

El hombre en la literatura

(De Dante a Mario Vargas Llosa)



Nació en Maldonado, Uruguay, y radica en México desde 1984. Es doctor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 1, desde 1997, al mismo tiempo que Perfil Promep del investigador otorgado por la SEP a partir de 1999. Se desempeña como investigador de tiempo completo en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México.

En el marco de los libros publicados destacan: *El pensamiento filosófico de Goethe* (1997), *Nibilismo y demonios (La obra de Carmen Laforet)* (1998), *Práctica de la ortografía* (1996, 1997), *Práctica de la ortografía actualizada* (1999, 2001), publicados por la UAEM; y *Lírica y Narrativa Latinoamericana en el siglo XX (Enfoques críticos)*, en Ediciones Eón (2006). Así como también *Tres perspectivas de análisis en el marco de la obra de Gabriel García Márquez* (2002) en co-autoría y publicado por Plaza y Valdés Editores. La Secretaría de Cultura del Estado de Puebla ha editado *Juegos de amor y muerte, cuentos* (2002), *Desde el espacio ilimitado de la soledad* publicado por la UAEMor, *Ortografía por el camino de la lengua* (2004, 1ª edición y 1ª reimpresión: 2005, 2ª reimpresión), *Taller de lectura y redacción I* (2005, 2006), *Taller de lectura y redacción II* (2005, 2006), *Métodos y técnicas de investigación I* (2006) en McGraw-Hill Interamericana, *Literatura Universal I* (2006) en Grupo Patria Cultural. Así mismo, publicó en Chile *El infinito olvido en la poética de Pablo Neruda* (2005) Editorial Cuarto Propio de Santiago; otros libros son: *Las máscaras en el Quijote. Antítesis e intertextualidad* (2005) Editorial Eón / Universidad de Texas en El Paso, *Lecciones de mitomanía* (2006), Miguel Ángel Porrúa Editor, *Juegos de amor y muerte* (2006, 2ª edición), UAEMex.

Ha participado como coautor en los libros *Santa, Santa nuestra* (2005), Cólmem; *En busca de Jorge Volpi* (2004), Editorial Verbum de Madrid; *Estudios críticos sobre Mario Vargas Llosa* (2006), Antípodas, Australia; *Actas del Congreso "El siglo de Oro" en el nuevo milenio, tomo II*, Editorial Eunsa, Pamplona.

Luis Quintana Tejera

EL HOMBRE EN
LA LITERATURA

(DE DANTE A
MARIO VARGAS LLOSA)

EL HOMBRE EN LA
LITERATURA
(DE DANTE A
MARIO VARGAS LLOSA)

Luis Quintana Tejera



The University of
Texas at El Paso

Pensares
Quehaceres
REVISTA DE POLÍTICAS DE LA FILOSOFÍA



EDICIONES
EON

ÍNDICE

Introducción..... 11

EL HOMBRE EN LA LITERATURA EUROPEA

Capítulo 1
Dante y *La Comedia* 17

Capítulo 2
Fausto a través de la visión goetheana..... 23

Capítulo 3
Don Juan Tenorio desde la cosmovisión
de José Zorrilla..... 27

Capítulo 4
La narrativa decimonónica: el modelo femenino
y el perfil de la avaricia 33

Capítulo 5
Marcel Proust. *A la búsqueda del tiempo perdido* 45

Capítulo 6
Las literaturas de vanguardia..... 47

Capítulo 7
Franz Kafka. *La metamorfosis* 49

Capítulo 8
Virginia Woolf. *Orlando* 57



Diseño, cuidado y producción editorial:
Ediciones Eón

Primera edición: 2009

ISBN: 978-607-7519-55-3

© Ediciones y Gráficos Eón, S.A. de C.V.
Av. México-Coyoacán núm. 421
Col. Xoco, Deleg. Benito Juárez
México, D.F., C.P. 03330
Tel.: 56 04 12 04, 56 88 91 12
administracion@edicioneon.com
www.edicioneon.com

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

Capítulo 9	
Samuel Beckett. <i>Esperando a Godot</i>	59

EL HOMBRE EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA

Capítulo 10	
Jorge Luis Borges. <i>El Aleph</i>	63

Capítulo 11	
Jorge Volpi. <i>En busca de Klingsor</i>	71

Capítulo 12	
<i>Con la muerte en los puños</i> . Pedro Ángel Palou	75

Capítulo 13	
Seducción, erotismo y amor en <i>Travesuras de la niña mala</i> de Mario Vargas Llosa	89

Conclusiones	103
--------------------	-----

Bibliografía	107
--------------------	-----

El hombre en la literatura está dedicado a ti, Yessica, porque tu presencia en mi vida lo ha hecho posible.

También a María Rosa, Marianela y Pablo, mis hijos, a quienes debo la devoción y el cariño de muchos domingos y de toda una vida juntos.

INTRODUCCIÓN

*Tipos y modelos dominantes en el proceso creador
de la humanidad. En busca de una antropología literaria.
Enfoques y perspectivas*

Desde la literatura se han elaborado modelos y símbolos que mucho tienen que ver con la conceptualización del hombre y su inevitable relación con el universo circundante. Estas curiosas antropologías "literarias" han surgido en el marco de opiniones diversas en torno al complicado tema que nos ocupa y que pretendemos desarrollar a través de diferentes autores y épocas en los cuales la visión del hombre ha ido variando sustancialmente. Veamos cada uno de los aspectos que nos hemos propuesto analizar.

En primer lugar, nos referiremos al hombre considerado en el amplio contexto de la literatura europea en donde destacan los siguientes temas y su correspondiente fundamentación:

1. Dante y *La Comedia*

La obra de Dante expresa una amplia cosmovisión en donde el hombre se halla restringido a un universo en el cual las instituciones dominantes lo asfixiaban y lo obligaban a ser de un modo



diferente a lo que este mismo individuo hubiera querido alcanzar. A través del recorrido infernal que lleva a cabo Dante personaje observaremos algunos de estos aspectos, deteniéndonos en particular en el ser humano que no se atrevió a comprometerse y que postergó indefinidamente su decisión de integrarse al mundo que lo reclamaba.

2. *Fausto a través de la visión goetheana*

El problema de la búsqueda constante queda expresado en los diferentes "Faustos" que han desfilado a lo largo de la historia. Nos detendremos en Goethe, siglo XVIII alemán, para estudiar la problemática fáustica del escepticismo aunado al deseo constante de encontrar el objeto metafísico en el que centra su búsqueda.

3. *Don Juan Tenorio, José Zorrilla*

El modelo de seducción que encarna el donjuanismo nos permitirá asomarnos a una de las tendencias más sobresalientes del hombre a través de la cual éste trata de perfilar su propia individualidad mediante el encuentro con la mujer.

4. *La narrativa decimonónica*

Abarcaremos el contexto de algunas novelas europeas de la segunda mitad del siglo XIX con el fin de analizar en ellas el modelo femenino y el perfil de la avaricia. La mujer es parte de ese mismo "hombre" que estudiamos en la presente propuesta y por esto hemos considerado necesario aludir a ella.

5. *Marcel Proust, A la búsqueda del tiempo perdido*

Brevemente observaremos algunos temas que tienen que ver con ese mismo concepto de búsqueda ya referido anteriormente, en el cual el amor ocupa un sitio dominante.

6. *Las literaturas de vanguardia*

En este período el ser humano intenta nuevas alternativas. Ubicaremos cuatro de estas tendencias: futurismo, dadaísmo, ultraísmo y surrealismo, con el fin de detener nuestra atención crítica en estas formas que son tan sólo aparentemente renovadoras y que no hacen más que reflejar el deseo insaciable del individuo de encontrar rutas alternativas en el largo camino de la existencia colectiva.

7. *Kafka. La metamorfosis*

El universo kafkiano es mucho más innovador y universal que el cosmos de la vanguardia. Veremos en él los cambios a los que el hombre teme y que muchas veces se concretan de manera cruel e irreversible.

8. *Virginia Woolf, Orlando*

El "andrógino" configura una curiosa manera de acercamiento entre el hombre y la mujer, y este hecho lo consideraremos de modo sucinto en el marco de la novela de la escritora inglesa de las primeras décadas del siglo XX.

9. *Samuel Beckett, Esperando a Godot*

Unido a los motivos anteriormente expuestos se ofrece ahora el tema de la espera sin esperanza, que al ubicarnos en el universo de lo absurdo da cuenta de una de las maneras de expresión del nuevo mundo que ya las vanguardias habían anunciado.

En segundo término y directamente conectado con las aportaciones observadas en la literatura europea, nos detendremos en algunos autores y obras de la producción latinoamericana que nos permitirán analizar las propuestas del hombre en el contexto específico de nuestra literatura:



1. Jorge Luis Borges, *El Aleph*

A través de tres cuentos de *El Aleph* estudiaremos diversas perspectivas que desde la óptica de uno de los más grandes creadores de Latinoamérica se ofrecen al mundo con el objetivo de considerar la problemática humana que –unida al “eterno retorno” y a la cosmovisión del “otro”– emerge para dar luz en torno al fenómeno literario más persistente en lo que tiene que ver con el individuo y su entorno. Mediante el análisis de “El muerto”, “La casa de Asterión” y “El Aleph” estableceremos semejanzas y diferencias que nos autoricen a arribar a conclusiones medianamente válidas.

2. Jorge Volpi, *En busca de Klingsor*

En esta novela del joven escritor mexicano rescataremos diversas conceptualizaciones que recrean no sólo el tema de la búsqueda, sino también el modelo de un individuo altamente enajenado que pretende explicar y explicarse al mundo a su manera.

3. Pedro Ángel Palou, *Con la muerte en los puños*

Esta novela de otro mexicano, nos revela el perfil de un hombre diferente, pero que en su propia diversidad es trasunto también del individuo universal.

4. Mario Vargas Llosa, *Travesuras de la niña mala*

En este relato trascendente del escritor peruano destaca el enfrentamiento de los antagonistas: hombre-mujer, los cuales se hallan constantemente en una búsqueda apasionada del uno o del otro, según sea la perspectiva en que nos ubiquemos. “El niño bueno” ama y espera; “la niña mala” “juega” a vivir y si bien se traslada de un individuo a otro siempre regresa a quien es –en el contexto narrativo– su única gran pasión.

EL HOMBRE EN LA LITERATURA EUROPEA

CAPÍTULO I

DANTE Y *LA COMEDIA*

La noción dantesca de la condena del otro en el período humanista que antecede al renacimiento italiano, nos permite observar al hombre que al juzgarse a sí mismo juzga también a la humanidad. Porque la *Divina Comedia* representa el catálogo más completo, fiel reflejo de aquel presente convulsionado por las luchas intestinas, catálogo que transparenta odios, desencuentros, maldad, mutilación y abandono.

Precisamente, en los representantes de la generación denominada *Humanista*, de aquellos que mediante un elaborado planteamiento crítico anunciaron la corriente renacentista, se gesta el movimiento de rebelión contra las formas medievales dominantes. Y esta necesidad de renovación, de cambio profundo, tuvo al *hombre* como eje rector. En la conceptualización de Boccaccio dada a través del *Decamerón* se puede observar a un individuo nuevo que —muchas veces exagerando posturas y censurando con vehemencia a la Iglesia, dueña de conciencias y severo juez moral del universo— se ofrece como un modelo de acción y reclama su propia libertad.

El mecanismo de control de la Iglesia institución había funcionado durante siglos y fueron, curiosamente, hombres de iglesia quienes dieron su grito de rebeldía: Petrarca, Boccaccio, y el propio Dante el cual desde su condición laica arremete contra la corrupción imperante y no se detiene ante nada cuando debe someter a juicio a esa humanidad decadente.



Por ello, la *Divina Comedia* resultó concebida como un magno recorrido por el universo escatológico en donde el personaje por excelencia –el propio Dante– busca desesperadamente su propia redención, que es a modo de la redención de la humanidad entera, la cual necesita del perdón trascendente de la historia, más que del perdón momentáneo e hipócritamente conciliador del ministro en turno.

La *Comedia* –como la denominó originalmente el autor– es la epopeya del hombre, es, en esencia, un reflejo de la antropología medieval que comenzaba a cambiar radicalmente. Al mismo tiempo representa una extraña simbiosis entre el pensamiento cristiano imperante y el pensamiento antiguo.

Como uno de los objetivos del presente ensayo consiste en documentar mediante la magia del texto las afirmaciones teóricas aquí sustentadas, nos permitiremos determinados paréntesis en el devenir conceptual del trabajo para intercalar citas de las obras incluidas y análisis comparativo de éstas que autorizará determinadas conclusiones.

A tales efectos, en la *Divina Comedia* y específicamente en el recorrido infernal, se ofrecen verdaderos retratos de época al mismo tiempo que el narrador testigo distribuye culpas y castigos de acuerdo con un esquema individual y severo. En el momento en que llegan a la puerta del infierno y después de leer la pavorosa inscripción, Dante presenta a un curioso conjunto de transgresores del orden imperante que si bien no han cometido un “pecado grande”, sí se integran al odioso núcleo de aquellos que nada bueno hicieron: son los indiferentes.

Virgilio le explica que tal suerte está reservada a quienes vivieron sin merecer alabanzas ni vituperio y que aparecen confundidos con el coro odioso de los ángeles que no se atrevieron a apoyar a Dios en el momento de la rebelión de Lucifer.

Los indiferentes constituyen una modalidad particular de pecadores, los cuales fueron primordialmente censurados en el marco de la obra aquí comentada. Las palabras del maestro latino se encargan de agregar también que la mayor desesperación de estos condenados, consiste en que ya no podrán volver a morir

y que en el mundo no se conserva ningún recuerdo de ellos. Son desdeñados por la misericordia y la justicia divina. Concluye Virgilio con la famosa expresión: “Non ragioniam di lor, ma guarda e passa”.¹

Es éste el peor castigo reservado para los indiferentes y que resulta presentado en términos del maestro. A aquellos que no quisieron comprometerse en la vida, tampoco se les considerará en términos de compromiso en la muerte.

A los indiferentes hay que tratarlos con indiferencia, no se les debe permitir que su nombre permanezca más allá de la muerte; por el contrario, deben morir dos veces, deben desaparecer física y espiritualmente de la tierra, su máximo castigo consistirá en no ser recordados por quienes los conocieron.

De esta manera se expresa la justicia divina, mediante un severo contraste entre la vida y la muerte, entre la tierra y el infierno, en una suerte de *contrapaso*, es decir, una extraña relación entre lo que fue en la vida terrena y lo que es en el universo infernal expresada ya sea mediante contrastes o dolorosas similitudes; en este caso, en la vida no se comprometieron con nada ni nadie; en la muerte quisieran abrazar una causa, por obscura que sea, pero esto no les es permitido.

Por ello, observamos inmediatamente una bandera que, ondeando, es perseguida por una multitud. Cada uno de los integrantes de esa muchedumbre, quisiera alcanzar y hacer suya esa bandera; pero no lo conseguirán jamás, seguirán corriendo por toda una eternidad sin lograr sus deseos. Se cumple así la relación culpa-castigo ya señalada.

Corresponde también que hagamos referencia a la actitud que adopta el narrador personaje cuando se enfrenta no ya con la multitud de indiferentes, sino con un personaje en particular.

En relación con este aspecto, ya sabemos, por las palabras de Virgilio, que no está permitido nombrar a ninguno de ellos; el

¹ Dante Alighieri. *La Divina Commedia*, introduzione e il commento di Eugenio Camerini, Milano, Casa Editrice Sonzogno, 1964, p. 36. “No hablemos más de ellos, míralos y sigue adelante”.



hecho de hacerlo significaría sacarlos, al menos por un instante, de la indiferencia en que viven; sería para los condenados una suerte de premio y el carácter implacable del reino infernal, no permite tal cosa.

Por ello Dante alude a este individuo de manera eufemística² y dice: "Vidi e conobbi l'ombra di colui/ che fece per viltate il gran rifiuto."³

Según nota a pie de página del texto consultado de la editorial Sonzogno, se trataría del papa Celestino V, quien abdicó al papado; éste era un ermitaño de nombre Pietro de Murrone (1215-1296) que fue llevado a la máxima dignidad papal en controvertido proceso y a la cual se vio obligado a renunciar meses después de haber asumido el gobierno eclesiástico; precisamente, la expresión italiana "rifiuto" es sinónima de "abdicazione".

De acuerdo con otras opiniones al respecto, podría hacerse referencia a Esaú –personaje bíblico–, que renunció a su derecho de primogenitura; según otros, Diocleciano, que abdicó al imperio; y por último están quienes sostienen que se trataría de Poncio Pilatos.

Sea uno u otro personaje quien estaba en la mente del poeta al crear este pasaje, lo que realmente importa es el sentido del castigo que se persigue al adoptar esta forma de planteamiento; el ejercicio de la crítica obliga, de alguna manera, a investigar los verdaderos términos de referencia con todas las conclusiones a

² Eufemismo: sustitución de una palabra que tiene connotaciones peyorativas o penosas para el hablante –o para la sociedad– por otra más agradable que intente atenuar o disimular su significado. Su aparición se debe a múltiples causas: adaptación a la situación en que se halla el hablante, intento de ocultar realidades o circunstancias desagradables y, sobre todo, deseo de no mencionar determinadas palabras o expresiones de contenido social, político, sexual, religioso, etc. [En Dante el eufemismo responde a la necesidad de ocultar nombres que no pueden ni deben aparecer en el contexto]. Cfr. Jesús Bustos Tovar. (coordinador). *Diccionario de literatura universal*, Madrid, Anaya, 1985.

³ *Id.* "Vi la sombra de aquel que por cobardía hizo la gran renuncia".

las que se puedan arribar, y precisamente esto es lo que nos lleva al encuentro del valor fermentario y motivacional de la obra de arte.

Se deduce del ejemplo analizado que en el planteamiento humanista de la Florencia medieval, el hombre es concebido como un ser comprometido y todo lo que lo aparte de este esquema revierte en su propio mal. Resulta así un reflejo universal que nos obliga a sostener que el ser humano sólo adquiere conciencia de tal en la medida en que se entregue, íntegra y completamente, al ejercicio de una causa.



CAPÍTULO 2

FAUSTO A TRAVÉS DE LA VISIÓN GOETHEANA

En el plano intertextual el tema de Fausto se ha repetido a través de la historia literaria de manera insistente y siempre renovada. El mito fáustico que abarca un extenso recorrido legendario, desde el libro popular impreso por Spies en 1587, la adaptación de Widmann en 1599, la insolente y paródica propuesta de Christopher Marlowe en el Renacimiento inglés, las visiones alemanas de Pfizer (1674) de Meynendem (1725), de Stranitzky (1715) y del propio Bäverle en 1817, pasando por el magistral Goethe y sin olvidar la propuesta de Maximilian Klinger (1791) arribando en el siglo XX a Thomas Mann –sólo por mencionar algunos de los múltiples planteamientos en torno al acendrado valor intertextual de este tema– ha representado el ideal de búsqueda personal que se vuelve colectivo gracias al trabajo del símbolo y ha planteado también un paradigma antropológico en donde hunden sus raíces los complicados enfoques que nos muestran a un hombre entregado a la búsqueda científica insaciable, al mismo tiempo que halla en el camino engañosamente metafísico de la magia una respuesta aleatoria, momentánea y fugaz.

En el marco de la tragedia *Fausto* del escritor alemán Wolfgang Goethe,¹ los largos años de vida dedicados por el Dr. Fausto al

¹ Cfr. Johann W. Goethe. *Obras completas*, cuatro tomos, recopilación y traducción de Rafael Cansinos Assens, México, Aguilar, 1991.



estudio de las ciencias, llegaron a demostrarle la inutilidad de un saber positivo que se mueve con un tráfico inútil de palabras. El hombre termina por sentirse realmente desvalido ante este problema, porque cuando desea establecer un acercamiento con los otros seres humanos no le es posible. Se ve obligado a recurrir a la palabra y ésta resulta inapropiada, limitada, estéril.

El problema de la transmisión del conocimiento es lo que preocupa al científico. Por eso en el primer monólogo de la tragedia, el personaje se siente desilusionado y escéptico en lo que se refiere a su contacto de años con la ciencia.

Y si bien no lo dice expresamente, se puede leer entre líneas la profunda desazón que se apodera de él cuando comprende que su verdadero mensaje no ha llegado realmente a nadie. Sólo ha conseguido, en sus largas temporadas como maestro, formar alumnos engreídos y arrogantes como es el caso de Wagner. Discípulos incapaces de llegar al máximo conocimiento, el de la propia ignorancia, y que se acercan a él para pedirle la fórmula del saber definitivo y total. Estos estudiantes han recibido un mensaje parcializado y han caído en el viejo pecado de considerarse semejantes a los misterios que analizan, por el solo hecho de haberse asomado a ellos.

Todo lo dicho encierra la idea del fracaso de este anciano doctor y conlleva la noción de una palabra avara, de una palabra que pretendió encerrar un concepto, pero que jamás lo consiguió dada la naturaleza escurridiza de éste.

Precisamente, en medio del escepticismo que lo domina, el doctor Fausto decide abandonar el estudio de las ciencias y se entrega a la magia. La nueva experiencia lo conducirá también a la desazón, pero de una forma distinta. Cuando Fausto abre el libro de Nostradamus y ve el signo del macrocosmos, todo aparece muy claro ante él.

Entregado de lleno al problema del conocimiento, y después de haber vivido la angustia de un saber inoperante, cree encontrar, en una manifestación ajena a la ciencia, todo aquello que la misma ciencia le había negado. Nuevamente la palabra cumple un papel primordial, porque mediante ella el hombre puede conjurar las

fuerzas de la naturaleza. En términos mágicos, nombrar al objeto significa entrar en posesión de él. En el ámbito de un saber teórico, nombrar al objeto implica tan sólo comenzar a plantearse el problema, intentar un acercamiento paulatino a éste. En la magia, la palabra permite crear al objeto.

Pero todo resulta igualmente efímero, porque si bien, mediante la palabra, Fausto puede llegar a la contemplación directa de todos los misterios, puede sentirse actor en el drama del universo, esto sucede tan solo por escasos momentos. El personaje comprenderá que no puede retener aquello que la magia le ha permitido contemplar cara a cara.

Y es así que ese inmenso espectáculo resulta un efímero momento, un espejismo que el anciano doctor quisiera conservar en lo más profundo de su ser. La palabra lo ha llevado ante el universo infinito. Lo ha dejado solo permitiéndole que se creyera actor, y finalmente lo abisma en la sima terrible que deviene del hecho de descubrirse como un simple espectador.

Fausto vive la experiencia mágica, se vanagloria y lleno de orgullo se cree semejante a un dios. Pretende explicarse con palabras el misterio infinito que está presenciando, pero esto —él bien lo sabe— no es posible.

Complementariamente con lo anterior, cuando Fausto regresa de un paseo por la ciudad y se recluye nuevamente en su gabinete de estudio, un perro de lanas lo ha seguido hasta allí. Con esa peculiar compañía, decide traducir el evangelio según san Juan.

El personaje se siente muy bien a pesar de los duros momentos por los que ha tenido que pasar. Resurge en él el amor a los hombres y se acerca a la palabra de Dios que le será revelada mediante la lectura del evangelio mencionado.

Toma el original griego y decide traducir aquellos conceptos iniciales: "En el principio era el verbo..." Dicha traducción revestirá el carácter de un análisis. Fausto se detiene, no encuentra las palabras precisas.

Sobre todo le preocupa el alcance semántico del vocablo "verbo". Instrumenta tres modos de interpretación de este término: primero dice que el verbo era el espíritu; pero el espíritu



sólo anida en el hombre y se expresa mediante la palabra. He aquí una de las formas más comunes de traducción del término latino “verbo”, es el equivalente al “logos” griego. Sabemos que traducir cualquiera de estos dos términos por “palabra”, no sólo resulta impropio, sino que además es absolutamente insuficiente. El mismo Fausto lo entiende así y por eso rechaza esta primera alternativa. En forma inmediata sustituye la *palabra* por la *fuerza* y finalmente, cambia por la *acción*.

Insistimos en el rechazo de la *palabra* como elemento válido dentro de la conceptualización teológica del evangelio mencionado. Justamente en el terreno de la teología, la palabra es lo más inútil, porque se trataría, por una parte, de conformar, al plano de la sucesión temporal del discurso, hechos producidos en forma atemporal; y por otra, de reducir a simples términos gramaticales la complejidad de un problema no sólo fuera del ámbito lingüístico, sino también de la experiencia humana.

Goethe ha recreado a través de su *Fausto* el modelo perenne de la búsqueda insaciable, búsqueda que arraiga en un intenso compromiso –que desdeña a los apáticos y fríos repudiados por Dante– por alcanzar el conocimiento a pesar del agudo escepticismo, a través del cual se nos grita que es imposible atrapar aquello que la palabra no representa ni sostiene.

CAPÍTULO 3

DON JUAN TENORIO DESDE LA COSMOVISIÓN DE JOSÉ ZORRILLA

Íntimamente conectado con el tema de Fausto, el modelo del donjuanismo había sido considerado en la literatura como un ejemplo irreverente y satánico en donde la figura del conocido seductor se ofrece a manera de brutal enfrentamiento con la escala axiológica dominante. *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina (1613), constituye una de las primeras manifestaciones dramáticas del personaje aquí comentado.¹

Es curioso considerar que sólo en los tres países principales en lo que tiene que ver con su difusión –España, Francia y Alemania– este motivo aparece en más de cien versiones. Por ello, la lista de autores que lo abordan sería muy extensa; bástenos señalar los más importantes a los efectos de la presente investigación:

1. *Don Juan o el convidado de piedra*, de Molière, drama (1665). Algunos críticos señalan que don Juan ha perdido su pasión, pero ha ganado, en cambio, en inteligencia.
2. *Don Juan*, de Hoffmann, novela (1813).

¹ Cfr., Elisabeth Frenzel. *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, versión española de Carmen Schad de Canela. Madrid, Gredos, 1976. La evolución de este tema en la literatura se fundamenta en el presente diccionario.



3. Poema épico satírico-social de Lord Byron (1818/1824, fragmento). El poeta prescinde totalmente de la fábula y de los personajes del argumento tradicional. Fija su atención en el tipo del amante irresistible, quien está dotado de un gran poder de seducción.
4. *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla del Moral, drama (1844). Señala Frenzel que las innumerables seducciones de don Juan están motivadas por una apuesta con un amigo, quien le incita también a seducir a una monja: doña Inés. Don Juan se enamora de ella a pesar del acto sacrílego que comete con esta acción.
5. *Juan de Mañara* de Manuel Machado y Ruiz, drama (1927).
6. *Man and Superman* de G. B. Shaw, drama (1903).
7. *La última noche de don Juan* de Edmond Rostand, drama (1921).
8. *El don juanismo* de Albert Camus, ensayo (1942). El autor ve en don Juan a un héroe absurdo, una especie de Sísifo en el terreno de las relaciones sexuales.
9. *El hermano Juan o el mundo es teatro* de Miguel de Unamuno, drama (1934). Aquí surge la imagen del seductor, pero esto sucede por la falta de amor verdadero que aqueja al personaje.²

Paralelamente, don Juan surge reelaborado y latente desde las tiendas del Romanticismo para imponer un pavoroso modelo de búsqueda; son manos que tientan en las sombras y que se dejan guiar por un impulso infinito en donde el sujeto-objeto buscado se esconde a cada instante.

La recreación poética en la obra de José Zorrilla aquí analizada se ofrece en un marco de honda reflexión en torno al tema del amor; las figuras retóricas surgen no sólo como una necesidad espontánea para expresar ese universo de la relación amorosa, sino también como un adecuado adorno estético en donde fondo y forma conviven perfectamente.

² Hasta aquí Elisabeth Frenzel, *op. cit.*

Cuando surge la pasión por Inés como reto sublime que lo enfrenta al propio Dios, el alma del personaje se conmueve. Nada mejor que comentar aquellos versos de amor en donde don Juan expresa su desesperada ternura y manifiesta también el deseo intenso de la seducción sin darse cuenta que se estaba enamorando por primera vez:

Cálmate, pues, vida mía;
 reposa aquí, y un momento
 olvida de tu convento
 la triste cárcel sombría.
 ¡Ah! ¿No es cierto, ángel de amor,
 que en esta apartada orilla
 más pura la luna brilla
 y se respira mejor?
 Esta aura que vaga, llena
 de los sencillos olores
 de las campesinas flores
 que brota esa orilla amena;
 esa agua limpia y serena
 que atraviesa sin temor
 la barca del pescador
 que espera cantando el día,
 ¿no es cierto, paloma mía,
 que están respirando amor?³

La desenfrenada búsqueda lo ha llevado a los brazos de una mujer diferente. La naturaleza se asocia al amor y esa luna que brilla y canta con su apagado fulgor bien puede ser la misma luna que contemplaba la tranquila desesperación de Fausto en su gabinete de estudio. Éste añoraba su paz perdida en medio de los instrumentos muertos de su gabinete de estudio; aquél sueña con lo que tiene entre sus manos y teme perder.

³ José Zorrilla. *Don Juan Tenorio*, 16ª. edición, México, Porrúa, 1993, col. Sepan Cuántos, núm. 58, p. 61.



La sucesión de elementos –los sencillos olores, las campesinas flores, el agua limpia y serena, la barca del pescador– son aspectos de la realidad que los envuelve y contiene. Las sensaciones olfativas, auditivas y visuales, al mismo tiempo que el paralelismo adjetivo-sustantivo conducen al sujeto lírico al terreno latente de la seducción en donde el amor se confunde con el deseo inmenso de la posesión de aquello que amamos.

Todo el paisaje *está respirando amor*. He aquí el poder de la metáfora que involucra a los sujetos en acción a medida que el discurso del amante se ofrece *in crescendo*; la reiteración a modo de estribillo de estos dos versos que son portadores de la interrogación retórica (“¿no es cierto, paloma mía, // que están respirando amor?”), cierra cada uno de los períodos y al hacerlo la intensidad emotiva crece. Podremos notar cómo “paloma mía” –sujeto invocado con el fervor del enamorado, es sustituido por “gacela mía”, “estrella mía”, “hermosa mía”. Se reitera el posesivo y cambia el sustantivo connotador de la relación: *paloma, gacela, estrella*; para concluir en el adjetivo *hermosa* que cierra la alusión.

En la rima observamos un cuidadoso juego que conduce al poeta a establecer predominio de la rima consonante con fundamento en vocales fuertes, para derivar por momentos a vocales débiles en el marco del mismo tipo de rima (*amor, mejor; orilla, brilla*, por ejemplo). Estos recursos ahondan en la calidad del mensaje al mismo tiempo que hacen patente para el espectador el desarrollo de un hombre en la búsqueda del amor inmenso.

Ahora bien, los temas conocidos de la muerte y la redención del personaje que ya habían sido abordados por Goethe, surgen en Zorrilla de una forma peculiar. Don Juan es un profano que ha violado la paz y el equilibrio dominante. El escultor encargado de crear a cincel las estatuas de las víctimas de Tenorio lo describe de la siguiente forma:

Tuvo un hijo este don Diego,
peor mil veces que el fuego,
un aborto del abismo,
mozo sangriento y cruel,

que, con tierra y cielo en guerra,
dicen que nada en la tierra
fue respetado por él.
Quimerista seductor
y jugador con ventura,
no hubo para él segura
vida, ni hacienda, ni honor.
Así la pinta la historia;
y si tal era por cierto
que obró cuerdamente el muerto
para ganarse la gloria.⁴

En el curioso retrato de este violador de espacios ajenos se ofrece la imagen de un hombre incansable. Elaborado por la opinión ajena, don Juan es un ser satánico que no se detiene ante nada: ni la vida, ni la hacienda, ni el honor. Pero enfrentado a este momento final y trascendente y al contemplar la estatua de doña Inés el seductor de otros tiempos se vuelve un hombre enamorado y arrepentido de sus faltas.

Inocente doña Inés,
cuya hermosa juventud
encerró en el ataúd
quien llorando está a tus pies;
si de esa piedra a través
puedes mirar la amargura
del alma que tu hermosura
adoró con tanto afán,
prepara un lado a don Juan
en tu misma sepultura.
Dios te crió por mi bien,
por ti pensé en la virtud,
adoré su excelsitud

⁴ *Ibidem*, p. 75.



y anhelé su santo edén [...]
 ¡Oh doña Inés de mi vida!
 Si esa voz con quien deliro
 es el postrimer suspiro
 de tu eterna despedida;
 si es que de ti desprendida
 llega esa voz a la altura,
 y hay un Dios tras de esa anchura
 por donde los astros van,
 dile que mire a don Juan
 llorando en tu sepultura.⁵

Las palabras de este hombre expresan conocimiento de causa, dolor, arrepentimiento y deseo de purificación. José Zorrilla ha transmutado la imagen del conocido seductor y ha permitido que el amor domine los impulsos finales de este individuo. Pide que la muerte los una ya que la vida no pudo hacerlo. Ese lugar que don Juan reclama junto a la mujer amada no puede menos que recordarnos las palabras de Margarita cuando le indicaba a Fausto en la escena del calabozo la distribución de las tumbas, y hacía que la figura de su amado a quien ella había confundido con el verdugo, se convirtiera en sepulturero. Tenorio es también, a su manera y en el espacio reclamado, verdugo y enterrador. Lo único notable: en medio de esa lucidez que otorga la proximidad de la muerte quiere irse con aquellos a quienes mató.

La reflexión en torno al tipo romántico aquí presentado perfila un nuevo aspecto de la imagen del hombre universal que la literatura elabora. En medio de una controvertida antropología romántica el ser humano se ofrece mediante un esquema de contradicciones que lo llevan de la vida a la muerte y que no le permiten añorar todo lo que ha dejado en el complicado ayer de su existencia.

⁵ *Ibidem*, p. 80.

CAPÍTULO 4

LA NARRATIVA DECIMONÓNICA: EL MODELO FEMENINO Y EL PERFIL DE LA AVARICIA

Todo lo anterior parece desembocar en aquella literatura sobre mujeres escrita por hombres en el siglo XIX europeo; nos conduce a Flaubert, Balzac, Zola, Tolstoi, Dostoievski, quienes nos regalaron un modelo interesante de mujer, el cual se esconde tras las máscaras de Madame Bovary, Eugenia Grandet, Nana, Ana Karenina, Nathasha.¹

Emma Bovary y Ana Karenina simbolizaron el intenso deseo de libertad en el marco de la pareja; incomprendidas por sus respectivos cónyuges se refugiaron en alternativas válidas, para optar finalmente por la puerta falsa del suicidio. Nana implica una perspectiva de rebeldía profunda frente a la imagen del macho en turno. Dominadora por excelencia conserva la condición de mujer con que todo hombre sueña para desvanecerse por fin y caer en la destrucción de su cuerpo, víctima de la enfermedad y

¹ En el controvertido universo de la literatura del realismo francés las obras y los personajes de *Madame Bovary* de Flaubert y *Eugenia Grandet* de Balzac; así como también *Nana* del creador del naturalismo y *Ana Karenina* y *El príncipe idiota* de Tolstoi y Dostoievski respectivamente, inundan la escena europea con planteamientos en donde la conocida antropología machista del pasado comienza a volverse una auténtica ginecocracia, a través de la cual se pretende explicar a una nueva mujer, con derechos propios y universos de realización antes nunca vistos.



del delirio. Natasha Filipovna, en Dostoievski, implica una decisión de vida en donde el hombre tiende a cumplir igualmente el papel de dominado, o por lo menos, de sometido a la forma de actuar de una mujer bella e inteligente. Cuando el príncipe idiota en la obra homónima observa el retrato de Natasha comenta: "¡Qué hermosa mujer! Si fuera buena todo se habría salvado". Pero ella es ciertamente hermosa, aun cuando está muy lejos de representar el ideal de bondad aquí presupuesto. Para el escritor ruso la axiología dominante en su universo de creación incluye lo "bueno" como categoría preferente. Para este personaje femenino lo que realmente interesa está más allá de cualquier escala de valores tradicionales. Vivir e imponerse representan una categoría primordial. En el caso específico de Balzac y a través de su obra *Eugenia Grandet* nos encontramos con un tipo de mujer diferente a las postulaciones de sus contemporáneos, pero la cual conlleva igual la magia de una aspiración y de una grandeza de espíritu imponderable. Ella es la hija de un avaro siniestro y en una primera etapa de su existencia se somete a la tiranía del padre. Comienza a rebelarse cuando conoce el amor en la persona de Carlos Grandet, su primo. Pero muy pronto la vida le demostrará que ese joven no vale la pena y ella se recluirá en la infinita soledad de la casa de los Grandet.

Para tener en cuenta otros aspectos de esta literatura decimonónica y en un referente que posee como eje otro de los terribles crímenes del hombre, analizaremos algunos pasajes de *Eugenia Grandet* y la patética relación existente entre el viejo avaro y su sirvienta Nanón, otra mujer sometida, pero espiritualmente bella.

El propio Balzac sabía desde su definitiva conciencia autoral, desde su autovaloración como creador destinado a dejar huellas en la expresión, que la tarea que le correspondía cumplir no era sencilla. También don Miguel de Cervantes Saavedra, en su momento y desde sus propias condiciones de época, señaló la ruta que lo llevaría por las veleidades imprecisas de una lengua que apenas comenzaba a ser utilizada con toda su carga semántica.

Balzac en este sentido es muy diferente al escritor español aquí citado. El francés ha abierto verdaderas brechas en el estilo

y, superando la barrera del idioma, ha dejado huellas profundas que casi todas las generaciones posteriores de una manera u otra han seguido.

Por todo lo anterior, cuando leemos discursos de contenido y alcance singular nos sentimos tentados a elaborar juicios absolutos, ya sea para entronizarlos en una posición superior y sublime o para defenestrarlos totalmente. A nosotros nos sucede con Balzac que su lectura no sólo es apasionante, sino que además llega a contagiar con su zarpazo de gloria aun cuando leamos textos de reprochable condición humana. Confieso, no sin cierta vergüenza, que me he descubierto "enamorado" de algunos ambientes dieciochescos o decimonónicos de los que acostumbra crear el escritor francés, y que he sentido también cierta atracción morbosa por individuos tales como Monsieur Grandet, por ese vértigo de poder que él representa, por ese dominio sublime y demoníaco de las situaciones que le tocan vivir.

¿Qué hay en ese universo balzaciano que nos involucra desde la primera lectura y nos compromete con una realidad que si bien no es la nuestra a veces llega a parecérselo increíblemente? Sigo pensando que la magia de la escritura no se cumple totalmente si no hay como respuesta inmediata la magia de un lector apasionado. Escribir para un lector implícito hecho de la imaginación de tantos momentos parece ser, hoy por hoy, una tarea cuestionable. Quizás debamos crear para un lector real, hecho de carne y hueso como nosotros, que se destrozó en cada acontecimiento de vida al igual que nos sucede a todos, que sienta a la par de quien escribe. Cuando nos hayamos acercado al cumplimiento de este compromiso que es misión sublime de todo aquel que se solaza en las cosas de la literatura, habremos —como decía el maestro Quiroga— llegado en arte a la mitad del camino. Considero que la otra mitad que nos toca recorrer está compuesta por intrincados laberintos en donde el hombre no debe ni puede perderse; al contrario, le toca hallar el sendero que lo conduzca a la felicidad de leer como un necesario preámbulo para la alegría de crear.

Son numerosos los elementos de referencia que podemos encontrar en el discurso de un narrador de la categoría de Honoré de



Balzac. De manera particular deseamos centrar nuestra atención en dos aspectos que consideramos sustanciales: el *ludismo* y la *ironía*, los cuales funcionan como factores que apoyan el desarrollo de los planteamientos balzacianos.

En *Eugenia Grandet* las necesidades expresivas conducen a un narrador omnisciente a especificaciones conceptuales auténticamente representativas no sólo de un momento histórico determinado –fines del siglo XVIII y primera mitad del XIX– sino también a logros geniales en el ámbito de lo dicho.

De manera más o menos consciente, quien narra los acontecimientos de la novela arriba mencionada se hace cargo de una responsabilidad que consiste en llevar de la mano prácticamente al desprevenido lector; al mismo tiempo que cumple con la finalidad de mostrarle, hasta en sus más mínimos detalles, ese universo de realización en donde viven y actúan sus personajes.

La idea de lo *lúdico* o *lúdicro* ha sido tomada de la valoración conceptual que lleva a cabo Jean Duvignaud en su libro *El juego del juego*, en el cual la carga filosófica ocupa un primer lugar en el contexto de la explicación del término en cuestión. Entre muchas otras nociones que retomaremos, Duvignaud señala:

“El pensamiento de nuestro siglo rehúye lo lúdicro: se empeña en establecer una construcción coherente donde se integren todas las formas de la experiencia reconstituidas y reducidas mediante sus propias categorías. Se ha emprendido un inmenso esfuerzo para escamotear el azar, lo inopinado, lo inesperado, lo discontinuo y el juego. La función, la estructura, la institución, el discurso crítico de la semiología sólo tratan de eliminar lo que les aterra”.²

En lo que tiene que ver con la conceptualización del término *ironía*, las ideas trabajadas son numerosas, pero se apoyan esencialmente en el deseo de ofrecer un enfoque amplio del tema para poder valorar en el mismo discurso del narrador francés este aspecto.

² Jean Duvignaud. *El juego del juego*, trad. de Jorge Ferreiro Santana, México, FCE, 1982.

Con la finalidad de llevar a cabo el análisis interno de *Eugenia Grandet* nos apoyaremos en reflexiones específicas sobre determinados personajes y sus discursos, los cuales dan origen a una cosmovisión curiosa y a veces enajenada en lo que corresponde a la valoración del mundo circundante.

Tendremos en cuenta también las reflexiones del narrador en torno a diversos aspectos que reclaman su atención en el momento de contar la diégesis.

Vayamos por partes; ya desde el inicio y en el capítulo titulado “Fisonomías burguesas”, advertimos una minuciosa descripción de los espacios en donde los elementos lúdicos están presentes a partir del momento en que todo el abigarrado conjunto de detalles conduce irremediablemente a la noción de totalidad. El procedimiento que sigue el narrador es claramente deductivo y esta misma deducción le permite comprender a la voz omnisciente que es difícil captar la esencia de las partes si antes no hemos incorporado la noción del conjunto. Esto es, ¿cómo llegar a comprender la manera de ser del aburrido provinciano francés de la época si primero no entendemos y atendemos a cada uno de los detalles que se incorporan a la vivencia diaria?

Dice al respecto el narrador:

“En ciertas ciudades de provincia hay casas que, al contemplarlas, inspiran una melancolía igual a la que provocan los claustros más sombríos, las landas más yermas o las más tristes ruinas. Acaso sea porque en estas casas se encuentran a la vez el silencio de los claustros, la aridez de las landas y la desnudez de las ruinas; la vida y el movimiento son en ellas tan lentos, que un extraño las creería deshabitadas si no se encontrase de repente con la mirada pálida y fría de una persona inmóvil que, al ruido de unos pasos desconocidos asoma su rostro casi monástico tras el alféizar de la ventana”.³

³ Honoré de Balzac. *Eugenia Grandet*, trad. Lain Martínez, México, Origen, 1983, p. 7; en futuras referencias a esta obra sólo señalaré la página en el renglón correspondiente.



Poco a poco nos enteramos que la idiosincrasia individual resulta perfectamente explicable por el ambiente en el que se fragua. Casi podemos decir que hay una manera de ser del personaje perfectamente acorde con la manera de ser de esos mismos espacios provincianos. Hombre y paisaje se integran así; mejor aún, el hombre no tiene más remedio que acoplarse a esa naturaleza.

En esta región, como en la Turena, las vicisitudes de la atmósfera rigen la vida comercial: “Vinateros, propietarios, comerciantes en madera, toneleros, posaderos, marineros, todos están a la espera de un rayo de sol; tiemblan al acostarse ante la idea de encontrarse en la mañana siguiente con que ha helado durante la noche (...) Hay un duelo constante entre el cielo y los intereses terrenales. El barómetro entristece, anima y alegra alternativamente sus fisonomías” (p. 9).

Inmerso ya en el contexto de la obra que estamos analizando, me permitiré centrar mi atención en dos personajes que son, según mi criterio, los más importantes en el desarrollo narrativo y que dan sustento a las nociones de *ludismo e ironía* aquí presentadas. Me refiero a Monsieur Grandet y a la gran Nanón.

Ambos se integran en el conocimiento personal y son subsidarios uno del otro en la relación laboral que por momentos se vuelve relación vital. Grandet encuentra en ella ese servil agradecimiento eterno manifestado en constante fidelidad ciega hacia el avaro. Nanón descubre en ese hombre al amo fiel que le ha abierto el camino de la autovaloración y la ha respetado como ser humano, según cree ella, cuando en realidad lo que estaba haciendo era evaluándola con un costo material.

La extensa biografía del maestro tonelero que aparece en las primeras páginas de la novela resulta de imprescindible lectura y valoración para llegar a comprender en lo más profundo las motivaciones que acompañan siempre la manera de ser de este hombre.

Lo vemos en primera instancia amasando su fortuna. Tiene cuarenta años y desde su exigua condición cultural –sabía leer, escribir y contar (p. 11)– se irá proyectando poco a poco en el

mundo de Saumur como el hombre rico por excelencia, con una fortuna incalculable para los anónimos evaluadores de siempre.

Su breve pasaje por la vida política de la región sólo sirvió para incrementar sus haberes, los cuales ya habían empezado a ser grandes gracias al oportuno casamiento con esta digna mujer de la familia de La Gaudinière.

Rescato un solo detalle de la actuación administrativa de este hombre. Como a Napoleón no le gustaban los republicanos, según expresa el narrador, Monsieur Grandet debe dejar el cargo, y al respecto comenta la voz que cuenta los hechos:

“El señor Grandet abandonó los honores municipales sin ningún pesar. Ya había mandado construir, en interés de la ciudad, excelentes caminos que conducían a sus propiedades. Su casa y sus bienes ventajosamente inscriptos en el catastro, pagaban impuestos moderados. Después de la clasificación de sus diferentes fincas, sus viñas, gracias a sus cuidados constantes, habían llegado a ser la cabeza del país. (...) Habría podido solicitar la cruz de la legión de honor” (p. 12).

Es aquí en donde se advierte, al igual que en la mayor parte del relato, la magia de lo lúdico que se desplaza en un contexto de significación para aludir tanto sea a referentes chuscos, como también a patéticas confrontaciones con la realidad circundante. Esos excelentes caminos curiosamente terminaban en sus propiedades y la Cruz de la Legión de honor quizás deba reservarse para hechos heroicos más que para acontecimientos que coadyuven en el fortalecimiento de la economía de un país.

El narrador comenta lo siguiente: “Este acontecimiento tuvo lugar en 1806. El señor Grandet tenía entonces cincuenta y siete años y su mujer alrededor de treinta y seis. Su única hija, fruto de sus legítimos amores, contaba diez años” (p. 12).

Me permito analizar a la luz del texto algo que estoy seguro no ha pasado inadvertido para los lectores que me siguen. Quien cuenta los hechos alude en este pasaje a varios acontecimientos que pueden concebirse como esenciales: la cronología de lo sucedido, la edad del señor Grandet, de su mujer y de su hija; pero pienso que el comentario que hace al pasar no sólo es altamente



femenina parece reclamar a una criatura delicada y bella al menos en algún aspecto. El acierto magnífico de la comparación permite definir el cuadro de esta mujer, “plantada sobre sus pies como un roble de sesenta años sobre sus raíces”. Para terminar de completarlo en sucesión creciente de elementos en los que incluye caderas, espalda, manos, y concluye con su “intacta virtud”. El tema de la virginidad emerge así en este amplio contexto del discurso insidioso. Más adelante dirá que Nanón podría comparecer ante el tribunal de Dios “más casta aún que la virgen María” (p. 27). Le complace al narrador de Balzac arremeter contra los ídolos sociales; la virginidad es uno de ellos, pero en Nanón la virginidad era un estado impostergable y necesario debido a su propia condición. Cuando tocamos este tema es preciso establecer la clara diferencia entre una virginidad asumida y defendida en todo momento, y otra que sea tan sólo el resultado de la ausencia de oportunidades al respecto, como es el caso de la pobre Nanón.

Hablemos a continuación de Monsieur Grandet. Era un tirano en su casa y Nanón secundaba todas sus acciones. Eugenia y su madre resultaban las mujeres sometidas. Grandet acumulaba fortuna, guardaba celosamente sus ganancias. El tiempo pasa lenta e inexorablemente y un día encontramos al Grandet de Saumur a la edad de ochenta y dos años y esperando a la muerte:

“Cuando el cura de la parroquia fue a administrar los sacramentos, los ojos del avaro, que desde hacía algunas horas tenían la apariencia de muerto, se animaron al ver la cruz, los candelabros y la pila de plata de agua bendita, y quedó mirándolos fijamente, y su lobanillo se movió por última vez. Cuando el sacerdote le acercó a los labios el crucifijo de plata sobredorada para que besase la imagen de Cristo, Grandet hizo un tremendo gesto para cogerlo y aquel último esfuerzo le costó la vida” (p. 190).

El cuadro de la avaricia que hemos rescatado del excelente relato del escritor francés resulta perfectamente complementado por esta cita final. Llega el sacerdote de Dios y las condiciones que se ofrecen en este instante no son de ninguna manera las normales. El cura de almas está viviendo una situación excepcional, porque se enfrenta a un moribundo que desde el más allá reclama

las riquezas de esta tierra, riquezas que le seguirán perteneciendo a pesar del advenimiento de la muerte. Ese gesto patético y desesperado podría ser interpretado por algún distraído lector como el deseo de aferrarse a los bienes espirituales que representa ese crucifijo; pero, en verdad, es todo lo contrario. Ese empuje final del avaro lo lleva a correr tras las riquezas y no abraza a la cruz por el símbolo que conlleva, sino por el valor material que él descubre en ella.

Todo acaba así, o mejor aún, todo termina con las palabras de Monsieur Grandet indicándole a su hija que le ha de dar cuenta de todo en el *más allá*; eventualmente esta afirmación última puede regresar al narrador a la aseveración de que la religión cristiana es la religión de los avaros, dado que es capaz de ajustarse a semejantes parámetros de evaluación económica.

Muerto el avaro, la vida de su hija continuará. Es dado considerar así un ejemplo de individuo amarrado a las riquezas e ignorante de cualquier otra situación que hubiera podido llegar a conmoverlo. Las víctimas son aquellas que vivieron a su lado y soportaron el cruento despotismo de quien se ofrece como un nuevo paradigma de hombre desdichado.



CAPÍTULO 5

MARCEL PROUST.

A LA BÚSQUEDA DEL TIEMPO PERDIDO

De este modo, en las postrimerías del siglo XIX se anunciaban los cambios radicales que habrían de caracterizar al XX. El modelo proustiano de la búsqueda del tiempo perdido arraiga no sólo en un acendrado planteamiento metafísico, sino también en una desesperada noción de retorno en donde lo vivido no deja descansar al hombre sediento.

El aprendizaje de acuerdo con el sentido más radical que aparece expresado en *A la búsqueda del tiempo perdido* tiene que ver con la noción de reincorporación de elementos anteriormente conceptualizados. Porque, en verdad, todos los contenidos de la memoria están allí, hace falta redescubrirlos en una dimensión parecida a aquella que el mito de Dionisos proporcionaba. Cuando Marcel personaje entiende el mensaje de la magdalena mojada en la taza de té, ha llegado a comprender el hondo misterio que la memoria involuntaria le hace llegar. El camino de Swann se une al camino de los Guermantes y el personaje da sentido a todo aquello que hasta ese mismo instante no lo había tenido. Las grandes preguntas: ¿Qué es el amor?, ¿hacia dónde va la humanidad en su largo afán?, ¿qué encontraremos al final del camino?, ¿qué metafísica explica mejor al hombre mismo?, quizás resulten todavía sin un sentido totalizador que las iguale, pero ahora el hombre puede formularlas con una mayor comprensión y con la conciencia tranquila de saber en realidad que al final del camino existe la auténtica certeza de que sólo volviendo a empezar, reiniciando el proceso estaremos en la verdadera senda.



CAPÍTULO 6

LAS LITERATURAS DE VANGUARDIA

Además, el siglo XX se vio convulsionado por las vanguardias, a las cuales imponen un nuevo esquema: futurismo y surrealismo; dadaísmo y ultraísmo por mencionar sólo algunas de ellas, pretenden llevar a cabo un replanteamiento profundo que en esencia fracasa. El hombre de las vanguardias no es el hombre nuevo que el advenimiento de una renovada centuria anunciaba. Cuando Filippo Marinetti en 1909 postulaba la belleza de la velocidad como un parámetro diferente y sostenía que empezábamos a vivir en un cosmos distinto recorrido aquí y allá por la impresionante tecnología del incipiente siglo, había descubierto sólo una parte del problema sin advertir siquiera que el ser humano sería más víctima que dominador en los nuevos terrenos. Cuando este autor comentaba: “Un automóvil de carreras que parece rugir sobre la metralla es más bello que la Victoria de Samotracia”,¹ permitía contrastar el pasado con el presente, pero el rasgo absurdo de su confrontación resultaba evidente. Al mismo tiempo, el lugar que le daba a la mujer en medio de un planteamiento marcadamente misógino era inexplicable. Al proponer “el desprecio a la mujer” se

¹ Cfr., Filippo Marinetti. “Manifiesto del futurismo de 1909” en *Historia de las literaturas de vanguardia*, tres tomos, de Guillermo de Torre, Madrid, Guadarrama, 1974.



estaba negando a sí mismo y negando también el intenso devenir de la historia. El futuro se encargaría de explicarle, al creador italiano, que nadie puede prescindir del pasado sin rechazar así una parte trascendente de su propio ser.

En el mismo contexto de las vanguardias, un nihilismo profundo se anunciaba. El movimiento dadaísta (1916) encabezado en sus orígenes por el rumano Tristán Tzara, se proponía desmontar la sintaxis y establecer nuevos parámetros de expresión para lograr así un mejor entendimiento en el terreno de la relación humana:

Los negros Kru llaman DADA a la cola de una vaca santa. El cubo y la madre en cierta región de Italia: DADA. Un caballito de madera, la nodriza, la doble afirmación en ruso y en rumano: DADA.²

Los ultraístas (1920) presididos en España por Guillermo de Torre centran su atención en la imagen y en la metáfora, rechazando el sentimentalismo y la anécdota, mientras hacen suyos los temas maquinistas y deportivos cultivados por el futurismo.³

Quizás el surrealismo (1924) encabezado en Francia por André Breton, haya sido una de las corrientes de vanguardia que mayor influencia tuvo en Europa y América. Su propuesta fundamental parte de la base de que ellos representan tan sólo una nueva forma de expresión de las ideas. Niegan el predominio de la razón y ponen toda su fe en otras alternativas de conocimiento que la literatura había desdeñado hasta el presente. "Nosotros no tenemos talento. Habladme si podéis del talento de aquella puerta, de aquel espejo..."⁴

² *Ibidem*, p. 321.

³ *Cfr.*, José Jesús de Bustos Tovar (coordinador). *Op. cit.*, p. 606.

⁴ André Breton. "Manifiesto del surrealismo de 1924" en Guillermo de Torre *op. cit.*

CAPÍTULO 7

FRANZ KAFKA. *LA METAMORFOSIS*

El universo kafkiano emerge a comienzos de la pasada centuria y nos conduce por un mundo complicado y decadente en donde el hombre lucha por reintegrarse a un cosmos que lo ha rechazado, y sólo consigue ahondar aún más su problemática profunda.

Al observar las numerosas contradicciones que se producen entre las distintas exégesis dedicadas a la obra kafkiana –teológica, filosófica, psicológica, temática– e incluso entre diversas interpretaciones de un mismo tipo de exégesis, algunos críticos han visto la necesidad de abandonar esta clase de estudio y orientarse exclusivamente hacia planteamientos predominantemente formales.

Muestra evidente del cambio de orientación en el estudio de Kafka es el nuevo presupuesto del que se parte y que refleja, de manera muy clara, Martin Walser cuando afirma:

Ya no nos hará falta recurrir [...] al poeta mismo, puesto que la obra lo es todo en sí misma. En el caso de Kafka la vida debe ser esclarecida a la luz de la obra, mientras que la obra puede prescindir del esclarecimiento que surge de la realidad biográfica.¹

¹ Martin Walser. *Descripción de una forma. Ensayo sobre Franz Kafka*. (Trad. H.A. Murena y D. Vogelmann). Buenos Aires, Sur, 1969, p. 89.



Sin embargo, la relatividad de este presupuesto lo torna fácilmente detractable. Bastaría a este respecto recordar las conocidas y estrechas relaciones que se establecen, incluso por parte del mismo Kafka, entre la vida del escritor y sus obras. El fundamento biográfico de determinadas narraciones parece indudable. Para sustentar lo anterior, citamos los *Preparativos de boda en el campo*, escrito que presenta paralelismos con la romántica aventura vivida por Kafka en Zuckmantel, durante las vacaciones de 1905. Las coincidencias entre las experiencias del autor y su producción literaria se encuentran también en el *Castillo* en donde, por ejemplo, el personaje de Klammer parece ser una caricatura de Ernst, el marido de Milena, mujer con quien el escritor en cuestión había mantenido, hasta poco tiempo antes, una intensa relación amorosa.

Ahora bien, Walser, siguiendo a su maestro Friedrich Beissner, se dedica fundamentalmente a lo que él considera análisis del texto, pero que se limita tan solo al estudio de las técnicas narrativas. Describe así la función de los personajes, las relaciones entre éstos, la naturaleza de los acontecimientos narrados, todo ello con el fin de definir la forma del relato kafkiano en relación con los géneros novela y epopeya. El trabajo resultante está orientado exclusivamente en función de su calidad de filólogo.

Mayor trascendencia han tenido, sin embargo, los estudios de Marthe Robert. La ensayista francesa, de gran importancia en el análisis de Kafka, reacciona violentamente contra la atribución al escritor checo-judío de tantos y tan opuestos simbolismos y significaciones. Según Marthe Robert el problema reside en el propio concepto de "símbolo". Para ella, el símbolo implicará una relación cifrable entre un significante y un significado. Esta relación puede ser todo lo compleja y abstracta que se quiera, pero no por ello hemos de pensar que no se encuentre estrictamente definida y constante en una tradición dada. El símbolo es por su propia naturaleza ambiguo puesto que vela y devela simultáneamente lo que sugiere. Pero, siempre, según Marthe Robert, el símbolo para cumplir correctamente su función, debe contener indicios de los dos órdenes de la realidad que intenta relacionar. Si no ocurriera

así, el símbolo pasaría de ser ambiguo a convertirse en intransmisible. Precisamente en esta situación se encontraría el símbolo kafkiano. A pesar de lo dicho anteriormente, se trata de un símbolo fuerte y literariamente eficaz cuya sola anomalía afecta el mensaje por transmitir. Será en esta contradicción donde surgirá:

El enigma que fascina continuamente a la crítica, sin por ello descorazonarla, porque cada exégeta sigue persuadido de que los símbolos de Kafka son traducibles a un lenguaje claro por cualquiera que posea la clave.²

Como consecuencia de la búsqueda de esta clave, se produce ese "delirio de interpretación" que, para Marthe Robert, no ha aportado nada nuevo. Este "delirio" seguiría un camino predecible. En primer lugar, hay que dar el paso fundamental consistente en admitir que una de las novelas del autor, cualquiera de ellas, no es sino una alegoría. Una vez dado este paso no queda más que localizar la clave que nos permitirá descubrir y analizar los símbolos.

El problema estaría, según Marthe Robert, en que Kafka jamás estableció la menor orientación tendiente a determinar cuál podría ser esta clave, situación que obliga a buscarla en campos ajenos a la literatura. En consecuencia, debido a esta polivalencia de los símbolos, cada exégeta puede elegir la clave que más le convenga, sin que, las más de las veces, ello sea válido exclusivamente para él y no convenga a nadie; todas y cada una de las interpretaciones se verán, pues, obligadas a coexistir, "las claves abren tantas puertas a la vez que finalmente acaban por cerrarlas todas".³

De todas estas incoherencias deducirá Marthe Robert dos consecuencias complementarias: el método está mal planteado y las imágenes de Kafka no son símbolos propiamente dichos.

Pero, si no son símbolos, ¿qué son? La autora responderá que se trata de simples alusiones, "que tienen conexión con un mundo

² Marthe Robert. *Acerca de Kafka, Acerca de Freud*, (Trad. J.L. Jiménez y J. Pomar), Barcelona, Anagrama, 1970, p. 34.

³ *Ibidem*, p. 435.



cuyo sentido no pueden enunciar, pero que son capaces de hacer conocer explorando sus múltiples significaciones posibles".⁴

Así pues, queriendo a toda costa salvar la coherencia en Kafka, Marthe Robert no encuentra otra solución que mantener la tesis de un Kafka anti simbolista. Esta conclusión ha sido atacada duramente por determinados autores. Alguno de ellos mantiene que la teoría se basa en la confusión entre alegoría y símbolo.⁵

La alegoría, que tiene como característica el haber sido prefabricada intencionalmente, no podrá tener, por definición, más de un sentido, después del literal. El símbolo, sin embargo, siendo vivo y espontáneo, sobrepasa las intenciones del autor. Es una fuerza de la imaginación no reductible a una sola traducción; esto último resulta una manifiesta oposición a la alegoría, pues mientras ésta representa un pensamiento ya preestablecido que bien podría haber sido formulado de otro modo, el símbolo expresa directamente lo que sin él sería inexpresable.

Lo importante es que la multiplicidad de sentidos que el símbolo produce no supone, como asegura Marthe Robert, ningún tipo de incoherencia. Esta multiplicidad de sentidos corresponde a una multiplicidad de planos y de perspectivas que no sólo no se anulan entre sí, sino que se sostienen los unos a los otros. Sólo se creará en su incoherencia en la medida en que se confunda el simbolismo con la trivialidad en las dimensiones de la alegoría que no pueden representar nunca más que un solo diseño. Pero más aún, mientras que el mundo del símbolo sostendría gran variedad de figuras, el admitir sólo uno de estos símbolos supondría un empobrecimiento de la obra de Kafka. La gran riqueza de ésta se encontraría, pues, en esa multitud de planos, de perspectivas y de interferencias.

Sin querer entrar en profundas disquisiciones sobre las diferencias entre símbolo y alegoría, creemos haber analizado el punto

⁴ Marthe Robert, *Kafka*, (Trad. C.A. Payard), Buenos Aires, Paidós, 1970, p. 113.

⁵ Cfr. *apud*, Miche Carrouges. *Kafka contre Kafka*, Libraire Plon. Paris, 1962.

de vista más adecuado. No consideramos que la multitud de interpretaciones sea motivo para descalificarlas. Cabría preguntarse, además, si Marthe Robert nos está ofreciendo una interpretación no menos contradictoria que el resto, es decir, si no cae en el pecado de la exégesis que ella misma denuncia.

Establecidos los presupuestos anteriores, estamos en condiciones de analizar algunos aspectos de *La metamorfosis* con la finalidad de profundizar en el contenido de esta obra y develar la nueva concepción del hombre que permea en los planteamientos del autor checo.

Hemos escogido con este fin *el despertar de Gregorio* después de una noche intranquila.

En la acción de *La metamorfosis* no hay ningún tipo de introducción. El aspecto fundamental de la anécdota aparece ante nosotros en las primeras palabras del narrador:

"Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontré en su cama convertido en un monstruoso insecto".⁶

Algo ha sucedido en esa noche y Gregorio se halla de pronto con la horrible transformación. Es el despertar que nos ubica en la toma de conciencia ante una realidad. La noche anterior representa la vida del personaje que se caracterizó por el sometimiento y el cumplimiento servil de las órdenes de quienes ejercían sobre él un poder ilimitado.

Es la historia del hombre contemporáneo con toda la carga de amargura y desazón que deriva del hecho lamentable de no ser considerado como un ser humano sino tan solo como un objeto.

Comienza así el planteamiento de la relación existente entre su condición de objeto y su situación como sujeto. Gregorio ha sido, hasta este momento, un objeto útil; por esto la alegoría del insecto nos permite observar el inmenso grado de soledad en que se encuentra el joven Samsa. Además, el mencionado animal

⁶ Franz Kafka, *La metamorfosis*, Losada, Buenos Aires, 1970, p. 15.



representa, en el plano de la alegoría, la incomunicación frente al mundo exterior.

El sueño ha sido intranquilo, primordialmente por dos razones: 1. Porque durante esa noche figurada se iba gestando, poco a poco, la metamorfosis; 2. Porque Gregorio ha perdido, gradualmente, confianza en sí mismo, al mismo tiempo que descubría su grado de extrañeza en relación con el universo en que vivía.

El personaje se encuentra indefenso y muy asombrado. Lo que ha ocurrido escapa a los esquemas normales. Al narrador no le interesa hacer creíble su relato; simplemente los hechos se han dado de esa manera y basta.

Cuando el autor describe al insecto lo hace con la intención de ubicarnos en la verosimilitud de éste; el acontecer literario no importa por el grado de veracidad que conlleve, basta con que se mueva en el terreno de lo posible. Desde nuestra perspectiva de análisis, ese animal representa un momento muy duro en la vida del joven Samsa; realmente existe en su convulsionado microcosmos, frente a lo cual destacamos que la actitud adoptada por Gregorio representa su intención de no dejarse vencer por los hechos consumados.

El primer intento del personaje se da en el terreno de la reflexión: "¿Qué me ha sucedido?"⁷

No es un sueño porque su habitación es la misma de siempre. En ella aparecen los elementos conocidos que nos permiten definir la vida de Gregorio cuando era insecto y no lo sabía.

El muestrario de paños que está sobre la mesa representa el mundo laboral, su condición de viajante de comercio. La estampa, recortada de una revista ilustrada y puesta en un lindo marquito dorado, es el símbolo de algo muy querido por el personaje al extremo de llegar a defenderlo valientemente, en el entorno de la segunda salida.

Es una mañana lluviosa y esto acrecienta la nostalgia del protagonista. Su decisión consiste en seguir siendo él mismo, a pesar de lo evidente de la metamorfosis.

⁷ *Idem.*

Pronuncia un extenso monólogo en el que recapacita acerca de su humana condición. En este monólogo se advierte el alto grado de desarraigo y soledad en que vive. La profesión lo deja cada día más vacío, mientras que las amistades, en continuo cambio como natural consecuencia de sus múltiples viajes, no perduran. El trasladarse en los trenes es molesto y ni siquiera puede comer tranquilamente. A todo lo anterior, se agrega la imagen implacable de su jefe y la dependencia laboral se impone como una carga insoportable.

El despertador no ha sonado, o si esto ha sucedido, Gregorio no lo oyó. En verdad, el protagonista sabía que el sonido del reloj lo llamaba a su condición de objeto útil; quizás por esto último no quiso escucharlo.

A partir de la metamorfosis el fin de Gregorio se impondrá gradualmente, es la imagen del héroe contemporáneo traumatado y abandonado por la sociedad a la cual había servido durante tanto tiempo. Simultáneamente, corresponde subrayar el carácter extranjero de este hombre quien sufrió y luchó por un mundo que le volvió la espalda en el momento en el que él más lo necesitaba.

La nueva literatura impone nuevos modelos. La imagen rebelde de Gregorio Samsa simboliza la oposición que representa un hombre enfrentado a su propia degradación. Contradictoriamente aceptar la autoridad del mundo circundante implica morir deshonrado y sometido; resistirse a esta fuerza que nos domina y acobarda conlleva también la destrucción personal. Sea una manera u otra el nuevo individuo está solo y sin esperanzas.



CAPÍTULO 8

VIRGINIA WOOLF. *ORLANDO*

En Virginia Woolf, y a través de su novela clave para la interpretación del cosmos post kafkiano: *Orlando* (1929), se ofrece un símbolo curiosamente significativo en el marco de los estudios literarios que se han gestado y reproducido en el siglo pasado. Él es un andrógino que se entrega también a una larga búsqueda. Rompe con los esquemas del tiempo tradicional y va al encuentro de un mundo que él mismo realiza desde la aparente imposibilidad de sus sueños.

En *Orlando* aparecen redivivas las dos naturalezas extremas. Es primero un delicado varón del Renacimiento, para transformarse después en una imperiosa mujer. En relación con este aspecto de pervivencia de los géneros, rescatamos el símbolo de Andrómaca cuyo nombre etimológicamente significa "varonil en el combate" y el de Emma Bovary quien se debe masculinizar para sobrevivir; en fin, el de Orlando que sintetiza a ambas.

Además, la noción de temporalidad en esta autora resulta totalmente contraria con lo que había sido en la literatura tradicional. Orlando vive mucho más allá de un tiempo real y después de conocer el amor por una princesa rusa y al ser abandonado por ésta se sume en una profunda desazón.

A medida que avanza el relato el personaje sufre sucesivas transformaciones a manera de curiosas metamorfosis que lo van reubicando circularmente en el mundo en que le ha tocado vivir.



Esta noción de incesante retorno vuelve a aparecer en el marco de la nueva literatura inglesa del siglo pasado. Recomenzar implica repetirse a uno mismo; y Orlando sufre y se aniquila en cada reversión, pero sabe que debe ser así porque su natural condición de individuo intermedio entre dos naturalezas tan distintas lo obliga a ello.

El carácter lúdico que señalábamos en Balzac y que encontramos también en Borges es representativo de una forma dinámica de encarar el hecho literario. El narrador de Virginia Woolf juega constantemente mientras elabora la imagen de un ser humano diferente; éste reúne las características que debe poseer el nuevo hombre del siglo XX: sensible al arte y al sufrimiento de los demás; capaz de comprender ambas naturalezas: la masculina y la femenina; preocupado por su apariencia y en permanente movimiento y acción creadora; competente para transformarse cuando las circunstancias profundas así lo reclamen; en fin, un hombre total en el que la nueva axiología pondrá sus ojos inquietos.

CAPÍTULO 9

SAMUEL BECKETT.

ESPERANDO A GODOT

El "absurdo" del teatro propuesto por Samuel Beckett impone una manera de ver y catalogar el proceso de esta literatura. Samuel Beckett, quien esperando a ese pequeño dios que es Godot inaugura una nueva alternativa de la búsqueda en donde el objeto buscado no sólo se esconde, sino que además se resiste ante el esfuerzo del hombre que quiere, sin lograrlo, aprehender ese mismo objeto, hacerlo suyo. El nuevo hombre nihilista no tiene fe, la ha perdido en sucesivos choques con la realidad.

Vladimir y Estragón representan en esta pieza teatral a una humanidad acabada y sin esperanzas; o, mejor aún, con la única esperanza de aguardar al ingrato dios, a Godot, el que se oculta para no venir en auxilio del hombre que lo necesita. Es la moda de la desesperanza que Dante había prefigurado para su reino infernal y que Beckett lo recupera con total conocimiento de causa.

Es cierto también que ante el optimismo de Woolf se yergue el amargo pesimismo de Beckett. Este último sabe que estamos solos y que ni siquiera el perenne retorno nos hará mejores: sólo repetiremos nuestras incompetentes premisas en sucesivos amaneceres. Los dos vagabundos conocen en lo más hondo que Godot no vendrá, pero igual lo aguardan en cada nuevo encuentro. Y a ellos ni siquiera les sirve el consuelo de poder acceder al suicidio;



y no porque les impidan el acceso a la torre Eiffel, sino porque su propia condición descarnada y amarga no les autoriza la salida fácil de la muerte. Sólo se les permite continuar en ese regreso sin fin, en esa circularidad agobiante de una existencia que se ha vaciado de dios.

EL HOMBRE EN LA LITERATURA
LATINOAMERICANA

CAPÍTULO 10

JORGE LUIS BORGES. *EL ALEPH*

En fin, el modelo del eterno retorno ya ubicado y perfilado en los diferentes autores hasta aquí analizados, modelo en donde las cosas que ahora son irremediabilmente volverán a repetirse, envuelve al hombre y lo obliga a auto pensarse a cada instante. Es Borges reinventando desde la perspectiva del otro, volviendo a empezar sin fin, es Asterión jugando a vivir como si en verdad hubiera otro igual a él. De esta manera, y enfrentados a la producción del escritor argentino pretendemos valorar algunos aspectos que entendemos de una profunda universalidad en la obra del sudamericano, al mismo tiempo que nos autoriza a evaluar constantes en el acto interpretativo que tiene como eje al individuo humano. Por esto, nos permitimos centrar nuestra atención crítica en la obra de Jorge Luis Borges y en tres cuentos del libro *El Aleph*, que representan motivaciones intencionales o no, pero que conllevan la interpretación de un universo conflictivo y tenaz. Me refiero a los relatos: "El muerto", "La casa de Asterión" y "El Aleph".

Adelantamos desde ya que en los personajes aludidos observamos el problema de los grandes misterios –la muerte, la búsqueda, la ignorancia profunda– a los cuales se enfrenta el hombre y lo hace ya sea en un marco de desesperada ambición (Benjamín Otálora), en un entorno de asombro filosófico ante la realidad (Asterión), o de búsqueda comprometida con los ideales del conocimiento (Borges personaje).



En los tres cuentos la muerte expresa su verdad tanto sea en el desafortunado destino de Benjamín Otálora ("El muerto"), que no puede o no quiere ver que ese vértigo de poder al cual se entrega sólo le traerá como respuesta el infinito abismo que sus enemigos le preparan; como también en "La casa de Asterión" en donde, esa espera desesperada de la liberación personal conduce al personaje no sólo a la pérdida de la razón, sino también a una profunda necesidad dialéctica por explicar el cosmos en el que habita; de parecida forma en "El Aleph", Borges protagonista se enfrenta a un sublime misterio, el cual termina sepultado, muerto, por las ruinas de la casa de los Daneri.

Pero, por si fueran pocos los elementos de la triple comparación anterior, es posible que nos detengamos también en la observación del tríptico misteriosamente metafísico en el que tiran sus anclas los tres personajes. ¿Por qué? En primer lugar, porque Benjamín Otálora tiene como objetivo casi único la posesión de todo aquello que diera fundamento a la gloria presente de su jefe:

Entra después en el destino de Benjamín Otálora un colorado cabos negros que trae del sur Azevedo Bandeira y que luce apero chapeado y carona con bordes de piel de tigre. Ese caballo liberal es un símbolo de la autoridad del patrón y por eso lo codicia el muchacho, que llega también a desear, con deseo rencoroso, a la mujer de pelo resplandeciente. La mujer, el apero y el colorado son atributos o adjetivos de un hombre que él aspira a destruir.¹

Las empresas humanas pueden muy bien abarcar la osadía de quien las pretende realizar. Pero, cuando esa osadía cae en la exageración inconsciente, se vuelve un auténtico peligro para aquel que desea instrumentarla. Benjamín Otálora no es consciente de los riesgos y al igual que Asterión y al igual que Jorge Luis Borges participa de una experiencia apriorística que él pensaba que devendría en éxito total. No fue así. Asterión se halla enfrentado también a una existencia llena de conflictos y no entiende, aunque quisiera hacerlo, que todo lo que pasa en su mundo laberíntico está ordenado por una fuerza superior a él que lo condena antes

¹ Jorge Luis Borges. *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1957, p. 32.

de permitirle al menos la opción de redimirse a sí mismo. Asterión marcha ciego hacia su destino mientras que le aguarda Teseo para, mediante la muerte, curarlo de la enfermedad de la vida. Jorge Luis Borges personaje desea ser redimido de la grave enfermedad de la ignorancia que tanto atormentara las noches fáusticas del mito goetheano. Pero, tampoco podrá ser posible, porque si bien la contemplación de aquella esfera sublime y misteriosa que es el Aleph lo aproxima al mundo de lo insólito, lo despoja momentáneamente de su patética ignorancia, lo obliga a sentirse poco más que un hombre, pero no le resuelve la esencia del problema. No le permite —al igual que el libro de Nostradamus no se lo autorizó a Fausto— conocer lo absoluto. He aquí entonces, el grave drama de la existencia limitada del ser humano.

A la luz de estas reflexiones podemos detenernos también en la valoración crítica de los antagonistas actuantes en los tres relatos. Benjamín Otálora tiene frente a sí la figura de Azevedo Bandeira. A Asterión lo aguarda Teseo al final de su camino. Jorge Luis Borges matiza sus reflexiones en el enfrentamiento con el dogmático e iluso Argentino Daneri. ¿Acaso en nuestras propias existencias no se perfilan las figuras de tantos Wagner, de insólitos Virgilio que en lugar de guiarnos nos confunden; de tantos Tíros y Melibeos que desearían hallar por fin las imágenes sublimes de sus Galateas pasadas y de sus presentes Amarilis?

Quizás por esto o, probablemente por muchas otras razones, los seres humanos vivimos aferrados a sutiles quimeras. Azevedo Bandeira —el primer antagonista de nuestro análisis— no permite que Benjamín Otálora se salga con la suya. Lo derriba en pleno vuelo y lo sepulta para siempre probándole así que la verdadera fuerza de un hombre no radica en lo que demuestra externamente, sino en lo que esconde y domina con amplio y certero conocimiento.

Teseo, el mítico personaje intertextual de las reflexiones borgeanas, viene a salvar a Asterión. El propio Teseo se siente impresionado porque "el minotauro apenas se defendió" —así se lo dice a Ariadna— y él ha cumplido con una función al mismo tiempo terrible y sublime. Ha matado para permitir que el espíritu



de Asterión se liberara para siempre y accediera a otras esferas en donde —ahora sí, por suerte— le fuera dado ver y entender.

Carlos Argentino Daneri le ha mostrado al escéptico Borges el camino del sótano, el camino del Aleph. Borges lo ha visto todo, pero no ha querido compartirlo con su Teseo; ha optado por sepultar en la serenidad de su conciencia los contenidos magníficos de la ciencia sublime. Ha permitido que su Azevedo Bandeira lo hiriera de muerte, pero se ha reservado la opción de fenecer como él, sólo él, lo quiere.

Hasta aquí he incluido algunas reflexiones que espero definan en parte el estilo borgeano. Su magnífica erudición nos conduce tanto sea por los terrenos del gaucho y su idiosincrasia, como también por los míticos referentes antiguos, griegos concretamente; para descender a la tierra de la ciencia insólita, al dominio impostergable del espíritu que triunfa sobre la materia. Éstos son los referentes de “El muerto” en medio de un espacio indómito que reta a cada instante al hombre para que lo reduzca. Ésta es la magia del laberinto espacial en el que vive y se atormenta Asterión. En fin, es también la imponderable verdad que el Aleph nos arroja desde las ruinas de los Daneri.

¿Qué sucede con el narrador de estos cuentos escogidos para el presente ensayo? En los dos últimos relatos mencionados domina la voz de un focalizador interno fijo indiscutible. La única diferencia estriba en que en el primero de ellos es Asterión quien representa a la conciencia atormentada, y en el segundo es el propio Borges quien aparece en acción y cuenta algo que increíblemente le aconteció. Ahora bien, en el caso de “El muerto”, todo parece conducirnos al encuentro de un focalizador cero, de una voz omnisciente que narra los hechos, de una tercera persona que se complace en contar lo que quiere y no más, de estos curiosos acontecimientos. Pero, siempre hay un enorme PERO en todos los contextos borgeanos, sean propios o sean críticos, nos permitimos señalar un momento en que irrumpe con toda su fuerza la voz autodiegética y desplaza de un solo golpe a la voz heterodiegética. Dice así:

Empieza entonces para Otálora una vida distinta, una vida de vastos amaneceres y de jornada que tiene el olor del caballo. Esa

vida es nueva para él, y a veces atroz, pero ya está en su sangre, porque lo mismo que los hombres de otras naciones veneran y presienten el mar, así nosotros (también el hombre que entreteje estos símbolos) ansiamos la llanura inagotable que resuena bajo los cascos.²

La afirmación más importante aparece entre paréntesis. Allí en el mínimo espacio que queda entre ambos signos el narrador expresa su honda verdad y se compromete con el protagonista. No podemos menos que recordar aquella voz heterodiegética también del *Poema de Mio Cid*, cuando al amanecer de una gloriosa batalla que se prepara en la que triunfaría Rodrigo Díaz, grita a voz en cuello “¡Dios, qué hermoso apuntaba!”, comprometiéndose también su juicio personal en el que Dios desde lo alto enviaba un infinito amanecer para aplaudir desde su grandeza los éxitos del castellano.

Además descubrimos una curiosa alteración en lo tocante a la voz del narrador en “La casa de Asterión” cuando después de haber escuchado durante el noventa nueve por ciento del relato la voz del hijo de Pasifae, y con posterioridad a su muerte, otra voz sostiene: “El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce, ya no quedaba ni un vestigio de sangre”.³ No es ni Asterión, ni Teseo, ni Ariadna; se trata ciertamente del omnisciente relator que había permanecido callado hasta este momento.

En otro orden de cosas, el movimiento lúdico y la ironía se advierten en los tres cuentos. En el primero, Azevedo Bandeira juega sutilmente con Otálora, aunque bien, si hubiera querido, lo habría detenido desde el principio. La ironía corresponde a ese movimiento casi fatalista en el que un hombre cree que ha conseguido todo lo que buscaba cuando en realidad sólo se ha ido entregando poco a poco en los brazos de su destino.

En el segundo, Asterión ensaya esos movimientos lúdicos cuando juega a creer que es otro Asterión y le muestra la casa. Además corre por las enormes galerías y se deja caer, se ensangrienta y

² *Ibidem*, p. 29.

³ *Ibidem*, p. 70.



sufre por la agonía de vivir. Descubrimos ironías tales como: "Tal vez yo he hecho el cielo y la tierra, pero ya no me acuerdo."⁴

En el tercero de los relatos, Jorge Luis Borges personaje se entrega a uno de los juegos más antiguos del hombre: jugar a ser dios, asomarse a las profundidades del abismo para observar lo inaudito.

En cuanto a las ironías en "El Aleph" hay muchas. Sobre todo las que el narrador emplea para burlarse, ante el lector, de Carlos Argentino Daneri.

Observó que para un hombre así facultado el acto de viajar era inútil; nuestro siglo XX había transformado la fábula de Mahoma y de la montaña. Las montañas, ahora, convergían sobre el moderno Mahoma.

Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura: le dije que por qué no las escribía. Previsiblemente respondió que ya lo había hecho.⁵

Para explicar el recurso aquí analizado podríamos mencionar el sugestivo comentario que se permite hacer el narrador en torno al intertexto mahometano incluido. Esas montañas ahora sí acuden al llamado del profeta.

En cuanto a lo segundo, la literatura parece ser el mejor sitio en donde los hombres como Argentino Daneri se desenvuelven. Él mismo lo corrobora.

Por último, hay un juego muy especial que a Borges le gusta practicar y que podemos denominar como la búsqueda del otro, de ese otro que es igual a mí aunque yo no lo identifique plenamente.

Otálorá quiere ocupar un lugar que trascendentemente le corresponde, que quizás le haya correspondido en otra vida de la que ya no se acuerda, como le pasa a Asterión. Azevedo Bandeira es el otro, es el ser en conflicto que le aguarda al final del camino para demostrarle que los logros no son tan sencillos.

⁴ *Ibidem*, p. 69.

⁵ *Ibidem*, pp. 153-154.

Asterión juega a ser otro, se ve a sí mismo, se visita, platica consigo mismo. Es la imagen desdoblada de un universo conflictivo hasta la exageración y hasta la enajenación.

Jorge Luis Borges nos hablará de su otro ser en el cuento homónimo del *Libro de Arena*. Pero creemos que Carlos Argentino representa justamente la otra parte de sí mismo que él no quisiera ser, pero que igual debe sobrellevar.

En fin, en medio de un profundo universo simbólico, el escritor recrea la imagen del hombre entregado a altas realizaciones y que desea huir de la mediocridad en donde un oscuro destino lo ha sepultado. Borges sostiene la duplicidad del hombre, que representa en esencia la duplicidad del ser: la búsqueda infatigable de aquel que se encuentra en nosotros, pero que no alcanzamos a reconocer.



CAPÍTULO II
JORGE VOLPI.
EN BUSCA DE KLINGSOR

Complementariamente con los conceptos desarrollados hasta el presente, emergen en la literatura y en particular en la literatura mexicana contemporánea manifestaciones herejes y tergiversadoras de valores tradicionales; nihilismos justificados y vehementes que tienen su punto de arranque en hombres de la *Generación de los contemporáneos* y desembocan vitales en las tres últimas décadas del desaparecido siglo XX. Es Jorge Cuesta redivivo a través de la prosa de Jorge Volpi en *A pesar del oscuro silencio*, es la imagen de un pasado metafísico y terrible que se recupera en *Las almas abatidas* de Eloy Urroz.

Además, en la novela de Jorge Volpi, *En busca de Klingsor* reaparece la imagen del hombre que se busca en medio de un pasado decadente y terrible. Son los años de la segunda guerra mundial, es el ansia siempre insatisfecha de poder y muerte que definen la figura de Hitler y que conducen a dos científicos a la búsqueda del desaparecido Klingsor. ¿Es éste un símbolo o una patética realidad que se niega a cada instante?

El marco de esta novela de Jorge Volpi resulta innegablemente histórico, pero ello no condiciona ni limita el caudal de ficción que presupone componer una obra literaria que pretende desentrañar –en un entorno de búsqueda constante– el inmenso movimiento lúdico que en ningún momento deja de estar presente. Al leer al escritor mexicano aquí estudiado se nos ocurre que ese manejo



frenético de la intertextualidad unido a la capacidad del narrador para utilizar imágenes y símbolos es más que un don especial, una manera de reelaborar la diégesis desde la perspectiva de varias voces que cuentan diversas historias.

En el contexto de los planteamientos de Gérard Genette y con la finalidad de ubicar los conceptos de focalización y voz en el relato podremos constatar que los acontecimientos que se suceden en el desarrollo de éste suponen una voz, aparentemente la única, que cuenta una historia, también aparentemente única. Ahora bien, si en el comienzo oímos a Gustav Links sostener que “toda narración ha sido escrita por un narrador”.¹ “Todo narrador ofrece una verdad única” (p. 24) y “Todo narrador tiene un motivo para narrar” (p. 25), nos sentiremos intrigados al presenciar ese juego narrativo que pone en lugar de Jorge Volpi a Gustav Links y que entroniza así la focalización interna fija en medio de una homodiégesis curiosamente sugestiva. Hacemos notar que la vida y sentimientos de prácticamente todos los personajes serán conocidos a través de la óptica de Links.

El propio Gustav intenta convencer al lector de que esa búsqueda de una verdad inequívoca, que es la suya, se yergue como una actitud legítima; más aún, aparece como la única manifestación aceptable en ese universo del relato al que nos conduce de la mano: “Como han dejado dicho muchos otros antes que yo, no seré más que el guía que habrá de llevarlos a través de este relato: seré un Serenius, un Virgilio viejo y sordo que se compromete, desde ahora, a dirigir los pasos de sus lectores” (p. 24).

Nos encontramos así ante dos perspectivas: la de quien cuenta y la de quienes reciben el mensaje. Volpi autor a través de Links narrador sostiene que contar una historia es de alguna manera repetir lo que otros han dicho antes. La expresión “Como han dejado dicho muchos otros antes que yo” arraiga en el enmarañado universo de la intertextualidad. Cuando Esquilo sostenía que sus

¹ Jorge Volpi, *En busca de Klingsor*, Barcelona, Seix Barral Premio Biblioteca Breve, 1999, (Las sucesivas referencias a esta obra se marcarán al escribir entre paréntesis y al final de la cita el número de página que corresponda).

obras no eran sino “migajas del gran banquete homérico” estaba develando un misterio que la teoría literaria encararía muchos siglos después. La sostenida originalidad de la literatura griega en oposición con el carácter imitativo de la romana no es tal; simplemente porque la originalidad no existe y quien pretenda moverse en este marco estará equivocando no sólo la perspectiva, sino también la esencia misma de este planteamiento.

El narrador será un guía tan sólo: un Serenius, un Virgilio que llevará a su lector por este mundo enajenante. Y bien, si el narrador en el territorio del discurso explícito asume este papel, en lo implícito de este mismo discurso deberíamos aceptar también que el lector será el Dante guiado por un universo tan caótico, desordenado y terrible como lo fuera el espacio virtual del infierno dantesco.

Precisamente las palabras claves son *búsqueda* y *ludismo*. No importa que esta *búsqueda* no conduzca a una solución definitiva, ni tampoco que el mencionado *ludismo* se ofrezca como un auténtico parteaguas en el desarrollo narrativo. Lo único que en verdad interesa es el hecho de internarnos en un mundo de evidente enajenación en donde los personajes que van y vienen se ubican en diferentes planos de esa misma ficción que mencionábamos al inicio.

Si en el prefacio de la obra aquí analizada las palabras del profesor Gustav Link, matemático de la Universidad de Leipzig y supuesto escritor de esta novela nos introducen en el mundo de la tortura, del desamor, de la monomanía del poder, de la opresión constante que deviene del hecho de sabernos copartícipes inconscientes de tanta maldad; si esto sucede desde el inicio es porque el lúdico narrador se ha propuesto demostrarnos que en el universo de la literatura hasta la ciencia es imperfecta. La búsqueda de la verdad científica se nos escapa de las manos tanto como el querer saber quién era en realidad el maléfico Klingsor.

Por otro lado, no podemos pasar por alto la imagen que representa el simbólico Francis Bacon, científico él también, pero perdido en la selva de sus controvertidas pasiones de donde ni el “Virgilio viejo y sordo” que representa el propio Gustav Link,



podrá rescatarlo. Más aún, Bacon funcionará también como traidor al maestro, a su maestro que ha sabido conducirlo por los laberintos de los intertextos.

Conectado con la idea anterior, emergen las imágenes de tres mujeres en la vida de Frank: Vivien, Elizabeth e Inge. Ellas bien pueden simbolizar la búsqueda personal de Bacon, quien más allá de ir tras Klingsor y no encontrarle, también va tras el amor el cual le resulta, a la postre, inabarcable e incomprensible.

En la esencia misma de esta novela y después de navegar por numerosos intertextos y de descender al abismo del conocimiento mediante sucesivas metadiégesis, al lector le queda una suerte de inquietud irrefrenable que lo lleva a él también por tantos y tantos momentos individuales de búsqueda en donde el objeto que se pretende alcanzar se escabulle irremediabilmente.

En fin, el narrador de Volpi nos enseña de nuevo que leer es una aventura de la memoria, que la búsqueda del tiempo proustiano no ha sido cancelada aún y que este universo cruelmente kafkiano nos aguarda en cada acción de vida. La motivación simbólica proporcionada por la *Divina comedia* y, al mismo tiempo, la presencia de los maestros –Serenius y Virgilio– que guían en el complicado movimiento de la búsqueda, refiere de modo intertextual a dos de los temas recuperados aquí: el cosmos de la recreación fáustica a través de la versión contemporánea proporcionada por Thomas Mann en su novela *Doctor Fausto*; y el cruel mundo de la condena infernal a través del cual Virgilio condujo a Dante personaje.

CAPÍTULO 12

CON LA MUERTE EN LOS PUÑOS.

PEDRO ÁNGEL PALOU

Introducción

Confieso que cuando leí por primera vez *Con la muerte en los puños* me sentí, al menos por unos momentos, desorientado. Y no provocó esta situación la carga de violencia contenida en la novela, ni el vocabulario nada elegante, ni los excesos del personaje. En realidad lo que la novela estimuló en mí fue un peculiar rechazo hacia el manejo del idiolecto.¹ Me costó trabajo asumir la focalización interna fija y la autodiégesis² como la voz dominante del relato y tener que seguir de este modo al único guía que el propio personaje nos proporcionaba.

¹ Del griego *idios* que significa peculiar, propio y de *dialecto*. Es la modalidad de la lengua usada por cada hablante. (María Moliner. *Diccionario de uso del español*, tomo I, Madrid, Gredos, 2007, p. 1595).

² En cuanto a la focalización interna fija Genette resalta el concepto de "restricción de campo" desde el momento en que todo lo que diga o defienda el personaje será extremadamente subjetivo. En lo que tiene que ver con la noción de autodiégetico el mismo autor subraya que la autodiégesis "representa en cierto modo el grado intenso del homodiégetico". Homodiégesis implica la intromisión del narrador como un personaje más de la historia y en la autodiégesis el personaje será protagonista de la diégesis contada. (Cfr. Gérard Genette. *Figuras III*, trad. de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 245 y 300 respectivamente).



Me costó aceptar los múltiples “lugares comunes” citados a lo largo del desarrollo narrativo hasta que pude llegar a separar, casi aislar diría, la voz del narrador de la voz del escritor. Muchas veces caí en la tentación de censurar severamente al escritor cuando en realidad a quien le correspondía ser increpado era al descarado focalizador interno fijo llamado personaje.

Sentadas las reflexiones anteriores estoy en condiciones de iniciar un somero análisis de la novela, análisis que obviamente tendrá como eje central de reflexión a la figura del protagonista que es un hombre diferente a los ejemplos observados hasta este momento, pero que sobresale por su condición preferentemente humana a pesar de los modos de pensamiento y expresión a los que recurre en todo momento.

Título

Con la muerte en los puños es una metáfora que se ajusta perfectamente bien con la figura del personaje. Con frecuencia se ha dicho que los puños del boxeador son un arma letal como lo puede llegar a ser también la pluma en manos de un escritor si se nos permite continuar con el desarrollo de la metáfora iniciada *supra*.

Pero curiosamente, Baby Cifuentes, el protagonista tiene muy claro en todo momento que no puede, ni debe, ni quiere utilizar sus manos como arma terminal. A pesar de esto último, en el devenir de la anécdota constataremos que el boxeador mata, asesta el golpe brutal o, al menos, tiene que ver con hechos criminales, pero lo hace fuera del ring; los casos de las jóvenes Marisol y Ariadna serán sólo algunos ejemplos que resultarán explicados *infra*.

Posiblemente sean los excesos del hombre que no puede vivir sin ellos los que constantemente lo convierten en un monstruo asesino que contrasta tímidamente con aquel individuo temeroso que ingresa al ring. Él mismo comprueba y refiere a las bajas estadísticas de muerte en el cuadrilátero y nosotros damos fe de las altas estadísticas criminales que preponderan en la existencia individual del Baby. Podríamos preguntarnos: ¿Cuántos de nosotros hemos provocado accidentalmente una muerte? ¿Cuántos

hemos estado involucrado en actos delictuosos que trajeron como consecuencia la desaparición física de una persona? Es más, ¿cuántos hemos matado alguna vez? Las respuestas quedarían encuadradas en el marco de estadísticas poco representativas, porque el hombre común y corriente puede odiar y despreciar a sus semejantes, pero no mata con tanta facilidad. Sí, se les escucha con frecuencia maldecir y amenazar con la muerte al prójimo, pero del dicho al hecho hay un gran trecho.

En fin, la presencia de la muerte constituye un suceso real en la vida personal e intransferible de Cifuentes y no en la vida profesional como parece sugerirlo el título.

Capítulos de la novela

En lugar de capítulos la novela se divide en raunds, quince raunds para ser más específicos. Este número se yergue como una cifra cabalística en la vida del boxeador. Cada raund dura tres minutos, pero esos tres minutos no siempre son iguales dice el personaje en el raund séptimo; la noción temporal ha de depender de la pasión contenida, de los golpes recibidos y de los golpes dados, del pensamiento, del estado de ánimo, en fin, de muchos elementos que en ese momento se juntan para dar plena significación a lo que se está viviendo. Es igual que en la vida y muy semejante a lo que sucede en una novela. Quien cuenta los hechos lo explica de este modo:

“Todos los raunds del mundo duran tres minutos, eso lo sabe cualquiera. Sin embargo, ningún raund dura lo mismo.

El tiempo es la medida menos exacta. Sí, ya sé que si los contamos son los mismísimos ciento ochenta segundos, pero las manecillas nunca se mueven igual. Hay asaltos de un siglo y otros que se van como el agua, en un cabrón pestañeo”³

³ Pedro Ángel Palou. *Con la muerte en los puños*, México, Alfaguara, 2002, p. 85. (Las posteriores referencias en las citas de esta novela sólo se incluirá el número de la página al final de la cita).



Esta alusión de carácter temporal que incluye una profunda filosofía de la existencia humana y de la propia temporalidad que marca nuestras acciones, lleva al personaje a decirnos también que con este round ha llegado al centro de su historia, a lo que él denomina citando a don Lupe: “el punto de quiebre” (p. 85). Faltan aún ocho rounds para arribar al final de la novela, pero cuando un boxeador ha pisado el límite que marca el número siete sabe, al igual que el narrador de una novela, si logrará o no su objetivo. Y la cifra final de quince duplica al mágico siete; sólo falta la unidad para terminar de completar el carácter cabalístico de esta referencia como lo señalábamos *supra*.

Asistimos, por lo tanto, no a la lectura de una novela solamente, sino a un enfrentamiento boxístico en el cual los dos oponentes serán el Baby Cifuentes por un lado, y la vida misma por el otro. Él narrará sus obsesiones que arrancan –de esto a mí no me cabe duda– de una mente enferma. El personaje al comenzar a contar ya ha jugado y ha perdido. Ahora es preciso recrear este enfrentamiento para saber con mayor exactitud cómo ha sido derrotado y por qué.

Narrador

Como si no fuera suficiente con la detonante presencia individual del protagonista, debemos asumir también –ya lo habíamos anunciado líneas atrás– que la historia que se contará la relatará el propio personaje como notas dispersas en libretas comunes y corrientes escogidas con este fin. Es decir, mientras él nos va contando sus anécdotas estas anécdotas quedan consignadas como la novela que el propio lector está recorriendo con sus ojos.

Me veo en la obligación de citar la novela para poder recrear el discurso crítico. El escritor no sintió vergüenza alguna al hacerlo, porque se escudó detrás de la voz de su protagonista. Yo no tengo ningún narrador que se haga cargo de mi discurso crítico y, por lo tanto, debo asumir con valentía y no sin una moderada cuota de vergüenza las palabras y dichos del personaje. ¿Por qué me sucede así? Simplemente porque a pesar de admirar el modo en que el

escritor recurre al idiolecto, el lenguaje del protagonista reafirma su condición social y marca la controversia entre el buen gusto estético y las chocantes maneras en que el personaje desnuda su universo. Y dejó constancia también –no hacerlo implicaría un olvido imperdonable– que el narrador consigue dar ciertos saltos poéticos en donde se borran por completo los límites entre el buen decir y las chocantes maneras aludidas. Y se difumina esta frontera, porque la maestría del autor consiste precisamente en alcanzar lo impensable, en expresar –desde esa boca que en un ochenta por ciento dice vulgaridades– el universo tal y como lo ve el boxeador, pero con un tinte de poesía que parece estar latente en toda forma de pensamiento por más bajo que éste sea.

Veamos algunos ejemplos para que la noción anterior resulte fundamentada:

“Si supieran lo que se siente en el cuadrilátero, el puto silencio antes de empezar a golpear. Ese silencio es cabrón, es como si Dios hubiera muerto y ya nadie pudiera hablar. Es como si el cerebro se hubiera quedado mudo y ninguna voz pudiera expresarse nunca más” (p. 43).

Es ésta una experiencia muy personal de quien debe enfrentar la posibilidad de la muerte en cada pelea. Ese silencio que se apodera de todo antes de iniciarse las acciones es el preámbulo funesto de lo que viene a continuación. Ese silencio es maldito y presagia el acabarse. Y una frase, sólo una frase que parece tener un discutido alcance metafísico: “Es como si Dios hubiera muerto”, se reviste de una trascendencia poética sublime. Si aceptamos la muerte de Dios aceptaremos también el silencio universal. Cuando ya nada se escuche allí estará el hombre –solo y abandonado– para enfrentar su destino.

Otro caso semejante es el siguiente:

“Me encanta el mar, me pone pendejo. Puedo pasarme toda la noche viendo las olas; pinches necias: vienen, van, no se cansan. Estallan, madres, pinche espuma y luego se regresan por donde vinieron las hijas de su chingada madre y vuelven” (p. 63).

Lingüísticamente prevalecen las palabras malsonantes que constituyen una forma de expresión típica del protagonista;



pero por encima de estas expresiones alcanzamos el acceso a un contexto muy bello en donde el ir y venir de las olas hipnotiza al personaje, al mismo tiempo que estas mismas olas son el símbolo del incansable ir y venir del tiempo, de los espacios, de los hombres, de la vida misma. Baby Cifuentes está leyendo el mensaje que la naturaleza le comunica y lo hace con sus escasos recursos interpretativos que resultan, a la postre, más hondos que los de cualquier crítico itinerante. Es cierto que detrás de él está el escritor profundo y conocedor de la literatura y sus menesteres; pero nadie le puede quitar el mérito –a este mismo escritor– de la belleza expresiva con que todo esto queda dicho.

Análisis de pasajes representativos

1. El comienzo.

La novela empieza *in medias res*⁴ cuando el narrador dice: “Me pregunto cuánto tiempo hace que mi mujer me caga la vida” (p. 13).

Son doce exactas palabras, primeros vocablos que han salido del cerebro lastimado del protagonista-narrador, que aluden a un pasado y a una relación tormentosa. Quien narra quiere saber, desea alcanzar un conocimiento que parece estar –al menos al principio– fuera de su alcance meramente racional y que nos adelanta el *leitmotiv*⁵ en donde el personaje revisa uno de sus

⁴ Locución latina que significa literalmente “en mitad de la cosa” y que puede interpretarse como “en pleno asunto, en medio de la acción” y se usa especialmente referida al modo de comenzar una narración. Si el relato iniciara –valga la redundancia– desde el comienzo se denominaría *ab initio* o *ab ovo*. (Cfr. Real Academia Española, *Diccionario Panhispánico de dudas*, Bogotá, Santillana, 2005, p. 365.

⁵ “Bastaría dar un paso para designar como *leitmotiv* (motivo dominante) los motivos centrales que se repiten en una obra o en la totalidad de las obras de un poeta. La noción de *leitmotiv* pertenece al lenguaje técnico de la ciencia de la literatura. La palabra es alemana y ha penetrado, en parte

tantos lances con la vida y en particular con la mujer. Él mismo dirá –inconscientemente libre de culpa– que las mujeres lo han arruinado, sin detenerse a analizar –esto le sucede frecuentemente a cualquier ser humano– el porcentaje de culpa que a él le toca. Explicaremos a continuación algunas nociones en torno a la idea de *in medias res* para continuar en seguida con el análisis de esta relación tormentosa del Baby con las féminas.

1.1. *In medias res*

Esta forma de comenzar un relato es una característica bastante frecuente en las narraciones. Cuando el narrador empieza a contar una historia, directa o indirectamente alude a un pasado que el lector no conoce y anuncia un futuro que se dispone a desvelar. Por lo tanto será frecuente la utilización de los recursos de analepsis⁶ y prolepsis⁷ tanto sea para recordar acontecimientos pasados en el primer caso, como para adelantar otros en el segundo.

Lo único diferente será la manera en que la voz que habla manejará estos comienzos “en mitad de la cosa”, es decir en mitad de la materia narrativa.

Las grandes epopeyas griegas –*Ilíada* y *Odisea*– comienzan de esta forma. ¿Por qué lo hacen? Porque en la primera de ellas aún no sabemos –al menos lo desconoce el lector contemporáneo– quién es Aquiles ni conocemos tampoco el origen ni la naturaleza de esa cólera. Es cierto que el narrador adelanta algunos sucesos en curiosa prolepsis al decir que se cumplía la voluntad de Zeus y

como extranjerismo, en parte como préstamo, en las demás lenguas. [...] Es conocida, en novelas y cuentos, la repetida aparición de un objeto determinado o de cualquier rasgo significativo. En la novela de Proust *A la recherche du temps perdu*, surge en diversos pasajes el mismo pequeño tema musical”. (Wolfgang Kayser. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4ª edición, trad. de Mouton y García Yebra, Madrid, Gredos, 1965, [Biblioteca Románica Hispánica], p. 90.

⁶ Analepsis o retrospectión. Cfr. Gérard Genette. *Op. cit.*, pp. 95-120.

⁷ Prolepsis o anticipación. Cfr. *Ibidem*, pp. 95, 121, 131, 138.



explicar la separación de los rivales y la posterior cremación de innumerables cuerpos. Pero esa breve incursión en el futuro de la historia no explica totalmente el pasado, sólo lo hace parcialmente.

En la segunda de las obras mencionadas el inicio es semejante en cuanto a estructura refiere: “Háblame, oh musa, de aquel varón de multiforme ingenio”.⁸ La musa, mediante la inspiración, iluminará la mente del narrador para que éste revele el pasado de un héroe a quien sólo conocemos parcialmente por leyendas que la tradición nos ha legado; pero –si no hemos leído *La Odisea*– no podremos saber los pormenores de la historia de acuerdo con la tradición homérica, tan rica y al mismo tiempo tan diferente a otras maneras de interpretación del pasado mítico.

Por lo tanto, estos comienzos arrancan de un presente que a pesar de estar caracterizado –como todo presente– por un constante movimiento, por un dejar de ser permanente, igual se reviste de cierta inmovilidad para poder manejar así y con mayor acierto las otras dos nociones complementarias: el pasado y el futuro.

Tanto una idea temporal como la otra son imprecisas, casi inexistentes para el lector que todavía no ha tomado contacto con ellas. El narrador decide de qué manera dará a conocer los hechos: qué contará, qué esconderá, qué adaptará a su punto de vista, qué transmutará mediante la magia de su propia poética.

En resumen, estos comienzos forman parte de una poética y representan un medio de empezar caracterizado por el impacto que provoca la frase incompleta en la cual se promete más que lo que se explica.

En Palou observamos entre nubes un ayer: “Cuanto tiempo hace que” y valoramos además la duda profunda del personaje: “Me pregunto”.

⁸ Homero. *La Odisea*, s/t, UNAM, México, 1921, p. 17.

2. Las mujeres en la vida del protagonista

Mencionaremos sólo tres mujeres en la vida del personaje a los efectos de poner a prueba las propias palabras del narrador y confrontar su veracidad o falsedad según sea el caso.

La primera es Norma, su esposa. A ella alude la frase inicial de la novela.

Baby Cifuentes no puede ni sabe comportarse como un hombre “normal”. El ambiente al que pertenece lo arrastra y lo convierte en un adicto al alcohol, las drogas y las mujeres. Por una especie de inercia propia de todo mortal buscó el matrimonio e intentó –tímidamente lo intentó– que todo saliera bien.

Pero Norma, la Nefris –así le llamaba tomando el simil del comic Kalimán, género menor citado a la luz de los intereses del personaje– se fue cansando poco a poco.

La agobiaron la soledad, la incompreensión, la falta de diálogo, las infidelidades, las borracheras, las parrandas sin fin. El personaje recuerda sin arrepentimiento alguno la primera vez que la engañó con una prostituta en un hotel de Cd. Juárez. Se llamaba Denisse y el protagonista señala entre otras cosas de colorido lenguaje: “Pinche divertida que nos pegamos” (p. 14).

Comprobamos también de qué forma el Baby falta a las reglas no respetando ni la abstinencia sexual, ni la prescindencia del alcohol antes de la pelea.

Los criterios rígidos no han sido hechos para él y, poco a poco, su desacato a las normas lo irá hundiendo cada día más.

Veo un guiño al lector en el hecho de que su esposa se llama precisamente “Norma”, porque él no la respeta y al faltarle a ella, está faltando también a lo que su apelativo representa: ninguna pauta tendrá razón de ser en la existencia del protagonista.

Y precisamente a raíz de la segunda pregunta reformulada en relación con el planteamiento inicial, analizaremos el comportamiento de Norma hacia su esposo. Esta interrogante aparece expresada así: “¿Cuándo no me cagaba la vida Normita?” (p. 16).

Ella adopta diferentes maneras de ser ante su pareja. Antes de casarse le gustaba que peleara. Luego lo importunaba diciéndole



“que me iban a matar o que me iba a quedar pendejo” (p. 16). Llegó a reclamarle que él peleaba únicamente por dinero y que a través de esto expresaba su incapacidad para ganarse la vida de otra forma. “Era un bueno para nada” le decía. Además lo tildaba de “vanidoso” llamándole además de una forma despectiva y cruel: “maldito perdedor”.

Podemos observar de este modo, como el mutuo conocimiento que otorga la vida en común va abriendo las compuertas que conducen a la ofensa y a la denigración. Quizás ella no tuviera derecho a llamarle de estas maneras, pero es cierto que ya se había cansado de un hombre que quizás algún día la quiso, pero que hoy la desprecia y la hace a un lado con sus actitudes y desmanes.

Y finalmente ella lo abandona para irse a vivir a Mexicali con otro hombre.

El personaje reflexiona en voz alta en torno al tema de la mujer: “No estoy de acuerdo con Gavito en eso de que las viejas no tengan vela en este entierro, si ellas fueron las que encendieron los cirios por tantos años” (p. 25).

De esta forma acusa a la mujer y la hace responsable de todo lo que fracturó –de una manera y otra– su existencia. Pero realmente no se detiene a pensar en la propia responsabilidad que ha sido determinante para que los acontecimientos devinieran así.

Y precisamente, reflexionando el protagonista acerca de los posibles inicios que su novela ha de tener, incluye el tema de la mujer, de las mujeres y otros más que dejan abierta la posibilidad de que una novela pueda tener diferentes comienzos aunque aparentemente se trate de uno solo.

Se refiere a:

1. El box.
2. Las viejas.
3. El chupe.
4. La droga.
5. La gloria.
6. La derrota.

Si observamos atentamente, los temas se relacionan de manera estrecha y configuran como una suerte de constelación de diversos motivos en donde algunos se vuelven *leitmotiv* como el box, las viejas, el chupe y las drogas y, otros, son tan sólo momentos desaprovechados como la gloria y, otros, instantes decisivos y aplastantes como la derrota; porque el protagonista es tan sólo un triunfador aparente en los enfrentamientos pugilísticos en los que ha vencido, y es un derrotado real en los lances que la vida ha puesto en su camino.

La segunda es la misteriosa Marisol, amante de Tomás Chávez, quien es un individuo de esos que dominan el ambiente en el cual se desenvuelven y que tienen arraigado hasta extremos inconcebibles el sentido de la propiedad; y Marisol es de su propiedad y ante la eventualidad de perderla le preocupa más su posición como jefe que su situación de amante; en fin, es un malviviente de esos a quienes realmente se les debe tener miedo. Baby Cifuentes menospreció su poder y cuando quiso acordar era ya su víctima y éste le hizo pagar la osadía de acercarse a Marisol de la manera más cruel.

El boxeador aparentemente se enamora de la joven desde el primer día que la ve; es lo más probable que sea tan sólo el deseo de poseerla el que lo domina desde el principio; él quiere convenirse que es amor, pero el poco tiempo con el que contaron para vivirlo nos hace pensar que ni siquiera pudieron dar fin a toda la carga de sexo que ambos tenían guardada el uno para la otra; por lo tanto, no pudieron nunca llegar a saber si verdaderamente se amaban. Lo que sí podemos sostener es que se convirtió en una obsesión para el Baby y que cuando se dio cuenta de la dimensión que los hechos habían alcanzado ya estaba drogado y solo en la misma habitación en la que encuentra asesinada a Marisol. La duda lo mortificará durante mucho tiempo llegando a pensar que él mismo le pudo haber disparado, víctima de la poderosa droga que le habían administrado.

Se enterará posteriormente de los maquiavélicos procedimientos utilizados por Chávez y –en ese momento al menos– no podrá hacer nada. El tiempo le dará la oportunidad de la venganza, pero



será una venganza sin sabor alguno y la represalia se convertirá al final de la obra como un acto necesario, pero no dichoso, pero no dichosamente trágico y cruel como él lo había deseado.

En el raund trece todavía recuerda a Marisol y a las horribles circunstancias de su muerte. Dice al respecto:

“Igual con Marisol. Yo me la estaba cogiendo, de acuerdo, aun a sabiendas de que tenía su palenque y que era muy chipocludo y todo eso. Pero de ahí a que yo provocara que se la chingarán y por ahí me quisieran meter en chirona para siempre, eso es otra cosa” (p. 161).

Llama la atención el modo fácil, casi infantil que posee el personaje para descargar su conciencia. Precisamente porque él se “estaba cogiendo a Marisol”, por eso, Chávez toma represalias y lo hace contra la mujer para defender un código de honor que toda hembra sometida o no debe respetar. Desde una posición absurdamente misógina castiga a su mujer y perdona o, por lo menos no tiene en cuenta, al causante de este alejamiento de la fémina compartida. Es un mundo de machos malditos en donde la mujer no tiene un lugar digno; ellas sólo sirven para otorgar un placer momentáneo y para hacerles creer, a esos mismos machos, que lo son aún más.

Por lo tanto, el personaje sí es responsable, inconscientemente responsable de la muerte de Marisol, y al negarlo sólo reafirma que los golpes que le han dado en el ring lo han dejado “pendejo” como le decía Normita.

La tercera mujer es Ariadna, la atractiva Ariadna a quien lleva a Acapulco después de una noche de diversión. Ambos la pasan muy bien disfrutando del sexo que es variado e intenso. Tres días están en Acapulco y no deja de ser representativo del idiolecto del personaje y de su idiosincrasia la manera de aludir a algunos momentos de su relación, que más parecía orgía romana que acercamiento de dos seres normales. Dice en determinado momento:

“Así nos la pasamos toda la mañana, bebiendo champán, comiendo uvas y queso y cogiendo como Adán y Eva en el pinche paraíso, como dos bestias a las que le vale madre el mundo, o Dios” (p. 140).

La alusión al intertexto de la Biblia no deja de ser curiosa y sobre todo por atribuirle a la pareja eterna y sagrada algo tan cotidiano como la relación sexual vivida con gozo y entrega mutua. Más aún cuando habla del “pinche paraíso” y cuando sostiene que les valía madre el mundo y el propio Dios. Estas afirmaciones que suenan irreverentes, atrevidas y hasta obscenas no deben escandalizarnos, porque están dichas por un individuo entusiasta del discurso grandilocuente y mordaz; por un individuo que ya no desea pertenecer a este mundo y está buscando, por el camino de la blasfemia, algún rayo divino que acabe con sus tristes días. Pero parece que a este Dios no le preocupan las ofensas de nadie y como el dios borgeano de “Los teólogos”⁹ ni siquiera se acuerda del nombre de sus hijos. La tragedia que acontecerá en el regreso no puede ni debe tomarse como una represalia divina, sino tan solo como una de las tantas equivocaciones del inestable Cifuentes.

Y terminaron los días de idilio con Ariadna sin sospechar siquiera que los aguardaba la tragedia en el regreso.

El narrador interrumpe premeditadamente lo que pasó en el viaje del regreso por lo que nos imaginamos que algo muy terrible debe haber sucedido. Reunido con sus amigos el Baby se permite un comentario chusco sobre el mundo intelectual, que bien puede tratarse de un nuevo guiño de ojo al lector que proviene del inquieto escritor:

“Los pinches intelectuales son así, se creen las mentiras que leen en sus libros y se las dicen a sus alumnos que las escriben en sus cuadernitos y las repiten como pendejos en los exámenes. Para eso sirve la pinche universidad, es un lugar donde las mentiras se hacen verdades de tanto decirlas, no porque sucedan” (pp. 148-149).

Esto es lo que piensa en voz alta el protagonista y lo que también medita en voz baja el escritor. Lo veo como una especie de confesión relacionada con el propio universo de aquel que está detrás del narrador. Los “pinches intelectuales” son los otros y es

⁹ Jorge Luis Borges. “Los teólogos”, en *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 550-557.

él también, el escritor; porque el Baby Cifuentes resulta naturalmente excluido de esta categoría. En fin, se trata de una broma que encierra mucho de verdad, sobre todo cuando se refiere a las mentiras que se transforman como por arte de magia en incipientes verdades y que –aprendidas por sus alumnos– son repetidas mecánicamente en los exámenes. Y, como si no fuera suficiente con aludir con irreverencia a Dios y a sus dominios, también la Universidad cae víctima de las diatribas del narrador personaje.

Volvamos a nuestro asunto. En el viaje de regreso sufren un terrible accidente que trae como consecuencia la muerte de Ariadna y el fin de la carrera para el Baby, el cual resulta físicamente dañado.

La pobre Ariadna pasó de los brazos de Eros a los brazos terribles de Tánato.¹⁰ Su cuerpo destrozado por el accidente no dejará ni rastros de aquel otro cuerpo que horas antes retozaba en la cama con Baby Cifuentes.

Y el protagonista procede como siempre: sin culpa; no siente la irresponsabilidad en que incurriera al manejar y prefiere cargar el compromiso en el conductor del tráiler. Nuevamente vemos al Baby en una actitud cómoda.

En resumen, las mujeres no parecen haber sido la causa principal del decaimiento y derrota de este héroe moderno. Todo parece radicar en otros excesos y en la creciente ineptitud que lo caracterizó en todo momento.

Si bien no pensamos que el box sea un deporte hermoso, al menos estamos de acuerdo en sostener que cada púgil puede triunfar –con el alto costo de su decadencia física temprana– y puede sacar buen partido de sus habilidades. Pero, para lograrlo, debe tener controladas sus pasiones y encerrados a buen recaudo sus ímpetus egoístas.

¹⁰ Tánato es la muerte, proveedor natural de Hades, el rey del mundo homónimo. Y Eros se relaciona evidentemente con el amor sexual. (Cfr. Félix Guirand, *Mitología General*, trad. de Pedro Pericay, Barcelona, Labor, 1965).

CAPÍTULO 13

SEDUCCIÓN, EROTISMO Y AMOR EN *TRAVESURAS DE LA NIÑA MALA* DE MARIO VARGAS LLOSA

Parece de antemano imposible o, por lo menos, difícil de asumir en un mundo que día a día se vuelve más escéptico, que el narrador de esta novela encare no sólo el tema del amor, sino también el del erotismo y la seducción de una manera tan peculiarmente interconectados que no puedan separarse –al menos radicalmente– uno de los otros.

He planteado el orden de los temas de la siguiente manera: “Seducción, erotismo y amor”. Esto acontece con Otilia –personaje principal de la novela– en quien prevalece la necesidad de seducir primero, entregarse luego a un erotismo que es para ella tentativo y gradual, para concluir –no en todos los casos, posiblemente sólo en uno– inmersa en una forma peculiar del amor que ella profesa por el protagonista de la novela.

Ricardo y Lily, Ricardo y Arlette por mencionar tan solo dos de los momentos cíclicos que reúnen a los antagonistas en esa lucha irrefrenable que sostienen y mediante la cual desean: uno, aferrarse y eternizar el momento y, la otra, intentar un acercamiento del cual no está convencida, en tanto que una voz interior le grita que algo hay para descubrir que ella aún no ha percibido claramente.

Observemos en primera instancia el motivo poético de la seducción. Cuando Arlette –segundo rostro simbólico de Otilia– llega a París, el focalizador interno fijo graba tres o cuatro características de la personalidad de la joven que van más allá de



meros atributos individuales para anclar en una manera de ser no totalmente preconcebida, pero que delinea rasgos implícitos de una personalidad carismática para el amor y el sexo.

Ella tiene una silueta graciosa, una piel cálida y, a pesar de la vestimenta en extremo sencilla y algo grotesca que llevaba, hay una señal que puede percibirse más allá de esos vestidos, se halla ese toque femenino expresado en la manera de caminar y moverse, aunado al modo de fruncir sus gruesos labios cuando habla de temas no del todo trascendentes.

Y ella no es una actriz consciente de su papel, es más bien alguien que desempeña un rol que desconoce en lo inmediato y que conoce mediatamente a la perfección cuando su experiencia le permite ver y palpar los resultados que alcanza.

Dicho de otro modo, se trata de una mujer capaz de atrapar en las redes de sus movimientos seductores al más prevenido. Teje su tela con los materiales que la madre naturaleza le ha dado; captura a su víctima y se sienta a devorarla pausadamente; se deleita y sufre a la vez, porque sabe que muchas veces las cosas le salen muy bien, pero en otras ocasiones no sucede así.

Otro atributo que radica también en la cara son sus ojos oscuros y expresivos; diría más bien, ojos equívocamente expresivos y simbólicamente oscuros; no pasamos por alto la referencia racial que se indica en el negro de sus ojos, pero quiero detenerme en la sugerencia que está implícita en ellos. Al igual que el Tabaré de Zorrilla con sus ojos azules representaba la unión forzada de dos culturas, también la niña mala con sus ojos oscuros alegoriza la unión de una mujer tipológica, casi podríamos decir “común y corriente”, con otro tipo menos común y nada corriente; me refiero a la fémina que se ha formado en la escuela de la necesidad y la búsqueda y que ha moldeado en esta misma escuela una personalidad que atrapa, subyuga y erotiza. Su magia consiste precisamente en no contar con sortilegio alguno, a no ser su capacidad innata para envolver a la víctima y alimentarse gradualmente de ella.

Además, sus ojos envían muchos mensajes simultáneos que aluden a su “estar en el mundo”, a su necesidad de ser tenida en cuenta, a la gracia implícita de su juventud tentadora, a su

requerimiento constante de búsqueda; en fin, a mucho más que confunde y atonta bajo el manto de la seducción a la víctima propiciatoria, la cual se deja engañar por el carácter equívoco de esa mirada y por la ternura aparente que a la menor provocación se vuelve ferocidad que destruye. Me atrevo a decir que es una mirada a la que no hay que responder con otra mirada si no se quiere correr el riesgo de perder la paz espiritual y el desahogo que da —muchas veces así sucede— la inocencia de una vida no comprometida con las apariencias que el amor ofrece.

El narrador focalizador interno fijo¹ señala: “Sigue manando de ella esa picardía que yo recordaba muy bien.”²

Al reconocerla, Ricardo ve en esta mujer los atributos eternos de una fémina de quien podría decirse también en voz paralela a la de Dostoievski: “¡Qué bella es! Si fuera buena todo se habría salvado.”³ Es más, todavía se puede decir, porque la niña mala no ha caído aún en el hondo abismo axiológico que por sus acciones posteriores le tendrá reservado el destino.

Inclusive podemos llegar a pensar que esa misma picardía —inherente al personaje— podría ser una manera válida de rescatarla de la ruindad moral que la aguarda. Pero Otilia prefiere valerse de esa “picardía” con otros fines completamente ajenos a una escala moral determinada; prefiere utilizarla como anzuelo eficaz para atrapar y corromper al hombre en turno.

Deseo detenerme un momento en el concepto de “corrupción” que es también inseparable del personaje. Mediante la ruta equívoca de la seducción ella procede a llevar a cabo la cuidadosa tarea de la perversión del otro. En Ricardo el proceso se cumple de manera progresiva y puntual. No de forma total, porque no llega al extremo de arruinarlo físicamente mediante algún contagio inherente a los riesgos constantes de connivencia

¹ Cfr. Gérard Genette. *Figuras III*, trad. de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989, capítulo 4.

² Mario Vargas Llosa. *Travesuras de la niña mala*, México, Alfaguara, 2006, p. 32.

³ Cfr. Fiodor Dostoievski. *Obra completa*, México, Aguilar, 1991, tomo II.



carnal con hombres tan diversos; pero alcanza –creo que esto es más terrible que lo otro– un grado de acción perversa en términos espiritualmente morbosos. La corrupción de Ricardo se ofrece en cifras de obsesiva dependencia y degradación; de una manera de sometimiento consciente y al mismo tiempo inconsciente a esa mujer que paulatinamente lo arroja en el abismo de su propia soledad, dejándolo únicamente con la posibilidad de relatar su historia, esto es, “contarla a ella” al mismo tiempo que se “contará a sí mismo” y –por este camino– volverá a vivir, a la manera de Eneas⁴ y de Francisca⁵, el horror de reiterar algo que sólo se desea olvidar.

Pero el olvido representaría paz en ese mundo convulsionado e inquieto de Ricardo y, del mismo modo que en el infierno dantesco no puede haber reposo para aquellos que han pecado, aquí tampoco se concibe al sosiego como una forma de alcanzar la redención espiritual.

En cada uno de los reencuentros que siguen y que pautan la relación entre Ricardo y la niña mala, podremos ver de qué manera el niño bueno es seducido de renovada forma, mientras el erotismo se impone también con igual carácter para llegar finalmente a lo que denomino “amor” en el contexto de este análisis.

Veamos el proceso.

1. Con Lily, la chilena, existe tan sólo el deslumbramiento de un joven, casi un niño. La seducción podrá contemplarse aquí en términos neoplatónicos con un alcance de espiritual inocencia. La ausencia de los cuerpos nos autoriza a detenernos sólo en las almas y Lily es ya una “niña” que busca deslumbrar. Sabemos que Ricardo se enamora y no es correspondido. Cuando se separan, ella ya lo ha inoculado con el veneno del amor me-

⁴ Virgilio. *Eneida*, trad. Miguel Antonio Caro, Buenos Aires, Sopena, 1979.

⁵ Dante Alighieri. *La Divina Comedia*, 16ª edición, México, Espasa Calpe, 1987 [Col. Austral núm. 1056], canto V.

2. Con Arlette los términos cambian, porque la “guerrillera” representa ya la típica pragmática que acompañará en lo sucesivo a la asunción de los diferentes rostros aparentes que ella lleva. Es guerrillera para poder viajar, al mismo tiempo que manifiesta una total indiferencia hacia la causa política que supuestamente tendría que defender; por ello cuando se enfrenta al hecho inminente de tener que ir a Cuba con fines de entrenamiento guerrillero, le pedirá a Ricardo Somocurcio que la libere de este duro compromiso. Antes de hacerlo se entrega a él con fría indiferencia. Mientras Ricardo cree tocar las nubes en la vivencia primera del erotismo, ella está usando este mismo erotismo como herramienta de seducción. La joven continúa moviéndose en términos de conquista, mientras él cae en la trampa de la sensualidad. La indiferencia de la mujer que usa su cuerpo es símbolo y trasunto de un corazón implacable que no vacila ante nada para alcanzar sus aspiraciones. En fin, la camarada Arlette abandonada por Ricardo en su intento por evadir la responsabilidad cubana se volverá amante del conocido comandante Chacón, hombre de confianza del propio Fidel Castro. El escritor que está detrás del narrador dirige un cierto guiño picaresco al lector cuando la propia niña mala se cuelga en las filas de la revolución castrista. La pluma de Vargas Llosa no pierde su carácter implacable que todo buen escritor comprometido con sus creencias, supuestamente debe tener.
3. En la UNESCO se reencuentra con la niña mala quien ahora es y se llama Madame Robert Arnoux. Esta nueva y vieja mujer le reprocha lo que ella considera una traición y, sin lugar a duda alguna, Ricardo piensa que él pudo haber estado entre sus brazos en lugar del comandante Chacón. El factor “casualidad” guía los pasos de la niña mala, mientras el niño bueno se mueve como si fuera una marioneta a su alrededor. En este presente ella lo acompaña más que nunca: “De lunes a viernes desde la salida de sus clases hasta las cuatro o cinco de la



tarde”⁶. Ahora lo seduce por el camino del apoyo constante y le ayuda a amueblar el nuevo departamento. En este espacio es cuando hacen el amor por segunda vez y en donde también el erotismo aparece enmarcado en un contexto vanamente sexual y sigue siendo el apéndice inútil de la seducción: “Como la vez anterior, se dejó acariciar con total pasividad y escuchó callada, fingiendo una exagerada atención o como si no oyera nada y pensara en otras cosas”⁷.

Los pasos del erotismo con Madame Arnoux son significativos en el marco del análisis, porque ambos descubren algo nuevo. Ella sigue siendo fría y calculadora, aunque ahora me da la impresión de que mientras se entrega a la tarea de seducción, nuevamente está ensayando diferentes caminos que le permitirán no sólo sellar los lazos que la unen a Ricardo –situación ya por demás consolidada– sino también prepararse para las renovadas lides de “amor” que la aguardan. Ella sabe mejor que nadie que no es posible quedarse mucho tiempo con el niño bueno y precisamente por ello le dice entre otras muchas aseveraciones: “–Si sólo te tuviera como amante a ti, andaría como una pordiosera, pichiruchi”⁸.

Y el propio Ricardo razona en voz alta en uno de los tantos monólogos que caracterizan la manera de expresión de un focalizador interno fijo: “Estaba seguro que la querría siempre, para mi dicha y también para mi desdicha”⁹. A pesar de que reconoce el grado de su desazón, creo que no lo asume totalmente. Decía Genette que otra de las características de la autodiégesis consiste en lo que él denomina “la restricción de campo”¹⁰ y esto se observa inclusive cuando el protagonista dice saber algo, pero aún así continúa actuando como si no lo hubiera asumido o, al menos, como si lo hubiera asumido parcialmente.

⁶ Mario Vargas Llosa. *Op. cit.*, p. 66.

⁷ *Idem.*

⁸ *Ibidem*, p. 73.

⁹ *Ibidem*, p. 79.

¹⁰ Gérard Genette. *Op. cit.*, capítulo 4.

Otro aspecto digno de resaltarse tiene que ver con el proceso de aprendizaje al que Ricardo está sometido en los diferentes encuentros sexuales con la niña mala: Ella conoce que puede guiar con excelencia al niño bueno por los truculentos caminos del sexo; al hacerlo estará reafirmando su propia personalidad y, al mismo tiempo, deleitándose en esa capacitación erótica de la cual hace gala en un marco de seducción semejante.

Veamos algunos ejemplos:

1. “Hazme venir, primero [...] con tu boca”
2. “No te vayas a venir todavía”
3. “Me gusta sentirme irrigada”¹¹

Ante tales expresiones huelgan los comentarios, aunque sigo sosteniendo que la palabra erotizada del escritor sabe hablar muy bien este lenguaje.

Y el improvisado alumno de tal enseñanza individual goza de acuerdo con la guía que su “maestra” le da; a pesar de lo anterior, continúan quedando en él serias dudas que lo conducen a sostener entre otras cosas:

“Hablaba con tanta frialdad que no parecía una muchacha haciendo el amor, sino un médico que formula una descripción técnica y ajena al placer”¹².

He aquí una especie de desdoblamiento de Otilia que Ricardo desvela con acierto. Parece tener la extraña capacidad de estar al mismo tiempo en dos lugares diferentes: como amante llena de frialdad y como médico que explica lo que en términos físicos sucede.

Esta última situación revela y esconde a igual tiempo, la verdadera capacidad de esta mujer para participar como espectadora y actriz, en enfermiza situación personal que, por un lado la aleja del compromiso y, por otro, la obliga a ofrecer su cuerpo que mecánicamente se contorsiona bajo el influjo del amor.

¹¹ Mario Vargas Llosa. *Op. cit.*, p. 67.

¹² *Idem.*



4. La cuarta faceta que reviste la picardía de esta mujer será dada por el disfraz que le proporciona Mrs. Richardson, la esposa de un hombre de origen mexicano que se pavonea como gran señor en el entorno de las caballerizas elegantes que se hallan a unos kilómetros de Londres. Dice el narrador que se reencontra con ella: "En una nueva encarnación de su mudable personalidad"¹³. De este modo los cambios continúan operándose y se vuelve a dar el retorno de la mujer que respondiendo a un inequívoco contexto dionisiaco nace y renace de un modo impostergerablemente cíclico.

Como podemos constatar, los espacios han ido cambiando paulatinamente, porque primero fue el barrio de Miraflores en Perú, luego París-Cuba en impensable asociación de lugares tan distintos social, política y económicamente hablando; en seguida, París nuevamente en el contexto internacionalmente culto que proporciona la UNESCO y, ahora, –en esta cuarta etapa– es Newmarket en Inglaterra en donde el ambiente relajado y al mismo tiempo distinguido de los caballos purasangre y sus dueños orgullosos, permiten que la niña mala continúe entregada a sus fechorías sin que ni el erotismo ni el amor la hayan conmovido todavía.

Ella se muestra ahora esquiva como nunca con Ricardo y él llega a convencerse –se equivoca otra vez– que Otilia ya no lo buscará por tratarse él de "un testigo incómodo". Dos días después el protagonista recibe la llamada telefónica de la niña mala quien le dice que se han de ver al día siguiente a las tres en el Russell Hotel. Será este sitio el lugar de encuentro de varios viernes. En el segundo de estos viernes se lleva a cabo –en términos de análisis lo digo– el descubrimiento del erotismo por parte de la incansable mujer que da nombre a esta novela y, al mismo tiempo, ambos entablan un diálogo revelador acerca de los lazos que hasta ese momento los han unido.

En cuanto al primer aspecto, ella se satisface como nunca antes lo había hecho. Aunque el encuentro comienza con aquella

¹³ *Ibidem*, p. 113.

frivolidad de: "–Ten cuidado –me instruyó–. No me vayas a arrugar la ropa"¹⁴, éste continúa de un modo diferente; a medida que los cuerpos se buscan y se unen va *in crescendo* el placer de la fémica, que ahora, por fin, se vuelve consciente y –a su modo– gozosa.

Primero ella le recuerda a Ricardo la satisfacción oral que sus labios siempre le han dado y algunas expresiones del narrador dan cuenta de algo nuevo que ha descubierto:

1. "Sentí que comenzaba [...] a concentrarse totalmente, con esa intensidad que yo no había visto nunca en ninguna mujer".
2. (Concentrarse) "en ese placer suyo, solitario, personal, egoísta, que mis labios habían aprendido a darle".
3. "La sentí humedecerse y vibrar".
4. "Pero qué delicioso y exaltante era sentirla ronroneando, meciéndose, sumida en el vértigo del deseo".¹⁵

He ahí el placer egoístamente generoso que la mujer le proporciona. Mientras ofrenda su cuerpo vibra bajo el impulso de su deseo.

En lo que tiene que ver con el segundo aspecto –el diálogo revelador– la conversación entablada en los descansos del amor, versa precisamente en torno a un pedido de Ricardo, quien desea oír una vez al menos que ella diga que lo quiere y agrega al respecto: "Aunque no sea cierto, dímelo. Quiero saber cómo suena, siquiera una vez".¹⁶

Son los dos antagonistas enfrentados ahora en torno al controvertido tema del amor y su manifestación mediante la palabra. Ella ha recibido de la boca y de los labios del amante el máximo placer que su sexo le dicta. Él quiere oír de esos otros labios el vocablo mágico del amor; aunque no sea cierto, pero desea escucharlo una vez al menos. Ella consuela su sexo con proximidades reales

¹⁴ *Ibidem*, p. 126.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 126-127.

¹⁶ *Idem*.



en donde unos labios no dicen palabras, pero convocan al goce mayor. Él ofrece sus oídos para escuchar por fin la declaración tantas veces postergada; pero la niña mala continúa prolongando los momentos. Es éste otro modo de la seducción que consiste en no darlo todo cuando se lo piden, sino alargar los plazos que cuando finalmente lleguen serán más placenteros, como decía Mefistófeles en el *Fausto* de Goethe.¹⁷

Y dando una vuelta de tuerca que realmente llama la atención, la niña mala le ofrece un discurso en donde si bien aún no aparece el tema del “querer”, sí emerge con una fuerza poderosa el motivo de la sinceridad:

“Yo nunca he dicho “te quiero” “te amo” sintiéndolo de verdad. A nadie. Sólo he dicho estas cosas de a mentira. Porque yo nunca he querido a nadie, Ricardito. Les he mentado a todos, siempre. Creo que el único hombre al que nunca le he mentado en la cama has sido tú”.¹⁸

Y a pesar de la restricción del campo semántico que primero afirma: “El único hombre al que nunca le he mentado” y luego limita: “en la cama”, ya constituye un progreso enorme que Ricardo Somocurcio pueda escuchar esta confesión de una mujer desgarrada por el tedio y la búsqueda insaciable. Y a pesar de la ironía explícita en aquellas palabras del protagonista: “-Vaya, viniendo de ti, eso es toda una declaración de amor”,¹⁹ pienso que la niña mala ha dado el paso de la seducción al erotismo primero y, luego, de este mismo erotismo está a punto de dar el gran salto hacia el territorio del amor.

No se atreve a decir las palabras mágicas, porque éstas implican compromiso y porque mediante ellas podría arriesgar los alcances económicos y sociales que hasta la fecha ha logrado.

No obstante todo lo anterior, Ricardo se pregunta: “¿Llegó a quererme un poco en aquellos dos años?”²⁰

¹⁷ Wolfgang Goethe. *Fausto*, trad. de U.S.L., México, Origen, 1985.

¹⁸ Mario Vargas Llosa. *Op. cit.*, p. 127.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ Mario Vargas Llosa. *Op. cit.*, p. 133.

En fin, el protagonista vuelve a perder a la niña mala, a la inconcebible Otilia, cuando desaparece de su vida Mrs. Richardson. Este nombre vano y frívolo había ocultado por un período al personaje femenino que –tiempo después– reaparecerá por quinta ocasión bajo otra apariencia diferente.

5. Se volverá a encontrar con la niña mala bajo la premisa de que ella era como un fuego fatuo “que aparecía y desaparecía de mi vida [...], incendiándola de felicidad por cortos períodos, y, después, dejándola seca, estéril, vacunada contra cualquier otro entusiasmo de amor”.²¹ Los movimientos que marcan los cambios son evidentes y el agudo contraste entre el fuego que es indicio inequívoco de felicidad momentánea y la condición yerma e inútil en que se sumerge después, no hace más que destacar la condición de víctima en que el protagonista se transforma cada vez que es abandonado por la insólita mujer.

Vistiendo su quinta máscara se presentará ahora como la mujer de un japonés llamado Fukuda; en este momento de mi análisis arriesgo una interpretación; en la página 159, el narrador consigna que ha terminado la dictadura militar en el Perú y en la página 161 reaparece la niña mala en los brazos de este japonés de dudosa condición moral que somete a la pobre mujer a vejaciones inmundas y condiciones infrahumanas inconfesables. ¿Acaso no está sucediendo hoy la reclamación que un gobierno democrático del Perú le hace al antiguo dictador? Ese antiguo tirano de origen y mirada oriental, ¿no convoca acaso a la reflexión que toda América Latina hace actualmente? No lo puedo asegurar, pero dada la condición políticamente comprometida de Mario Vargas Llosa, autor, lo veo como otro de los tantos guiños al lector.

Kuriko se comporta con mayor espontaneidad y, a diferencia de ocasiones anteriores, toma abiertamente a Ricardo como su confidente. Harán el amor en un sitio elegante y exótico llamado Château Meguru, lugar que revela el nuevo estatus de la mujer.

²¹ *Ibidem*, p. 153.



Ella se ha acostumbrado ya al erotismo que practica con el protagonista y aunque le preocupa la técnica sexual, igual descubre en él una ternura que la conmueve con renovados bríos.

Pero no todo es como aparenta ser. En este incesante juego de mentiras y verdades, emerge la falsedad más grande que tenía preparada para el niño bueno la controvertida Kuriko. Usa a su amante de una forma despreciable y cruel. Se entrega a él ante la mirada encubierta y furtiva de Fukuda que –desde las sombras– atisbaba.

En este momento Ricardo se siente rebajado, insospechablemente ultrajado y, abandona el lugar con rabia y desesperación.

Ha perdido a Kuriko y cuando vuelve a encontrarla será sólo una sombra marchita y ultrajada.

Ricardo se entera de qué manera el japonés la sometía a toda clase de vejaciones, guiado por el espíritu corrupto –mensajero de muerte– que lo caracteriza en el devenir de la novela y que nos autoriza a recordar nuevamente al personaje de la vida real que fue presidente-dictador en Perú.

6. La última mutación de Otilia es, posiblemente, el único disfraz que en realidad adquiere características de verosímil. Ella se convertirá, por fin, en la esposa de Ricardo Somocurcio, pero para que este acontecimiento se lleve a cabo es necesario observar otros hechos que de manera paulatina se producirán. En este momento del relato los temas de la seducción y el erotismo han pasado a un plano definitivamente secundario debido a la condición física y anímica de la niña mala; pero el motivo del amor parece alcanzar su etapa máxima –con todas las excepciones al respecto– cuando la niña mala baja los brazos y confiesa sus sentimientos apenas unos días antes de morir. Los acontecimientos mencionados incluyen aquellas intensas semanas en que la niña mala se repone bajo los cuidados atentos del eterno enamorado. Pero luego, ésta abandona nuevamente para dejar a Ricardo solo y para orillar al intento de suicidio en el Sena. Tiempo después la niña mala cambia de idea y retorna al lado de Ricardo. Posteriormente,

ella vuelve a partir sin dejar de confesarle antes que está harta de la mediocridad en que vive. Desesperadamente el protagonista decide rehacer su vida en brazos de Marcella, uno de los pocos amores de Ricardo a excepción de Otilia. Luego, como un intenso devenir incesante, la niña mala retorna tan solo para morir en brazos del único individuo que nunca pudo olvidarla. Le exige dos condiciones: que deje a Marcella y se venga a vivir con ella y que le firme unos papeles, mediante los cuales lo hará heredero de su propiedad. Es en este momento cuando la niña mala confiesa aquello de: “Desde que supe que estabas con ella me estoy muriendo de celos a poquitos”.²² Es éste, un paso importante para definir, en el marco de nuestro análisis, una apertura diferente de Otilia. No queremos caer en la ingenuidad de pensar que ella por fin está enamorada; más bien pienso que se trata de un enorme despecho y de que no quiere admitir que Ricardo se pueda haber enamorado de otra mujer; pero en lo más hondo de este proceder arraiga ya el reconocimiento final de su cariño cuando le dice a Ricardo: “Todavía no me has dicho que me quieres más que a esa hippy, niño bueno.”²³

²² *Ibidem*, p. 372.

²³ *Idem*.



CONCLUSIONES

El vasto recorrido que hemos llevado a cabo en el presente ensayo no sólo no agota los referentes aquí considerados, sino que apenas permite perfilar la indole del problema. Si pretendemos organizar los conceptos esenciales en torno a una antropología literaria observaremos que desde Dante en el Humanismo italiano comienza la liberación del hombre que ha dejado atrás el horror en el que estuvo enterrado durante el proceso medieval. Pero decir que esta libertad empieza a gestarse no significa que ya el individuo humano la haya conseguido. Los eternos enemigos que atentan desde las sombras contra la liberación del sujeto seguirán actuando a lo largo y ancho de la historia.

El mito de Fausto, recreado por Goethe, demuestra que el hombre no está dormido y que desea la perfección. Simultáneamente el individuo debe superar la desdicha y los fracasos. En Fausto *descubrir* no implicó terminar el proceso de búsqueda. De la ciencia a la magia y de ésta al pacto diabólico convierten al personaje goetheano en un ser con ciertas características satánicas. Pero Fausto no se pierde como podría pensarse en un marco de reflexiones teológicas; se salva porque ha actuado y la acción redime al hombre.

En don Juan a la manera de José Zorrilla se reitera el problema de la incansable indagación. Él es también un personaje satánico que curiosamente encuentra su redención en los brazos de una



mujer. El modelo humano se recrea así desde el enfoque romántico y el hombre en medio del arrepentimiento halla su verdadero yo.

Al mismo tiempo, sabemos que la mujer ha sido largamente postergada a través de la historia; el hecho de recuperar algunos de los planteamientos de los narradores franceses del siglo XIX nos autorizan a iluminar la figura del hombre desde otro ángulo; simultáneamente la cosmovisión de seres arraigados en la pasión del dinero y el análisis de sus víctimas inocentes nos condujeron al vasto mundo balzaciano que bien puede funcionar como recreación de las viejas pasiones del hombre dantesco, sumido para siempre en el horror del infierno y en el suplicio de su propio Hades individual.

Las manifestaciones del siglo XX en torno al concepto de hombre nos regresan al marco de la búsqueda febril —es el caso de Marcel Proust—; nos ubican ante la propuesta de individuo nuevo planteada por las vanguardias; nos conducen al mundo kafkiano de la contradicción y la soledad; nos hacen participar del universo de Orlando y nos arrojan al abismo absurdo de la propuesta beckettiana.

Finalmente, y desde la perspectiva inmediata de la producción latinoamericana, nuestro ejercicio crítico se detuvo en una breve muestra de la literatura borgeana a la que se agregó un cosmos de nueva búsqueda manifestado en esa necesidad imperiosa de encontrar a Klingsor a pesar de saberlo imposible desde el inicio. En cuanto a la prosa de Pedro Ángel Palou intentamos presentar en ella la imagen de un hombre distinto, aún en su propia decadencia. La lucha del Baby Cifuentes nos ubica en un panorama desgarrador, pero profundamente humano.

Por último, resulta innegable que en el desarrollo del análisis llevado a cabo en relación con *Travesuras de la niña mala* de Mario Vargas Llosa se ha querido subrayar la idea del proceso que se cumple en el devenir del relato en torno a las llamadas “travesuras de la niña mala”. Elegimos como motivos destacados los tres aspectos que aparecen en el título —seducción, erotismo y amor— los cuales se cumplen en ambos antagonistas de modo

diverso, pero innegablemente cíclico. En la niña mala prevalece la noción seductora que resulta expresada en las diferentes facetas de su comportamiento y el protagonista emerge como una víctima de esta seducción. El erotismo se cumple en etapas también, en las cuales Otilia “educa” a Ricardo hasta convertirlo en un adicto al sexo, mejor dicho, un adicto a su cuerpo de hembra tentadora. En cuanto al tema del amor, el comportamiento de ambos antagonistas difiere: Ricardo vive en el primer encuentro el deslumbramiento que posteriormente lo conducirá de manera gradual al erotismo, el cual definitivamente anclará en el amor que de forma innegable deposita en la niña mala. Ella —quedó suficientemente explicado en el texto— descubre en brazos de Ricardo, primero al erotismo y, finalmente al amor. No está de más advertir que la interpretación de estos conceptos pasará por el cernidor de conciencias que representan tanto uno como la otra. Ricardo y Otilia constituyen dos maneras diversas de vivir, dos formas distintas de búsqueda. Ambos resultan unidos para siempre cuando ya el tiempo ha pasado y la muerte se cierne sobre la fémina. A Ricardo le tocará narrar esta historia de locos amores dionisiacos en el bien entendido que cuando la novela concluye la diégesis que se promete contar ya ha sido narrada.

En todos los momentos del presente análisis predomina la idea del eterno retorno, del inquieto Dionisos que no deja descansar al hombre y que lo obliga a recordar a cada instante.

Y de esta manera, aquí estamos hoy —agosto de 2009—, un nuevo siglo. ¿Un nuevo hombre también? ¿Un hombre diferente? Posiblemente tan sólo estemos ante el mismo individuo que observa y es observado desde perspectivas diversas: que vuelve a nacer en incansable devenir.



BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, Dante. *La Divina Commedia*, introduzione e il commento di Eugenio Camerini, Milano, Casa Editrice Sonzogno, 1964.
- Balzac, Honoré de. *Eugenia Grandet*, trad. Lain Martínez, México, Origen, 1983.
- Beckett, Samuel. *Esperando a Godot*, trad. Ana María Moix, Barcelona, Tusquets, 1986.
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1957.
- Bustos Tovar, Jesús (coordinador). *Diccionario de literatura universal*, Madrid, Anaya, 1985.
- Carrouges, Miche. *Kafka contre Kafka*, Paris, Librairie Plon, 1962.
- De Torre, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*, tres tomos, Madrid, Guadarrama, 1974.
- Dostoievski, Fiodor. *Obra completa*, México, Aguilar, 1991.
- Duvignaud, Jean. *El juego del juego*, trad. Jorge Ferreiro Santana, México, FCE., 1982.
- Frenzel, Elisabeth. *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, versión española Carmen Schad de Canela, Madrid, Gredos, 1976.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Obras completas*, cuatro tomos, trad. Rafael Cansinos Assens, México, Aguilar, 1991.
- Genette, Gérard. *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989.



- Guirand, Félix. *Mitología General*, trad. de Pedro Pericay, Barcelona, Labor, 1965).
- Homero. *La Odisea*, s/t, UNAM, México, 1921.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4ª edición, trad. de Mouton y García Yebra, Madrid, Gredos, 1965, [Biblioteca Románica Hispánica].
- Kafka, Franz. *La metamorfosis*, Buenos Aires, Losada, 1970.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*, tomo I, Madrid, Gredos, 2007.
- Palou, Pedro Ángel. *Con la muerte en los puños*, México, Alfaguara, 2002.
- Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido*, 11ª edición, siete tomos, trad. Pedro Salinas, Madrid, Alianza, 1985.
- Real Academia Española, *Diccionario Panhispánico de dudas*, Bogotá, Santillana, 2005.
- Robert, Marthe. *Kafka*, trad. C.A. Payard, Buenos Aires, Paidós, 1970.
- Vargas Llosa, Mario. *Travesuras de la niña mala*, México, Alfaguara, 2006.
- Virgilio. *Eneida*, trad. Miguel Antonio Caro, Buenos Aires, Sopena, 1979.
- Volpi, Jorge. *En busca de Klingsor*, Barcelona, Seix Barral, 1999.
- Walser, Martin. *Descripción de una forma. Ensayo sobre Franz Kafka*, trad. Murena y Vogelmann, Buenos Aires, Sur, 1969.
- Woolf, Virginia. *Orlando*, trad. Enrique Ortenbach, Barcelona, Lumen, 1993.
- Zorrilla del Moral, José. *Don Juan Tenorio*, 16ª edición, México, Porrúa, 1993, [Col. "Sepan Cuántos", núm. 58].

El hombre en la literatura (De Dante a Mario Vargas Llosa), se terminó de imprimir en noviembre de 2009, en los talleres de Artes Impresas Eón, S.A. de C.V., Fiscales núm. 13, Col. Sifón, Del. Iztapalapa, México, D.F., C.P. 09400, Tels.: 5633 0211 y 5633 9074. <info@arteton.com.mx>. La edición consta de 1,000 ejemplares.

Ediciones EÓN, a través de *Pensares y Quebaceres. Revista de políticas de la filosofía*, en coedición con la Sociedad de Estudios Culturales Nuestra América, y la Asociación Iberoamericana de Filosofía y Política, publica su colección de textos titulada *Letra Hechizada*, misma que está dedicada a la creación literaria en el contexto latinoamericano. Cuento, novela, crónica, testimonio y ensayo literario son los géneros en los que se expresan los autores latinoamericanos aquí convocados. La narrativa latinoamericana, siempre a contracorriente de las realidades culturales y políticas más opresivas que circulan por el subcontinente, es también uno de los archivos más completos de lo mejor de nuestra imaginación estética, una guía artística para comprendernos y aprendernos en clave literaria. Esta colección de creación literaria tiene como propósito entregar a este archivo de la imaginación latinoamericana títulos impescindibles y entrañables.

El hombre en la literatura (De Dante a Mario Vargas Llosa) implica un recorrido panorámico y crítico por determinados momentos históricos en los cuales el ser humano ha cumplido un papel relevante. El autor se ha propuesto plantear una "antropología literaria" que abarca desde el prerrenacimiento italiano hasta el siglo XXI. La intención no ha sido agotar el tema, sino más bien ofrecerlo en medio de pinceladas apreciables, a través de las cuales se puedan observar los esfuerzos del hombre, que constantemente lucha por imponerse a las estructuras sociales que lo agobian y no lo dejan ser.

En este libro se señalan y deslindan prolijamente las diferencias que existen entre una persona de épocas pasadas y un individuo contemporáneo, y se llega a encontrar, con asombro, que desde el Medievo al presente muchas situaciones y esquemas religiosos y sociales no han cambiado mayormente; se encuentra también que el hombre se halla hoy sujeto a ataduras que, en apariencia, tendría que haber superado ya. Luis Quintana nos ofrece de este modo un nuevo libro de crítica literaria que está al alcance y comprensión de jóvenes y adultos. Ver al hombre es un modo de verse él a sí mismo. Sufrir por las penas del hombre es también una manera de sufrir por nuestras propias angustias. Por ello, encontraremos en esta obra una suerte de tratado de las pasiones humanas y cada lector deberá cumplir con el reto de hallarse él mismo en alguno de los modelos que el crítico nos ofrece.

ISBN: 978-607-7519-55-3



9 786077 519553



The University of
Texas at El Paso



EDICIONES
EÓN