al lector (no así al espectador) que, en adelante, el personaje del Muchacho será llamado Atenea. El cambio de denominación no involucra ninguna variación en el aspecto físico del personaje, ni en su gestualidad ni en su función. Es decir que, desde el punto de vista de la performance, el pasaje de un personaje a otro resulta imperceptible y se cumple sólo en el nivel textual. Por otra parte, Telémaco llega con atuendo playero y varios libros

bajo el brazo. Así como los objetos teatrales que lleva Ulises en su bolsa sirven, en la primera escena, para abreviar la narración de *Odisea*, los libros de Telémaco dan lugar a una risueña confrontación generacional: ULISES.- (*Mientras hojea uno de los libros del mozo*) ¡Caramba, Arquímedes de Siracusa! “Sobre el equilibrio y el centro de gravedad de los planos”, seguido de “La cuadratura de la parábola”. No son las cosas que en mis tiempos leían los jóvenes en la playa.

TELÉMACO.- Bueno la verdad es que a Arquímedes le traigo más bien como bibliografía de refuerzo. Lo que estudio ahora es ese tratado de Aristarco de Samos “Sobre la magnitud y distancia del Sol y de la Luna” que quizá resulte un poco más paisajístico, ¿no? (escena 2, p. 37).

Lo ridículo de la escena del muchacho leyendo libros de ciencia en la playa, tras haber llegado con su ama -a quien sólo le interesan los vermouths y la comida-, coloca en antítesis los intereses de padre e hijo. La exactitud de las matemáticas que interesan al hijo se opone al gusto paterno por las hazañas de los héroes y la mitología. La condición de Telémaco es que siempre será príncipe y “nunca desembocará en rey”. De tal manera la segunda escena se construye sobre la base de otras dos *anagnoríseis*: la de padre e hijo; y la del ama y su señor.

El elemento cómico por excelencia se desarrolla a partir del personaje de Euriclea, que se jacta de ser una fisonomista estupenda y confunde dos veces a Ulises con enamorados suyos: la primera vez con un tal Ascálafo y la segunda con un tal Persifonte. La falta de reconocimiento por parte de Euriclea se suma a que Telémaco considera que su padre siempre será “un cuento inverosímil y eterno”.

Las dos *anagnoríseis* parodiadas resultan reconocimientos frustrados en los que ningún personaje lee adecuadamente los signos del otro. La diferencia abismal de gustos entre padre e hijo supera la oposición épica entre excelencia en las palabras y en los hechos por una oposición entre intelectualidad y acción, y tiene su punto culminante cuando Ulises entrega a Telémaco la espada de Áyax.<sup>[13]</sup> Ni siquiera este objeto sirve al reconocimiento. Frente a Euriclea perdió sentido la

[13] Savater propone una variación atractiva al apelar a un rasgo esencial del mito, su maleabilidad. Odiseo ha recibido las armas de Aquiles, no la espada de Áyax. Esta última había pertenecido en realidad a Héctor, el líder troyano, y Áyax la utiliza para suicidarse, según aparece en la tragedia de Sófocles.

señal de la cicatriz; frente al hijo, la espada de Áyax. El texto parodiado se vuelve un sinsentido que se interpreta incorrectamente para lograr que en la tercera escena el texto parodiante haga uso del tropo de la ironía.

La tercera escena se compone de la dualidad del diálogo entre la diosa Atenea y su héroe, como un repaso completo de la trama de *Iliada* y de las secuelas proféticas de *Odisea*. Los contenidos temáticos de ese diálogo recogen el argumento del canto XVIII de *Iliada*, cuando se lucha por rescatar el cadáver de Patroclo y Aquiles da un alarido en el campo de batalla.

Esta composición con recopilación de *Iliada* sirve para finalizar el drama con una disquisición crítica sobre el tipo de heroísmo de cada uno de los personajes protagónicos de la épica homérica, y para plantear el problema de la muerte del personaje literario o de su perduración. En las palabras de Atenea, la salvación de Ulises está en el mar; su muerte, en Ítaca. La transformación del héroe en anciano y mendigo clausura la obra.

Atenea dice: “envejece, Ulises, envejece, astuto Laertiada, detestado Odiseo, mi tenaz amigo nadie, envejece como te corresponde. Para ser de veras dueño hay que hacerse anciano. Ya eres viejo, rey Ulises: ya puedes volver a casa” (p. 61).

*Odisea* propone una doble composición temporal. El tiempo ágil del vaivén del mar que sacude al personaje y el tiempo utópico, moroso y casi estático, en el que los cambios han sido anulados por la posibilidad de hacer o deshacer la trama. En *Último desembarco* Savater se interesa por el paso del tiempo que todo lo trastoca y por la pérdida de la eternidad del mito. Ya el adjetivo “último” en el título señala el final de un recorrido temporal, y la idea de no navegar más realiza el cese absoluto del mito.

El cierre serio del drama -que ha invertido elementos sustanciales de la trama de *Odisea*, como las *anagnoriseis*, la pertinencia de los objetos como señal de la memoria, la vigencia del linaje y de los bienes heredados- nos propone en esta versión académica un intervalo de humor en la segunda escena para desenlazarse luego con un amargo reconocimiento del personaje: el arribo a su muerte literaria.

## A modo de conclusión

La parodia se sustenta en un elemento muy homérico: la repetición con diferencia. Los dos textos que hemos elegido proponen, sin saberlo, este tipo de ejercicio épico que establece, aún sin proponérselo, un modo respetuoso de capturar el texto.

Hemos analizado una versión de tipo popular y una versión más académica de *Odisea*. La primera resulta genial en la dicción: *La Odilea* es verdaderamente cubana, aunque Chofre no se atreve a hacer desaparecer por completo el texto parodiado y, evidentemente, le interesa exhibir lo que es capaz de hacer con él. Como en la imagen de la cerámica inicial, tenemos un Odiseo deformado y risueño.

La versión del académico Savater es más osada argumentalmente. Prisionero de la necesidad de expresar pensamiento, el autor vira por momentos a la sátira, quiere moralizar sobre el tiempo y sus consecuencias, además de exhibir un compendio de conocimientos del mito.

Por amistad académica con otros escritores o por compromiso, tanto Chofre como Savater han estado vinculados de alguna manera a la Revolución cubana (ya sea como apoyo, ya como oposición), y ambos han necesitado de Homero, de *Odisea*. Cada uno concretó su propio viaje en una distancia crítica que retoma con más o menos humor lo inevitable: repito las palabras de Benedetti: “Digamos que es la épica convertida en descarga” (p. 6).

183

## Bibliografía

- Chofre, F. (1981) [1968] *La Odilea*, La Habana, Ed. Letras Cubanas.
- De Jong, I. (1987) *Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the Iliad*, Amsterdam, B.R. Grüner Pub.
- (2001) *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge, Cambridge U. Press.
- Diccionario de la Literatura Cubana. Biblioteca Virtual Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diccionario-de-la-literatura-cubana--0/html/index.htm>

- Espelosín Gomez, J. (1994) “Relatos de viaje en la *Odisea*” en *Estudios Clásicos*, 106, 7-31 (<http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/b5eac93f0603a5c48290ff1a46d4eda9.pdf>)
- Fernández, T. (2000) “La narrativa cubana del siglo XX. Notas para la reconstrucción de un proceso” en *América sin nombre*: Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante “Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano”, nro.2:84-91. Alicante, Universidad de Alicante.
- Finkelberg, M. (2006) “Regional Texts and the Circulation of Books: the Case of Homer” *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 46: 231–248
- Homero. *Odisea*. Traducción de Laura Mestre Hevia, transcripción de Elina Miranda Cancela (2012) Biblioteca Virtual Cervantes.  
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp2762>
- Hutcheon, L. (1986) “The Politics of Postmodernism: Parody and History”, *Cultural Critique*, No. 5, Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism. Winter, 1986-1987: 179-207.
- 184 Lange, Ch. (2008) *Modos de Parodia*. Berna, Peter Lang Publishers.
- López Morales, E.(1969) «Esta novela es un batazo», en *Casa de las Américas*. La Habana, may.-jun. 9 (54): 177-181
- Nogueroles Jové, M. (2013) *Fernando Savater. Biografía intelectual de un «joven filósofo»*. Madrid, Endymion.
- Rivera, J. A. (2014) “Las etapas del pensamiento de Savater Stages of Savater’s thought” *Isegoría* N.º 51, julio-diciembre: 809-820.
- Sáez, L. M. (1966) “Cinco preguntas a cinco menciones. Francisco Chofre”, en *Bohemia*. La Habana, 58 (1) mar. 18: 22-23,.
- Savater, F.(2005) [1983] *Vente a Sinapia, Último desembarco*, Madrid, Ediciones Irreverentes.
- Shaw, Donald L. (April, 1994), “Which Was the First Novel of the Boom?”, *The Modern Language Review* 89 (2): 360-371
- Sparkes, B. A. (1996) *The Red and the Black. Studies in Greek Pottery*, London, Routledge.
- Stanford, W. B. (1969) [1954] *The Ulysses Theme*, Oxford, Blackwell.







# Sobre las *Au* *tora*s



## SOBRE LAS AUTORAS

### AMALIA CHAVES

Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente se desempeña como docente de educación secundaria. Ha participado de varios proyectos de investigación en la Facultad de Humanidades, dentro del área de la Literatura Latinoamericana.

Contacto: [amaliachaves19@gmail.com](mailto:amaliachaves19@gmail.com)

### SABRINA NAIR ROLDÁN

Licenciada en Letras recibida en la Universidad Nacional de La Plata, está terminando el profesorado en Letras y se dedica a la docencia en Escuelas secundarias de la ciudad de La Plata. Escribió artículos y colaboraciones en revistas que se encuentran en internet.

Contacto: [sabrinaroldan3@gmail.com](mailto:sabrinaroldan3@gmail.com)

### ANALÍA BEATRIZ COSTA

Licenciada y Profesora en Letras, doctoranda del Doctorado en Humanidades y Artes, Mención Literatura, UNR. Docente de Literatura Iberoamericana I en la Facultad de Humanidades y Artes-UNR. Investigadora del área de la literatura hispanoamericana en su relación con la cultura, el estudio de las tradiciones y los sistemas intelectuales que problematizan y polemizan en torno a la lengua y la literatura en Hispanoamérica. Ha publicado artículos y dictado conferencias sobre el estudio de la tradición clásica en los proyectos estéticos, políticos y pedagógicos de los escritores latinoamericanos desde la colonia, y particularmente durante fines del siglo XIX y comienzos del XX.

Contacto: [analiacostam@gmail.com](mailto:analiacostam@gmail.com)

### CAROLINA TOLEDO

Profesora y Licenciada en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de La Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Ayudante de Trabajos Prácticos en Literatura Latinoamericana II para Lenguas Modernas y miembro del Centro de Teoría y Crítica Literaria (IdIHCS) en la misma universidad.

Contacto: [carotoledo2708@gmail.com](mailto:carotoledo2708@gmail.com)

### DANIELA EVANGELINA CHAZARRETA

Doctora en Letras, título obtenido en la Universidad Nacional de La Plata en el



año 2008. Su línea de investigación es la poesía hispanoamericana: se ha dedicado específicamente al estudio de las poéticas de José Lezama Lima y de Octavio Paz. Actualmente es profesora Adjunta con funciones de titular de Literatura Latinoamericana para Lenguas Modernas en la Facultad de Humanidades (UNLP) e Investigadora Adjunta del CONICET con el tema: “Poética del espacio en Octavio Paz (1958-1968)”. Sus publicaciones atienden este corpus en constante diálogo con la tradición, con las teorías sobre el espacio (especialmente el paisaje), las artes visuales y la música.

Contacto: [dchazarreta@fahce.unlp.edu.ar](mailto:dchazarreta@fahce.unlp.edu.ar)

### ALEJANDRA MABEL LIÑÁN

Licenciada en Letras (UNR), Especialista en Lectura, Escritura y Educación (FLACSO) y Doctora en Letras (UNNE). Profesora Titular de Lengua y Cultura Griegas y Adjunta de Seminario de Cultura Clásica (Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste). Dirige el Proyecto de Investigación “Las representaciones del Otro en el relato del viaje en textos de la Antigüedad tardía: Pseudo Calístenes y Nono de Panópolis” y el “Grupo de estudios helénicos y de la tradición clásica y sus proyecciones”, acreditados en la S.G.C. y T. de la UNNE. Es vicepresidente de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos.

Contacto: [alejandra.linan@comunidad.unne.edu.ar](mailto:alejandra.linan@comunidad.unne.edu.ar)

### DEIDAMIA SOFÍA ZAMPERETTI MARTÍN

Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Ayudante Diplomada del Área Griego de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). Investigadora del Centro de Estudios Helénicos del IdIHCS (UNLP-CONICET). Becaria CIN durante el período 2011-2012. Actualmente integra el proyecto de incentivos H861 “Del Treno al Epitafio: poética del lamento funeral en la literatura griega clásica. Inflexiones” (2018-2021). Entre sus últimas publicaciones se encuentran “Las mujeres y sus voces: los discursos femeninos en el canto VI de *Iliada*” (2019), *Troya bifronte. Dicotomía y estética del relato de guerra en las figuras de Héctor y Aquiles en Iliada* (2018) e “*Iliada* VI (407-439): la auto-configuración femenina de Andrómaca” (2018).

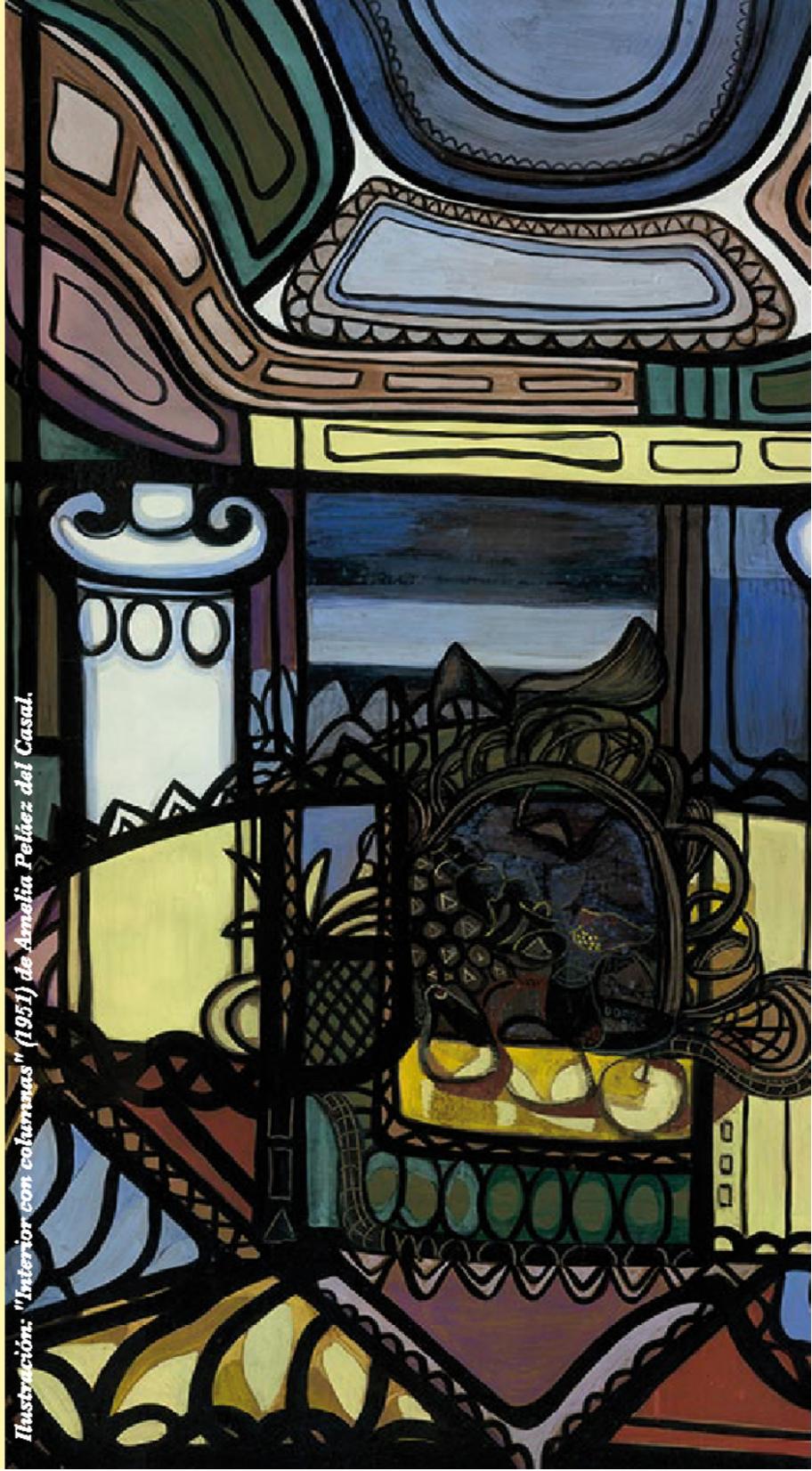
Contacto: [dszamperettim@gmail.com](mailto:dszamperettim@gmail.com)

### GRACIELA ZECCHIN

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Profesora Titular del Área Griego e Investigadora del Centro de Estudios Helénicos de la UNLP, actualmente es miembro de su Comité Científico. Directora de revista *Synthesis* (2014-2019). Fellow of the Center for Hellenic Studies (Harvard University, 2013-2014).



Es investigadora Asociada del Laboratorio de Historia Antigua de la UFRJ, Brasil. Autora de *Odisea: Discurso y Narrativa* (EDULP, 2004) y editora de *Deixis Social y Performance en la Literatura Griega Clásica* (FAHCE, 2011), *El relato de la historia en las manifestaciones literarias de la Grecia Antigua y su valor mítico-performativo* (FAHCE, 2015). Coeditora de *AGON: Competencia y Cooperación de la antigua Grecia a la actualidad.* (EDULP, 2015), *Literatura e Sociedade na Grecia Antiga* (Mauad X, Río de Janeiro, 2018), *Literatura y Cultura en la Grecia Antigua* (EDULP, 2019) y de *Cartografías del Yo en el mundo antiguo. Estrategias de su textualización* (EDULP; 2021). Coordinadora de tres volúmenes de la Colección Libros de Cátedra, de la Serie Diálogos Platónicos (EDULP, 2015, 2016, 2018). Ha publicado numerosos artículos en revistas de la especialidad.



*Ilustración: "Interior con columnas" (1951) de Amelia Peláez del Casal.*

ISBN 978-987-28035-5-1



9 789872 803551