



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LITERATURA Y TANATOLOGÍA

**ANÁLISIS DE ALGUNOS TEXTOS LITERARIOS EN
TORNO A LA MUERTE.**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN LETRAS

(Letras Iberoamericanas)

PRESENTA

LAURA RUSTRIÁN RAMÍREZ

ASESOR: DR. JORGE ALBERTO ALCAZAR BRAVO



México, D. F.

2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	I
I. MITO TANATOLÓGICO.....	1
Mito-Rito.....	2
Ritos, muerte y costumbres funerarias.....	4
Los mitos y la muerte.....	6
II.-MITOS CLÁSICOS.....	10
Cómo surge Tánatos, la deidad.....	10
Las Moiras.....	10
El mundo de los muertos.....	14
Visitantes de los infiernos.....	18
El mito de Orfeo.....	20
¿Quién fue Gilgamesh?.....	22
La épica de Gilgamesh o la búsqueda de la inmortalidad.....	23
III.-LA NARRATIVA DE D. H. LAWRENCE.....	34
El quehacer de D. H. Lawrence.....	39
El hombre que murió o el gallo escapado , de D. H. Lawrence.....	45
La aventura mítica de <i>El hombre que murió</i>	54
Resurrección teológica, mito de la tumba vacía.....	61
IV.-NARRATIVA HISPANOAMERICANA.....	65
Cien años de soledad , de Gabriel García Márquez.....	69
Cien años de soledad y los mitos escatológico y apocalíptico.....	72
“La Santa”, de Gabriel García Márquez.....	83

V.- JORGE LUIS BORGES Y LA MUERTE.....	90
“El inmortal”, de Jorge Luis Borges.....	90
La inmortalidad literaria y la inmortalidad infinita.....	98
Los laberintos y la muerte.....	101
El héroe inmortal.....	106
El viaje interior.....	108
<i>Descensus ad Inferos</i> . La aventura de ultratumba.....	110
CONCLUSIÓN.....	116
BIBLIOGRAFÍA.....	118
HEMEROGRAFÍA.....	122

INTRODUCCIÓN

Desde tiempos remotos el hombre se ha enfrentado con respeto a la muerte; ha buscado extenuado, respuesta a las múltiples interrogantes en torno a los enigmas que la encierran; su sola presencia revela (de forma tajante) la brevedad de nuestra vida, la miseria existencial que se vive y hasta el desamparo ontológico en que nos encontramos. Exhibe también –si así lo creemos- lo fútil, lo vano, y hasta las debilidades de la naturaleza humana que sucumbe ante los apegos terrenales.

En la actualidad vivimos una época de mediatizaciones, de eventos vertiginosos, de insensatez humana y de autoengaños. Buscamos a toda costa perder de vista eventos irrevocables que, como la muerte, trascenderán nuestra vida. Cada día se inventan nuevas formas de distracción para atenuar (¿u ocultar?) la mismísima muerte de nuestros prójimos y no se diga la nuestra.

Aunque la muerte es universal, es difícil darle un solo enfoque. Por ejemplo, anteriormente se nacía y se moría en casa; hoy nacer y morir son actos que se llevan a cabo en un hospital. Estos cambios obligaron al médico, entre otras cosas, a tratar de cerca al moribundo. Pero antes que a los médicos, el asunto de la muerte había interesado a los artistas, filósofos y religiosos. Tal fue el caso de León Tolstoi, entre otros, con su breve relato: *La muerte de Iván Ilich*, texto literario que constituye la creación de la figura principal de Iván Ilich y la atinada revelación del escritor frente al proceso de muerte.

La muerte es contraria a la vida y en la vida surge la inspiración para adentrarnos en la esencia del eros, pero de igual modo nos conduce al mundo de la inexistencia y de la nada. Es un juego de interacciones que oscila en todo momento entre la vida y la muerte. La literatura (desde siempre) ha navegado en ese mundo de ambivalencias que despierta la fascinación por el deseo vital, pues muchas de las creaciones literarias que representan a la muerte como esencia de sus historias, sólo dejan ver las grandes experiencias de vida que hay detrás de las reflexiones sobre la muerte.

Toda muerte tiene una connotación violenta contra la vida y produce por sí sola el efecto del desorden. La angustia que provoca la finitud nos hace buscar, humanamente, la inmortalidad. Pero la muerte, que es parte de la naturaleza del hombre, y las modalidades del morir, vinculadas a las creencias y prácticas relacionadas con el más allá, plantean un sentido distinto: el mitológico.

Cuando el hombre comienza a cuestionarse su existencia, y el fin de la misma, su propio entorno se abstrae en el pensamiento, lenguaje y creación de símbolos y significados, conformando una mezcla colectiva característica de la

cultura. Cada cultura, a su vez, construye ciertas formas de subjetividad y de sujetos que así la enriquecen y la modifican. El ser humano, en consecuencia, se piensa a sí mismo dentro de un complicado entretejido social, cultural e histórico, que lo significa como ser perteneciente a un grupo.

Para la conciencia social colectiva no hay “mundo” que no se resuelva desde su propia visión grupal. Por lo que la narración mítica “vive” la subjetivación de la realidad externa y la objetivación del mundo interior. Para el mito no hay realidad que no se resuelva en el mundo interior subjetivo, ampliado y proyectado hacia fuera, así como no hay mundo interior, como realidad psíquica del sujeto, que no sea proyectado y materializado bajo la forma de potencia divina.

El aparato crítico que se utiliza en la investigación es el tematismo, como corriente crítica que nace en Francia hacia los años cincuenta del siglo XX en el contexto del existencialismo y la fenomenología y, por consiguiente, pagará un tributo al existencialismo y a la fenomenología. Veremos cómo se inserta el concepto del mito en el tema de la muerte.

En el tematismo hay una herencia mutua en función de la ensoñación material, es decir, como toda ensoñación, como todo elemento espiritual o imaginario siempre busca un elemento físico, un objeto, materia del cosmos, para encarnarse. El elemento real y a la vez simbólico es la muerte, tema el de la muerte como eje central y por ende el de la inmortalidad al que aludiré en varias ocasiones. Lógicamente, esto lleva a la entrada de los arquetipos y los mitos en el tematismo. Herencia de los mitólogos, que se van incorporando al tematismo según van apareciendo: Mircea Eliade, Carl Jung, Joseph Campbell, Gilbert Durand (su mitocrítica).

No obstante, la palabra *mito* aparece ante el hablante y el investigador como un término en principio ambiguo, plurisignificativo y de concreciones semánticas imprecisas.

En realidad, tal denominación engloba una importante realidad cultural cuyas formas de manifestación y sentido han preocupado al ser humano desde los albores de la cultura occidental. Ya en épocas clásicas, en la obra de los grandes filósofos y escuelas de pensamiento de la Grecia antigua, encontramos abundantes referencias al mito. Originariamente la palabra connotaba tan sólo la idea de “relato”, aunque muy pronto pasó a oponerse al *logos* en lo que suponía una confrontación entre el discurso falso e irreal y el riguroso, fiable y demostrable.

En los siglos posteriores serán muchos los autores que amplíen y modifiquen esta acepción, aunque será necesario llegar hasta el siglo XIX con el positivismo que creía de forma optimista en la idea de un progreso continuado de la raza humana, lo cual, unido al etnocentrismo cultural de Occidente, les condujo a valorar a las sociedades tradicionales y sus sistemas

de creencias como algo primitivo y propio en el proceso de evolución de las civilizaciones.

El siglo XX traerá consigo una transformación importante y acabada sobre el mito. La Primera Guerra Mundial supone una conmoción profunda que hace tambalearse los cimientos del pensamiento positivista. El hombre europeo cae en la cuenta de que en realidad no es tan distinto al individuo de las sociedades “bárbaras” o tradicionales y la visión sobre la muerte y las ideas en torno a ella no han variado mucho, lo cual en el orden de los estudios antropológicos, trae consigo una considerable relativización de la perspectiva de la muerte, como un mito y una realidad cultural que surge desde tiempos inmemorables.

Las investigaciones sobre el mito en el siglo XX alcanzan un radio de acción muy extenso y casi inabarcable. Destacan en primer lugar por su gran importancia las conclusiones que alcanza Carl Jung –seguidor en parte de Freud- quien ve al mito como una realidad atemporal y universal cuyo origen se halla en la propia mente del hombre. Otros investigadores importantes, como Eliade¹ o Cassirer² que tomaron el fundamento, en mayor o menor medida, en esta dirección *simbolista* de análisis del mito iniciada por Jung. Así como, otra dirección del estudio del mito de este mismo siglo es la vertiente *estructuralista*, encabezada por Lévi-Strauss.

Con este enfoque temático y mitológico, en el primer y segundo capítulo, el lector encontrará el planteamiento de los mitos clásicos sobre la muerte enfocados en la cultura clásica griega, así como un acercamiento a, quizás la primera intención de la búsqueda de la inmortalidad con la *Épica de Gilgamesh*. En el tercero, cuarto y quinto capítulo, el análisis, en buena medida descriptivo, se concentra en un corpus particular, basado en el tópico literario sobre la muerte y su relación directa con la inmortalidad, la resurrección, los mitos escatológicos, etcétera, lo cual permitirá vislumbrar brevemente el contexto histórico cultural, en las obras literarias de distintos autores.

Partimos de la hipótesis de que el texto literario tiene una relación específica (compleja e interna) con el contexto y con ciertos mitos. La relación no está comprendida en sentido estricto, ni externa. En la medida en que nos interesa la literatura como significación y sus nexos con el contexto histórico y mito-cultural, atendemos al contenido, no como hecho autónomo, sino como contenido-forma, es decir en su especificidad literaria. Como la historia es

¹“ ¿Qué significaba “vivir” para un hombre perteneciente a las culturas tradicionales? Ante todo, vivir según modelos extrahumanos, conforme a los arquetipos. [...] lo único verdaderamente real son los arquetipos. Vivir de conformidad con los arquetipos equivalía a respetar la “ley”, pues la ley no era sino una hierofanía primordial, la revelación *in illo tempore* de las normas de la existencia, hecha por una divinidad o un ser mítico...” Mircea Eliade., *El mito del eterno retorno*, Alianza, Madrid, 2000, pp. 94, 95.

²“El mito es una forma de pensamiento particular, diferente de los mecanismos ‘lógicos’ de la mente, pero a su vez es un *relato*, susceptible de ser analizado y desmenuzado en sus funciones y secuencias integrantes”. Ernest Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas II*, FCE., México, 1972, p. 32.

también escritura o “sistema simbólico de una época”, al asumir una escritura el autor se compromete y muestra su situación. Esta situación del escritor en la historia corresponde, en el sentido amplio, a su propia visión o idea del mundo.

Se intenta mostrar que aunque el tema de la muerte se aborda una y otra vez en la mayoría de los textos literarios, el mismo tema de la muerte puede ser analizado desde perspectivas diferentes.

Por obvia, nadie negaría que la literatura es parte de la cultura, ni la relación entre cultura y sociedad. A partir de esta concepción cabe destacar el hecho de que la literatura es una manifestación sociocultural: mantiene relación con los demás niveles de la vida social, y en tanto comunicación verbal, se integra en un conjunto de situaciones histórico mitológico-culturales.

Si la literatura es parte de la cultura, al hablar de literatura y mitos sólo hacemos una abstracción metodológica que nos permite aislar una parte del todo para precisar sus interrelaciones. La relación así entendida exige, para su estudio, la elaboración de metodologías adecuadas de análisis.

El requisito, para plantear el objetivo general de la investigación, es delimitar el objeto de estudio, de tal manera que el análisis pueda ser consubstancial y los resultados generalizables en la medida de lo posible. De ahí que se optó por trabajar del siguiente modo:

- 1) Plantear el mito tanatológico, sus características y su referencia directa con el rito, vinculado socialmente.
- 2) Hacer una recopilación de las referencias explícitas de los mitos griegos con la muerte y complementarlo con la búsqueda de la inmortalidad desde la perspectiva sumeria con la *épica de Gilgamesh*, como referente histórico.
- 3) Elaborar una serie de estudios monográficos por autor y marcar lineamientos de análisis, que permitan sistematizar y generalizar los resultados, a partir de una lectura crítica minuciosa de los textos.
- 4) Ante la imposibilidad de llevar a cabo un estudio extensivo sobre la producción literaria y el tema que se estudia, se decidió seleccionar una muestra de tres autores, representativa de tendencias específicas sobre el tópico. El corte, aunque limitado, puede dar resultados lo suficientemente sólidos como para señalar hacia donde va orientado el análisis.

Hay que puntualizar que el lector encontrará que cada capítulo es autónomo y a su vez complementario; existe una correlación entre uno y otro e incluso una reciprocidad, como por ejemplo, la búsqueda de la inmortalidad en la *Épica de Gilgamesh* y la búsqueda de la inmortalidad en *El inmortal* de

Borges es concordante, así como también, el personaje de Melquíades o el Judío Errante en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez y Joseph Carthapilus en *El inmortal*; aunque en tiempos y espacios diferentes, y sin entrar en disputas con ninguna situación o creencia.

Intrínsecamente al inicio de cada capítulo se distinguen breves aspectos sobre la vida de los escritores, su origen, su relación con el mundo literario, su contexto o atisbos sobre su recelo y conciencia de la muerte. Se trata de una nueva ordenación –no lineal-, de un modo distinto de entrar en juego dialéctico con la realidad, que lleva eso sí, reminiscencias y trazos de lo preexistente. Y lo preexistente se entiende, tanto la producción externa al sujeto (lo propiamente intertextual), como su propia producción (lo intratextual), ya que el escritor entra en diálogo con sus textos y con otros textos.

Se pretende pues entender la carga referencial del texto literario en toda su complejidad y su relación con el autor. El tópico literario sobre la muerte, es un tema que se ha repetido a lo largo de la historia de la literatura, aunque también concientemente, o no, los autores al escribir sobre este tópico, ponen en juego sus creencias, sus temores, su propia mortalidad y se acercan al texto para domeñar la amenaza de la muerte, o tolerar, o gozar la idea de su ineludible presencia.

No obstante, el tema de la muerte, el destino, la inmortalidad, la resurrección y el mundo del Más Allá es una de las preocupaciones obsesivas de la humanidad; en cada civilización se pretende dar una respuesta al misterio y no hay mitología –ni religión- que no haya basado su fundamento en solucionar tan difíciles problemas.

Todas las tradiciones mitológicas recogen el tema de la incursión de unos héroes al Más Allá de donde vuelven victoriosos, o no. Estos viajeros al mundo de ultratumba son elegidos, como los predilectos de los dioses, para realizar una aventura mítica, como Eneas u Orfeo. También son relatos que plasman el deseo por alcanzar la inmortalidad (y la posibilidad de entender el destino: como en la mitología clásica griega las Moiras, quienes encarnaban la ley de distribución, impersonal, ciega, imparcial e inflexible del *fatum*) y, así, dar dirección a la vida; mitos heredados de la imaginación popular que tratan de ordenar la realidad en patrones significativos, según las formas culturales de cada grupo social. El cristianismo, por ejemplo, hoy en día no hace otra cosa que reutilizar el viejo tema de la visita al Hades de la cultura griega, la más rica y de mayor repercusión del mundo occidental.

El mito repetido se ha consolidado como prueba principal que señala a los héroes más destacados, a los elegidos, que deben superar este viaje que adquiere para ellos todo el valor iniciático. Entre los textos más antiguos de la literatura mundial relativa al viaje de ultratumba, se encuentran las tablillas acacias que datan del segundo milenio antes de nuestra era. Éstas relatan el

diálogo entre el héroe Gilgamesh, quien emprende la búsqueda de la inmortalidad para sí mismo y para su pueblo, sin escatimar nada en su intento.

La visión es lúgubre, Gilgamesh, a pesar de sus hazañas sufre como los demás y estará obligado a enfrentar la muerte como cualquier mortal y Enkidú declara desde el Más Allá, desde el mundo de las sombras: "... si te dijera la ley del mundo subterráneo que conozco, te vería sentarte para llorar. [...] Lo que has amado, lo que has acariciado y que placía tu corazón, como un viejo vestido, esta ahora roído por los gusanos. Lo que has amado, lo que has acariciado y que placía a tu corazón, está hoy cubierto de polvo. Todo está sumido en el polvo..."³.

La historia del inframundo es la historia del hombre confrontado con su propia existencia, con el temor a la eternidad en un lugar de tormento. Espacio siniestro situado en el Más Allá o situación de angustia existencial vivida en esta vida, el Tártaro, el Hades, el inframundo o el infierno, como se desee nombrar, es multiforme, susceptible a adaptaciones en función de los tipos de sociedad.

Asociado siempre a la muerte, relacionado o no a la idea de castigo y de juicio, eterno o temporal, el inframundo es el espejo de los fracasos de cada civilización en su lucha por resolver sus problemas sociales, y es revelador de la condición humana. Pero mucho antes del infierno cristiano, otros pensamientos religiosos habían imaginado la vida en el Más Allá, en donde no había separación entre buenos y malos sino una prolongación sombría de la suerte terrenal de cada quien.

Es el afinamiento progresivo de la conciencia moral el que lleva poco a poco a individualizar un infierno para los malvados, primero temporal, y luego eterno con el cristianismo. La escatología⁴, por tanto es una doctrina que se refiere a la vida de ultratumba o lo que sucede más allá del sepulcro; y no implica otra cosa que la fe en "la omnipotencia del verbo". Es así que el infierno cristiano es el más desesperante, hasta el punto de haberse convertido en arquetipo.

Estas instancias del mito en torno a la muerte, también hacen su aparición en las obras de escritores de todos los tiempos, como el inglés D. H. Lawrence y latinoamericanos como Gabriel García Márquez y Jorge Luis Borges. Por ello, el corpus básico comprende algunos textos de estos tres escritores. El trabajo tiene como propósito descubrir y analizar las distintas modalidades de esta realidad en la narrativa de estos autores, con el fin de

³ Anónimo, *La epopeya de Gilgamesh*, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, D. F. 1963, p.113.

⁴ "Escatología (ingl. *eschatology*; franc. *Eschatology*; alem. *Eschatologie*; ital. *Escatología*). Término moderno que se aplica a la parte de la teología que considera las fases "finales" o "extremas" de la vida humana o del mundo: la muerte, el juicio universal, la pena o el castigo ultramundano y el fin del mundo. A veces los filósofos han adoptado el término para indicar la consideración de los estadios finales del mundo o del género humano". Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, FCE., México, 1998, p.424.

acceder al núcleo semántico en torno a la muerte; y hacer una interpretación última que nos deje al descubierto los fundamentos literarios de cada uno. El objetivo primordial de este estudio es abordar las obras literarias a través del camino de penetración que ofrece el mito. En el caso de García Márquez se hace evidente el mito escatológico y apocalíptico en la obra *Cien años de soledad*, y el mito escatológico-antropogónico en su cuento "*La santa*".

Ambos textos se abordan desde una perspectiva *hermenéutica* o explicativa, que opera como eje medular a partir de determinados datos relativos al contorno vital y creativo de cada autor. Sin embargo, antes de particularizar en los trabajos de cada autor se hace necesario conocer brevemente el contexto que da pie a su narrativa, y así lograr un análisis más preciso de la función y sentido que adopta el mito en estos relatos.

Es cierto que el tema de la muerte se ha afianzado literariamente en la repetición de esquemas, fórmulas y motivos, y también es verdad que en muchos casos ha perdido valor de lo religioso que impregnaba el mito antiguo. Es cierto que se ha fijado en clichés literarios y se ha revestido de motivos reiterados. Pero también es cierto que durante siglos, y en géneros diversos, el mito ha mantenido una sólida vigencia poética en el mundo de lo heroico.

Y los motivos y las fórmulas se han diversificado: la preparación del viajero y el uso de talismanes protectores, el río y el lago infernales, el puente peligroso, el terrible laberinto como es el caso de Rufo en "*El inmortal*" de Jorge Luis Borges, o el guía conductor por la morada terrorífica, el barquero que traslada en su barca, a los viajeros al Más Allá, el paso peligroso con sus bestias espantosas que el héroe debe derrotar en lucha desigual, el viaje entre la densa niebla sulfúrea o por el misterioso bosque, el encuentro con los familiares y amigos muertos...

Con frecuencia sucede que cuando el héroe visita el mundo de los muertos hay un tiempo inmóvil, distinto en su medida al tiempo del mundo de los vivos. Pero lo más relevante es que el personaje vuelve del mundo de los muertos hecho otro hombre, enriquecido con la verdad de lo contemplado y vivido allí en única y excepcional experiencia.

La coincidencia del miedo a la muerte como estigma personal de cada ser vivo, y a la vez con tantas referencias míticas, nos hace pensar que su importancia puede ser determinante a la hora de estudiar y comprender una obra tan compleja como la de Jorge Luis Borges. Y, se ha elegido el tema de la muerte, sobre todo, para tratar de interpretar en el presente ensayo la búsqueda irresistible del hombre por la inmortalidad.

Ahora bien, una vez determinada la presencia de los mitos clásicos en esta obra, debemos preguntarnos por las causas de esa presencia o, mejor dicho, por la función que dichos mitos cumplen en la literatura de Borges. Para

ello nos plantearemos, primero, una aproximación al mito, entendido éste como forma simbólica, y su relación con el arte y la literatura.

A partir de la descripción de los mitos clásicos y su universo simbólico, podemos decir que el cuento de "*El inmortal*" ocupa un lugar privilegiado en la investigación y por ello nos proponemos dedicarle una atención especial. Llegar al mundo de la inmortalidad se precisa tremendo e inhumano. No en vano Rufo, personaje central de la obra "*El inmortal*", "calma" su sed de perennidad (de transgresión a la vida), en el río que le devuelve su condición humana de finitud, no sin antes viajar al laberinto. Al aceptar con "generosidad" su índole de ser mortal se le confiere de nuevo la consumación suprema de la vida; Rufo se desengaña, así, del "seductor" mito de la inmortalidad pero no deja de ser un personaje heroico.

Como todo descenso al Hades supone un desafío a la muerte, implica el reto de alcanzar el triunfo en el mismo reino de los muertos para rescatar a aquellos que sufren dentro de él, y demostrarse a sí mismo, o sea, al osado valiente, que se atrevió a explorar este mundo, que, adentrarse al Más Allá es toda una aventura. Al respecto, hemos procurado que en el estudio textual de el cuento de Borges, se considere la teoría de Joseph Campbell, el monomito, en *El héroe de las mil caras*, no sin antes advertir que se simplificaron algunos pasos. De modo que al abordar el camino de la forja heroica se ofrece una valiosa pauta (con sus respectivas reservas), de las etapas de la creación épica.

Así, hemos pretendido que el análisis textual de *Cien años de soledad*, y "*La santa*", de García Márquez, así como "*El inmortal*", de Borges, sean mucho más sintomáticos que exhaustivos puesto que, de haber optado por esto último, el trabajo se habría dilatado hasta el infinito dada la omnipresencia del tema sobre la muerte, que, explícita o implícitamente, aparece constantemente en la literatura y sobre todo en las obras de estos autores. De esta manera, hemos preferido hacer una selección, escogiendo estos textos que nos parecen representativos o que mejor se adecuan a nuestros objetivos.

En el caso de D.H. Lawrence y su obra *El hombre que murió o el gallo escapado* se abordará desde la perspectiva simbólico-mitológica, para exponer la resurrección como el eje central del mito tanatológico. Un repaso inusual al tema de la muerte y la resurrección. Un relato inquietante que impugna la figura de Cristo y el papel de su misión en la tierra y donde mejor se aprecia la religiosidad pagana del autor.

I. MITO TANATOLÓGICO

“La muerte en cuanto fin del ‘ser ahí’ es la posibilidad más peculiar, irreferente, cierta y en cuanto tal indeterminada, e irrebasable, del ‘ser ahí’.”

M. Heidegger

“Oh, Señor, da a cada uno su muerte propia, la muerte que procede de esta vida, donde él ha conocido su amor, su misión, y su aflicción.”

Rainer María Rilke

Los mitos acerca del origen de la muerte describen cómo la muerte entró en el mundo. En ellos la muerte no estaba presente en el mundo durante un largo período de tiempo, pero surge por un accidente o porque alguien simplemente olvida el mensaje de los dioses con respecto a la vida humana.

Originariamente el mito (del gr. *Mithos* = relato) es una narración acerca de dioses, reyes y héroes aunque con frecuencia también relata la creación del mundo y -algunas veces- hasta su futura destrucción.

Además de narrar cómo los dioses crearon a los hombres y mostrar las relaciones entre éstos, los mitos proporcionan un código moral que pretendidamente sirve para normar la conducta social de un pueblo al describir las vidas de los héroes enaltecidos como representantes de los ideales de una sociedad. En pocas palabras, los mitos siempre abordan aspectos fundamentales de la existencia humana tales como la vida y la muerte misma.

Pero hay que aclarar que los mitos no siempre son relatos de hechos sobre dioses o héroes sino que, con frecuencia, se trata también de interpretaciones poético-religiosas en torno a fenómenos naturales como la mortalidad misma del ser humano o el planteamiento de conflictos del hombre, a veces de gran hondura, como el de Edipo. El mito posee, asimismo, una intención moral e incluso es eco de la historia.

Pero por lo que toca al papel de los sujetos “creadores” en la génesis mítica, esto es, a sus *inventores*: “los mitos carecen de autor: desde el instante en que son percibidos como mitos, sea cual haya sido su origen real, no existen más que encarnados en una tradición. Su característica es la anonimidad. Aunque, evidentemente, su origen estuvo en una creación individual, para pasar al estado de mito esa individualidad ha de esfumarse y reconocerse el mito como patrimonio común de una cultura o sociedad”⁵. El mito pasa, entonces, a formar parte de la memoria colectiva.

⁵ Pedro Gómez García, *La antropología estructural de Claude Levi-Strauss*, Editorial Tecnos, Madrid, 1981, p.

Sin embargo, cabe señalar que muchos investigadores han insistido en que la comprensión de la formación mítica, si es que pretendemos interpretarlos de alguna manera, como diría Rank: “exigiría un retroceso a la fuente última, esto es, la facultad individual de la imaginación. También se ha señalado el hecho de que esta facultad imaginativa sólo se da en la infancia en toda su activa e incontrolada plenitud”⁶.

Los mitos tienen cierta grandeza, dignidad y elocuencia precisamente porque abordan temas profundos para el hombre, como el relato de la creación, el origen de la muerte o la destrucción de la humanidad. Por lo tanto, la función básica del mito es consolidar y estabilizar a la sociedad, pero sobre la base de la psicología de la masa y la lealtad incuestionable a un jefe o a un grupo, dotados de una autoridad sobrenatural o *cuasi* divina; cumple su cometido como una fuerza cultural o una carta constitucional sociológica. En pocas palabras el mito da pertenencia cultural a los individuos.

Los fenómenos de la naturaleza y los hechos de la vida cobran sentido en el mito y vienen entendidos en función de lo que en el “tiempo originario” existía desde siempre y se efectuaba como acontecer divino. Todo eso se recuerda en el mito y se reproduce explícitamente en el culto, o bien en la magia, con significado normativo para la vida cotidiana en la realidad.

El mito será, pues, una forma de la religión que entra en un tiempo sagrado saliéndose del tiempo lineal-cotidiano, y, por lo tanto, es un discurso no razonado, no estructurado; tiene otra lógica –no es que no sea racional- es más bien que tiene su sentido propio, un sentido que se revela por medio de una hierofanía o manifestación sagrada.

Mito-Rito

Como los mitos siempre han relatado historias sagradas, es de suponerse que por ello no eran accesibles para cualquier persona; entonces, en tiempos pasados, el sentido del mito sólo era comprendido por una comunidad privilegiada o sujetos “iniciados” que ya habían experimentado un rito o la expresión de un acontecer religioso (expresión de una totalidad, de una experiencia del hombre ante el cosmos).

Es por eso que el mito -entendido como uno de los mecanismos utilizados por el hombre para explicar lo sagrado-, nos dice para qué fueron creadas las cosas y con qué fin. De ahí se desprende: mito y rito se relacionan fundamentalmente, porque hay una historia sagrada que se cuenta, se vive y se revive a través de las

129.

⁶ Otto Rank, *El mito del nacimiento del héroe*, Ediciones Paidós Studio, Barcelona, 1981, pp. 80, 81.

ceremonias y los dramas sagrados, como las misas, las danzas y demás representaciones simbólico-rituales. El rito se convierte así en un escape de emociones reprimidas: la necesidad de ejecutar cualquier ritual se descarga en el símbolo eficaz con el que se identifican los participantes.

El mito es, por lo tanto, la representación simbólica de una serie de ritos y ambos son procesos paralelos. Es por eso que el mito no se entiende sin el rito y no por lo que el mito requiere del símbolo, del lenguaje simbólico. Como dicen Chevalier y Gheerbrant: “Los símbolos están en el centro, son el corazón de esta vida imaginativa. Revelan los secretos de lo inconsciente, conducen a los resortes más ocultos de la acción, abren la meta a lo desconocido y a lo infinito”⁷

El relato sagrado confiere eficacia al rito con que va asociado (refiriéndolo al mismo tiempo a la fuente sobrenatural de su potencia y al orden social en que se despliega su eficacia), e inevitablemente produce una situación estática cuya dinámica, en contraste, es él mismo.

Como tradición secreta de una comunidad estrechamente unida, que va pasando de generación en generación o de ejecutante a ejecutante gracias a los poderosísimos recursos de la sugestión colectiva o inducida por un experto de las asociaciones sagradas, el mito está calculado para consolidar la estructura social. De tiempo en tiempo, es cierto, las circunstancias cambiantes tienden a exigir un nuevo trasfondo tradicional, lo que llega a plantear la necesidad de reinterpretar viejas costumbres para ajustarlas a la nueva situación, pero la función del mito sigue siendo la misma: estabilizar el orden existente confiriéndole sacralidad.

El mito para Claude Lévi-Strauss se define “por referencia a un *sistema temporal* que combina las propiedades de la diacronía y la sincronía, pues los acontecimientos desplegados en el tiempo conforman una estructura perdurable. Un mito se refiere siempre a acontecimientos pasados: *antes de la creación del mundo, o durante las primeras edades*, o en todo caso *hace mucho tiempo*. Pero el valor intrínseco atribuido al mito proviene de que estos acontecimientos, que se suponen ocurridos en un momento del tiempo, forman también una estructura permanente que se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro”⁸

Es evidente que en el desarrollo de la civilización las situaciones emocionales y críticas que dan origen al mito y a los ritos de un determinado estadio de la cultura, no son las mismas que las de otra etapa. Esto se explica fácilmente si se compara la situación del antiguo Egipto con la de Alemania durante la entreguerra del siglo XX. Sin embargo, los principios fundamentales que rigen la intencionalidad de este fenómeno son los mismos en todos los casos y en todos los tiempos. En los horizontes en que actúa el pensamiento reflexivo son realidades concretas las que encuentran expresión en el mito y en sus ritos, por eso hay temas que reaparecen una y otra vez asociados a determinados ritos que guardan relación con los

⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Editorial Herder, Barcelona, 1995, p. 15.

⁸ Pedro Gómez García, *op. cit.*, pp. 127, 128.

problemas más urgentes de la vida y la experiencia cotidianas, como por ejemplo, el nacimiento, la renovación y la muerte como dramas sagrados.

Ritos, muerte y costumbres funerarias

En momentos de crisis, sobre todo, las necesidades de la vida sean éstas espirituales o físicas, exigen una intervención divina o sobrenatural. Los grupos sociales, o el individuo mismo, siempre han buscado establecer relaciones rituales con el orden sagrado a fin de protegerse durante su proceso de existencia. Esto es, el hombre, desde que nace, transita por diversas etapas (niñez, pubertad, adultez y vejez) en las que mantiene estrecho vínculo con los ritos sagrados en busca de estabilidad y amparo, a partir –incluso- del primer contacto con la vida.

Rituales los ha habido siempre: desde la comunión inicial con Dios; el refrendo de la propia fe; la unión en matrimonio; el paso del hombre por los años; la recolección de las cosechas, y las imploraciones por librarnos de las enfermedades y el de la muerte. En la sociedad primitiva, vida y salud son conceptos sinónimos, como también lo son muerte y enfermedad. Tanto en la naturaleza como en el hombre estos procesos de decadencia y de regeneración son visibles: un perpetuo morir para renacer, idea de donde surge la creencia de que un espíritu nunca muere y está presente en todas las cosas. Ello se convierte en un ciclo continuo de existencia: nacimiento, vida, muerte y renacimiento. Estos acontecimientos son la ocasión propicia para ejecutar los ritos.

En los ritos relacionados con la muerte o el tránsito final, el hombre de cualquier cultura, siempre ha buscado una vida superior y más plena en el mundo de los espíritus; encontramos así, la división de este proceso en tres etapas básicas: *separación*, *comunión* e *instalación* en un nuevo estado. La idea que predomina, y por la que se llevan a cabo los rituales funerarios, es la de renacer, y las actividades para las que se prepara al difunto y por las que recibe una iniciación en su nuevo estado, pertenecen a un orden trascendente de existencia.

Nacimiento, adolescencia y muerte constituyen un ciclo indefinido y natural en el que el individuo va pasando de una etapa de existencia a otra hasta llegar a su fin, pero cuando este proceso eterno llega a ser truncado por causas no naturales, se denominan los “muertos insepultos” (es decir, los que no fueron debidamente iniciados al tiempo de su disolución), y cuyas infelices almas errantes se convierten en causa permanente de peligros y zozobra para los supervivientes. Entonces, no se escatiman esfuerzos para disponer el cuerpo con rituales a fin de asegurar el renacimiento y la renovación más allá de la tumba.

De esta forma, es preciso realizar minuciosas purificaciones –dependiendo de cada cultura- para alejar el contagio de la muerte y separar el cadáver de su vida anterior. El morir, en la vida antigua, implicaba desechar todas las viejas manchas: de ahí las fumigaciones, las lustraciones, el vestir el cuerpo con ropas nuevas o

recién lavadas, y, a veces, pasarlo por el fuego o desecarlo al sol, práctica esta última que guarda estrecha relación con la cremación o la momificación y que muy probablemente forma parte del proceso de renacer, como el enterrar, por ejemplo, al cadáver en posición fetal.

Podemos pensar que las abluciones estén relacionadas con el poder vivificante del agua, así como la unción del cuerpo con aceite, la aspersion de sangre, o el teñido con ocre rojo, y rodearlo de conchas (como en los enterramientos paleolíticos), son procedimientos que también responden al mismo deseo de transmitir vida al cuerpo. En el antiguo Egipto, este método de resucitar los restos mortales alcanzó su culminación cuando fueron utilizados los refinados sistemas de momificación, que implicaban no sólo la conservación indefinida de la envoltura física, sino el funcionamiento de todas las facultades por medio de operaciones mágicas. En un principio, los ritos funerarios de este tipo estaban reservados al cuerpo de los faraones y de sus familiares, en virtud de la relación estrecha que mantenían con los dioses de los que, se suponía, eran la encarnación. Pero más adelante se extendieron también al resto de la comunidad, a fin de proporcionar a los difuntos el estado conveniente en el más allá y, al mismo tiempo, proteger a sus deudos.

Las ceremonias fúnebres suelen tener un doble carácter en muchas culturas antiguas: como medio de defensa y a su vez de iniciación. Los familiares íntimos (especialmente la viuda) y los otros que participan en los ritos, al igual que los que tienen contacto con el cadáver, debían de bañarse o realizar abluciones de algún tipo, abstenerse de ciertos alimentos y de tener relaciones sexuales, además de someterse a ciertas pruebas difíciles, como en las ceremonias de iniciación.

Las costumbres de este tipo se manifiestan ciertamente como elementos catárticos y defensivos, pero también se distinguen como parte del proceso de renacimiento e instalación en la otra vida, gracias a la íntima relación que une a los que participan en el duelo con el difunto. Así, pareciera que todos ellos fueran actores del mismo drama de muerte y resurrección.

Se llevan a cabo diferentes tipos de rituales fúnebres, dependiendo de la cultura y de las tradiciones. Por ejemplo, en algunas regiones árabes que no obstante le fueron heredadas más tarde por occidente, incluso se ha llegado a creer que los que murieron sin la ayuda de algún ritual podrían también regenerarse "por poder". Esto es, un individuo (¿actor?) representa al muerto como tal: se le lava, recibe las abluciones, se le viste con las ropas nuevas que suelen utilizarse como mortaja, toma los alimentos sagrados y bebe la copa vivificante con las manos envueltas en un lienzo, como si se tratara de un elixir de la inmortalidad. Estos ritos se realizan claramente en beneficio del muerto, no de sus parientes, y en sus rasgos esenciales responden al esquema común de todas las ceremonias de iniciación.

Los mitos y la muerte

La mitología griega nos transmite un mensaje interesante sobre los orígenes de la desgracia y la aparición del mal en el mundo, bajo la forma de enfermedad y muerte que también se consideran resultado de una larga lucha entre seres sobrenaturales (Zeus y Prometeo en este caso). El mito explica asimismo la creación de la primera mujer, Pandora, que le sirvió a Zeus para igualar a Prometeo: enviada con una vasija sellada (o “caja”) al hermano de Prometeo, Epimeteo, que la presenta a la sociedad humana, Pandora abre la vasija fatal agujoneada por la curiosidad y entonces recaen sobre el mundo todos los males que ésta contiene, las enfermedades entre ellos, y sólo queda dentro la esperanza. En este mito Prometeo se muestra como promotor de la civilización humana.

Dicho de otra manera, la propia estructura de un mito es el vehículo del significado del mismo mito, estructura que correspondería en la lengua a la sintaxis. Por lo tanto los mitos, nos dice Lévi-Strauss, son “lentes de aumento sobre la forma en que el hombre ha pensado siempre” y la desgracia, la enfermedad y la muerte formarían parte de un mito en tanto que emerge de una preocupación subconsciente que depende del modo en que se ordenan los elementos de sus historias.

Hemos llegado a un punto donde precisamente es necesario remitirnos con más profundidad a los antiguos griegos y abordar su mitología, que, dicho sea de paso, no perdían el tiempo en intentar explicar la muerte o hacerla más digerible. Pero no hay muchos testimonios acerca de que se cuestionara la necesidad de la muerte, o de que guardaran un particular rencor al destino o a los dioses por hacer a la muerte universal e inevitable, tal como aparece implícito en el Poema de Gilgamesh (del que se hablará más adelante). Muy al contrario, la literatura griega está llena de una aceptación directa e inequívoca de la mortalidad del hombre. Homero, Píndaro y los trágicos subrayan repetidamente que entre los dioses y los hombres existen, a este respecto, una distancia insalvable. Según palabras de Kirk:

[...] los griegos aceptaban la inevitabilidad de la muerte, y mitos como el de Sísifo, que fue castigado por intentar escapar a la muerte mediante un ardid, o el de Asclepio, que fue fulminado por intentar resucitar a un muerto, demuestran la conciencia de que la muerte es una ley natural e irreversible. Los mitos de Hesíodo, por otra parte, muestran que no se aceptaba con la misma facilidad la manera de morir: ¿por qué habrían de someterse los mortales a la humillación y al proceso de desgaste de la enfermedad y la vejez, si no podían realizar el ideal heroico de morir en la batalla? Otros mitos griegos destacan que los dioses no tienen edad, no que sean simplemente inmortales. No es la muerte la causa del resentimiento humano, sino la vejez y sus acompañantes [...] La conclusión positiva, a saber que lo que deberían pedir los hombres es una muerte rápida y honorable, no está implícita en los mitos, lo cual resulta bastante curioso, sino en el ideal heroico propiamente dicho...⁹

⁹ G. S. Kira, *El mito. Su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1985, p. 207.

Entonces vemos que, en el fondo, está ese deseo y ese echar de menos la vida, expresados de forma mítica no sólo en los ocasionales rescates de muertos, sino también en la idea de la edad de oro. Incluso con Hesíodo se sigue destacando el realismo, pues las desgracias de las que se veían libres los hombres durante el reinado de Cronos eran el esfuerzo, las enfermedades y la vejez, y no la muerte propiamente dicha:

Antes de aquel día, las generaciones de hombres vivían sobre la tierra exentas de males, y del rudo trabajo, y de las enfermedades crueles que acarrearán la muerte a los hombres. Porque ahora los mortales envejecen entre miserias.

Y aquella mujer, levantando la tapa de un vaso que tenía en sus manos, esparció sobre los hombres las miserias horribles. Únicamente la Esperanza quedó en el vaso, detenida en los bordes, y no echó a volar porque Pandora había vuelto a cerrar la tapa por orden de Zeus tempestuoso que amontona las nubes.

Y he aquí que se esparcen innumerables males entre los hombres, y llenan la tierra y cubren el mar; noche y día abruman las enfermedades a los hombres, trayéndoles en silencio todos los dolores, porque el sabio Zeus les ha negado la voz. Y así es que nadie puede evitar la voluntad de Zeus.

Pero, si quieres ¡Oh Perses! te diré otras palabras buenas y sabias; retenlas en tu espíritu.

Cuando al mismo tiempo nacieron los Dioses y los hombres mortales, primero los Inmortales que tienen moradas olímpicas crearon la Edad de Oro de los hombres que hablan. Bajo el imperio de Cronos que mandaba en el Urano, vivían como Dioses, dotados de un espíritu tranquilo. No conocían el trabajo, ni el dolor, ni la cruel vejez; guardaban siempre el vigor de sus pies y de sus manos, y se encantaban con festines, lejos de todos los males, y morían como se duerme...¹⁰

Por encima de otros males la vejez y las enfermedades eran la preocupación principal de los griegos, pero no así la muerte: que todos debiéramos morir era una idea simple que se aceptaba sin plantear más problemas; sin temores. No obstante, la muerte constituía un rasgo tópico de melancolía, y la contemplación de la luz del día -por última vez en la vida-, era motivo de lamento.

Hasta los hombres más privilegiados, los de la edad de oro, tenían que morir, según Hesíodo, aunque “vivieran como dioses, dotados de un espíritu tranquilo. No conocían el trabajo ni el dolor...”; lo significativo era el modo en que morían: la miserable vejez no les sobrevinía, antes bien, con miembros que no padecían mutación alguna, disfrutaban de los festejos, lejos de todo mal, y *se morían como si fueran vencidos por el sueño...*

En la *Teogonía* Hesíodo asociaba la vejez con la lucha (vejez-lucha) y las hacía, al igual que a La Pena y a La Muerte, hijas de La Noche. La muerte es inevitable, pero la lucha y la vejez, teóricamente, parecen innecesarias.

A los griegos generalmente no les gustaba hablar de su propia muerte, o de la de sus amigos, sino que preferían decir que alguien se había “marchado” o se referían al muerto como “el bienaventurado”.

¹⁰ Hesíodo, *Teogonía. Los trabajos y los días*, Editorial Porrúa, S.A. “Sepan Cuantos” núm. 206, México, 1990, p. 32.

Entonces ¿por qué ha causado tanto sobrecogimiento la muerte en la experiencia humana? ¿Por qué los hombres no pueden vivir en paz y morir “como dormidos”, al igual que los de la raza de oro? El mito de Pandora, en la versión de *Los trabajos y los días* explica el actual estado de cosas como un castigo de Zeus por un acto de *hybris*, no directamente de los hombres, sino de su protector Prometeo. De modo que la “tesis” de este mito, si conviene plantearlo en esos términos, es que la causa de la inclusión de la muerte en la vida, de la degradación del individuo a medida que aumenta la madurez, “estriba en el hado –según lo plantea Kirk-, en el destino natural de los hombres a hacer la guerra, que en ciertos aspectos es buena; pero en parte, también estriba en los propios hombres, pues ni el esfuerzo ni la guerra exigen la presencia de la *hybris* ni excluyen la justicia...”¹¹.

De más está decir que, desde la propia historia del pensamiento, la conciencia mítica o, mejor dicho, su desintegración, se sitúa en el origen mismo de la filosofía griega y occidental. Lo que es innegable es que el mito está relacionado con la literatura: Aristóteles en su *Poética* se refiere al mito en el sentido de una narración, por lo tanto, podríamos considerar al mito como un relato, como una puesta en *relación* de elementos que constituyen “el entramado de las acciones”, es decir, el *alma* de la tragedia¹² y por extensión, de toda obra literaria.

Con lo anterior, podríamos afirmar que el principio de la literatura es el mito, del mismo modo, debemos considerar que, mucho antes de que el hombre se dotara con el instrumento de la razón, para intentar una visión científica que transformara al cosmos en objeto de conocimiento, el mito constituyó durante miles de años, la primera forma de pensamiento empleada por el individuo para relacionarse con su entorno, con “el otro”. Así un estudio de la literatura basada en los mitos, nos puede ofrecer un conocimiento íntimo de la conciencia humana y una visión profunda de nuestra cultura madre occidental: la Grecia Clásica. Y sin descuidar el tema que nos ocupa, *La épica de Gilgamesh* es fundamental, pues despliega, en su contenido, la constante incertidumbre del hombre ante la inevitabilidad de la muerte.

Desarrollar con cierta amplitud los mitos y su utilización para el análisis de las obras literarias no responde a un simple juego de erudición o a un alarde enciclopédico. No podemos ignorar que el mito, especialmente si corresponde a la tradición greco-latina, puede funcionar como marco de referencia u horizonte cultural de consideración. Su utilización, en este sentido, constituye una forma de elevar el texto, de conferirle la dignidad propia de su asunto.

Lo manifestado hasta aquí, legitima el estudio de los diversos modos en que el mito relacionado con la muerte aparece en los autores que se analizarán posteriormente, ya sea como sustrato antropológico y psicológico, común a toda su creación poética, o como referencia conciente a determinadas mitologías o tradiciones culturales que los autores incorporan en sus textos con intenciones muy

¹¹ G.C. Kirk, *op., cit.*, p. 245.

¹² Aristóteles, *La Poética*, versión de García Bacca, Editores Mexicanos Unidos, México, 1996, p. 79.

específicas. Estos elementos podrán ayudarnos a iluminar o, al menos, a observar desde otro ángulo, tanto en lo puramente conceptual o ideológico, como estilístico, las obras tan vastas y ricas en símbolos o mitos personales de D.H. Lawrence, Gabriel García Márquez y Jorge Luis Borges, así como, algunos arquetipos y mitos clásicos en torno a la muerte.

II. MITOS CLÁSICOS

Cómo surge Tánatos, la deidad

Hesíodo nos proporciona una lista de abstracciones no del todo relacionadas con el mito y el culto, pero sí enlazadas mutuamente con la Noche:

La Noche engendró el Destino y la Condenación: Moro y Cer (este último nombre vago de una especie de espíritu o demonio, un ángel de la muerte)
La Muerte (Tánato: el genio de la muerte o el mensajero de la muerte)
El Sueño (Hipno: figura corriente en la literatura y en el arte, y no del todo ajena a las creencias religiosas porque existió un altar de Hipno en Trecén)
Los Ensueños, Momo (personificación del defecto de criticar todas las cosas; que pone objeciones a todo lo que hacen los dioses¹³)

... Y el Padre, el gran Urano, apodó Titanes a los hijos que engendrara, maldiciéndolos, diciendo que habían extendido la mano para cometer un gran crimen, del cual se tomaría venganza en el porvenir. Y Nix parió al odioso Moro y a la Ker negra y a Tánatos. También parió a Hipnos y a la muchedumbre de los Sueños. Y la divina y sombría Nix no se había unido para eso a ningún Dios. Y después parió a Momo y a Ezis, pletórico de dolores; y a las Hespérides, a quienes, allende el ilustre Océano, están confiadas las manzanas de oro y los árboles que las ostentan. Y parió a las Moiras...¹⁴

Las Moiras

Entre los hijos de la Noche se encontraban las diosas del Destino, las Moiras. Esta tradición se encuentra en Hesíodo, quien declara que estas tres diosas eran hijas de Zeus y de la diosa Temis. Las Moiras eran tres hermanas: Cloto, Láquesis y Átropo a las que Zeus otorga el más alto privilegio que consiste en repartir la felicidad y la desgracia entre los mortales.

Conocemos a las Moiras como Hilanderas, *Klothes*: la mayor es Cloto la que hila; Láquesis, la segunda, es “la Repartidora” o la que da las proporciones, y Átropo, la tercera, es “la Inevitable” o la inflexible. Las Moiras hilan los días de nuestras vidas, uno de los cuales se vuelve inevitablemente el día de la muerte. La extensión del hilo que asignan a cada mortal es decidida únicamente por ellas; ni

¹³ Véase, por ejemplo, las obras de Aristófanes y autores posteriores, Momo critica a Zeus por no haberse puesto los cuernos del toro sobre la espalda, donde la fuerza es mayor, en vez de sobre la cabeza.

¹⁴ Hesíodo, *Teogonía*, Editorial Porrúa, S. A. núm. 206, “Sepan Cuantos...” México, D. F. 1990, p. 6.

siquiera Zeus puede influir en sus decisiones. Lo más que el señor de los dioses puede hacer es tomar su balanza áurea, de preferencia al mediodía, y medir, por ejemplo, en el caso de dos oponentes enfrentados, cual de ellos está condenado a morir ese día.

En arte aparecen como mujeres jóvenes; en literatura a menudo como mujeres ancianas, naturalmente. Esto debido a que, por un lado, las divinidades de este mismo estrato antiguo aparecían dentro de la fantasía popular con los signos de la vejez; y, por el otro, porque las ancianas eran por encima de todas las otras, las hilanderas tradicionales de los hogares griegos. El hilo que las Moiras -también llamadas Parcas- hilan, sirve para tejer el destino de cada individuo, pero cuando aquél se rompe... una vida humana toca a su fin.

Según los devotos posteriores de Orfeo, las Moiras vivían en el cielo, en una caverna junto a la laguna cuyas aguas blancas brotan de esa misma cueva: una imagen nítida del plenilunio. La palabra *moira* significa “lote” o “parte”. Y su número, sostienen los órficos, corresponde al de las tres “partes” de la luna; es por eso que Orfeo canta a “las Moiras de blanco ropaje”.

Moira aparece en los poemas homéricos la *Iliada* y la *Odisea* con los siguientes significados:

- 1.-Deidad o agente que trae la muerte inmediata o lleva a una persona a la muerte.
- 2.-Muerte: derivado del significado anterior.
- 3.-Poder impersonal que decide la muerte.
- 4.-Deidad, alto poder, que ejerce un oficio no necesariamente conectado con la muerte.

También en los poemas homéricos estas deidades asisten al nacimiento de un hombre o una mujer, y en ese momento le fijan el destino que regirá su vida ¹⁵. Aunque Homero habla por lo general de una sola Moira, se trata de una diosa hilandera, única, que es “recia”, “difícil de sobrellevar” y “destructora”. Este mismo valor tienen las tres diosas juntas en otros autores posteriores.

Aristófanes, por ejemplo, además de asociarlas a Zeus y Hera las sitúa en el Hades presidiendo un coro de muertos, y Eurípides señala la asociación de aquellas con el destino y la muerte, en su tragedia *Alcestris*, donde afirma que, engañando a las Moiras, se puede salvar a un individuo de la muerte; pero estas divinidades odiosas acaban por cumplir su labor de fijar el destino y portar la muerte que aparece, en gran parte, como una abstracción que funciona un poco independiente de las Moiras.

Para Esquilo (*en Euménides*) son, en primer lugar, hijas de la Noche; distribuyen la equidad y hacen sentir el peso de su poder justiciero ¹⁶.

¹⁵ Homero, *Odisea*, rei, Letras Universales, núm. 62, México, 1992, p. 386.

¹⁶ Naturalmente en Esquilo las Moiras siguen conservando su clásico papel de dueñas del destino, de la

Las Moiras tienden a confundirse y a borrar los límites que separan sus personalidades, llegando a constituir un personaje que asocia justicia, venganza y muerte. El destino aparece así constantemente asociado al valor 3 que la Moira posee en *la Iliada*, aunque ya no en la *Odisea*.

Según el relato sagrado las Moiras viven en las lagunas uranias, cuya fuente brota escondida en las nocturnas tinieblas y en el fondo invisible de una caverna rocosa, de donde sale la fuente; tienen establecida ahí su morada. Controlan a todos los mortales y deambulan por la tierra recorriendo los reinos de la Justicia, la Esperanza y la Inquietud. Producen y destruyen todo; son invisibles para los mortales. Por ello el autor del Himno les pide protección para unas ceremonias y auxilio para ahuyentar los maleficios.

Tanto en los *Himnos Órficos* como en Aristófanes la morada de las diosas esta situada en el Hades; pero ni Homero ni Hesíodo dan referencia alguna en este sentido. Las atribuciones de las Moiras aparecen, pues, claramente establecidas en Homero: el control de los mortales y de sus acciones y la fijación del principio y del fin, pero nunca su relación con la esperanza o la inquietud, ni tampoco en la protección contra la magia.

Si tenemos en cuenta que son poderes ctonios y, en algún caso, hijas de *Nyx*, podríamos entonces preguntarnos si no es posible que se diese alguna evolución de sus figuras.

Primitivamente, Moira o las Moiras son concebidas en la creencia popular como portadoras de la muerte, la parte más elemental y primitiva del destino humano. Por eso, actuarían conjuntamente con las Erinnias en las venganzas, y además, en la muerte y el destino en general. Las Moiras estaban presentes también en el matrimonio por su capacidad de todopoderosas diosas del destino; por esa misma razón, presidirían el nacimiento, la fundación de las ciudades y hasta los juegos.

Todos estos elementos corresponderían a un substrato de creencias populares recogido en la religión olímpica y homérica, en la que Moira se asocia al término *Ker*. Cuando Homero lo cita en singular suele ser sinónimo de muerte, pero en plural designa también formas diversas de la muerte, siendo asimilado a Moira por ser el agente portador de la muerte.

Todos estos seres comenzarían a sufrir una transformación en la épica, adquiriendo un sentido ético que llegaría a su plenitud con Esquilo. Ese proceso transformador sería paralelo al de la inclusión de estas diosas en la familia olímpica.

Con este cambio los hombres dejarían de ser juguetes de las fuerzas del destino y pasarían a actuar como agentes libres e independientes. A partir de

necesidad y de la muerte; su poder es inatacable, incluso por el propio Zeus, sometido al destino del rey eterno (*Prometeo*, pp. 511-525).

entonces, el destino se asociará a la idea de la justicia de Zeus,¹⁷ concepto que se define por su relación con *Díke*. Para Hugh Lloyd-Jones, “*Díke* significa básicamente el orden del universo, y en esta religión los dioses mantienen el orden cósmico”, y “el poder que mantiene ese orden universal es la justicia de Zeus, y así como lo sabio quiere y no quiere ser llamado Zeus, del mismo modo *Díke* quiere y no quiere ser llamada justicia”¹⁸.

El papel de Zeus como dios de la justicia no es en modo alguno tardío en la historia de la religión griega, ya que está presente en la obra de Hesíodo con toda claridad.

No nos quedaría más que remontarnos a la propia prehistoria, pero aquí nos moveríamos en el terreno de las más puras hipótesis y si recurrimos a la etnología comparada podemos ver cómo los personajes míticos de todas las culturas conocidas, incluso las de los cazadores, forman sistemas, y que en todas las culturas conocidas está presente la idea de la existencia de un orden cósmico y social a la vez.

Dejando a un lado las hipótesis podemos aducir que las Moiras, tres hermanas solteras, se encuentran íntimamente asociadas a Zeus y son solidarias con él, sobre todo en el mantenimiento del orden cósmico a través de la administración del castigo y de la justicia. Dentro de esta regulación del orden éstas desempeñan la custodia del destino de los hombres, y del destino especial del propio Zeus, a quien por cierto le conceden el ser un rey eterno y especial para los dioses, como afirma Prometeo. Pero el Destino creado precisamente para los hombres, por aquella cualidad que los define como efímeros y temporales, marca sus límites entre el nacimiento y la muerte.

Este destino, mitológicamente hablando, está relacionado directamente con la muerte y posee un sentido ético y es compatible, dentro de ciertos límites, con las ideas de libertad y actuación del hombre. Estas diosas de la Justicia y el Destino son indispensables a Zeus para el mantenimiento de su poder, porque con sus cualidades, como en el caso de Métis y Temis, lo colocan en una situación de privilegio y le conceden un destino mejor que el de los demás hombres y dioses, siempre subordinados a Zeus, a través de sus destinos.

La realeza mágica de Zeus -para cuya composición era necesario que el dios adquiriese propiedades físicas y morales de diverso tipo, residentes en seres anteriores a los olímpicos y más poderosos que ellos-, ya no era bien comprendida por Esquilo. Por ello a partir de la época clásica se refuerza el papel jurídico de Zeus, olvidando su dimensión mágica y relegando a las Moiras al Hades, siguiendo una tendencia que conocerá su última etapa en los *Himnos órficos*.

¹⁷ Este tema ha sido estudiado por Hugh Lloyd-Jones: *The Justice of Zeus*, University of California, Berkeley, 1971.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 155, 161.

Moiras y Parcas son personajes muy similares en Hesíodo, por su forma y función, y con Temis, su madre, proporcionan a Zeus tanto el dominio de todo tipo de leyes como del orden físico y moral del Cosmos, necesario para el mantenimiento de su soberanía sobre los dioses y los hombres.

El Mundo de los Muertos

Acerca del mundo de los muertos se hará una breve descripción que ofrezca un esquema general en torno a las diversas ideas que hay al respecto.

El mundo griego de los muertos, descartando cuál sea su entrada, se halla separado de los vivos por una masa de agua, una de las aguas del mundo subterráneo que son cinco en total: *Estige*, *Aqueronte*, *Piriflegetonte*, *Cocito* y *Leteo*. Los nombres son en cada caso significativos, respectivamente: el Abominable, el Desdichado (¿?), el Fogoso, el Sollozante y el del Olvido.

El *Piriflegetonte*¹⁹ nada tiene que ver originalmente con el fuego penal (aunque se menciona en la mitología griega como lugar de tormento en pasajes tardíos ocasionales), sino que simplemente se refiere a las llamas de la pira funeraria. El *Leteo*²⁰ se relaciona íntimamente con la idea de que aquellos que van a reencarnar reciben una bebida mágica que les hace olvidar su existencia anterior, aunque no hay necesidad de que éste sea su significado original en este contexto. Sea como fuere la encontramos por primera vez en Aristófanes²¹ donde es una llanura, quizá con un río corriendo a través de ella.

*Aqueronte*²² es generalmente un río, a veces un lago o una laguna; en Homero desembocan en él el *Cocito* y el *Piriflegetonte*, siendo el *Cocito* un brazo del *Éstige*.

¹⁹ Flegetonte. “Entre los Griegos, río infernal que, al unirse al Cocito, constituía el Aqueronte. Se conoce a este río también bajo el nombre de Piriflegetonte, lo que alude, en griego, al hecho de que su caudal estaba formado por llamas en lugar de agua.” (Constantino Falcón Martínez, *et. al.*, *Diccionario de la mitología clásica*, Vol. I, p. 261).

²⁰ Lete. “Hija de Éride, la *discordia*, y madre, en una versión secundaria, de las Cárites, es concebida Lete como una alegoría del *olvido*, emparentada con el *sueño* y la *muerte*. Lete es el nombre de una fuente o un río existente en el mundo subterráneo donde beben o se bañan los muertos para olvidar su vida anterior. En todas las doctrinas existentes sobre la transmigración de las almas, aparecen éstas bebiendo en la citada fuente para olvidar todo lo relativo al mundo infernal.” (Constantino Falcón Martínez, *et. al.*, *op.cit.* Vol. II p. 387).

²¹ Si fueran ciertas, podrían añadirse otras dos menciones bastante antiguas del Leteo, pero en ambas es muy posible que la frase signifique simplemente “casa o lugar de olvido”, no “casa de Leteo”. En Platón (*República*. X, 621 A) el Leteo es una llanura, a través de la cual corre el río Ameles (Despreocupado), cuyas aguas causan el olvido.

²² Aqueronte. “Río del mundo subterráneo que se consideraba como límite entre el mundo de los vivos y el reino de los muertos. Las almas de los difuntos se acercaban a la orilla y eran recogidas allí por el barquero Caronte, que las pasaba al otro lado. Como personificación del río infernal, Aqueronte pasaba por hijo de Helio y de Gea; se decía que Zeus lo había precipitado en el Hades por haber dado de beber a los Gigantes cuando luchaban contra él. Con la ninfa Éstige, con Orfe o con Gorgira, Aqueronte es el padre de Ascálofo.”(Constantino Falcón Martínez, *et. al.*, *op. cit.* Vol. I, p. 70).

El *Aqueronte* se encuentra como río, o como lago en más de un lugar de la mitología. El límite es generalmente el *Éstige*, a veces el *Aqueronte*.

Para cruzar este río que sirve de frontera, hace falta una barca. El barquero es una figura curiosa y probablemente muy antigua, aunque no aparece en Homero, a saber, Caronte²³. Esto, naturalmente implica cierta falta de consistencia en la tradición; si la casa de Hades²⁴ es literalmente una casa, como parecen indicar los documentos más antiguos, la entrada es una puerta, custodiada por un portero, el can Cérbero²⁵ o bien otro. Si se trata de una región, el río con su barquero, constituye un límite más adecuado. Pero Cérbero nunca se encuentra desplazado por Caronte, sino solamente trasladado al otro lado del río, donde los visitantes vivos al menos tienen que apaciguarle arrojándole una torta de miel; en otras palabras, dándole su parte de la comida de los muertos, puesto que tales tortas eran una forma muy común de ofrenda.

A Caronte había que pagarle por sus servicios y, consecuentemente, se enterraba a los muertos con una pequeña moneda en la boca, el óbolo de Caronte²⁶. Se le representa constantemente con la figura de un anciano de aspecto terrible pero escuálido. Es dudoso que en su origen fuera un barquero; se han aducido argumentos a favor de la teoría de que se trataba de un antiguo y popular dios de la muerte.

²³ Caronte. “Genio del mundo subterráneo en cuya barca las almas de los muertos que han recibido las honras fúnebres debidas atraviesan los ríos que separan del Hades el reino de los vivos. Caronte cobra un óbolo a cada uno por este servicio, y de ahí la costumbre antigua de colocar la correspondiente moneda en la boca del difunto. Se niega, en cambio, a transportar a los muertos insepultos, que deben vagar durante cien años por las orillas del Cocito antes de ser admitidos en la morada de Hades. [...] La figura de Caronte es desconocida de Homero y Hesíodo, donde las almas de los muertos atraviesan por sí solas los ríos infernales conducidas por Hérnes, y parece haberse perfilado principalmente entre los Latinos, partiendo quizá del genio de la muerte etrusco, que aparece en las pinturas de las tumbas como un demonio alado con un mazo en la mano; en Virgilio, Caronte es un anciano de larga barba blanca y ojos llameantes, con una capa andrajosa anudada a su cuello.” (*Ibid.*, Vol I. pp. 130, 131).

²⁴ Hades o Plutón. Hemos de recordar que en la mitología griega y en el pensamiento de los helenos generalmente no hay ninguna figura que corresponda al diablo de la religión persa y de la posterior religión judía, así como de la teología cristiana tradicional. Hades es sombrío y triste en su carácter y en sus funciones, severamente justo e inexorable al llevar a efecto sus decretos o los del destino. “Hades es sobre todo el rey de los muertos, dando incluso su nombre al lugar donde residen. [...] Con él viven ayudándole el barquero Caronte, el perro Cerebro, además de Éaco, Minos y Radamantis –que juzgan a los muertos- y de las Erinias...” (*Ibid.*, Vol I. pp. 277, 278).

²⁵ Cérbero. “Perro monstruoso de mordedura venenosa, hijo de Tifón y Equidna, que guardaba las puertas del Hades. Según Hesíodo, tenía cincuenta cabezas, si bien la mayoría de las tradiciones le atribuyen solamente tres; tenía cola de serpiente, y otras muchas serpientes le nacían del lomo. Su misión era impedir la salida a los muertos y la entrada a los vivos. No obstante, la sibila de Cumas, guía de Eneas en su bajada a los Infiernos, consiguió dormirlo dándole una especie de pastel, y Orfeo lo amansó con la música de su lira...” (*Ibid.*, Vol. I. p. 139).

²⁶ Esta es una explicación clásica. Se prefiere considerarlo como originariamente un hechizo para impedir que el cuerpo fuera poseído por los malos espíritus. Hay pruebas de que tal idea existió, de procurar a los muertos el dinero para el viaje que forma parte simplemente de la costumbre casi universal de proveer las cosas que el viajero pudiera necesitar.

En el folklore griego moderno Caronte se ha convertido en Caro, y generalmente se le representa montado en un caballo y llevándose a jóvenes y viejos. No se puede decir en qué medida es esto original y en qué medida se debe a una confusión con el propio Hades.

Después de cruzar el río en la barca de Caronte, los muertos son llevados a juicio ante uno de los jueces infernales ya descritos. Entonces son conducidos a su lugar adecuado. En la relación más clara y consistente que se encuentra en un gran autor clásico, en Virgilio, un sendero pasa a través de las regiones o zonas en las que moran aquellos que no están ni en el Eliseo²⁷ ni en el Tártaro²⁸. Entre estas personas se incluyen aquellas que murieron antes de tiempo²⁹, tales como niños, suicidas y los que fueron muertos en la batalla. Pero ni siquiera todos éstos pueden encontrarse en esta región neutral, ya que para entrar en los dominios del Hades es preciso haber recibido sepultura. Esta es una de las pocas creencias que parecen haber permanecido completamente intactas y sin modificación (salvo, naturalmente, para aquellas personas cuya ilustración las colocaba por encima de todas estas supersticiones), a través de la Antigüedad.

La casa de Hades se halla generalmente subterránea y existía la antiquísima creencia de que los muertos continúan teniendo una especie de vida dentro de sus tumbas, suposición que no se ha extinguido del todo. Es evidente que el cuerpo o las cenizas han de ponerse de algún modo bajo tierra y ello de una manera formal y ordenada, ya que se convierte en un rito de umbral muy importante.

En la práctica se usaron varios métodos de inhumar a los muertos en diversas épocas y lugares; pero el mínimo consistía en arrojar sobre el cuerpo un poco de polvo (tres puñados, por lo menos). Esto casi nunca se le negó ni a un amigo ni a un enemigo, por lo que el no concederlo constituía un acto de la más cruel venganza; era tanto como excluir al espíritu del muerto de su lugar de descanso, por lo menos durante algún tiempo.

Pasando, pues, por este sendero, el viajero que -como Eneas o sus predecesores literarios, en el relato de cuyas aventuras sin duda se basó Virgilio- se atrevía a explorar tales regiones llegaba a una encrucijada que, por un lado,

²⁷ No todos los que mueren van a un lugar sombrío. Unos pocos mortales altamente favorecidos son llevados, en cuerpo y alma, al Elíseo, que, a juzgar por su nombre, es un paraíso prehelénico, gobernado por Radamantis, solo o como asesor de Crono, e identificado por los griegos con su propio país de felicidad, las islas de los Bienaventurados. Significa “país de los que se han ido” o la morada final de los justos glorificados. (Homero *op. cit.*, IV, p. 563.).

²⁸ Opuesto al Elíseo o a las islas de los Bienaventurados es el Tártaro, como generalmente se le llama, el lugar de castigo de los malos. “El tártaro es la región más profunda del mundo, situada a gran distancia, por debajo del Hades o Infiernos. [...] Al tártaro se enviaba en los orígenes no a los grandes pecadores, sino a los que ofendían especialmente a los dioses. Más tarde fue confundido con los Infiernos. Es descrito como un lugar rodeado por una muralla triple y defendido por una torre con puerta inexpugnable hasta para los propios dioses. [...] El antropomorfismo griego lo divinizó, haciéndolo uno de los elementos primordiales del mundo surgido del caos. Habría engendrado con Gea, la *Tierra*, varios monstruos: tifón, Equidna y Tánato.

²⁹ Véase en Homero. *La Iliada*, XX, p. 336. Era un artículo de fe, especialmente entre los nigromantes de épocas posteriores, que tales personas se convirtieran en espectros particularmente malignos y peligrosos.

conducía al Tártaro y, por el otro, al Elíseo. Aquí, de un modo permanente o no, según las creencias particulares de cualquiera que describiera el lugar, se encontraban respectivamente los malvados y los destacadamente justos.

Virgilio describe sucintamente a los habitantes del Tártaro como *ausi omnes immane nefas ausoque potiti*, o sea los que se habían atrevido a cometer una acción monstruosa e indescriptible y habían llegado a concluirla. Específicamente: la violación de los más estrechos vínculos del parentesco de sangre y de la obligación social, la traición contra la patria, el gran abuso del poder y las ofensas directas contra los dioses. En el Elíseo coloca Virgilio a los grandes y afortunados patriotas, a famosos soldados, sacerdotes y poetas de alta inspiración.

Eneas, príncipe de Troya, es el héroe fundador más representativo. Tras la destrucción de la ciudad a manos de los aqueos, el hijo de Príamo toma a su familia y a varios clanes troyanos para hacerse a la mar. Eneas ha recibido el mandato de Júpiter y de Venus (su madre) de construir una nueva patria en la tierra de las Hespérides, allá donde se pone el sol. La nueva Troya se llamará Roma. Esta gesta, narrada por Virgilio en la *Eneida*, es el prototipo de los mitos de fundación: éxodos de pueblos enteros que, guiados por un líder, se establecen en tierras inexploradas. Héroe fundador, pionero en la lucha en tierras inhóspitas.

Los héroes de la antigüedad, como en el caso de Eneas, Orfeo y Gilgamesh, que trataremos más adelante, se distinguían más bien por sus hazañas y por sus alardes de valor y astucia, que por una disposición altruista de servicio. Todos ellos estaban emparentados con los dioses y esta condición semidivina les situaba en una esfera por encima de los simples mortales. El héroe antiguo era absoluto y no estaba sometido a ninguna ley, siempre y cuando no interfiriera en asuntos de dioses, lo cual podía traer su ruina.

Pero ¿cuál sería la mejor definición de un héroe? ¿qué tienen que ver los héroes con la muerte? Por encima de procedencias, culturas, ambientes y profesiones, un héroe es un protector y un servidor. La etimología de la palabra *héroe* nos remonta a una raíz indoeuropea acreditada en persa antiguo y en griego, de donde procede la voz que nos interesa, y cuyo significado está relacionado con los términos “guardián, servidor, protector, hombre o mujer valerosos”.³⁰ Todo héroe lleva a cabo sus hazañas de protección y servicio a favor de un ideal, que siempre se concreta en personas cercanas o en un grupo social. Es cierto que, como advertía Aristóteles hace veintitrés siglos en el libro de la *Retórica*, “la acción es el personaje” y por tanto todo héroe está condicionado por su aventura.

³⁰ “El héroe es hijo de la unión de un dios o una diosa con un ser humano, éste simboliza la unión de las fuerzas celestes y terrenas. Pero naturalmente no goza de la inmortalidad divina, aunque mantenga hasta la muerte un poder sobrenatural: dios caído u hombre divinizado. [...] También pueden surgir de su tumba y defender contra el enemigo la ciudad que se ha amparado bajo su protección. El prototipo del héroe griego inmortalizado es Heracles (Hércules).” Jean Chevalier, *et., al., op. cit.*, p. 558.

La aventura no siempre conduce hacia tierras y experiencias maravillosas. En ocasiones, los héroes se ven obligados a introducirse en mundos exóticos, mortíferos, donde experimentan el horror, como veremos más adelante en el cuento “*El inmortal*”, o se arriesgan para rescatar a aquellos que sufren en estos lugares. El lema “proteger y servir” queda de manifiesto en esta clase de hazañas, que convierte a los aventureros en visitantes de los infiernos.

Visitantes de los infiernos

Los descensos al Hades suponen un desafío a la muerte, un intento de alcanzar el triunfo en el mismo reino de los muertos para rescatar a aquellos que sufren dentro de él. La osadía de quienes emprenden este tipo de aventuras manifiesta el deseo de inmortalidad referido antes y, precisamente, es el mismo que animó a los héroes de las antiguas mitologías a adentrarse en los dominios del Hades.

Los dioses permitieron a Orfeo penetrar en los infiernos para liberar a su esposa Eurídice, si bien bastó una muestra de desconfianza por parte del músico para perderla definitivamente. Otro mito infernal es el de Hércules que descendió al Hades con el propósito de capturar a Cerbero, pero durante la misma aventura rescató a Teseo de las sillas del olvido, -donde sufría la tortura impuesta por Hades-, y a la hermosa Alceste. El propio Teseo ya se había internado en los dominios de los muertos para liberar a Perséfone, la diosa de la primavera, obligada a desposarse con el anciano y terrible Hades, mientras la tierra quedaba sumida en un invierno perpetuo. Por otra parte, en la mitología de Mesopotamia también se relata un descenso al Hades del gigante Gilgamesh, adonde le conduce su búsqueda de la inmortalidad.

Según un estudio publicado en 1948 por el filólogo norteamericano Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, donde se exploraba el mundo de los mitos a la luz de las teorías del psicoanálisis, marchaba en paralelo con el del psicólogo suizo Carl G. Jung, quien escribió acerca de los *arquetipos o imágenes primordiales*:

Son representaciones concientes de un motivo, representaciones que pueden variar muchísimo en detalle sin perder su modelo básico [...] no tienen origen conocido; y se producen en cualquier tiempo o en cualquier parte del mundo, aún cuando haya que rechazar la transmisión por descendencia directa o “fertilización cruzada” mediante migración.³¹

Campbell y Jung explican en sus teorías el origen de la mitología como un fruto del llamado *inconsciente colectivo* de la raza humana, al que consideran la fuente inagotable de las historias. Tras estudiar las coincidencias entre los antiguos relatos, Campbell se basó en la teoría del *inconsciente colectivo* para concluir que todos los héroes de la humanidad, mitológicos o literarios, no eran más que reinenciones del

³¹ Carl G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, Edit. Paidós, Barcelona, 1997, pp. 67, 69.

mismo patrón: distintos positivos a partir de un idéntico negativo fotográfico oculto en las sombras de la conciencia humana. “El sueño es el mito personalizado, el mito es el sueño despersonalizado –concluye Campbell-, tanto el mito como el sueño son simbólicos del mismo modo general que la dinámica de la psique. Pero en el sueño las formas son distorsionadas por las dificultades personales del que sueña, mientras que en el mito los problemas y las soluciones mostradas son directamente válidas para toda la humanidad”³².

Con esta explicación, Campbell y Jung convierten las historias en una tendencia mecánica. Podríamos pensar que cada relato sólo sería una proyección de los misterios instintivos del inconsciente. Es decir los héroes se comportan de modo idéntico y acometen aventuras similares porque no tienen más remedio que obedecer la voz invisible e imperativa de sus creadores. En su empeño por justificar la totalidad de las historias desde la teoría psicoanalítica del inconsciente colectivo, Campbell parece incapaz de estudiar relato alguno sin remitirse al mundo de lo onírico, hasta el punto de hallar las indiscutibles raíces del inconsciente colectivo en cualquier coincidencia narrativa del árbol genealógico literario. La libertad creativa del narrador, según Campbell y Jung, quedaría reemplazada por la voz antigua del sueño. Y, con ella, la fantasía se vería encadenada necesariamente.

Para el presente trabajo, se tomaron en consideración lo anterior, y las teorías de Campbell, y se eliminaron o se simplificaron algunos pasos contemplados en *El héroe de las mil caras*, tales como el *Encuentro con la diosa*, la *Reconciliación con el padre* o la *Apoteosis*. De este modo, al analizar, sobre todo *El inmortal* y algunas partes de *la épica de Gilgamesh*, el camino de la forja heroica se ofrece una valiosa pauta con las etapas de la creación épica a lo largo de los siguientes pasos:

El héroe es presentado en el *mundo ordinario*, donde recibe la *llamada a la aventura*. *Duda* al comienzo o *rechaza la llamada*, pero es animado por un *mentor* para *cruzar el primer umbral* y penetrar en el Mundo Especial, donde encuentra *pruebas, aliados y enemigos*. Se encamina hacia la *gruta abismal*, que en el caso de nuestro estudio *desciende a los infiernos*, cruza el segundo umbral, donde afronta la *prueba suprema*. Se apodera de su *recompensa* y es perseguido en el *camino de regreso* hacia el Mundo Ordinario. Cruza el tercer umbral, experimenta una *resurrección* y queda transformado tras la experiencia. *Regresa con el elixir*, beneficio o tesoro vital para el Mundo Ordinario.

La aventura, por tanto, no se encuentra dentro del héroe como un impulso irresistible y ciego que lo arrastra a seguir una senda predeterminada: la aventura irrumpe en la vida del protagonista como un reto capaz de dar sentido a su existencia. Con este reto se inicia la historia, el conflicto, y comienza entonces a develarse el primero de los misterios: el uso de la propia libertad.

³² Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, pp. 25, 26.

El mito de Orfeo

Como vimos anteriormente, los infiernos aparecen con frecuencia en los mitos griegos gobernados por el dios Hades, nombre que también se emplea para designar este reino como tal. En los infiernos se juzgaba el alma de los difuntos y Orfeo osó con complicados ropajes rituales y su lira, bajar al tártaro. Y como veremos, el propio Orfeo regresa de la muerte si bien a una vida eterna (como muchos personajes lo desearían), pero en terribles condiciones, desmembrado.

Orfeo era el hijo de una musa; Calíope es una de las que se mencionan con mayor frecuencia como su madre. Su padre se dice a veces ser Apolo, más a menudo Eagro, un dios-río tracio. Orfeo era devoto secuaz de Dionisio, como correspondía a un buen tracio, adepto a la magia y a toda suerte de sabiduría (cuanto más posterior es la leyenda, más variadas son las perfecciones que adornan al personaje), pero en particular era un músico³³ tan maravilloso que no sólo los hombres, sino también los animales y los mismos árboles, le seguían para escucharlo, mientras que los ríos no cesaban de correr en respuesta a sus melodías. Su instrumento era la lira,³⁴ el predilecto de Apolo. A donde éste fuera introducía el culto a Dionisio.

La historia de Orfeo³⁵ nos interesa porque está ligada con el tema del descenso al mundo de los muertos. Entonces, Orfeo se casó con la dríade Eurídice (el nombre significa simplemente “princesa” o “reina”, literalmente “la que juzga ampliamente”, no veo la razón de suponer que fue, como pretenden algunos, una diosa del mundo subterráneo), pero su vida conyugal fue muy breve.

Aristeo quiso obligar a Eurídice a que le hiciera caso. Ella, al huir, pisó una serpiente y a consecuencia de una mordedura, falleció. Orfeo tras deambular desconsolado y recurrir en vano a su lira en busca de consuelo, decidió rescatarla y para ello bajó al reino de Hades, donde con su música deleitó a tal extremo a todas las sombras y al propio Hades (a las Euménides y Cérbero), que se ablandaron. Hasta la rueda de Ixión se detuvo; entonces, le concedieron lo que pedía: Eurídice podía regresar a la tierra con él, con la condición de que éste no volviera la cabeza

³³ “En la mentalidad griega la música estaba estrechamente asociada a la magia, y para algunos el nombre de Orfeo se hallaba vinculado con encantamientos y hechizos. Durante mil años por lo menos fue un nombre utilizado para conjurar”. (Guthrie, W. K. C., *Orfeo y la religión griega. Estudio sobre el “movimiento órfico”*, Temas de Eudeba, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1970, p. 41).

³⁴ “La música puede excitar tanto como apaciguar, pero los címbalos y tímpanos de una orgía frigia o tracia parecen al comienzo tener poco que ver con los dulces tonos de la lira órfica. El poder de la lira era de ablandar los corazones de los guerreros y volver sus pensamientos hacia la paz, así como subyugar hasta a las fieras.” (*Ibid.*, p. 42).

³⁵ “Orfeo no era considerado como dios sino como héroe, en el sentido de alguien que, por su parentesco estrecho con los dioses, tenía ciertos poderes sobrehumanos, pero que había de vivir el lapso de vida ordinario y morir como cualquier otro mortal. La tumba se consideraba como sitio sagrado (con toda probabilidad, habría más de una), y allí se celebraba un culto al héroe. En general, tal culto se distingue muy netamente del culto a un dios.” (*Ibid.*, p. 42).

para mirarla hasta que hubieran llegado al mundo superior³⁶. Pero él quebrantó esta condición; al no oír Orfeo los pasos de Eurídice detrás de sí, cuando se acercaba al mundo de los vivientes, miró hacia atrás,³⁷ y entonces ella desapareció.

Aquí nos encontramos con una leyenda antiquísima conocida, al parecer, desde Tracia y hasta Norteamérica; del hombre que fue al otro mundo a buscar a su esposa y (generalmente) la perdió después de todos sus esfuerzos, porque violó el tabú. Esta leyenda muestra que el héroe perdió el juicio por una mujer y se destruye a sí mismo por ello. Privado finalmente de Eurídice, Orfeo está inconsolable, prendado de un amor más allá de la muerte. Entonces Orfeo se convirtió en un solitario, o por lo menos evitaba la compañía de todas las mujeres.

Cabe decir que los griegos consideraban la promiscuidad permisible en los dioses y héroes, pero el frenesí de un amor obsesivo por una sola mujer era peligroso, ya que destruía la prudencia del hombre y, por tanto, esta clase de sentimiento significaba una forma de locura capaz de aniquilar hasta a un héroe.

Por lo general una cultura que ensalza los valores heroicos, siempre relega a las mujeres a una posición inferior. De ahí que dedicar la vida a la memoria de una de ellas, como hizo Orfeo, se considera impropio de un hombre.

Finalmente, las mujeres de Tracia, muy encolerizadas debido a que las despreciaba, se arrojaron sobre Orfeo durante una orgía dionisiaca y lo despedazaron. Su cabeza junto con la lira, fue arrojada al río Hebro, y llegaron flotando hasta el mar, (dícese que la cabeza iba cantando y el mar no la dañaba) y finalmente fueron a parar a la isla de Lesbos, donde parece ser que posteriormente existió un oráculo de Orfeo.

Alrededor de esta leyenda fueron acumulándose toda suerte de fantásticos detalles. Orfeo, no queriendo saber ya nada de las mujeres, fue el que se cree que originó la pasión homosexual; las mujeres fueron tatuadas como castigo y señal de infamia por sus maridos, y de ahí procede la costumbre de que todas las mujeres tracias estuvieran tatuadas; la lira fue transformada en “la constelación de la Lira” o fue enterrada con la cabeza, o bien fue dedicada en el templo de Apolo, y un ladrón que intentó apoderarse de ella fue despedazado por unos perros como castigo de su impiedad.

³⁶ “Platón, en un diálogo lleno de fantasías que sería absurdo considerar como simplemente recogidas de una mitología existente, habla de su fracaso, pero no en la forma que nos es familiar. Dice que los dioses enviaron a Orfeo del Hades con las manos vacías, mostrándole solo un fantasma de su esposa en vez de darle la mujer misma, por la razón de que él era sólo un músico de ánimo flojo, que trataba de bajar al Hades vivo, sin tener el valor de unirse a su amada del modo propio, muriendo.” (Guthrie, *op. cit.*, p. 33.).

³⁷ “La historia del fracaso por mirar atrás, en consecuencia, bien puede ser una adición no adoptada universalmente en modo alguno hasta la época alejandrina, si no inventada por los alejandrinos mismos. En todo caso, era un episodio muy apto, para ser explotado según el espíritu romántico y patético que los alejandrinos fueron los primeros en poner de moda en la literatura, como lo prueba ampliamente el tratamiento del tema en las épocas subsiguientes. Una variante es la de que el tabú consistía en la prohibición de hablar. En la narración ovidiana, Orfeo hizo el intento de volver, pero encontró el camino cerrado por Caronte” (*Ibid.*, p. 33.).

El hecho de que Orfeo fuese despedazado puede que tenga un germen de verdad: cercenar (¿o devorar?) una encarnación de Dionisio, o hacer deambular la cabeza que habla o canta (como hace la de Orfeo en algunas versiones), después de haber sido cortada, es bastante común en los cuentos populares de la época. Sin embargo, lo que más nos interesa de Orfeo es que se suponía que éste, tras su vuelta de los Infiernos, había aconsejado sobre la mejor manera para que el alma sortease las dificultades después de la muerte. Tuvieron tal vigencia las creencias órficas, que influyeron posteriormente en las creencias primitivas cristianas.

La saga que vamos a conocer a continuación también fue una fuente de inspiración para la Biblia, porque, entre otras situaciones, en *La epopeya de Gilgamesh*, relativa al fracaso del hombre en la búsqueda para vencer la muerte, Ut-Napishtim es un patriarca muy similar al Noé bíblico.

¿Quién fue Gilgamesh?

Gilgamesh fue un héroe legendario babilónico, cuya historia –transcrita ya en tiempos de Hammurabi (siglo VII a. de C.) y conservada en la biblioteca de Nínive- es la más antigua epopeya de la humanidad y, por ende, la más antigua epopeya que nos habla del temor a la muerte.

Gilgamesh –de una fuerza prodigiosa (precursor de Hércules), rey de Uruk, héroe nacional de Sumeria, Babilonia y Asiria- atravesó el mar de la muerte para buscar la vida eterna sin que pudiera alcanzarla. Este mito de gran belleza poética, es un símbolo antiquísimo del afán de inmortalidad dentro de una concepción espiritualista de la vida.

Después de elogiar a Gilgamesh , en la ciudad de Uruk, vemos como los súbditos de aquél se quejan de su tiranía ante los dioses, quienes envían a la tierra a la diosa Aruru para poner fin a tan enojosa situación. Aruru fabrica con arcilla el cuerpo de Enkidú, ser primitivo y salvaje, más animal que hombre, para que éste logre domar al fiero y arrogante Gilgamesh (del que dos tercios de su ser eran divinos y el resto humano). Enkidú deberá comenzar por humanizarse él mismo, quien bajo la asistencia de una cortesana de Uruk, es enseñado a comer, beber y vestirse como persona civilizada.

No tardan Gilgamesh y Enkidú en llegar a pelearse bruscamente y sin que se explique el por qué, ambos se reconcilian; traban una inquebrantable amistad y llevan a cabo una serie de heroicas aventuras.

Gilgamesh, ansioso de renombre, confía a su amigo su proyecto de trasladarse al lejano País de los Cedros para dar muerte al temible rey y guardián Humbaba. Trata Enkidú de disuadirlo en vano, pues Gilgamesh, tras de conciliar un sacrificio a favor de Shamash, dios del Sol y protector de los viajeros, se hace forjar unas armas

gigantescas. Ya en posesión de ellas, los dos amigos se dirigen al país mencionado, matan al monstruo Humbaba y derriban los árboles.

Apenas de regreso en Uruk, se prendó de Gilgamesh la diosa del amor y de la lujuria –Ishar- quien ofendida por el desprecio del héroe, pide a Anú, dios del cielo, que le envíe el Toro celeste para que acabe con Gilgamesh y destruya la ciudad de Uruk.

Centenares de guerreros perecen en esta ocasión, pero Gilgamesh y Enkidú logran dar muerte al toro después de encarnizado combate. Ambos se encuentran ya en la cima de la gloria; pero los dioses, ofendidos por la destrucción de Humbaba y del toro celeste, hacen que a los pocos días fallezca Enkidú, por la maldición mortal de Ishar.

La épica de Gilgamesh o la búsqueda de la inmortalidad

Entonces Gilgamesh, inconsolable por la muerte de Enkidú, se da cuenta de que él mismo no tardará en sufrir igual suerte que su amigo, y morir. Desde esa vez se empeña –decidido- en conseguir el secreto para su inmortalidad: “Se siente aterrizado por la idea de la muerte. Las hazañas heroicas ya no le sirven de consuelo. En adelante, su único afán será escapar a la suerte de los humanos, adquirir la inmortalidad. Sabe que el famoso Ut-Napishtim, el salvado del diluvio, vive para siempre, y decide salir a buscarlo”.³⁸

Sólo un hombre –le dicen- lo ha logrado: Ut-napishtin, el sabio y piadoso monarca de la antigua Shuruppak, una de las cinco ciudades reales fundadas antes del diluvio.

El héroe emprende un viaje interminable y lleno de peligros para entrevistarse con el rey inmortalizado. Entra en el *Mundo Especial* dónde ocurrirá su aventura. La libertad de Gilgamesh se pone a prueba durante la aventura. Él se dispone a afrontar la más peligrosa de sus hazañas.

¿No moriré yo también, como Enkidú?
El miedo se ha metido en mis entrañas,
La muerte me atemoriza y vago por la llanura;
me pondré en camino en seguida, en busca del consuelo
que me dará Ut-Napishtim, hijo de Ubartutu.
Llegaré al desfiladero por la noche,
y si me topo con leones y tengo miedo,
levantando la cabeza hacia el dios-luna, elevaré mi ruego;
a la diosa Ishtar, hieródula de los dioses, dirigiré mis súplicas.
(tablilla IX, col. I.).³⁹

³⁸ Mircea Eliade, *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, Volumen I. Edit. Paidós Orientalia, Barcelona, 1976, p. 115.

³⁹ Anónimo, *La epopeya de Gilgamesh*, Prólogo y versión de Agustín Bartra, Introducción de P. Bosch-

La travesía contiene muchas pruebas de tipo iniciático. Llega a las montañas Mashu y encuentra la puerta que atraviesa todos los días el sol, y que está vigilada por una pareja de hombres-escorpiones, guardianes de las llamadas “puertas del Sol”. El paso de los umbrales también revelan los pasos decisivos de la transformación de Gilgamesh. A medida que transcurre la aventura, el héroe realiza una entrega progresiva de su libertad, que se colma y fructifica con el sacrificio por la misión. Los pasos progresivos de este sacrificio también coinciden con los momentos cruciales de la forja. La *llamada a la aventura* supone el descubrimiento de la libertad y su puesta a prueba. Gilgamesh da un paso fundamental cuando abandona sus dudas y se decide a aceptar la misión: para ello traspasa el umbral que le separa del *Mundo Especial* y compromete su libertad. El héroe *desciende a los infiernos*, momento en que experimenta un encuentro con la muerte y toma conciencia de su libertad como fuente de sacrificio.

...suscitan gran terror y quien los contempla muere.
Su imponente majestad siembra el espanto en las montañas.
Cuando el sol se alza, cuando el sol se pone, velan por él.
Gilgamesh los vio; el miedo
ensombreció su rostro,
pero se rehizo y les brindó homenaje.
El hombre-escorpión dijo a su mujer:
'¡Ese que se acerca tiene un cuerpo divino!
La mujer del hombre-escorpión contestó:
'Dos de sus terceras partes son de Dios, la otra,
de hombre'.
El hombre-escorpión se dirigió
a Gilgamesh en estos términos:
'De muy lejos has venido hasta mí.
¿Por qué has cruzado mares
tormentosos en tu viaje hacia mi?
¿Qué propósito te ha llevado hasta aquí?'
(Laguna en el texto)

Columna III

Gilgamesh contestó:
'He venido a causa de Ut-Napishtim, mi antepasado,
que supo llegar hasta el consejo de los dioses y obtener
la Vida.
Sobre la muerte y sobre la vida quiero interrogarlo.'
El hombre-escorpión tomó la palabra
y dijo a Gilgamesh:
'Jamás ningún mortal, ¡oh Gilgamesh!, lo ha logrado.
Nadie ha viajado nunca por el sendero
que se adentra doce leguas en la montaña.
La oscuridad reina allí, no brilla ninguna luz,
ni al salir el sol ni al ocultarse.'

Gimpera, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Suplemento de la Revista *Tlatoani*, México, D.F. 1963, p. 79.

(texto mutilado) (Tablilla IX. Columna II y III.)⁴⁰

Después de doce horas de marcha en la oscuridad, Gilgamesh sale al otro lado de las montañas y se encuentra de pronto en un jardín maravilloso. A cierta distancia y a la orilla del mar reconoce a la ninfa Siduri, a la que pregunta dónde puede encontrar a Ut-Napishtim. Siduri intenta disuadirle de sus propósitos:

¡Oh Gilgamesh! ¿Por qué vagas de un lado a otro?
No alcanzarás la vida que persigues.
Cuando los dioses crearon a los hombres
decretaron que estaban destinados a morir,
y han conservado la inmortalidad en sus manos.
En cuanto a ti, ¡oh Gilgamesh! Lléname la panza;
parrandea día y noche
que cada noche sea una fiesta para ti;
entrégate al placer día y noche;
ponte vestiduras bordadas,
Lávate la cabeza y báñate,
regocíjate contemplando a tu hijito que se agarra a ti,
alégrate cuando tu esposa te abraze...

(Tablilla X. Columna III.)⁴¹

Pero Gilgamesh persiste en su decisión; Siduri lo encamina entonces hacia Urshanabi, el barquero de Ut-Napishtin, que se encontraba allí cerca. Atraviesan las dos aguas de la muerte y llegan a la orilla junto a la que vive Ut-Napishtin.

Tras sufrir las primeras heridas, Gilgamesh se encuentra en condiciones de atravesar el *Segundo Umbral* de su aventura. El camino se ha vuelto más peligroso todavía. El aspecto y la naturaleza del mundo extraordinario se revelan más hostiles a cada paso y de pronto, tras un recodo del sendero, se alza el segundo umbral de su misión: la puerta al inframundo, quizás el lugar más siniestro que jamás haya visitado.

Al llegar a su destino, maltrecho, extenuado, sucio y cubierto con pieles de animales, Gilgamesh le pregunta a Ut-Napishtin cómo ha conseguido la inmortalidad y él le relata la historia del diluvio y cómo pudo escapar a la catástrofe gracias al navío que Eo dios de la sabiduría, le había aconsejado construir.

El logro de una vida eterna –le declara- es un presente de los dioses, y ¿quién sabe si querrán concedértelo? “Pero... (le pregunta Ut-Napishtin): ¿Por qué el dolor roe tus entrañas...?”

A lo que Gilgamesh contesta:

...¿Cómo no ha de estar agotada mi fuerza e inclinada mi cabeza,
enfermo mi corazón y demudado mi rostro,

⁴⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁴¹ *Ibid.*, p. 87.

roídas por el dolor mis entrañas
y mi rostro semejante al de un hombre que regresa de un
largo viaje;
cómo no se ha de leer la desolación en mi figura
y cómo no vagar por el llano,
si mi amigo, mi querido amigo, con quien he andado por
montes y valles,
con quien capturé al Toro Celeste
y di muerte a Humbaba, que vivía en el Bosque de Cedros,
y exterminé a los leones,
y me acompañaba en todos los peligros,
ha llegado al término de su destino?
Seis días y seis noches lo he llorado,
y luego lo he llevado a la tumba.
Y he tenido miedo; he temido a la muerte y he huido a
través de los campos...

(Tablilla X. Columna III).⁴²

Pero Ut-Napishtin reta , después de cuestionar a Gilgamesh:

...'En cuanto a ti, ¿quién reunirá a los dioses para que
obtengas la vida que buscas?
¡Vamos! Trata de no dormir
durante seis días y siete noches'

En cuanto Gilgamesh se hubo puesto en cuclillas,
el sueño lo envolvió como un huracán.
Ut-Napishtin dijo a su esposa:
'Mira al hombre fuerte que desea la inmortalidad:
el sueño, como un viento furioso, lo ha envuelto.'
La esposa del lejano Ut-Napishtin contestó a su marido:
'Sacude a ese hombre para que despierte,
y que vuelva sobre sus pasos, sano y salvo.
Que trasponga, de regreso a su país, la puerta del mundo
que ha atravesado.'
Ut-Napishtin contestó así a su mujer:
'El dolor de ese hombre te entristece...

(Tablilla XI. Columna I).⁴³

El discurso, sin embargo, adopta un giro inesperado, pues Gilgamesh “trata de no dormir durante seis días y siete noches...”

Mircea Eliade, a propósito, comenta:

Se trata con seguridad de la más dura prueba iniciática. Vencer el sueño, permanecer ‘despierto’ equivale a una transmutación de la condición humana. ¿Hemos de entender que Ut-Napishtin, sabiendo que los dioses no otorgarán al héroe la inmortalidad, aconseja a éste que la conquiste por medio de una iniciación? Gilgamesh había superado ya ciertas ‘pruebas’: la marcha por el túnel, la ‘tentación’

⁴² *Ibid.*, p. 90.

⁴³ *Ibid.*, p. 103.

de Siduri, la travesía de las aguas de la muerte. Se trata de pruebas en cierto sentido heroicas, pero esta vez se le sugiere someterse a una prueba de carácter 'espiritual', pues sólo una fuerza de concentración excepcional puede hacer a un hombre capaz de permanecer 'despierto' seis días y siete noches.⁴⁴

Ya Gilgamesh, sin lograr vencer el sueño, se apresta a regresar con las manos vacías, cuando la esposa de Ut-Napishtin le revela que la planta espinosa de la eterna juventud se encuentra en el fondo del mar:

'...Escucha, Gilgamesh, voy a revelarte el secreto...

(Laguna)

En el fondo del agua hay una planta semejante al lirio espinoso y que pincha, como el rosal, y te hiere las manos; si tus dedos la cogen, ¡poseerás la inmortalidad!

Gilgamesh, tras oír estas palabras, ató gruesas piedras a sus pies, se hundió hasta el fondo de las aguas y arrancó la planta, aunque ésta hirió su mano; luego cortó los lazos que amarraban las piedras a sus pies y regresó a la orilla.

Y Gilgamesh habló así al batelero:

'Urshanabi, ésa es una planta famosa; gracias a ella el hombre renueva su aliento de vida.

La llevaré a Uruk, haré que coman de ella, la compartiré con los demás.

Su nombre será: 'el viejo se vuelve joven'.

¡Comeré de la planta y volveré a los tiempos de mi juventud!

(Tablilla XI.)⁴⁵

Una vez que ha salido de las entrañas del mar y se ha apoderado del preciado "vegetal espinoso" éste le es arrebatado en el camino: atraída por el aroma de la planta, y mientras Gilgamesh se zambullía en un pequeño lago para bañarse, una venenosa serpiente se acercó a la planta, y se la comió. La muerte también puede aparecer como un riesgo auténtico, sin que el héroe llegue a ser abatido. En momentos repentinos Gilgamesh está ante un aprieto de difícil solución.

Al cabo de veinte leguas –Gilgamesh y Urshanabi- comieron un bocado; treinta leguas más adelante, descansaron.

Entonces Gilgamesh descubrió una fuente de agua fría, descendió hasta ella y se bañó.

Mientras tanto, una serpiente percibió el olor de la planta, salió de su agujero y se la llevó.

Al advertir lo ocurrido, Gilgamesh sentóse y lloró; las lágrimas surcaban sus mejillas.

Tomando la mano del batelero, dijo:

'¿Para qué, Urshanabi, haberme herido los dedos?

⁴⁴ Mircea Eliade, *op. cit.*, pp. 117, 118.

⁴⁵ *La epopeya de Gilgamesh*, *op. cit.*, p. 105.

¿Para qué haber derramado la sangre de mi cuerpo?
Ningún beneficio he obtenido:
he trabajado para un reptil.
Y ahora el ladrón de la planta se encuentra a veinte leguas
de aquí...'

(Tablilla XI.)⁴⁶

Por ello estos reptiles mudan de piel.⁴⁷

Decepcionado y lleno de amargura retorna Gilgamesh a Uruk, y trata de consolarse con la contemplación de las poderosas murallas que rodean la ciudad: “En este episodio podemos entrever el fracaso de una nueva prueba iniciática: el héroe no ha sabido sacar provecho de un don inesperado: carece, en una palabra, de ‘sabiduría’ ”⁴⁸.

Y es innegable que lo que no nos pertenece ya sea físico, material o espiritual sólo lo veremos pasar aunque sea completamente incomprensible para nuestra conciencia humana.

Se ha visto en *La epopeya de Gilgamesh* un aspecto dramático de la condición humana, definida por la certidumbre de la muerte.

Sin embargo, esta primer obra maestra de la literatura universal nos da también a entender que algunos seres podrían obtener la inmortalidad sin la ayuda de los dioses, pero a condición de salir victoriosos de una serie de pruebas iniciáticas. Vista desde esta perspectiva, la historia de Gilgamesh vendría a ser más bien el relato de una iniciación frustrada.⁴⁹

La lectura del argumento de esta epopeya sugiere un problema de relación que pueda haber entre los poemas descubiertos en Sumer (que nos relatan tal o cual aventura de Gilgamesh), y la obra más amplia, aunque reciente, de los escritos babilónicos.

Agustín Bartra nos dice:

La epopeya de Gilgamesh es la más famosa creación literaria de la antigua Babilonia. A diferencia de otro gran poema babilónico, el de la Creación, cuyos protagonistas son los dioses, los héroes del poema de Gilgamesh son seres humanos y la acción se desarrolla en la tierra. Aunque en él los dioses representan ciertos papeles, el hombre ocupa el centro de la escena, con sus eternos problemas: tiempo, poder, amistad, amor, muerte, gloria, inmortalidad... Todos los temas básicos del hombre en el mundo están presentes en el poema, y de ahí su trascendencia y palpación. Gilgamesh, arrancado a su temporalidad mítica e histórica podría incorporarse con su profunda vigencia a la actualidad desgarradora de la época moderna...

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ Se trata de un tema folclórico bien conocido: al despojarse de su piel vieja, la serpiente renueva su vida.

⁴⁸ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 117.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 118.

Gilgamesh no logra ser dios, es decir, no conquista la inmortalidad: se sabe irremisiblemente condenado a *hombre*. Como todos los hombres, Gilgamesh quiere conocer la verdad de lo desconocido, aunque ello suponga tener que 'sentarse a llorar'. La respuesta de Enkidú es la desesperación milenaria: polvo y nada. Pero al final sabemos que sí, para ciertos espíritus, sólo es posible comer desechos, hay otros en cambio, que beben del agua fría de la vida.⁵⁰

Ya hemos visto que la epopeya más antigua sobre la tragedia universal de la muerte y la búsqueda del elixir de la inmortalidad está, sin duda, en el relato de Gilgamesh.

Por qué, entonces, Mircea Eliade nos habla de una iniciación frustrada en este personaje... por qué siendo Gilgamesh un rey poderoso que gozaba de fama por sus proezas y habilidades como luchador invencible -dos tercios de su ser eran divinos y el resto humano- no logró alcanzar el secreto de la inmortalidad.

¿En qué momento Gilgamesh recapacita sobre su condición de ser mortal?

Gilgamesh se presenta como un hombre real capaz de evolucionar. Si bien el rey de Uruk es lascivo y voluntarioso, también es varonil, valiente, un verdadero amigo, un soberbio luchador y un monarca que intenta conseguir la inmortalidad para su gente. Sufre como los demás y está obligado a enfrentar la muerte como cualquier mortal.

Más aún, Gilgamesh madura conforme el relato se desarrolla. Al principio es un déspota egoísta, a quien sólo interesan la guerra y las mujeres. Después, convierte a Enkidú en su amigo y los dos actúan en gran parte en beneficio de Uruk; Enkidú muere tempranamente a causa de la maldición de Ishtar.

Gilgamesh, inconsolable por la muerte de su amigo, descubrió que él también moriría algún día; entonces entra en crisis. La crisis surge cuando parece que "el mundo se nos cae encima". El héroe se encuentra angustiado por la pérdida irremediable de su compañero y esto lo hace entrar en una dimensión oculta de su "yo" (para Joseph Campbell). Decidido a encontrar el secreto de la inmortalidad partió en busca de Ut-Napishtin, el hombre a quien Enlil había otorgado vida eterna. Después de un largo recorrido por un túnel fue a dar al jardín de una diosa, quien le aconsejó que regresara a casa, disfrutara la vida y aceptara la muerte elegantemente; pero Gilgamesh insistía en encontrar a Ut-Napishtin, y ésta lo condujo ante el barquero de aquél, Ursanapi. Éste consintió en llevarlo a través de las aguas de la muerte y le advirtió sobre los peligros de las turbulentas corrientes que rodeaban la residencia de Ut-Napishtin. No obstante, Gilgamesh no desistió de su empeño y con la ayuda del barquero logró cruzar las peligrosas aguas y al fin pudo llegar a la morada del hombre inmortal.

Cuando Gilgamesh habló con Ut-Napishtin de su búsqueda de la vida eterna, aquél se burló de su necedad y le contó su propia historia de cómo había ganado la

⁵⁰ *La epopeya de Gilgamesh, op. cit.*, pp. 16, 17.

inmortalidad. Después, Ut-Napishtin retó a Gilgamesh a permanecer despierto y sin comer, como él lo había hecho, durante siete noches y seis días. Pero éste exhausto, al poco rato ya estaba profundamente dormido. Aquí encontramos una iniciación fracasada por estas dos pruebas ascéticas: no dormir y no comer que Gilgamesh no pudo cumplir.

En Gilgamesh hay un gran poder femenino que lo ayuda. La esposa de Ut-Napishtin se apiadó del héroe durmiente y persuadió a su marido a que le revelara el secreto de la inmortalidad: Gilgamesh se sumergió, así, hasta el fondo del mar y cortó el espinoso talismán.

Aquí da comienzo la aventura del héroe: Gilgamesh se decide a cruzar el umbral “de la inmortalidad”, vivencia que toca la estructura latente de su personalidad o sea de su mundo inconsciente.

Este umbral, según él, lo cruza, y es fascinante y terrible a la vez; Gilgamesh se despliega entonces hasta sus últimas consecuencias y experimenta toda una lucha interna. Se produce como una tensión dinámica que aflora cuando desciende por las aguas del océano, ya que la planta crecía en el fondo del mar cósmico. Cuando el héroe descubre el vegetal espinoso aparece la iniciación de una experiencia ontológica. Gilgamesh queda circunscrito al tocar lo intocable: había robado el elixir sagrado la fuente oculta de la inmortalidad.

Así, con el elixir en sus manos, Gilgamesh se dispone a regresar a su palacio con el corazón henchido de alegría, pues había conquistado la vida eterna para él y los habitantes de Uruk. Cruzó las aguas de la muerte para dirigirse hacia la ciudad sumeria... pero una serpiente arrebató su esperanza.

Aquí vemos como la serpiente (alusión a la renovación de la naturaleza) tiene un lugar simbólico; es liberadora, es un eje importante en el relato. Toma lo que le pertenece: el elixir que era suyo y se lo bebe; de esa manera libera a los demás diciendo: “mi inmortalidad es aquí y ahora”. Y podemos situar a semejante criatura fría, sin patas, ni pelos, ni plumas como el opuesto del hombre, como su contrario o... como ¿su complemento?.

Gilgamesh gime larga y amargamente al pensar cómo fue en vano su enorme esfuerzo para obtener la vida eterna. Las serpientes vivirán para siempre, pero los seres humanos tendrán que morir.

Gilgamesh regresa a Uruk con el corazón destrozado, pues sabía de la existencia miserable que los muertos soportaban en el otro mundo, ya que Enkidú se la había revelado y, ante esta certeza, su único consuelo era que los muros de Uruk le sobrevivieran como un perpetuo homenaje a la memoria de su reinado.

Enkidú, como se ve, baja al infierno mesopotámico, al inframundo, y relata que es pavoroso. Simbólicamente, en el infierno hay una relación con la eternidad, con el lugar de la metamorfosis, con los pasos de la germinación de la vida a la muerte;

pero también es un lugar invisible, sin salida, perdido en las tinieblas y el frío; frecuentado por los monstruos y demonios, que atormentan a los difuntos. Por eso Gilgamesh le teme a la muerte, por el dolor y el sufrimiento que hay en este lugar.

No obstante, Mesopotamia y Grecia contienen el mito de la tragedia en su cultura y con esta historia podemos verificar que la épica de Gilgamesh tiene implícitos varios elementos trágicos, por ejemplo: el héroe, haga lo que haga, no puede cambiar su destino, en este caso mortal, y aun cuando tiene a su favor el ser hijo de dioses, termina siendo un antihéroe que, aunque no busca la recompensa por sus esfuerzos, acaba degradado, resignado, enmendando su osadía entre los muros de Uruk, esperando, inexorablemente, el final.

Pero lo cierto es que esta historia, comprendiendo su complejidad, también se convierte en un mito metafísico y puede interpretarse, y plantearse, como un suceso ontológico. El héroe regresa fracasado, no obtiene lo que quiere y vuelve resignado con su destino, con la condición de todo ser humano. Así, notemos: haber arriesgado su propia vida al descender a las profundidades del océano, es símbolo de su propia conquista, una hazaña interior que es precisamente la que lo conduce a Dios, a aceptarse interiormente y a asumir la *no inmortalidad*.

Este paso final de la aventura advierte cómo Gilgamesh ya no tolera más, porque está agonizando. Se da la iniciación con la dinámica de un giro total, lleno de frustración; entonces, lo que vale, es el camino, el proceso, la experiencia que él adquiere, la revelación que tuvo. Ahora está abierto a la espiritualización.

Gilgamesh regresa al mundo y esto es una prueba más para él, y se puede preguntar ¿por qué no muero en este instante? Porque esa es otra prueba, ahora sabe que es mortal y no podrá decidir tampoco cuándo y cómo morirá. Cuando el héroe llega a este punto superior se convierte en un ser que puede servir a los demás, se integra su heroicidad, su sí mismo y al mismo tiempo se inicia en los misterios del universo a una mínima parte de un todo divino.

Justamente, Gilgamesh sufre un golpe brutal que es el saber que no dominamos el universo y que de la misma manera no dominamos el ego. Tocar el ser es como tocar a Dios ¿el héroe lo habrá tocado? Quizás no o tal vez sí, pero en la aventura que emprendió logró advertir que para llegar a ser héroe necesita del cosmos, que el universo no es un caos sin sentido, se postula la esencia del ser.

Cabe decir que Gilgamesh se presenta como un hombre capaz de evolucionar. Si bien el rey de Uruk es lascivo e intransigente, también es varonil, valiente, un verdadero amigo, un audaz luchador y un monarca que intenta conseguir la inmortalidad para su gente. Sufrir como los demás y está obligado a enfrentar la muerte como cualquier mortal. Más aún, la muerte del propio Gilgamesh está en el otro, en su amigo Enkidú, es por eso, que el héroe –simbólicamente–, no quiere entregar el cadáver a la tierra, porque su doble es el que murió y ese doble representa la búsqueda de su sí mismo.

No obstante, el elixir de la inmortalidad es la sabiduría: saber que se va a morir es parte del saber y de la vida misma. A Gilgamesh el acto de amor lo humanizó y quizás lo iluminó. Podríamos concluir que, de todos modos, el tema es la inevitabilidad de la muerte y lo vano de las esperanzas de la inmortalidad es el mensaje. La parte central de Gilgamesh como héroe, es su muerte, y paradójicamente pierde la prueba de la inmortalidad. Este héroe muestra que debe morir, precisamente buscando la inmortalidad, y entre más misteriosa la muerte, mejor, para el héroe.

Por lo tanto, los mitos que describen el fin del mundo o la entrada de la muerte en el mundo, mejor conocidos como mitos escatológicos, que atesoran información para los muertos, nos son conocidos desde los tiempos más antiguos. En ellos, la muerte no habría estado presente en el mundo durante un largo período de tiempo, pero surge por un accidente o porque alguien simplemente olvida el mensaje de los dioses con respecto a la vida humana. Por ejemplo, en el *Génesis*, se menciona que la muerte aparece cuando los seres humanos sobrepasan los propios límites de su conocimiento. Aunque *El poema de Gilgamesh* pudiera ser el origen del género, la clasificación de este tipo de mitos varía:

...en muchos casos la cantidad y calidad de los detalles excede con mucho lo que se necesitaría para tales propósitos, y parece que su intención sea simplemente la de reproducir un cuadro vivo de las condiciones en las que se hallan los muertos. La naturaleza de la muerte como estado solía provocar una imaginación mítica especial, que no era necesariamente operativa ni auténticamente especulativa, sino que reflejaba una obsesión universal o un miedo o un deseo, sin intentar mitigarlos o explicarlos. Naturalmente existen también intentos de soslayar el 'problema' de la muerte en términos míticos, pero son distintos. No son escatológicos en sí mismos, ni se demoran con agrado o con horripilante fascinación en las imágenes de lo que le espera a toda la humanidad; cuentan más bien episodios imaginarios en los que se supera la muerte de manera heroica o ingeniosa.⁵¹

No obstante, este tipo de mitos escatológicos se combinan con temas de renacimiento y de renovación, mitos milenaristas y mesiánicos, que se encuentran en religiones como el judaísmo, el cristianismo y el Islam, así como en culturas tribales de África y Sudamérica. Se basan en la esperanza de que un día llegará un navío cargado con toda clase de bienes deseables, procedentes de una sociedad opulenta. Y también se fusiona con mitos apocalípticos de la historia del mundo, donde todo se orienta hacia la destrucción inevitable.

La muerte es un tema muy recurrente en la literatura universal de todos los tiempos. En la mayoría de los relatos se produce en forma violenta como consecuencia de conflictos, engaños, venganzas, rompimiento de tabúes o por agentes naturales, aunque este último tipo es menos frecuente. Las muertes "apacibles" se dan muy poco en las narraciones.

Sin embargo, las muertes por enfermedad como es el caso de *La muerte de Iván Ilich* se unifica más con el mundo real y no forman parte del mundo mítico,

⁵¹ G. S. Kirk, *op. cit.*, pp. 269, 270.

como sería el caso de Gilgamesh, por ejemplo. No hay prácticamente un solo escritor que no haya tocado el asunto de la muerte, de una forma o de otra, en su obra. A veces sin mencionarla, sugestiva, subrepticamente. En ocasiones se le trata como un ingrediente cotidiano, que es las menos, o también dentro de la fatalidad y la traición como lo hace Shakespeare con su inigualable maestría. O, incluso, referida a un objeto simbólico, por demás inusual, como el cadáver de la Úrsula muerta y momificada de García Márquez.

No hay literatura al margen de la muerte. Está presente en Homero, Sófocles, Virgilio, García Lorca, Frenando de Rojas, Miguel de Unamuno, Calderón de la Barca, Cervantes. Está en Edgar Allan Poe, Dostoievski, Tolstoi, Cortázar, Borges. En Octavio Paz, en Ionesco y en Cioran. Y también en Kawabata, en D. H. Lawrence, en Rilke, en Camus, y en Sartre. Está en todos de una forma o de otra. No hay reducto infranqueable para ella. Y no es reducto infranqueable para nadie.

III.- LA NARRATIVA DE D. H. LAWRENCE

La crítica ha constatado que el pensamiento de D. H. Lawrence descansa en cinco pilares fundamentales: una visión profética de la vida, un temperamento romántico, una controvertida relación con las ideas de Freud, un profundo naturalismo y provincialismo y los años de la Primera Guerra mundial que lo instalaron como artista moderno, con todos estos aspectos desarrollados en su narrativa desde una perspectiva e intencionalidad didácticas.

D.H. Lawrence nació en 1885, ocho años después de la coronación de la reina Victoria. Es la época triunfal británica de la seguridad, de la confianza en sí mismo. Sin embargo...

En 1884, un grupo de intelectuales progresistas funda la Sociedad Fabiana, dedicada al estudio de los problemas sociales y políticos. En 1887, la reina Victoria, y con ella Inglaterra y todo el imperio, celebran las bodas de oro: cincuenta años de “reinado feliz”. Y dos años después, en 1889, la Sociedad Fabiana encarga a uno de sus miembros, un joven y turbulento irlandés llamado George Bernard Shaw, la preparación y publicación de siete conferencias, pronunciadas durante el otoño de 1888, acerca de “los principios y el futuro del socialismo”: los famosos *Ensayos fabianos*, de donde partiría la doctrina del partido laborista:

Hay una notable dosis de didactismo en Lawrence que comparte con Shaw, como también comparte con él, y en gran manera, el Fabianismo y las raíces del inconformismo religioso y social tan asociadas en Inglaterra a una estructura de clases impermeable y a las instituciones y sociedades civiles que comporta, las cuales configuran una sociedad orgánica –defendida por Leavis- y una gran tradición vertebral que, incuestionada en gran medida, sigue estando presente en la narrativa contemporánea.⁵²

En 1897, la nueva celebración solemne: sesenta años de “reinado feliz”. Luego, el proceso es rápido: la reina Victoria muere en 1901 y su hijo sucesor Eduardo VII tiene ya sesenta años de edad. Liquidada la guerra de África y prepara la alianza con Francia. Jorge V le sucede en 1910, y parece que una fase histórica está terminando en aquellos momentos.

Durante estos treinta años, que comúnmente suelen llamarse la “bella época” el período de las conmemoraciones, más bien de la decadencia de la era victoriana, o de los indefinibles desmoronamientos, Inglaterra no se identifica y a veces no se reconoce a sí misma. Se puede hablar, del medio siglo que comienza en 1910, después del breve período “eduardiano”, de una era “georgiana” que engloba dos grandes guerras mundiales y una tremenda crisis económica y social.

⁵² María Lozano “introducción” a la edición. D. H. Lawrence, *Mujeres enamoradas*, Editorial Cátedra, Letras Universales 102, Madrid, 1988, p. 11.

Tales hechos bastan para perturbar la idea que el ciudadano británico se forja de sí mismo, de su país, y de su papel en el mundo. A ello debe añadirse una indescriptible crisis económica, provocada en parte por la disgregación del mundo victoriano, y en parte también por su enorme esfuerzo de guerra, y asimismo a causa del desplazamiento de los polos del poder político y económico en el mundo:

Al final del siglo y al compás del decadentismo finisecular, la estética urbana vino a ser considerada por el artista como el punto de cristalización de la imaginería apocalíptica, destrucción del viejo orden social –el Berlín del cabaret puede ser un ejemplo muy plástico-, y el espacio de fluidez, heterogeneidad necesario para la configuración de una nueva imagen del artista heterodoxo.⁵³

Este es el cuadro que refleja la literatura de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. La historia de la literatura contemporánea se articula por sí misma en capítulos concretos. Aparecen nombres de escuelas o movimientos, títulos de revistas que han cristalizado una tendencia precisa, personalidades de influencia determinante:

Asociaciones y contemporaneidades tan diversas, no han impedido a la historia literaria fijar el paradigma de Lawrence junto a Conrad, T.S. Eliot, Ezra Pound, Ford Madox Ford, James Joyce, Virginia Woolf, Catherine Mansfield, esto es, los grandes del movimiento moderno. Tenemos así a un Lawrence polifacético en cuya trayectoria cronológica veríamos reflejadas las tensiones y contradicciones de la conciencia literaria a principios de siglo, en un esfuerzo por articular una imagen de sí misma en un momento especialmente acelerado históricamente, en el que confluyen las contradicciones lacerantes del último victorianismo, la hendidura irreparable de la pérdida del Imperio, la muerte de la Inglaterra liberal, con los estertores del movimiento moderno que se está configurando a sí mismo como modélico de la *weltanschung* de una época.⁵⁴

No obstante, este pretendido paradigma modernista tiene sus fisuras, y con ellas, una serie de contradicciones que la historia literaria no ha resuelto todavía de forma unívoca, aunque quizá sea precisamente esa falta de univocidad la que dé cuenta de la vitalidad del fenómeno. Aunque se podría afirmar que “el modernismo inglés” responde a una creación *a posteriori* de la historia literaria, a pesar de ciertos manifiestos teóricos de algunos de sus miembros, como T.S. Eliot.

Sin embargo, hay dos posturas: quienes consideraban, por un lado, que aún habiendo en Inglaterra cambios de régimen, golpes de estado, revoluciones que orillaban a prescindir de todo lo existente, no había ruptura con el pasado al contrario, había quienes observaban que ni siquiera las escuelas literarias, ni los grupos, ni las academias existentes eran capaces de lanzar audaces manifiestos. Las revistas eran simples tribunas públicas, el *Suplemento Literario* del *Times* era un monitor notable, pero imparcial, y las editoriales eran meros órganos de difusión sin prejuicios estéticos. Y, por otra parte, estaban los que creían que:

⁵³ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 11.

La primera dificultad a la hora de delimitar el modernismo y de establecer un consenso crítico es de orden cronológico. 1922 parece indiscutiblemente una especie de *annus mirabilis* que ve la publicación de las dos obras que vertebran el concepto de lo moderno en Inglaterra, *The Waste Land* de T. S. Eliot y el *Ulysses* de Joyce. Podemos incorporar también *Jacob's Room* de Virginia Woolf, *The Enormous Room* de E. E. Cummings, *A Ron's Rod* de Lawrence, los *Later Poems* de Yeats y el *Sodoma y Gomorra* proustiano.[...] La dificultad cronológica se acrecienta si consideramos una contradicción inherente al movimiento, a lo que podríamos llamar su nominalización, que resulta del problema histórico del modernismo.⁵⁵

Pero tendríamos un epicentro en los años precedentes a la Primera Guerra Mundial 1880-1910 “con manifiesta conciencia rupturista y vanguardista en el ámbito poético y social, que viene propiciada por un horizonte literario en el que se mezcla la estética finisecular y la apertura a los ismos continentales franceses y alemanes y se caracteriza por la negatividad y el reduccionismo literario, constituyendo la primera fase de búsqueda de un nuevo realismo y perspectivismo que se evidencia tanto en los poemas del primer Lawrence como en los relatos de Joyce, en *Dublines*, o *The Good Soldier* de Ford Madox Ford...”.⁵⁶ Para entonces, Londres es un centro cosmopolita donde se propicia la cristalización de una serie de actitudes, mezcla la negación de los valores del victorianismo con la apertura a un cierto internacionalismo artístico.

Este movimiento modernista se da fundamentalmente en el ámbito de la poesía con una renovación estética en la métrica y el culturalismo cosmopolita, se experimenta con el verso libre, hay una gran tendencia en vincular la poesía con la imagen y las artes plásticas, y cabe esclarecer que en la narrativa inglesa el término modernismo se emplea más para asignar una época que un movimiento literario uniforme, aunque éste estaba igualmente influido por las vanguardias continentales y por el deseo de ruptura con la herencia victoriana.

Lawrence no es el único escritor, frente al resto de los novelistas modernos, que presenta una posición definida, pero se conforma, en gran medida, al clima ideológico de su tiempo, al menos en la fase prebélica”.⁵⁷

A pesar de ser un grupo heterogéneo, se puede decir que los escritores modernistas tienen en común el rechazo de su herencia inmediata y de la representación realista. Se caracterizan por jugar con las expectativas del lector, el psicoanalizar a sus personajes empleando técnicas como el monólogo interior, o mezclar el argot callejero con cultismos y latinismos, incluso “las categorías negativas parecen caracterizar predominantemente todos los análisis de la poética moderna: deformación, despersonalización, deshumanización y disonancia de lo real son los conceptos que habitualmente se han utilizado para calificar estas ficciones...”.⁵⁸ Otro ejemplo de negatividad y reduccionismo que tiene la estética modernista, evidentemente, “sus secuelas en el tratamiento de ejes narrativos como

⁵⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁸ *Idem.*

la temporalidad o la caracterización que, por así decir, pasan a tematizar esta indeterminación original.

Es ya un lugar común afirmar que la narrativa moderna quiebra definitivamente un discurso temporal que remite al mínimo indicio de causalidad, en un movimiento paralelo a su rechazo de todo discurso histórico que quizá constituya una de sus características más evidentes y que conducen a elaborar una serie de estrategias narrativas que giran en torno a la desfamiliarización de la percepción del tiempo lineal, a la potenciación de lo cotidiano y lo prosaico, a la multivocalización narrativa, [...] por ejemplo, podría mencionarse la temporalidad quebrada de Woolf, la amarga cotidianidad de Lawrence, la ironía de Joyce que quiere ser el reflejo de una alineación característica del hombre moderno...”.⁵⁹

El modernismo anglosajón se presenta en varias etapas, marcadas, sobre todo, por el antes y el después de la guerra y el surgimiento de diversos autores, lo que hace que resulte difícil una única descripción. El nuevo siglo trajo consigo muchos cambios e innovaciones que provocaron un giro radical en la vida diaria. La teoría freudiana sobre el inconsciente cambió también la percepción que el individuo tenía sobre su propia mente y su identidad, y pensadores como Karl Marx o Nietzsche transformaron para siempre las nociones tradicionales de verdad, certeza y moralidad.

Foucault hablaba del espacio ilimitado con la nueva arena del discurso iniciado por Freud, Marx y Nietzsche y sus palabras pueden aplicarse a la novela modernista en el sentido de que ese vacío espacial es la etapa necesaria en los relatos que proponen de esa conciencia occidental abocada al Apocalipsis cultural.⁶⁰

Este cambio en la realidad habitual provocó que muchos escritores sintieran la necesidad de una transformación en la realidad literaria, lo que trajo consigo esa oleada de renovación experimental que colectivamente conocemos como modernismo o vanguardias. Los movimientos artísticos como el Impresionismo, el Post-impresionismo y luego el cubismo fueron también fuentes de inspiración para los escritores modernistas. La primera etapa es la de la poesía modernista americana, cuyo comienzo se establece generalmente en 1912 en Chicago con la revista *Poetry*, que dio a conocer a los grandes poetas de este movimiento, como Ezra Pound, T. S. Eliot, Lawrence o William Carlos Williams. Otros críticos apuntan que en realidad, la poesía modernista había nacido antes, con la llegada de Ezra Pound a Londres en 1908.

En la narrativa modernista dos nombres aparecen inmediatamente al nombrar este título, James Joyce y Virginia Woolf. La segunda es una de las figuras claves del Círculo de Bloomsbury⁶¹. No hay una temática común al círculo de Bloomsbury,

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 38, 39.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁶¹ El grupo de Bloomsbury estaba conformado por los escritores como, Virginia Woolf, T. S. Eliot, E. M. Foster, el pintor Roger Fry, J. M. Keynes, el filósofo Bertrand Russell, Lytton Strachey, Harold Nicholson, Vita

excluyendo quizá la tolerancia al agnosticismo, la oposición a la guerra, una sexualidad libre, y la previsión del desmantelamiento del imperio colonial británico.

Sus componentes trabajan de forma independiente, así, por ejemplo, Virginia Woolf desarrolló ensayos feministas, y novelas que exploraban el mundo interior de los protagonistas mediante la técnica del monólogo interior, como *Al faro* o *La señora Dalloway*. Mientras su marido, Leonard Woolf y E. M. Forster se centraron en escritos políticos, la lucha de clases y escritos de tintes antiimperialistas. Entre estos últimos cabe destacar *Pasaje a la India*, de E. M. Forster, que muestra la tensión racial en la India en la época previa al desmantelamiento del Raj Británico. En el caso de Lawrence sus contactos con Bloomsbury no están definidos, pero su ámbito de influencia se extiende más allá de este grupo cerrado y se materializa asimismo en acciones concretas:

En este caso lady Ottoline Morrell articuló el antibelicismo y la objeción de conciencia de algunos de los miembros jóvenes del grupo Bloomsbury, enseñándolos en un pretendido proyecto agrícola que les liberase del servicio militar activo. Su pacifismo sirvió así de puente con el planteamiento antibelicista de D.H. Lawrence quien en 1914 y 1915 pretende dejar de lado sus proyectos estrictamente narrativos para dedicarse íntegramente a una obra ensayística encaminada a cambiar la conciencia de la población inglesa respecto a la sociedad, la nacionalidad y las formas prevalecientes de la cultura. Lady Ottoline Morrell era en estos años la amante de Bertrand Russell, el intelectual más decidido y belicosamente pacifista, hasta el punto de que su postura le llevó a ser expulsado del Trinity College en una serie de intereses confluyentes. [...] En cualquier caso, Lawrence y Russell comienzan una serie de encuentros, seguidos de una nutrida correspondencia y tratan de aunar sus esfuerzos antibelicistas. Sin embargo el intelectualismo y el carácter analítico de Bertrand Russell choca pronto con la visceralidad del novelista, fundamentalmente por lo que se refiere al sustento ideológico que subyace a estas dos clases tan diversas de pacifismo. La objetividad del filósofo concuerda mal con la postura de Lawrence que viene motivada en gran parte por un sentido de disgusto personal.⁶²

D. H. Lawrence, fue un protegido de Bloomsbury, del cual más tarde se desvinculó. La novela de Lawrence *El amante de Lady Chatterley*, muestra una

Sackville, los pintores Duncan Grant y Vanesa Bell, el economista Maynard Keynes y el político Leonard Woolf. Todos ellos juntos con personajes de la aristocracia londinense, constituyen el enjambre de Quentin Bell desde su privilegiada posición de sobrino de Virginia Woolf. Sin duda los movimientos del grupo Bloomsbury tanto por sus diversas actividades artísticas como por sus actividades sociales, poseen las características propias de los grupos de vanguardia. La suya fue, concretamente, la primera vanguardia insular de este siglo. Liquidaron la moral victoriana sobre todo en sus prescripciones sexuales; establecieron contacto, con frescura de descubrimiento, con fenómenos culturales del continente; ensancharon el concepto de actividad cultural creadora; desaparecieron como grupo cuando los años de entreguerras cedieron paso a las graves tensiones políticas que se plantean en la década de los treinta. Su pacifismo, su escepticismo tolerante, su individualismo antiheroico, resultaron impracticables frente al advenimiento del fascismo. Los "habitantes" de Bloomsbury finalmente se mudaron de barrio prosiguiendo cada uno de ellos por separado su vida. Era un círculo de talentos sobresalientes; una combinación de intelectuales y alta sociedad; una mafia de marginados e instalados en un espíritu nov y minoritario, un grupo de vanguardia, de su vida conjunta nos queda el testimonio de una crítica liberal y no pocos logros irreversibles en el camino del progreso humano. Quentin Bell, *El grupo de Bloomsbury*, Editorial Taurus, Madrid, 1998.

⁶² D. H. Lawrence, *Mujeres enamoradas*, op. cit., pp. 96, 97.

sexualidad más abierta que la de muchos de sus contemporáneos y antecesores, tocando también otros temas como la lucha de clases, como podemos ver en su novela autobiográfica *Hijos y amantes*. Dice André Malraux al respecto:

Hubo un tiempo en que el nombre de D. H. Lawrence solía pronunciarse en voz baja, como algo prohibido y peligroso: era un escritor que no conocía las medias tintas y que estaba obsesionado con el tema de la sexualidad. Hoy la obra de Lawrence es universalmente reconocida como una de las cumbres de la literatura contemporánea. Se admira en ella sobre todo la libertad y la curiosidad con que el novelista exploró las relaciones entre los sexos. [...] Para Lawrence reside el interés esencial en *El amante de Lady Chatterley*, y también su interés histórico: el erotismo deja de ser aquí la “expresión” del individuo. Se convierte en un estado del alma, un estado de vida, como el opio para los chinos de las últimas dinastías; es el individuo, ahora, el que no es más que un medio. A sus ojos, no es por la conciencia de lo que tiene de particular que el individuo se eleva; es por la conciencia más fuerte de lo que tiene de común con tantos otros: el sexo. La crítica inglesa vio, sobre todo en eso, un paganismo: algunos afeminados enfadosamente oxfordianos le dieron el derecho para ello. Y no existe, sin embargo, un libro menos hedonista. No se trata en él de rehuir el pecado y sí de integrar el erotismo a la vida...”⁶³

Sin duda la trasgresión del tabú social fue más impactante para prohibir la novela, se clasificaba como obscena creando un malentendido en cuanto al valor literario de la obra. Provocó un escándalo y fue prohibida (un proceso levantó esta prohibición en 1960).

Se trataba de una edición de 1000 ejemplares firmados que se distribuyeron fundamentalmente a través de amigos, como Aldington y Enid Hilton, dado que los librerías empezaron a cancelar sus pedidos inmediatamente, en cuanto el escándalo del contenido sexual de la novela empezó a conocerse. No sólo los librerías, también muchos amigos decidieron ahora cancelar su amistad con Lawrence para quien se inicia otro período “negro” de persecución por parte del *establishment* y de la audiencia bien pensante.⁶⁴

Cuando Lawrence empieza a escribir *El amante de Lady Chatterley* desde octubre de 1926 a enero de 1928, las tres versiones de la novela, su salud está muy deteriorada por la tuberculosis. En verano, los pulmones del escritor lo llevan a vivir a los Alpes. Mientras tanto, sigue escribiendo: la segunda parte de *El gallo escapado*, algunos cuentos ocasionales como *Blue Mocassins*, artículos que luego reunirá en *Assorted Articles*.

El quehacer de D. H. Lawrence

La literatura es todo un proceso creativo. El discurso creativo de Lawrence esta sustentado en elementos frecuentemente utilizados en sus textos literarios, de los cuales vamos a considerar sólo cinco pilares enmarcados por el contexto histórico-social y familiar que le tocó vivir.

⁶³ D. H. Lawrence, *El amante de Lady Chatterley*, Promex, México, 1979, pp. 1, 2.

⁶⁴ D. H. Lawrence, *Mujeres enamoradas*, *op. cit.*, p. 121.

El primero de estos pilares, o sea, la visión profética de la vida, tiene su origen en la relación que de niño tuvo Lawrence, con su madre y con las congregaciones protestantes que influyeron en la visión inicial de su vida. El prisma de la religión, concretamente el estudio de la Biblia, dejaron huellas e influencias que son evidentes en el lenguaje religioso del autor.

La infancia de Lawrence, la constituye la presencia irrenunciable de la Biblia. El reverendo Robert Reid, que vino a ocuparse de la Congregational Chapel, se hizo muy pronto amigo de Lidia Lawrence (madre de David), quien veía en esta relación el acceso a cierta forma de gentilidad. El mundo configurado en torno a la capilla vino a sustituir así a la respetabilidad y a la vida social de las que la señora Lawrence carecía como esposa de minero. Hasta cierto punto, el primer contacto de Lawrence con la literatura vino de la mano de la sociedad literaria creada por el pastor Reid, y en torno a la misma y a su retórica bíblica, cuyos ritmos y cadencias forman una de las características más explícitas de la prosa laurentina.⁶⁵

Hay un paralelismo ideológico y literario con la estética cristiana. Muy seguido asume en su narrativa el papel de profeta, ideas y alternativas vitales que suelen ir a contracorriente de la sociedad y como un auténtico profeta, reviste sus invocaciones con tonos apocalípticos. Esa visión profética de la vida le permite asumir el papel de místico, de nihilista, rechazando la moral tradicional.

El novelista siempre sintió admiración por la Biblia, y sobre todo por la figura de Jesucristo, como constataremos más adelante con el texto *El hombre que murió*; este primer nivel es el que constituirá, el eje de la parte práctica de nuestro análisis. En dicho relato, el autor utiliza dos ámbitos narrativos opuestos, dos discursos mitológicos antagónicos: uno cristiano donde se trasciende la limitación humana y el otro pagano donde el personaje se identifica con la naturaleza. En general, el discurso narrativo del texto participa en una simetría conceptual y literaria de la simbiosis hombre-naturaleza. Hay que destacar que Lawrence es el autor-creador que nos evoca aquel dios clásico que baja del Olimpo para entremezclarse en las pasiones y problemas de los humanos, en nuestro caso, de los personajes y su mundo de ficción, mostrando simpatía por unos y pesadumbre por otros. Lawrence siempre se consideró a sí mismo como parte de un todo del que no podía disociar su vida, personalidad y trabajo.

El segundo pilar de Lawrence se puede centrar como escritor romántico, con influencia de escritores románticos:

El horizonte de Lawrence se amplía así con lecturas extracurriculares que van desde los clásicos ingleses a franceses como Balzac y Maupassant. Los escritores románticos y la estética finisecular del Moore de *Love in the Valley* parece que ejercieron un impacto especial. Comenzó a considerar seriamente la filosofía, aunque sus lecturas en este caso parecen más bien dispersas: está documentado el impacto de Schopenhauer...⁶⁶

⁶⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 64.

Como vimos anteriormente, casi siempre expresaba su aversión a la sociedad inglesa moderna del siglo XX en la que vivió. Su espíritu romántico estaba comprometido socialmente. Compartía con los románticos un interés por el pasado, por la Inglaterra rural auténtica y agrícola, residuo de una sociedad más natural y humanizada. La nueva Inglaterra industrializada era una vorágine de producción, trabajo, dinero y adoración de lo material. Era el triunfo de la mente, elemento déspota y depredador del espíritu, y la derrota del instinto.

Vemos al héroe lawrenciano en lucha incesante contra esa “nueva” sociedad adulterada que de espaldas a su pasado lo oprime y obliga a acallar su esencia de hombre, es decir, sus impulsos naturales, su espontaneidad, su amor a la naturaleza, a la vida, al sexo, siendo relegado a un mundo oscuro, sucio y represivo en donde se embrutece y autodestruye. Esta ideología de estilo romántico, hace que Lawrence se oponga al cientificismo imperante en esa época y en especial a la teoría newtoniana de causa-efecto y a todo desarrollo económico desmesurado.

Él percibía al mundo moderno, urbano, burócrata e industrial como su gran enemigo. El repudio al desarrollismo industrial, que fue constante a lo largo de la vida de Lawrence (tengamos en cuenta que nació en una de las áreas que mostraban de una manera depauperada el feo rostro de la industrialización: la cuenca carbonífera de Nottinghamshire), generó en el alma de Lawrence un odio hacia las instituciones que lo impulsaban y en concreto hacia la democracia liberal de su tiempo.

Literariamente, vemos que esta visión romántica se concreta en una presentación del mundo y sus habitantes en términos de dicotomía y paradoja. En sus novelas hay una confrontación constante de términos opuestos: el bien no se concibe sin el mal, lo material sin lo espiritual, la vida sin la muerte, lo masculino sin lo femenino, etc. Por lo tanto, la mujer y el sexo desempeñan un papel esencial en el entramado ideológico del escritor. La Primera Guerra Mundial manifestó un hecho fundamental para las mujeres. Mientras los hombres se desangraban en los campos de batalla, las mujeres mantenían la economía y al país, relevándolos con éxito en sus quehaceres en la sociedad.

Ante la nueva situación originada en la posguerra, Lawrence llegó a pensar que se hallaba ante el advenimiento de un nuevo matriarcado y que los hombres, debilitados, habían permitido, imposibilitados, un cambio de la sociedad masculina que había imperado hasta entonces.

La tercera parte, en la que se fundamenta la ideología de Lawrence, la psicología y el sexo, reflejan sus ideas. Había una reacción del autor contra las teorías de Sigmund Freud. Esta teoría que gira obsesivamente en torno a lo sexual y considera al inconsciente como una tendencia egoísta y poseída de un deseo insaciable de satisfacer, llamado por el mismo Freud, “principio del placer”, impulso sexual, primitivo y por lo tanto rechazable. Parece ser que Lawrence tuvo acceso a estas teorías sobre el psicoanálisis a través de su esposa, la alemana Frieda von

Richthofen. Lawrence consideraba que no eran teorías que resistían un análisis científico riguroso; eran más bien, lo sexual, una actitud ante la vida, una introspección en la naturaleza humana, que retoma elementos míticos y románticos conformándose a su manera de entender y explicar el mundo que le rodea.

Posteriormente, y a instancias de Frieda y de las lecturas psicoanalíticas alemanas, Lawrence añade e insiste en un componente psicoanalítico más visible y discursivo, que finalmente articula en un prólogo a la novela. Con ello *Sons and Lovers* adquiere un carácter paradigmático del escritor en el que Lawrence se convertirá: en primer lugar un tropo de contradicción, de polaridad absoluta, aparentemente irreconciliable como origen de la narrativa, en sentido incluso genético. En segundo lugar, una labor de escritura, cognitiva y preformativa, como elaboración y resolución, o mejor, apertura de ese tropo original; una inclusión, vía la palabra y su juego, de los irresolubles conflictos de la personalidad, vitales, dentro de la narrativa.⁶⁷

Lawrence ve al inconsciente, a diferencia de Freud, como una fuente de vida e individualidad, no implicaba tener que vivir solamente a partir del inconsciente, y someterse sólo a la influencia de la mente. A nuestro entender, el sexo para él no es una fuerza sórdida, sino una fuente de vida, siendo la dualidad sexual, el componente básico de toda vida. El deseo sexual es bello y necesario, ha de ser desposeído de connotaciones hipócritas y sacado del retrete en el que la sociedad victoriana lo había recluso como algo sucio y despreciable, y su creación literaria lo confirma. Tal es el caso de el escándalo que produjo la publicación de *El amante de Lady Chatterley* (1928), su prohibición por la censura y el proceso al que se sometió el escrito en 1960, logró que éste, se convirtiera en el título más conocido de Lawrence. La acusación de pornografía lanzada contra *El amante de Lady Chatterley* y otras de sus obras es, desde luego inexacta: Lawrence es un novelista serio, que si hizo de la sexualidad el tema dominante de casi toda su producción fue por creer sinceramente que sólo a través de una recuperación de sus instintos naturales podría el hombre moderno sobreponerse al efecto anulador y asfixiante de la civilización industrial.

Como cuarto punto sobre la ideología y la narrativa de Lawrence, cabe advertir que el escritor era cultivador de un género regionalista, buscaba el “símbolo natural” en el que la atracción del campo y la naturaleza sirven de contrapunto a la repulsión que siente por la ciudad y la industrialización. Incluso los primeros personajes industriales de Lawrence, como los mineros, son seres todavía a caballo entre dos épocas. Viven inmersos en la suciedad de la mecanización industrial, pero son aún seres rudos, sinceros y sensibles a las llamadas de la vida y de la naturaleza. Los demás personajes industrializados viven de espaldas a esa vida y sus experiencias en ella, olvidando sensaciones vitales.

En la obra *The White Peacock* encontramos por primera vez “el territorio de Lawrence”, enormemente idealizado en torno al ruralismo perdido de las Midlands, en un mito de recuperación utópico, centrado en torno a la granja Haggis Farm y a sus habitantes. Encontramos ya el planteamiento de la batalla entre los sexos que

⁶⁷ *Ibid.*, P. 75.

Lawrence desarrollará más amplia y profundamente en versiones posteriores, y la figura de la mujer castrante que ha destrozado el universo masculino. [...] Pero quizá lo más definido de la novela sea la creación típicamente laurentina de guardabosques, Annable, que prefigura, es obvio, al Mellors amante de Lady Chatterley y a la propuesta profética del nuevo hombre que Lawrence quiere crear con su narrativa, como resolución del mito básico del hombre atrapado entre la cultura y la naturaleza. Hay también en esta novela, una búsqueda del símbolo natural, que pueda precipitar la “revelación” del mito de orígenes perdidos entre el hombre y su entorno; hay todavía una confianza en el lenguaje, para desvelar los significados del mundo natural y en ocasiones, insuperables, por las precisas, descripciones de la naturaleza.⁶⁸

La concepción de la naturaleza de nuestro autor, se basa en la filosofía presocrática, según la cual, toda la materia está viva, siendo la vida y la materia indivisibles. Por otra parte, su instinto primitivo y su vitalidad son notas dominantes en su producción poética. Por último y como quinto pilar podemos mencionar que la mejor manera de abordar la complejidad de las obras de Lawrence es a través de su carácter apocalíptico y desde la perspectiva de la crisis cultural que supuso la guerra de 1914 y que cierra el círculo de las “novelas inglesas” de Lawrence:

Es evidente que al hablar de Apocalipsis y mileniarismo en relación con la novela, lo hacemos con cierta matización a pesar de que autores como Kermodé adopten esa lectura de forma lineal fundamentalista, en el sentido de ver en *Women in Love* un modelo narrativo de las teorías joaquinistas medievales de la llegada de un nuevo tercer ciclo en la historia de la humanidad tras un desastre cósmico universal. Con ser cierto que las teorías y el talante catastrofista constituyen un telón de fondo ideológico al modernismo, y que el teosofismo, el culto a lo esotérico y los ritos iniciáticos de diverso corte y con inclinaciones místicas ocupan un lugar importante en autores como Yeats, y en el propio Lawrence, influido en estos años por Mme. Blavatsky, apuntamos más bien a que la novela se produce contra un horizonte ideológico y en el marco de una sensibilidad configurada y condicionada por la guerra del 14, tal y como se vivió específicamente en Inglaterra, con su imaginaria precisa y sus debates intelectuales, notablemente referidos a la crisis de la ideología liberal, a sus construcciones poéticas, y al mismo discurso en torno a la nacionalidad y en torno al papel de Inglaterra en el concierto cultural. Es verdad que esta ideología de crisis está presente con mayor o menor intensidad en todos los escritores que configuran el movimiento moderno, [...] Tenemos así una primera distanciamiento de Lawrence frente a la corriente general del modernismo, ya que esta problematización radical Lawrence la inscribe decididamente en una situación nacional concreta y comunitaria como es la Inglaterra contemporánea, postindustrial e imperial.⁶⁹

Hay que citar la labor que nos atañe, y que se encuentra dentro de estos niveles narrativos e ideológicos; a Lawrence como escritor de relatos de calidad e interés humano como *El hombre que murió* y más tarde titulado *El gallo escapado* (1929), inspirado en la figura de Cristo.

A lo largo de 1927 y continuando su interés por las culturas primitivas, Lawrence empieza a interesarse por la cultura etrusca y en primavera emprende un viaje con Brewster para visitar todos los lugares italianos que acogen tumbas y

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 72, 73.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 126, 127.

elementos de esta cultura, sobre la que escribió su último libro de viajes, *Etruscan Places*, publicado póstumamente y en el que trabaja sobre el simbolismo ancestral de los etruscos a los que considera un pueblo “solar” que reúne además las características instintivas de las “razas oscuras”. Se basó en gran medida en la obra de G. Dennis, *Cities and Cemeteries of Etruria*. No sólo escribe libros de viajes, sino también uno de sus relatos más simbólicos y significativos, *The Escaped Cock*, que se trata de una nueva versión pagana de la resurrección de Cristo...⁷⁰

Este relato de Lawrence, *El hombre que murió* lo escribió en 1928, cuando se hallaba ya muy gravemente enfermo de tuberculosis, enfermedad que lo llevó a la tumba en 1930. Fue su última narración considerada como una parábola de renacimiento, escrita en dos partes en un tono hierático finamente sostenido, es uno de los trabajos de ficción más perfectos del autor:

Esta notable parábola es la mejor demostración de una creencia que Lawrence siempre tuvo, y que es muy buena para un escritor: ese renacimiento es en la vida y esa eternidad es la plenitud de esa vida, aquello que a veces denominó su cuarta dimensión. Un hombre lo logra al evitar el contacto trivial, al morir y resucitar separado, y al lograr luego una unión con “la mujer de la búsqueda pura”. La situación de Jesús se parece en cierta forma al guardabosque de la novela; la llama de la cual habla Mellors, que se produce entre él y Connie, en sus propias palabras: “pentecostal”, y es sólo a partir de dichas uniones (Jesús-la joven de Isis, Mellors y Connie) que surgirá el Espíritu Santo de Lawrence y su tercera época joaquina. Nunca estuvo más seguro de lo que era y de lo que necesitaba hacer que en estos últimos y difíciles años [] La transición del olvido por la que deben pasar los muertos y la separación intocable de los muertos-en-vida, que es la preparación para el renacimiento, se unen. *The Man Who Died* es una aserción de la vida en la muerte; igual que toda la obra de Lawrence, y ésta es la razón por la que muchos dicen que a pesar de que estaba del lado de muchas cosas que no aprobaban, también estaba del lado de la vida, de la creación en contra de la disolución. [...] Todas las proyecciones temporales de Lawrence (su tercera época) son, por lo tanto, en el análisis final, alegorías de la regeneración personal en lugar de profecías históricas...⁷¹

Entonces, al final de su vida, Lawrence escribió tres obras fundamentales para que podamos comprender su figura. Se trata de *El hombre que murió*, los ensayos sobre ciudades etruscas y, *Apocalipsis*. Murió sin haber terminado el libro de los Etruscos.

Lawrence creía que los Etruscos de alrededor de entre el 300 y el 700 a. C. habían vivido en gran medida como él hubiera deseado y como pensaba que todos deberíamos vivir. Vestigios de una civilización perdida, los Etruscos eran un pueblo muy religioso, interesado en el significado divino del vuelo de los pájaros y de las entrañas, en los sacrificios. Debían creer en algún tipo de vida después de la muerte porque construyeron ciudades funerarias de elaboradas tumbas (trazadas a imitación de sus propios pueblos), enterrando a sus muertos con sus armaduras completas o con ropas de gala en unas cámaras pintadas repletas de objetos

⁷⁰ *Ibid.*, p. 120.

⁷¹ Frank Kermode, *D. H. Lawrence, biografía literaria*, Gedisa editorial, Barcelona, 1988. pp. 218, 219, 220.

preciosos y ofrendas para el fallecido. Algunas veces quemaban el cadáver y guardaban las cenizas en cofres de mármol o alabastro tallados.

Lawrence creía que el arte etrusco tenía una entidad propia, bastante distinto del arte griego o romano. En casi todas las tumbas etruscas había un falo, con forma convencional: un símbolo del triunfo de la vida sobre la muerte.

En su obra *Apocalipsis* los Etruscos pasaron a segundo término, como ejemplos bastante tardíos de la gran civilización del egeo del año 1000 a. C.. *Apocalipsis* es una especie de último testamento, es una obra que apuesta por la esperanza y la vida, aunque condene de manera rotunda todas las formas de vivir contemporánea. Esta obra no es importante por la Revelación de Juan, sino por la revelación del propio Lawrence, remata perfectamente la larga serie de sus obras; es una espléndida despedida. *Apocalipsis* no es un trabajo de erudición, ni un análisis científico, es una obra de carácter expositivo, más que de creación, pero es un libro que no trata de muerte, sino de vida. Nos dice Roger Bartra en el prólogo de *Apocalipsis*, “Lawrence exalta la realización física del hombre, su vitalidad, el conocimiento de la belleza y la conciencia de formar parte del cosmos”.

El Apocalipsis es un libro complejo, obra de varios hombres de diferentes generaciones, e incluso de diversos siglos. Por lo tanto, es inútil buscar un significado, como lo haríamos en una alegoría como *Pilgrim's Progress*, o incluso Dante. Juan de Patmos no creó el Apocalipsis; no es obra de un solo hombre. Probablemente se empezó a escribir doscientos años antes de Cristo, como una obra pequeña de rituales paganos, o como un breve Apocalipsis judeopagano escrito en símbolos. Fue reescrito por otros autores apocalípticos judíos hasta que al fin apareció Juan de Patmos y lo convirtió más o menos –o menos que más- en una alegoría cristiana. Por último, otros escribas pulieron posteriormente su trabajo.⁷²

Lawrence consideraba que había que tener muy clara la diferencia entre alegoría y símbolo. La alegoría es una descripción narrativa que por lo general utiliza imágenes para expresar cualidades. Cada imagen significa algo y es un postulado en el argumento, cuyo propósito es casi siempre moral o didáctico. El mito es también una descripción narrativa que recurre a la imagen, pero nunca es un argumento ni tiene fines morales o didácticos. No es posible sacar conclusiones, como en la obra que veremos en seguida.

El hombre que murió o El gallo escapado, de D. H. Lawrence

La historia de *El hombre que murió* es la interpretación singular y no ortodoxa del destino de un hombre tras su resurrección, que, por no haber vivido verdaderamente, resurge, vuelve a la tierra para conocer la plenitud del amor, de los

⁷² D. H. Lawrence, *Apocalipsis*, Cien del mundo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, p. 23.

sentidos, y con una sacerdotisa, encargada de Isis, engendra al hijo de Osiris, venciendo así a la muerte.

Este relato está dividido en dos partes: El primer relato constituye la historia de un hombre que resucita. El segundo relato es la historia del hombre resucitado que se encuentra con la sacerdotisa de Isis.

La historia del *Hombre que murió* pareciera estar inspirada en la figura de Jesucristo⁷³: La primera parte del relato está ubicada en Jerusalén en una cabaña de adobe habitada por un campesino, su esposa y un gallo presumido. Mientras en una cueva con paredes de piedra hay una tumba y un hombre semiinconsciente, despierta de un largo sueño con vendas, mortajas de lino, cicatrices en la frente y el cuerpo. Afuera de la tumba había soldados dormidos supuestamente custodiándola. El hombre sale de la cueva y se encuentra con un gallo negro y naranja y al campesino queriendo recuperarlo porque había escapado del gallinero. El campesino oculta al hombre en su casa, mientras éste se recupera. El hombre regresa a la tumba y se encuentra con Magdalena. Para ella este hombre resucitado no era el Maestro que ella había adorado tanto. El hombre es célibe. También se encuentra con la que había sido su madre y Juana, una mujer que conocía. Él regresa a casa del campesino mientras sanan sus heridas. Ya sanadas sus heridas, el hombre se marcha y el campesino le da el gallo a cambio de dinero. El hombre duerme con su gallo en una posada donde deja al gallo porque ganó una batalla con otra ave; continúa su camino solo.

La segunda parte del relato está ubicada en Líbano. En un templo cerca del mar que da frente hacia Egipto está una mujer, la servidora de Isis. La cotidianidad del lugar se percibe: dos esclavos en un ritual sacrifican cuatro palomas en el mar; y muy cerca de ahí, una pareja joven tiene relaciones sexuales. La dama de Isis había atendido el templo por siete años; ahora tenía 27 años, estaba desolada en la búsqueda de los fragmentos del difunto Osiris, no había hallado...la clave final: los genitales. Su padre había sido capitán al lado de César cuando éste fue asesinado, y también él había sido asesinado cuando ella cumplía 19 años, por lo tanto, su madre había quedado viuda. En un relato dentro de este relato, ella recuerda haber hablado con un filósofo que le explicaba sobre la escasez de mujeres que esperan al hombre renacido comparándolas con la flor de loto. La sacerdotisa no se casaría por conveniencia, esperaría que “el loto se agitara”. A orillas de Sidón, en Egipto había encontrado a Isis, en quien conjuró su misterio y a la que le rendía culto.

⁷³ **Advertencia:** aunque nunca se menciona en el texto el nombre de Jesucristo o Jesús de Nazaret, el actante principal del relato, o sea, el hombre que murió y resucitó al tercer día, tiene todas las características de Cristo crucificado. Además, se utilizan tanto lugares bíblicos donde se desarrolla la acción, como actitudes de los personajes con acotaciones del cristianismo primitivo; nombres como el de Magdalena o Judas o Elías el profeta, o referencias como Mesías o Maestro y frases como “regresó de entre los muertos”, “el maestro y el salvador han muerto en mi...”, “...mi misión ha terminado, y mi prédica ha concluido...”, “¿Por qué lleváis las marcas de un malhechor?”, “las huellas de la crucifixión en manos y pies”, “la resurrección de entre los muertos...”, etc., que nos remiten a asociar al personaje con la figura de Jesucristo, para poder elaborar el análisis de la obra.

El hombre que murió llega al lugar y pide descansar allí. Un esclavo de la sacerdotisa lo lleva a una cueva donde pasa la noche. Mientras dormía, la mujer le vio las cicatrices en la palma de la mano al hombre. Al amanecer ella le pide al esclavo que cuando despierte el hombre lo lleve con ella. El hombre es conducido al templo donde está la dama, quien le habla en griego y él le pide que le hable en sirio vulgar. En el interior del santuario ella lo invita a contemplar a Isis. Ella está segura que él es Osiris; y él siente atracción erótica, aunque dudaba en entregarse al contacto sexual. El hombre que había muerto y la mujer de la búsqueda pura tienen relaciones sexuales. La madre de ella no está de acuerdo con la relación.

El hombre estaba absorto con las sensaciones nuevas, la mujer de Isis le resultaba adorable, “tocarla era como tocar al sol”, “...he resucitado desnudo y marcado...”, “...casi tengo más temor de este contacto que el que tuve de la muerte. Pues me expongo a él con mayor desnudez.”⁷⁴ Ahora más que nunca él desea vivir. Resucitó al tener contacto físico con la sacerdotisa. Ella ha concebido. El hombre está extasiado, pero debe partir, lo buscan los soldados, sabe que es un fugitivo; o la madre de ella y sus esclavos lo delatarán a los romanos y su justicia. En la noche, en el mismo bote en el que llega la justicia romana a capturarlo, se va. Pero sabe que ha sembrado la semilla de su vida y su resurrección en la mujer de Isis.

Para poder enfocar los problemas que plantea la relación de los misterios antiguos con el cristianismo, es pertinente exponer el contexto histórico: El relato del *Hombre que murió* está ubicado temporalmente en el período de transición entre el paganismo y el llamado cristianismo primitivo, que data aproximadamente un poco antes y un poco después de el año 30 de nuestra era.

El carácter histórico de ese momento estaba muy relacionado con el culto a la vegetación, base de los misterios o cultos secretos practicados en el ámbito de la cultura antigua. Estos se dividían originariamente en griegos (Eleusis, Dioniso, orfismo, Samotracia y una serie de otros menos importantes) y los *orientales*, aclimatados en occidente desde el comienzo de la mezcla de culturas propias de la época helenística. Estos últimos se agrupan en torno a una madre (*Magna Mater*, Cibele) o a una esposa como Isis.

Los antiguos tenían plena conciencia de que el prototipo de los misterios era la vida de la naturaleza, con su oscilación pendular entre muerte y resurrección. Es probable que desde los primeros inicios de esta forma religiosa la fase negativa del doble proceso periódico y rítmico de la vida vegetal fuera puesto en relación con el fenómeno de la muerte humana.

Existe en efecto, una analogía entre la extinción anual de la flora y la muerte del hombre. Para un pensamiento que no podía tomar en consideración los hechos fundamentales de la caída y redención del hombre, tal como están expuestos en La Sagrada Escritura, lo más obvio era atenerse a dicha analogía, aunque ésta no

⁷⁴ D.H. Lawrence, *El gallo escapado*, Editorial Alertes, Barcelona, 1980, p. 74.

representaba la verdadera explicación del fenómeno de la muerte, que sólo puede dar la historia.

Mas para la historia de las religiones lo importante es que la cosa no parara en el establecimiento de un paralelismo entre la muerte humana y el agostamiento vegetativo, sino que del rebrotar de la vegetación se infiriera una confirmación del ansia que tiene el hombre de gozar de una vida después de la muerte. Aunque en el antiguo Egipto, la esperanza en una resurrección corporal era una creencia común entre el pueblo, y en el ámbito helenístico romano no había dejado de surtir sus efectos el secular adoctrinamiento en opuesto sentido de la filosofía. Sin embargo, ni las religiones ni las filosofías helénicas admitieron jamás la idea de que los muertos pudieran resucitar un día.

Por otra parte, el paganismo⁷⁵ era una religión completamente ritual, los rituales que se hacían a sus dioses oficiales recibían todo tipo de sacrificios, no poseyó otra enseñanza que las fiestas, no ofrecía la fijeza ni los cuadros inflexibles de las doctrinas consolidadas. Su historia había ya demostrado plenamente la extrema movilidad y la fluidez de sus símbolos. Y así, vemos como los dioses abstractos, sin imágenes ni aventuras, pudieron confundirse con las divinidades más brillantes, pero menos castas y graves, engendradas por el genio de Grecia, hasta el punto de que el Júpiter latino tomó los rasgos y la personalidad de Zeus helénico o que la Venus se identificó con Afrodita. Sin duda, las creencias paganas no tuvieron la cohesión de un sistema metafísico o el rigor de cánones conciliarios. Entre la fe popular, la devoción de la gente humilde y sus tradiciones campestres, y la de la gente cultivada existió siempre una distancia considerable, y tal distancia debió ser mucho mayor en un imperio aristocrático en donde las clases sociales estaban netamente separadas.

Todas las formas del paganismo eran simultáneamente acogidas y conservadas, mientras que el monoteísmo exclusivo de los judíos tenía sus adherentes y el cristianismo fortificaba sus templos y afirmaba su ortodoxia en medio de las aberraciones y fantasías de los gnósticos y de las herejías. Ya en los últimos tiempos del paganismo clásico, los cultos orientales fueron los que más resistencia ofrecieron al triunfo de las doctrinas evangélicas.

Se comprobó diferentes veces que el judaísmo, tan extendido durante el reinado de los primeros emperadores, hacía menos prosélitos a medida que la influencia del paganismo asiático aumentaba en importancia a expensas del helenismo. Los hierofantes, las sacerdotisas de Isis y los sacerdotes de Mitra se apoderaban cada vez con mayor intensidad de las almas ávidas de emociones religiosas y hundían el poder de los magos judíos.

⁷⁵ Los paganos tenían “dioses por todas partes”. El politeísmo persistía: como fetichismo ora ante los aerolitos y los amuletos, como sabeísmo ruega a los astros y a los elementos, como antropomorfismo a los dioses de la naturaleza, en parte, a los protectores de la vida, por otra, mientras que la gente culta se ha despojado hace tiempo interiormente de estas envolturas y oscila entre el panteísmo y el monoteísmo. Y todas estas etapas de las diversas “paganías” confluyen en el paganismo greco-romano como éste revierte en ellas. Jacob Burckhardt, *Del paganismo al cristianismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 147.

Las sacerdotisas de Isis; adoraban a la diosa que era parte de los misterios egipcios. La patria de Isis fue probablemente el delta del Nilo. Su significado es inseguro. A Isis se le considera la diosa de la fecundidad de la tierra; se convierte, de un lado, en diosa del amor y, del otro, por su condición de diosa celeste, en la “Gran Isis, señora del Cielo”, reina sobre el mar, sobre los frutos de la tierra y sobre los muertos. Estas identificaciones dieron pie a la práctica de representarla en el interior de los sarcófagos, protegiendo la momia con sus brazos; pues todo difunto que ha podido justificarse ante el tribunal de los muertos se convierte ahora en Osiris.

Estas distintas funciones que desempeñaban en Egipto, en interés de cada individuo particular, explican la enorme popularidad que alcanzó, y que no cesó de ir en aumento hasta el fin de la historia egipcia. En esta última época Isis también era diosa protectora del parto y era a menudo invocada por la variedad y potencia de sus hechizos, pues, como diosa de la magia, preside las transformaciones de las cosas y de los seres. Adorada en el Mediterráneo, antes de Alejandro Magno, Isis alcanzó su máxima difusión en Roma en el siglo III d. de C. En casi todas las provincias del imperio se hallan santuarios de Isis; el último templo de Isis fue cerrado violentamente hasta 560 d. de C., por orden de Justiniano.⁷⁶

El mito de Isis; Para el panteón egipcio Isis⁷⁷ es la esposa de Osiris. Ella rescató el cuerpo de su esposo y se sirvió de sus poderes mágicos para reavivarlo durante el tiempo suficiente para concebir un hijo: se transformó en gavián y agitando el aire con sus alas le insufló el aliento vital. Según otra versión del mito, Isis quedó preñada de un fuego divino. Al saber que estaba embarazada, Isis corrió a las marismas del delta del Nilo para ocultarse de su hermano Set, que sin duda intentaría causarle algún daño o incluso matar al niño. Dio a luz un hijo, Horus, lo crió en la localidad de Chemis, protegida por varias deidades, como Selket, la diosa-escorpión, y esperó hasta que Horus tuvo edad para vengar a su padre. El culto fue traspasando las fronteras de Egipto en el transcurso del tiempo.

El griego Plutarco escribió una versión del mito de Isis y Osiris, según la cual Osiris era un rey de Egipto que recorrió el mundo enseñando a la humanidad la agricultura y las artes. Set sentía celos de su hermano y conspiró con sus seguidores para destronarlo. Mandó construir un hermoso cofre con las medidas de Osiris y en el transcurso de una fiesta anunció que se lo regalaría a quien encajase exactamente en su interior. Osiris se tendió dentro y comprobó que encajaba perfectamente; Set y los demás conspiradores clavaron la tapa y la sellaron con plomo fundido. A continuación arrojaron el ataúd al Nilo, que siguió por el Mediterráneo y fue a parar al Líbano. Isis lo recuperó y lo llevó a Egipto y sólo lo dejó cuando fue a ver a Horus. Una noche, mientras Isis estaba ausente, Set fue a cazar al delta y encontró el ataúd. Lo abrió, dividió el cuerpo de Osiris en catorce pedazos y los desperdigó por todo Egipto. Isis enterró cada trozo en el mismo sitio en que lo

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 70, 71.

⁷⁷ *Mitología*, Editor Roy Willis, Editorial Debate, Madrid, 1993, p. 43.

encontró, pero no pudo recuperar el pene, porque se lo había comido un pez, razón fundamental por la que, según Plutarco, los sacerdotes egipcios no comían pescado.

El culto a la diosa Isis: En los templos dedicados a la Gran Maga, Isis, que adornaba sus vestiduras con el llamado “nudo isíaco”, símbolo de su poder, en su honor se celebraba el Navío el 5 de marzo, o sea el día del hallazgo de Osiris. Del 26 de octubre al 3 de noviembre, había festividades para las que los fieles se preparaban con diez días de retiro en el interior del templo, dedicados al ayuno y a la oración. Aparte de estas fiestas anuales, diariamente tenían lugar una serie de ceremonias que asociaban a los fieles con la apertura y la clausura del templo, cuyo acceso estaba prohibido a los no iniciados en los misterios de la diosa.

Se comenzaban las ceremonias matinales reavivando el fuego sagrado; luego venía la presentación del agua santa y, a continuación, se despertaba a la estatua de la diosa, en medio de cánticos y música de flauta y sistro; por la tarde se repetían, a la inversa, las ceremonias, quedando los fieles a la espera del día siguiente, atentos a las revelaciones que pudieran recibir durante el sueño (oniromancia). Sus sacerdotes llevaban el cráneo y el rostro afeitados y vestían un hábito de lino blanco (Pastóforos). Los fieles se purificaban con abluciones, gestos fórmulas, períodos de continencia sexual o de abstinencia de la carne. Juvenal habla de unas devotas que se bañaban en las aguas heladas del Tíber y de otras que daban la vuelta al templo caminando de rodillas.

La iniciación en los misterios de Isis comprendía tres grados, y sus ceremonias eran nocturnas. El primero de ellas el grado “isíaco”, es especialmente corto, conocido gracias al relato de Apuleyo. Parece ser que, en lo esencial, consistía en la aceptación de una muerte ceremonial anticipada, especie de ritual, con descenso a los infiernos y ascenso cósmico a través de los elementos, tras lo cual el iniciado se presentaba a los fieles, envuelto en vestiduras solemnes con una antorcha en la mano y una corona de palma en la cabeza. Del segundo grado llamado “osiríaco”, sólo se sabe que difería totalmente del anterior. Del tercer grado no se conoce nada.⁷⁸

Hacia el año 600 a.C., el deseo del conocimiento puro dominó al hombre y con él, el deseo de muerte. El hombre quería experimentarla, y resurgir del otro lado, saber que había del otro lado mientras seguía aún con vida. Este gran deseo de muerte, y la aventura a través de la muerte hasta el más allá, adquirió formas muy diversas en diferentes religiones [...] En todos los países conocidos surgieron los extraños rituales llamados misterios, los primeros y más importantes en que el hombre experimentó la muerte y pasó por el horror del Hades para resurgir en un nuevo cuerpo, con una nueva conciencia y gloria, similar a la de dios. Estos misterios rebasaban el culto a la fertilidad, aunque también podían representarlo. La mazorca recién germinada era un nuevo cuerpo del hombre con una nueva conciencia, parecida a la de un dios.⁷⁹

⁷⁸ Ana María Vázquez Hoys y Oscar Muñoz Martín, *Diccionario de magia en el mundo antiguo*, Edit. Alteraban, España, 1997, p. 224.

⁷⁹ D. H. Lawrence, *op. cit.*, p. 155.

Podría decirse que el período del Cristianismo primitivo⁸⁰ comienza hacia el año 30 cuando Juan el Bautista, predicador judío de la penitencia, el arrepentimiento y el fin de los tiempos en la época de Jesús, anuncia al que vendría después de él, en referencia a Jesucristo y termina de 40 a 70 años después. Las comunidades palestinas del cristianismo surgen como una secta del judaísmo. Acuden a las sinagogas. Su proclama es de tipo profético y anuncian que al Jesús de Nazaret al que las autoridades judías han matado, Dios lo ha resucitado. Nace a partir de aquí la religión cristiana.

Existe propagación de la evangelización pero mayormente se limita a comunidades judías dentro y fuera de Palestina, aunque tampoco es exclusivamente judía. Aunque la evangelización de las regiones paganas ya se había iniciado antes de la conversión de Pablo de Tarso⁸¹ en el año 36, es éste quien impulsa la propagación del cristianismo, comenzando por Arabia y Damasco.

Según La Primera Carta a los Tesalonicenses escrita a la comunidad de Tesalónica, fundada en el año 50: Este es el texto más antiguo del Nuevo Testamento. Ya se define por escrito algunos de los dogmas más importantes del cristianismo. "...cómo abandonando los ídolos, os volvisteis al Dios vivo y verdadero, y vivir guardando la vuelta de su hijo Jesús desde el cielo, a quien ha resucitado de entre los muertos y que nos libra del castigo futuro..." (1 Tes 1, 9b-10). No se nombra en todo el Nuevo Testamento ni a La Santísima Trinidad.

Sin embargo, en esta carta se habla del Espíritu Santo, de Dios Padre y de su Hijo; de la afirmación monoteísta de un solo Dios vivo y verdadero; de la esperanza en la segunda venida de Jesucristo, y de su papel redentor. Se da a Jesús el título de Señor, que era habitualmente utilizado para dirigirse al dios nacional en los países del entorno de Judea (Egipto, Mesopotamia, etc.). "...hermanos, no queremos que ignoréis la suerte de los difuntos para que no os aflijáis como los hombres sin esperanza. Pues si creemos que Jesús ha muerto y resucitado, del mismo modo a los que han muerto, Dios, por medio de Jesús, los llevará con Él." (1 Tes 4. 13-14). Es entonces que a partir de las cartas de Tesalónica en el año 6 después de Cristo se afirma la creencia en la resurrección de los muertos.

⁸⁰ "La dogmática cristiana planta su doctrina de la muerte y la inmortalidad al final de la vida del hombre y en el caso actual tenemos que comenzar por aquí, pues toda la comprensión de la religión pagana tardía depende de este punto. [...] La idea pagana anterior al cristianismo, reconocía a los hombres una perduración tras la muerte, pero en forma de sombras, como una inerte vida de sueño; el que pretendía ser más sabio hablaba, según la doctrina egipcia o asiática, de una trasmigración de las almas; sólo muy pocos amigos de los dioses moraban en el Elíseo o en las Islas Afortunadas. Con la crisis del paganismo se amplía el círculo de estos privilegiados y pronto cada cual tendrá sus pretensiones de beatitud. En numerosos sarcófagos encontramos representaciones de Tritones y Nereidas de bastante belleza, en ocasiones, para estos tiempos tardíos; de esta suerte se alude al viaje a las Islas Afortunadas." Jacob Burckhardt, *op. cit.*, p. 180.

⁸¹ Pablo, el apóstol, a veces considerado el fundador del cristianismo, nació hacia el año 10 d. de C. en Tarso, en el seno de una familia judía ortodoxa. Dejó su hogar siendo muy joven para ir a Jerusalén y fue formado por los fariseos. Llegó a ser perseguidor de los cristianos, y en calidad de tal se encaminaba a Damasco, cuando recibió su vocación (o experimentó una "conversión" de seguir a Jesús como Mesías y llevar el evangelio a los gentiles. W. R. F. Browning, *Diccionario de la Biblia*, Paidós, Barcelona, 1998, p. 341.

Creían en esos momentos que la segunda venida de Cristo o parusía era inminente. Se preocupaban y entristecían porque algunos seres queridos morían sin haber visto llegar a Jesucristo en la gloria final de los tiempos, decía el texto de Tesalónica: “Esto es lo que os decimos como Palabra del Señor: Nosotros, los que vivimos y quedamos para cuando venga el Señor, no aventajaremos a los difuntos. Pues Él mismo, el Señor, cuando se dé la orden, a la voz del arcángel y al son de la trompeta divina, descenderá del cielo, y los muertos en Cristo resucitarán en primer lugar. Después nosotros, los que aún vivimos, seremos arrebatados con ellos en la nube, al encuentro del Señor, en el aire. Y así estaremos siempre con el Señor”. (1 Tes 4, 15-17).

Más tarde, entre los años 28-30 y los años 70, se transmitieron de forma oral y escrita relatos que son recopilados y reelaborados por los evangelistas, que los insertan en un marco geográfico con bases históricas, dando lugar a los Evangelios. Podría decirse que el hecho global del cristianismo sería inexplicable de no haber Jesús resucitado. El dogma de la resurrección de la carne es un elemento esencial de la fe cristiana.

De acuerdo con algunas ideologías la resurrección⁸² sucede en distintos planos. A veces se trata del cuerpo físico, devuelto a la vida, indistinguible de su situación antes de la muerte, en cuyo caso el catolicismo habla de resurrección (caso de Lázaro. Juan 11, 1-45). Otras son simbólicas, no se trata de volver en cuerpo físico sino como un cuerpo fantasma que vuelve de la muerte.

Además, algunas ideologías reservan la resurrección como una unificación final que no podrá ser deshecha, al igual que la Resurrección de Cristo. En este caso Jesús de Nazaret después de ser crucificado no volvió a la “vida” encarnado, sino que tuvo una resurrección a la vida eterna. Es decir el hecho de la resucitación no implica volver a morir antes o después.

Mientras que la resurrección de Cristo es una de las creencias fundamentales del Cristianismo, en otras religiones, mitos y fábulas también figuran resurrecciones. Como se mencionó anteriormente, siglos antes de la época de Cristo, “el mito de la resurrección” se celebraba anualmente en otros lugares, por ejemplo, la muerte y resurrección de Osiris, Attis, Mitra y otros dioses.

En la Biblia la resurrección más que una creencia se presenta como un hecho probado y documentado, con testigos oculares. Tanto el concepto como ejemplos de resurrección aparecen tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento. En la

⁸² Existían diversas creencias acerca de la vida después de la muerte, sostenidas en las épocas bíblicas por la gente corriente y también por los intelectuales. Los antiguos hebreos rechazaban el culto al Baal cananeo, que incluía, en el culto de la fertilidad y la agricultura, la muerte y resurrección anual de dios, y también la noción griega de la inmortalidad intrínseca del “alma”. Pero el concepto neotestamentario de resurrección cuenta con muy escasos indicios en el Antiguo Testamento. [...] sin embargo, la resurrección de los creyentes forma parte de la esperanza de Pablo para todos los creyentes al fin de la historia. El apóstol predice una transformación completa de la totalidad de la persona humana. *Ibid.*, p. 390.

Biblia el término tiene el sentido de volver a la vida o reanimar como cuerpo físico, jamás aparece el concepto de unión cuerpo-alma.

Por ejemplo, se registran nueve resurrecciones en la Biblia: En el Antiguo Testamento, Elías resucita a un niño; Eliseo sucesor de Elías también resucita a un niño; alguien que toca los huesos de Eliseo recobra la vida. En el Nuevo Testamento, Jesús resucita al hijo de una viuda en Nain; Jesús resucita a la hija de Jairo; Jesús resucita a Lázaro; Dios resucita a Jesús al tercer día; El Apóstol Pedro resucita a Dorcas (Tabita); el Apóstol Pablo resucita al joven Eurico.

En el Nuevo Testamento, se encuentra cómo Jesús resucita a varias personas, como la hija de Jairo, poco después de morir, el hijo de la viuda de Naín, resucitado en su propia procesión funeraria, o Lázaro amigo personal de Jesús, que llevaba cuatro días enterrado. En el momento de la muerte de Jesús, siempre según el Nuevo Testamento, se abrieron las tumbas, y varios muertos volvieron a la vida. Tras la resurrección de Jesús, muchas de las personas santas que habían muerto también salieron de sus tumbas y entraron en Jerusalén, apareciéndose a muchos, según el Evangelio según San Mateo.

El Nuevo Testamento afirma también que Jesucristo resucitó tres días después de su muerte (ver Mateo 28, Marcos 16, Lucas 24, Hechos 10:40), y así también “todos nosotros podemos resucitar” (ver 1º Corintios 15:20-22). También los apóstoles y santos cristianos realizaron resurrecciones.

San Pedro resucitó a una mujer cuyo nombre era Dorcas, y San Pablo hizo lo mismo con un hombre llamado Eutychus, que había muerto al dormirse en una ventana, según relata el libro de Hechos de los Apóstoles. Como el cristianismo derivó de fuentes judaicas, hay que señalar que el judaísmo, tiene también como principio de fe la Resurrección de los muertos. Maimónides, famosa autoridad judía, señaló 13 principios de la fe judía y la Resurrección.

No obstante, en la época de Jesús, había debates entre los fariseos, que creían en la futura Resurrección, y los saduceos, que no creían. Jesús declaró estar de acuerdo con los fariseos. La mayoría de las iglesias cristianas enseñan que habrá una resurrección general al “final de los tiempos”.

Antes de Jesús, antes de la época en que él viniera al mundo, el hombre buscaba sólo la gloria y el poder, a cualquier costo. Cada hombre buscaba su propio lucimiento, sin importarle lo que pudieran sufrir otros por esta causa. O si, como individuo, el hombre no era tan arrogante, las naciones sí lo eran. Cada una buscaba su propia gloria a costa de los vecinos. Ya en el siglo VI a.C. se manifestaron los primeros signos de otras necesidades en el hombre, como la de morir en su yo inmediato y renacer en un yo más grandioso [...] el hombre comenzó, casi en todo el mundo “conocido”, a practicar el culto del dios mortal. Así se iniciaron los misterios órficos. El dios mortal pudo haber simbolizado la muerte y el renacimiento de la vegetación, del maíz, el nuevo florecer en la primavera del poder fálico de la fertilidad en toda la naturaleza. Pero significaba mucho más que esto.⁸³

⁸³ D. H. Lawrence, *op. cit.*, p. 154.

En *El hombre que murió* el símbolo de la muerte es la resurrección misma y útil será, para interpretar el texto, recapitular cuales son los mitos esenciales que también giran alrededor de la obra como es el caso de la tumba vacía y la trascendencia a través de la procreación como prueba suprema. Mientras más se profundiza en ellos, más se alcanza la universalidad que pertenece al mito. La progresión del mito en *general* tiene su paralelo en la del mito del *individuo*, del personaje principal, del héroe, que resucita y deja de ser héroe.

Se analizará bajo algunos conceptos del mito circular del héroe de acuerdo con los comentarios de Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*.

El nacimiento del héroe corresponde al mito cosmogónico; sus hazañas, a los mitos histórico-legendarios, y su muerte, al mito apocalíptico. Este paralelo entre lo individual (la vida de una sola persona) y lo universal (la “vida” del mundo) permite no sólo reconocer la semejanza entre el micro y el macrocosmos, sino además la íntima y profunda relación entre figuras como la de Jesucristo y la del hombre que murió del relato de Lawrence.⁸⁴

La aventura mítica de *El hombre que murió*

La mejor manera de estudiar las dimensiones mítico-religiosas del hombre que murió (actante⁸⁵ principal del relato) es constatar como se aproxima a la vida, del héroe mítico-religioso, de Cristo, y como deja de serlo, para empezar una “nueva vida”. Cuando el personaje del hombre que murió resucita y deja de ser héroe, cambia por completo su destino. El hombre que murió puede ser desmitificado como mitificado.

Existe en el inicio de la narración una omisión que podemos inferir: cómo murió el hombre, ahora resucitado. Quizás este hombre fue llevado al Gólgota y crucificado, que era la pena romana para los criminales y los delincuentes políticos. Dos ladrones fueron también crucificados con él, uno a cada lado. En la cruz, sobre la cabeza del hombre escribieron su acusación, como lo hicieron con Jesús: “este es Jesús, el rey de los judíos” (Mt. 27, 37). Al caer el día, su cuerpo fue descendido⁸⁶, y

⁸⁴ **Advertencia:** las referencias al monomito que plantea Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* están relacionadas con la figura de Jesucristo como héroe mítico-religioso; pero el personaje de *El hombre que murió*, si bien se parece a la figura de Jesucristo, y se infiere por todo lo antes mencionado, éste no se conduce como héroe, al contrario su deseo de “vivir la vida” dejando de ser heroico, y ser un hombre común, aun con la huella imborrable de su pasado, es lo que permite el gran reconocimiento a la obra de Lawrence.

⁸⁵ Los actantes o personajes, para A. J. Greimas son: “Sujeto, Objeto, Emisor [“*Destinateur*”], Destinatario, Adversario, Auxiliar. Las relaciones que se establecen entre ellos forman un *modelo actancial*. La estructura del relato y la sintaxis de las lenguas (que contiene algunas de esas funciones) se convierten así en manifestaciones de un modelo único”. Ducrot-Todorov, *Diccionario enciclopédico del lenguaje*, Siglo XXI editores, España, 2006, p. 263.

⁸⁶ Los muertos judíos eran enterrados siempre, y se han descubierto esqueletos de crucificados del siglo I d. de Cristo en un cementerio de Jerusalén. Si el enterramiento se realizaba en una fosa, ésta se cubría con piedras

como estaba cerca el shabat (día festivo de los judíos), tiempo durante el cual no estaba permitido el enterramiento, fue rápidamente depositado en una tumba cercana por José de Arimatea (Jn. 19, 39-42 relata que Nicodemo ayudó a José). Podríamos determinar que la resurrección del personaje sería como el inicio de su peripecia.

De casi todo héroe mítico-religioso se relata un nacimiento extraordinario, que no se dice en el texto de Lawrence, pero que lo inferimos. Generalmente éste se acompaña de prodigios en la naturaleza; en el caso de Cristo, el parto se anuncia por medio de la estrella de Belén, y se sabe que ha nacido un rey (o un Dios) entre los hombres.

La resurrección del hombre que murió es el inicio de su “nueva vida”, de su azar: el hombre es arrojado nuevamente a la vida. Lawrence logra que esta “nueva vida” o vuelta a la vida sea una nueva aventura para vivirla, aunque ya no sea heroica, y el personaje comience por abandonar la tumba. Por lo tanto es aquí en la tumba donde empezará a enfrentarse con las típicas experiencias míticas de pruebas de valor o de inteligencia, más tarde de matrimonio sagrado, de regocijo personal.

Atraviesa el personaje el umbral de la muerte a la vida, el hombre comienza su difícil advenimiento. Él se sentía contrariado por el extraño suceso “el tránsito de vuelta a la conciencia. No lo había deseado. Hubiera querido quedarse fuera, en el sitio donde hasta la memoria está muerta como piedra”. Este hombre al reflexionar en las particularidades de su situación, de volver a la vida al mundo de los vivos, de utilizar la razón, la duda, la incertidumbre de su nueva verdad, está manifestando, precisamente, el carácter verdaderamente humano. Su espíritu, entonces, permanece confundido. No sabía si era preferible quedarse en la nada o volver a vivir.

El hombre que murió de regreso a la vida tiene un ayudante, un campesino y su esposa que lo cuidaron en su casa mientras sanaba de las heridas. Sin embargo, el Maestro regresaba a un mundo que nunca había muerto. “Él mismo había muerto, o había sido excluido de él por la muerte, y ahora sólo quedaba la gran náusea hueca de la desilusión total...” No tenía deseos. “Humedeció sin embargo, un poco de pan⁸⁷ en el agua y lo comió, ya que la vida debía seguir, pero el deseo estaba muerto en él, hasta para la comida y la bebida. Se había levantado sin deseo, sin siquiera el deseo de vivir, vacío”. Hasta aquí “había una

después del entierro. Se podían excavar tumbas mayores, o sepulcros, en piedra caliza, con una puerta de piedra bien ajustada, formando un mausoleo imponente. La puerta tenía forma de rueda, se hacía rodar por un raíl cuando era necesario y se mantenía abierta sujetándola con una piedra que hacía de cuña; cuando la puerta tenía que volver a sellar la tumba bastaba con quitar dicha piedra. Probablemente, éste era el tipo de tumba que poseía José de Arimatea (Jn 20,12), pero su localización exacta no se puede determinar. W.R.F. Browning, *op. cit.*, p. 459.

⁸⁷ El pan alegoría del alimento esencial. Si bien es cierto que no sólo de pan vive el hombre, también es verdad que el nombre de pan se ha dado al alimento espiritual, así como al Cristo eucarístico, “el pan de vida”. Es el pan sagrado de la vida eterna de que habla la liturgia.

determinación sin deseo arraigada tal vez más hondo que la propia desilusión, más profunda que la conciencia misma... El sueño estaba tan cerca de la muerte que todavía podía dormir... el sol⁸⁸ era lo único que le atraía y le hacía vibrar y todavía deseaba sentir el aire frío de la mañana en las narices, y el cielo claro sobre la cabeza. Todavía odiaba el encierro”.

Este momento es crucial para el hombre que murió, quien está en una disyuntiva real y ontológica, la pulsión de muerte o la pulsión de tánatos es la pulsión de quietud que está latente ¿es la muerte como anhelo? ¿lo que el hombre realmente anhela es autosuprimirse, afirmándola con la ausencia de los deseos? O sí se inclina por Eros en el impulso por conservar la vida como principio de creación porque es una pulsión que se mueve más hacia conservar la sustancia viva, el deseo.

Las pruebas de *el hombre* comienzan en serio con el descubrimiento del Eros, de la naturaleza que vibra constantemente, de la virilidad del gallo salvaje que sería como la semilla de salvación –símbolo de esa “encarnación” de vida nueva, de Cristo resucitado-.

El hombre necesitaba reencontrarse con un objeto del deseo que reimpulsara su Eros, lanzarse, con los brazos abiertos, hacia el objeto de sus ansias. ¿Por qué no acepta a Magdalena como el objeto del deseo? Ofrecerse es la actitud femenina fundamental, Magdalena lo hace sin reserva. “No me toques Magdalena... La hembra que había atrapado a los hombres con su voluntad... ”. “No me he levantado de entre los muertos para buscar de nuevo la muerte, -dijo”. “Había resucitado, pero no como hombre: como Dios puro, a quien la carne no debía tocar, y que debía de ser arrebatado hacia los Cielos. Era el más glorioso y el más fantasmal de los milagros”. Dentro de los límites humanos, el hombre que murió no está aceptando los signos que anuncian el valor erótico del objeto del deseo, de la pulsión de vida. Magdalena no pudo provocar a la expectativa masculina ¿por qué? ¿qué es lo que busca el resucitado?.

Resucitado de entre los muertos, había comprendido por fin que también el cuerpo tenía su pequeña vida, y más allá de ella, la vida superior. Él era virgen [...] Pero ahora sabía que la virginidad es una forma de avaricia [...] Él sabía que el estado virginal en que se mantuvo significaba lo no revelado, se mantuvo en la sombra sin manifestarse.[...] Ahora tras haber muerto, sabía cuán tenue era el cuerpo resucitado, tenues las extremidades nacidas dos veces, “mucho más tenues que el espíritu dos veces nacido, que podía alojarse en la mezquina carne.”⁸⁹

Cuando regresa al mundo de los vivos el hombre que murió tiene muchas dudas, se cuestiona el mundo, si cometió errores. Trata de comprender por qué lo ejecutaron por predicarles; y sabe que en este mundo la vida bulle por doquier

⁸⁸ El Sol es la personificación de lo viril desde las más antiguas mitologías. Significa una fuerza heroica, creadora y dirigente. Sus rayos suponen calor y luz, atributo a un tiempo del poder de la gloria y de la espiritualidad. Como representación onírica, el Sol es el portador de la conciencia.

⁸⁹ D. H. Lawrence, *op. cit.*, p. 42.

y que Eros está presente en todo lo que lo rodea, incluso en él mismo y reconoce que “quizás algún atardecer encuentre a una mujer capaz de atraer mi cuerpo resucitado, sin despojarlo de mi soledad. Pues el cuerpo de mi deseo ha muerto, y ya no estoy en contacto”.

No obstante, el hombre lleva un gallo que se dedica a curar y además, el ave posee virtudes: ésta es emblema de vigilancia, advierte que el día se aproxima, anuncia a Cristo y expulsa las larvas de la noche. No sólo evoca la resurrección de Cristo, sino la de todo cristiano. Erótica y reproductiva el gallo y la gallina son íconos de la abundancia, a causa de los huevos que producen, los cuales personifican al sol. Este hombre reacciona en el mundo por el gallo, lo despertó un sonoro cacareo, su gallo avanzaba en son de batalla con otro gallo por las gallinas de la posada.

Eros y tánatos se confundían, pelearon las aves ferozmente. Cuando ganó su gallo, él hombre le dijo: “Has encontrado, al menos, tu reino, y las hembras que reclama tu cuerpo. Tu soledad puede crecer en esplendor, y consumarse con el acicate de tus gallinas”

Una parte del proceso de la educación de todo héroe mítico-religioso consiste en aprender cómo distinguir la verdadera cara detrás de la máscara, la realidad detrás de la ilusión o, como se dice comúnmente, la “otra verdad detrás de la verdad”. El hombre que murió sigue solo su camino, sin el gallo, con el temible insomnio de la coacción. “Era el miedo, el miedo último a la muerte, lo que enloquecía a los hombres”. Podemos interpretar esta coacción, esta angustia del hombre ante la muerte como ese temor a volverse nuevamente cadáver, el miedo a la descomposición, a su propia corrupción.

Tal angustia no es suprimible porque nos hace ser, y él tiene miedo a volver a dejar de ser por segunda ocasión y a convertirse en un cuerpo putrefacto. Esto le produce incertidumbre y reconoce que los hombres y las mujeres, por igual, necesitan de una loca afirmación del ego; hay un miedo egoísta ante su propia existencia.

Este hombre retorna a la experiencia anterior e interior y reconoce su fragilidad como ser, cree en la inmortalidad como un principio discontinuo; sabe que no habrá una segunda resurrección (corporal). Contempla su alma, su verdad profunda aunque sea imperfecta: “Y pensaba en su propia misión: como había intentado imponer la coacción del amor a todos los hombres. Y la vieja náusea le sobrecogía de nuevo... Y él ya había sufrido coacción hasta la muerte misma... volvía a mirar el mundo con repulsión, recelando de sus malvados contactos”.

El héroe mítico-religioso, al encontrarse en el umbral del retorno, generalmente puede elegir entre dos destinos. Por una parte, puede rehusar el regreso al mundo cotidiano (que en este caso regresaría al mundo de los muertos) y decidir dedicarse únicamente al eterno, tratando de unificarse con el

universo. Puede por otra parte, aceptar la responsabilidad de regresar al mundo cotidiano y traer consigo el “elixir” que ha de ayudar a la gente.

Cristo regresando por cuarenta días, trae su mensaje de salvación. En la versión de Lawrence, el hombre que murió rescata su cuerpo de la muerte y al hacerlo reconquista su parte de vida, y con ella la pulsión de Eros, su actividad sexual, el erotismo, donde la diferencia que separa al erotismo de la actividad sexual simple es una búsqueda psicológica independientemente del fin natural dado en la reproducción.

Podemos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta la muerte. Y la aspiración a reproducir la vida, no es extraña a la muerte misma. El hombre que murió esta familiarizado con la muerte. Tuvo una muerte iniciática, con una serie de pruebas y sufrimientos que ahora se cuestiona y que debe considerarlas como esenciales para acceder a una vida nueva. Sin embargo, cuando recupera su naturaleza humana y resucita, vuelve a despertar al deseo del goce sexual lentamente.

El hombre resucita al deseo en silencio, entre miradas; como si se quebrase de su propio ser en agonía observa a la sacerdotisa de Isis:

Era Isis, pero no Isis, Madre de Horus. Era Isis desolada, Isis en búsqueda. La diosa de mármol pintado avanzaba con el rostro en alto y un muslo hacia delante, asomando por entre el frágil pliegue de la túnica, en la angustia de la desolación y de la búsqueda. Buscaba los fragmentos del difunto Osiris, muerto y esparcido a pedazos; muerto, destrozado y arrojado en fragmentos por el ancho mundo. Y a ella le cabía encontrar sus manos y sus pies, su corazón, sus muslos, su cabeza y su vientre: ella debía volver a unirlos y rodear con sus brazos el cuerpo reconstituido, hasta que estuviese tibio otra vez, y despierto a la vida, y pudiera abrazarla y fecundar su vientre. [...] Y sin embargo, no había hallado la última realidad, la clave final hacia él: los genitales, que eran lo único que podrían traérselo realmente de vuelta, y tocar su vientre.⁹⁰

El deseo es el hechizo del ser, el motor de la vida, el embrujo de los sentidos. Pero en el mismo deseo esta la muerte y el amor, el desamor y la locura, el ansia de impulsos frenéticos por completar el ser fragmentado, profundamente solo, abismalmente mortal.

El hombre que murió y la dama de Isis tienen un encuentro amoroso: cadáveres en potencia creando y celebrando los agasajos de la vida, eludiendo sus propios vacíos “...él estaba absorto y abrumado por las sensaciones nuevas.

La mujer de Isis le resultaba adorable”. Para ella “lo mejor de todo era el tierno deseo que sentía por él...” “El hombre temblaba de temor y alegría diciéndose: Casi tengo más temor de este contacto que el que tuve con la muerte” ¿por qué? Los enigmas de la sexualidad se encuentran profundamente arraigados en la conciencia de la muerte, como lo ha advertido el francés

⁹⁰ *Ibid.*, p. 55.

Georges Bataille, de ahí la pequeña muerte del orgasmo como la muerte definitiva. Incluso señala la identidad de Eros con el dolor y el placer anidado en el mismo.⁹¹ “Siente miedo de mi y de mi diferencia masculina. Se está desnudando y despejando su temor. ¡Qué sensible es y cuán suavemente viva está!” “se sentía despertar una vez más: enfrentado a la exigencia de la vida y agobiado todavía por su muerte”. La poseyó el resucitado y “el impacto del deseo lo atravesó, golpe a golpe, de modo que se preguntaba si no sería otra clase de muerte. Pero plena de magnificencia.”

Después, el hombre supo que había llegado de nuevo la hora de la partida. Se iría a solas con su destino ¿Acaso la separación de los amantes no es una experiencia dolorosa y que lleva en sí la finitud? En los amantes, su yo, sufre la más profunda y dolorosa fragmentación misma que se traduce en experiencia radical de la finitud. Ese carácter doloroso de desligarse uno de otro atiende más al encuentro con la finitud, con lo definido, con la muerte.

Para él, reproducirse con la sacerdotisa de Isis, pone en juego su continuidad como ser; lo que quiere decir que, ésta supuesta continuidad a través de su hijo, también está íntimamente ligada con la vida. En la continuidad de los seres y la vida domina el erotismo. Y este hombre en su “nueva vida” prefiere divinizarse a través del erotismo que es su naturaleza, que seguir siendo el héroe mítico-religioso que fue crucificado.

Si el hombre que murió no tiene continuidad, deja de existir. Se queda satisfecho de que la dama de Isis le avise que ha concebido. Ahora él puede morir, sabe que su muerte es correlativa al nacimiento de su hijo. Vendrá al mundo un nuevo ser que le ofrece la trascendencia, que lo está afirmando, “dejaba sobre ella su contacto”. Sin embargo, la vida no es por ello menos una negación de muerte. Es su condena, su exclusión. El horror a la muerte está latente no sólo porque está vinculado al aniquilamiento de su ser, sino también a su propia podredumbre. No obstante, se queda tranquilo con su logro, con su condición y su restricción de mortal:

He sembrado la semilla de mi vida y mi resurrección, he dejado para siempre mi contacto en la mujer escogida de esta hora, y llevo su perfume en la carne, como esencia de rosas. Mas la dorada y viscosa serpiente de nuevo se hace un ovillo, para dormir al pie de mi árbol. Que me lleve, pues, el bote. Mañana será otro día.⁹²

Aquí Lawrence invierte las fórmulas del mito y hace del propio hombre que murió el elixir, dejando la semilla de su descendencia. Generalmente, un elixir anuncia una nueva época, una nueva era o la posibilidad de un reino o una existencia utópicos. Con el elixir –con la concepción de su hijo en la sacerdotisa de Isis, parece ocurrir finalmente la desmitificación del hombre que murió.

⁹¹ Cf. Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, p. 41.

⁹² D. H. Lawrence, *op. cit.*, p. 86.

Con el mito de la tumba vacía y la resurrección, veremos cómo, el “final” del hombre que murió se desmitifica ¿cómo ocurre su desmitificación? El símbolo de la tumba vacía es muy importante y el hombre que murió es nada menos que todo un mito, y este mito ha sido creado por el cristianismo. Allí trataremos, en fin, de descubrir “una verdad” sobre el hombre que murió y la resurrección.

En primer lugar los mitos los desmitologizó la filosofía, porque los símbolos en filosofía se desmitifican. Para Paul Ricoeur era muy importante que el mito pasara a la filosofía y se desmitificara, es decir, encontrar los símbolos que están en juego y volverlos al principio de realidad usual. Por lo tanto, las ideas asociadas que van en el símbolo son muchas y no hay una sola interpretación que las agote, pues se ofrecen en forma de enigmas.

Por otra parte, nos dice Ricoeur, el hermeneuta, tampoco es posible transcribir directamente en términos filosóficos el simbolismo religioso del mal, so pena de reincidir en una interpretación alegorizante de los símbolos y de los mitos. El filósofo ya lo ha dicho de sobra: “el símbolo no guarda entre sus pliegues ninguna enseñanza disfrazada que se pueda desenmascarar con sólo correr una cremallera y dejar caer el ropaje caduco de la imagen. Entre esta doble vía muerta vamos a explorar un tercer acceso: el de la interpretación creadora de sentido, que se mantenga fiel al mismo tiempo al impulso y a la *donación* del sentido del símbolo, y al juramento de comprender prestado por la filosofía”⁹³

La frase “El símbolo da que pensar” dice dos cosas relevantes, por una parte que el símbolo da algo; pero ese algo que da es algo que pensar. Dice el filósofo, el símbolo da algo: en un momento dado de la reflexión sobreviene una filosofía ilustrada por los mitos la cual se propone responder a una determinada situación de la cultura moderna, por encima de la reflexión filosófica.

La comprensión de los símbolos puede ponernos en la pista de ese punto de partida y guiarnos hacia él, pues para llegar al comienzo primero hace falta que el pensamiento se ambiente plenamente en la atmósfera del lenguaje. No existe filosofía sin presupuestos previos. Al meditar sobre los símbolos, se parte del lenguaje que se formó previamente, y en el que en cierto modo quedó dicho todo: la filosofía abarca el pensamiento con sus presupuestos.

Ricoeur intenta someter a la reflexión el símbolo y el mito. Las interpretaciones de los mitos, por fantásticas que puedan ser, nunca se encuentran completamente alejadas del espíritu del ser humano, porque el hombre es un *animal imaginativo* que nunca permanece completamente ajeno a sus propias creaciones. Todo mito desvela en el ser humano unas reminiscencias que, como actitudes *reflexivas*, quizás ya han sido borradas de su consciente pero que, a pesar de todo, continúan proporcionándole los inagotables materiales de sus sueños. Por eso se puede considerar al mito como la primera y más elemental forma comunicativa y

⁹³ Paul Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, Taurus Humanidades, Argentina, 1991, p. 490.

experiencial de la complejidad, que es inherente a la realidad del mundo y del hombre.

En la religión, en el arte, en la filosofía, en las expresiones del amor, en la esperanza “lógicamente” infundamentada, así como, en la muerte, la conciencia simbólica del ser humano alcanza su máximo nivel de funcionamiento en la búsqueda de *sentido*.

Dado su carácter de “pionera de la modernidad”, nos dice Ricoeur, la crítica ha de realizar forzosamente su misión de desmitologización. Pero precisamente al acelerar el movimiento de desmitologización, la hermenéutica moderna nos revela la dimensión del símbolo en su calidad de signo originario de lo sagrado.

Estas reflexiones sobre el “círculo” de la hermenéutica nos ponen sobre la pista de una hermenéutica *filosófica*, pero sin suplantarla. En efecto hay una manera de comprender el símbolo, que se limita a comprender el símbolo por el símbolo y, en este caso, a la muerte en algunos textos literarios como un mito-símbolo que es preciso desmitologizar.

Pues, toda crítica está llamada a desmitologizar por su mismo carácter crítico, es decir, que aspira a deslindar cada vez con mayor meticulosidad lo histórico de lo pseudohistórico (entendiendo “histórico” en el sentido que hoy le da el método crítico): así la crítica no cesa de exorcizar el *logos* del *mythos* (como la representación del universo en forma de estructuras superpuestas, con la tierra en la planta baja, el cielo en la bóveda y el infierno en los sótanos).

Hay un camino forzado para restablecer el mito-símbolo, y es deshacer el mito-explicación. El momento de la restauración coincide con el momento de la crítica y esta crítica debe ser restauradora. Esta nueva hermenéutica representa la cabeza de puente de la crítica en su afán de comprender el mito en todo su significado específico: mediante esta comprensión consciente, la hermenéutica acelera el movimiento de desmitologización.

Resurrección teológica, mito de la tumba vacía

Jesús predice su propia resurrección en Mc 8, 31; 9,31 y 10,34; pero la precisión “al tercer día” es un argumento contra la autenticidad de estos dichos, que, más probablemente, debieron de ser fruto de la elaboración de la Iglesia sobre la esperanza, expresada por Jesús, en algún tipo de acreditación definitiva.

En el caso del hombre que murió, el personaje de Lawrence que también resucitó al tercer día, finalmente volvió a su existencia ordinaria y mortal, hasta que, seguramente, le llegó su muerte natural innegable. Por otra parte la vida resucitada de Jesús se presenta en el Nuevo Testamento como transformación en una nueva vida corporal: su resurrección fue un acontecimiento escatológico, más que histórico. En el hombre que murió, su resurrección fue un acontecimiento personal, que se convirtió en egocéntrico, no fue un evento observable, sin embargo, fue una

resurrección mítica, de la que prefiere ceñirse para no abandonar la fuerza biológico-erótica de su incontrolada satisfacción y vitalidad.

Los evangelios, de hecho, desarrollan un segundo tipo de apologética de la resurrección: la tumba estaba vacía en la mañana de pascua. Esta tumba vacía es “el símbolo que da que pensar”⁹⁴, para desmitologizarla es necesario plantear el mito sobre todo basándose en lo que relatan los evangelios: El domingo siguiente, al amanecer, “María Magdalena, y María la madre de Santiago” (Mac. 16,1) fueron al sepulcro para ungir el cuerpo de Jesús antes de enterrarlo, y lo encontraron vacío. En Mt. 28,2 se recoge que después de un terremoto apareció un ángel y apartó la piedra de la entrada, En el interior de la tumba, “un joven” (Mc. 16,5) vestido de blanco les anunció que Jesús había resucitado (esta noticia es anunciada por el ángel en Mateo 28,5-6 y por dos hombres “con vestiduras deslumbrantes” en Lucas 24,4).

Sin embargo, la opinión de muchos exegetas sostiene que estos relatos de los evangelios son tardíos y tienen como finalidad apoyar la fe existente, basada en los testigos de las apariciones. Los evangelios presentan demasiadas incoherencias (por ejemplo el número de mujeres en el sepulcro, y de “ángeles”...y datos tan inverosímiles como la vuelta a la vida de héroes judíos que caminan por las calles (Mt 27,52-53;y 27,62-66) para ser aceptados como documentos históricos fiables. Estos relatos al desmitologizarlos parecen ser más una interpretación teológica que una narración histórica.

La postura radical sostenida por varios estudiosos del Nuevo Testamento (entre los que destaca Rudolf Bultman) es que no hubo ninguna visión objetiva de Jesús resucitado. La verdad histórica es que tuvieron lugar varios “nacimientos individuales a una nueva vida”. Para los discípulos, entonces y ahora, los relatos de la resurrección de Jesús se han de entender como la proclamación cristiana que garantiza la victoria de la cruz; y la cruz como signo ambivalente le da sentido al símbolo y al mito que se articula en la especulación.

Por sí misma la crucifixión, un acontecimiento histórico que se produjo bajo el poder de Poncio Pilato, no es un acontecimiento *salvífico*. Sólo se convierte en tal cuando es predicado y creído; y la resurrección es una invitación a contemplar en la fe el significado triunfante de la cruz y experimentar su poder liberador. Entonces no conocemos de verdad como realmente somos. Sin embargo, la forma en que Bultman⁹⁵ entiende la resurrección (desde el punto de vista de la filosofía

⁹⁴ Paul Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, Trad. De Alfonso García Suárez y Luis M. Valdés Villanueva, Argentina, Taurus, 1991 (Taurus Humanidades), pp. 489, 490.

⁹⁵ Rudolf Bultman (1884-1976) Investigador alemán del NT. Catedrático de la Universidad de Marburgo, considerado generalmente como el investigador del NT más destacado del siglo XX. Su comentario al evangelio de Juan ha sido fundamental para los estudios posteriores sobre él. Fue un importante exponente de la crítica de las formas y propuso una opinión minimizadora del valor de los evangelios sinópticos como documentos históricos. Sostenía que el evangelio de Juan había sido compuesto a partir de varias fuentes y estaba influenciado por el gnosticismo. Bultman conectó en NT con la cultura y las religiones helenísticas (escribió antes del descubrimiento de los manuscritos del Mar Muerto) y sostenía que, del mismo modo que ese entorno se

existencialista) es incapaz de explicar satisfactoriamente la nueva fuerza que se apoderó de los discípulos.

Bultmann introdujo el neologismo alemán *desmitologización*. El exégeta dio una definición: “llamó desmitologización al método de interpretación del Nuevo Testamento que intenta descubrir de nuevo la significación profunda que se manifiesta tras las representaciones mitológicas”⁹⁶ Está muy claro para Bultmann que el *discurso* que quiere destruir es de naturaleza *mitológica*, mientras que el acontecimiento del que habla el discurso evangélico es mítico. Por eso se pregunta: “¿La resurrección de Cristo y la tumba vacía no es, quizás, un hecho sencillamente mítico?” Bultmann cree que debe erradicar sin restricciones el “decir de los mitos”, la “mitología”, ya que admite que no contienen exhaustivamente el *mito* (y su posible significación).

Entonces aparece una cuestión: ¿hay que llevar a cabo la *desmitificación*? O quizás ¿no sería más adecuado desarticular en cada momento las falsas racionalizaciones del mito, la *desmitologización*? No parece posible que el cristianismo, del mismo modo que todas las religiones, pueda deshacerse del mito (*desmitización*); es muy conveniente, e incluso algo imprescindible, la desmitologización, es decir, la eliminación del “falso logos” del mito, el cual acostumbra a establecerse y a tiranizar las conciencias mediante la irresistible y perversa dinámica del poder. Según Paul Ricoeur lo que hay que destruir no es el mito como tal, sino que se debería *deslogizar* la Sagrada Escritura antes que desmitizarla.

Se ha hecho una defensa del valor histórico del relato de la tumba vacía. Admite las incoherencias entre los cuatro relatos evangélicos, pero indica que, si no hubiera habido discrepancias durante los años en que las tradiciones estaban tomando forma, esto conduciría a la sospecha de un engaño cristiano cuidadosamente urdido.

Dando por supuesto que las narraciones experimentaron ampliaciones legendarias, resulta interesante, no obstante, que el relato de Pablo, aceptado por muchos estudiosos, diga que Cristo fue enterrado y que resucitó (1 Co 15,12-20), lo que *implica* que la tumba estaba vacía; y el “al tercer día”, en vez del *séptimo* día en el que los rabís esperaban que tuviera lugar la resurrección general de la nación,

había convertido en vehículo del evangelio en el siglo I, también el pensamiento contemporáneo podía ser utilizado por los teólogos en el siglo XX. Para nosotros, los elementos sobrenaturales presentes en los evangelios ya no son creíbles tal y como allí se describen. Pero como teólogo, Bultman mantenía que, en lugar de desecharlos, los predicadores podían reinterpretarlos aceptablemente a partir de la moderna filosofía del existencialismo. El lenguaje mitológico y especulativo del NT se podía expresar de nuevo de manera que Cristo nos revele un modo de existencia nuevo y auténtico. El programa de desmitización de Bultman se convirtió en el principal tema de debate en los estudios del NT entre 1945 y 1965 aproximadamente. Era rechazado por los católicos y otros, que sostenían que el mito y la poesía siguen siendo una forma de hablar de Dios por analogía, y que la versión de la fe cristiana que daba Bultman era en conjunto demasiado poco convincente. W. R. F. Browning, *op. cit.*, p. 80.

⁹⁶ Lluís Duch, *Mito, interpretación y cultura*, Editorial Herder, Barcelona, 2002, p. 208.

refuerza la prueba: si la tradición era falsa, los cristianos habrían elegido otro día. También se afirma que la fe en la resurrección difícilmente podría haber sobrevivido ante un sepulcro que contenía el cuerpo de Jesús –los judíos podrían haber refutado inmediatamente dicha fe mostrando el cuerpo-.

Si las narraciones de la tumba vacía fueron una obra tardía de la apologética cristiana, era ya demasiado tarde para que los judíos presentaran el cuerpo con el fin de refutar el relato.

En la narración de Lawrence, el hombre que murió ¿cómo conjuga la voluntad de permanencia, innata de su ser, con la supuesta vocación tanática? ¿El hombre que murió realmente amaba la vida? Para el hombre que murió y resucitó hay una mezcla de fidelidad a la vida con apetencias que desbordan las fronteras de este mundo.

Quizás no hay cosa más codiciada en este hombre que la vida y se aferra a ella, como la planta a la tierra, convencido de que perdiéndola nuevamente lo pierde todo. Y sin embargo, no por eso deja de escuchar, a veces, con grata emoción, la voz de la muerte, una voz tan próxima que parece surgir de sus propias interioridades.

Son, seguramente, momentos de desilusión vital, que le hacen sentir que sí tiene vida nuevamente, también existe una tumba que aún lo espera vacía; y sabe que ese es el misterio de toda existencia finita. Por lo tanto, “Lawrence da que pensar” con su propuesta narrativa del hombre que murió así, como “el símbolo de la tumba vacía da mucho que pensar”.

En los albores de la modernidad en la que se desenvuelve la literatura de Lawrence, también se van construyendo a la par las narraciones que han servido a la fe, la razón la historia, la sociología, las ciencias naturales, las ideologías políticas, a las creencias religiosas o las diversas ideas sobre la muerte y el “más allá”, en otras culturas, en otros ámbitos, etc.

De manera más o menos evidente el escritor de la sociedad occidental se ha puesto al servicio de una causa. Sabemos que Lawrence ha dejado su huella que ha destacado y trascendido con notable virtud.

No obstante, la percepción de ciertos síntomas autóctonos en la narrativa del escritor inglés se han manejado en otras narrativas occidentales tanto europeas como latinoamericanas. Por su parte, las condiciones sociales, políticas, económicas y culturales latinoamericanas han obligado a los novelistas de este continente a permanecer fieles al espíritu pragmatista; la precariedad del continente y la gran riqueza cultural ha encontrado en su narrativa una especial resonancia en la búsqueda de una identidad latinoamericana; y los mitos latinoamericanos con respecto a la muerte se han constituido a partir de su propia representación del mundo.

IV.-NARRATIVA HISPANOAMERICANA

Hacia los años cuarenta la narrativa hispanoamericana comienza a dejar atrás, los grandes temas regionalistas y comienza a explorar en busca de nuevos asuntos y nuevas técnicas, quizás para desmitologizarlos. Aunque el tema de la muerte nunca se queda de lado se descubre con otros matices. A nuestras playas llegan – resaca de la posguerra- la angustia existencialista, la literatura de introspección, la ficción científica, la prosa fantástica y la narrativa que testimoniaba la soledad y el anonimato del hombre-masa generado por los gigantescos conglomerados urbanos de nuestro tiempo.

Tales preocupaciones y las nuevas formas en que éstas venían expresadas comenzaron a ser asimiladas gradualmente por nuestra narrativa. América ingresaba, no sin trabajos, no sin contradicciones, en la modernidad. Nuestra novela comienza a preocuparse por los avatares de la vida urbana, por la introspección y por la pura elaboración fantástica. En esta apertura hacia las grandes preocupaciones de la literatura occidental de posguerra –la vida urbana y los mundos interiores- ocupan la vanguardia Argentina y Uruguay, nuestros países más europeizados. De hecho, el primer antecedente importante de este tipo de literatura, Horacio Quiroga, había sido uruguayo.

También destacan, narradores argentinos como Adolfo Bioy Casares (n. 1914) autor de varias narraciones interesantes (la mejor: *La invención de Morel*, 1940) y Jorge Luis Borges (n.1899). Sin embargo, nos conformamos con mencionar a estos dos autores para tratar con mayor amplitud al más importante narrador fantástico de la actual literatura hispanoamericana: Jorge Luis Borges.

De ascendencia europea, nacido en el seno de una acaudalada familia bonaerense y educado en los más refinados medios culturales de América y Europa, Borges ha tenido una vida sin demasiadas peripecias exteriores. Las verdaderas experiencias de Borges han sido de orden intelectual, literario.

Leyendo sin cesar, internándose en los más arduos laberintos filosóficos, adquiriendo todo tipo de conocimientos marginales, descubriéndose en las más complicadas especulaciones históricas, cognoscitivas y ontológicas; en esto se fue la vida a Borges. En esto y en la elaboración pausada, medida, de unos cuantos poemas, de algunos ensayos y, lo más importante, de varios de los cuentos más logrados y valiosos de la actual narrativa en español. Esta obra narrativa de Borges, reunida en volúmenes como *Jardín de senderos que se bifurcan* (1941), *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949), *El informe de Brodie* (1970), *El manual de zoología fantástica* (1957), que tuvo en 1968 una versión ampliada bajo el título *El libro de los seres imaginarios*. Obra erudita y amena, reúne las criaturas de una fauna fantástica extraída de las religiones, las mitologías, las tradiciones populares.

Borges traza la trayectoria ascendente de una inteligencia prodigiosa que paso a paso se perfecciona, con paciencia de filósofo sajón, mientras vuelve una vez tras otra sobre unos cuantos temas recurrentes: el laberinto cósmico, la circularidad del tiempo, la inexistencia del yo, el infinito, la presencia en un hombre de todos los hombres, la realidad como caos, el mundo como libro, el mundo como laberinto, los sueños, los espejos y los tigres, el eterno río del tiempo como en *Historia de la eternidad* (1936) donde Borges recorre las diferentes concepciones de la eternidad que el mundo occidental ha elaborado desde la antigüedad hasta nuestros días, persiguiendo siempre esa “lúcida perplejidad” que es para él “el único horror de la metafísica”.

Se declara como un hombre cuyo juego compulsivo con el tiempo nace del sentimiento de que “la sucesión es una intolerable miseria” porque “el estilo del deseo es la eternidad”. Aunque reconoce que “la vida es demasiado corta para no ser también inmortal”, su desesperado anhelo será interrumpir ese curso vertiginoso, revocarlo, divergir, encontrar disyuntivas y simetrías. En Borges se nota que hay una preocupación por la finitud del hombre, o sea, por la muerte.

Se ha dicho que en sus temas existe una “monotonía esencial”, estos temas principales son: el infinito y el caos, como mencionamos ya, la inmortalidad y el presente fugaz, el azar y el destino, los sueños y la realidad, las dudas sobre la identidad personal, el yo y su doble. Unido al tema del destino aparece el de la *muerte*, que en los cuentos suele ser violenta, mientras que en los poemas adquiere una forma abstracta y melancólica.

Pero si triste es la muerte, quizá la perduración infinita sea mucho peor, como veremos más adelante en su cuento “*El inmortal*”.

Sin ningún afán de desdeñar a excelentes escritores mexicanos e hispanoamericanos que han abordado el tema de la muerte, consideramos que hay un fruto magistral al respecto, la novela *Pedro Páramo* (1955), escrita por el jalisciense Juan Rulfo (n. 1918), quien con esta producción y la colección de cuentos *El llano en llamas* se situó como uno de los narradores más originales y respetables de nuestro continente. Especialmente importante es *Pedro Páramo*, novela que originalmente iba a titularse “Los murmullos” y en la cuál Rulfo con su peculiar economía estilística, con sus metáforas sensuales y sugestivas, con su expresivo y estilizado lenguaje reanima caóticamente la fantasmal existencia de un pueblo pequeño: Comala, y la de su razón de ser: el cacique Pedro Páramo.

Descenso a los infiernos; reelaboración del mito clásico y cristiano; vida de la muerte; testimonio de un pasado ya muerto que México se niega a enterrar, todo eso es *Pedro Páramo*; última mirada, más allá de la historia, a una imagen de la vida y el caciquismo provincianos atisbados desde la otra orilla de la muerte y del mito

. Entendida así, se comprende la tartamudeante marcha de la anécdota de esa historia de un hijo en busca de su padre; se comprende también su estructura que parece remendada, su clima nocturno y su kafkiana atmósfera de pesadilla en la que

una realidad –todavía reconocible- marcha de acuerdo a una nueva y alucinante lógica.

La obra de Rulfo condensa e introduce muchas de las técnicas que abrieron nuevas sendas en la narrativa: el monólogo interior, la simultaneidad de planos y puntos de vista, la ruptura del orden temporal lineal. Por sus procedimientos formales y su intensidad, guarda afinidad con la de William Faulkner. *Pedro Páramo*, por ejemplo, es un gran mito rural, telúrico, lleno de fuerzas incontrolables, con evasiones extraterrenas, con dramatismos electrizantes, con espantos y ruinas cuchicheadas en voz baja.

Los lugares de la novela nunca han existido, y sin embargo, están por todas partes; el infierno no está en las profundidades de la tierra sino en los atormentados corazones de esa subespecie humana que llevamos todos, como una herencia de quién sabe quién. El escenario de esta narración es un pueblo sin rostro y sin vida, en donde se existe descarnadamente en una muerte reinventada. Nada es real y a la vez todo es terriblemente real.

Sin embargo, es un mundo fantástico de un pueblo cuajado de leyendas, de almas en pena, de muertos que viven ¿de fantasmas? Y la novela es un puñado de fragmentos, de tiempos diversos relacionados por el no-tiempo, por el tiempo mítico de la muerte y de la confusión. El tiempo, aunque sean muchos tiempos, no corre, todo es quietud, nada se mueve. Es simultaneidad. Acronía despiadada, un mundo de pesadilla.

Pedro Páramo es un poema lleno de páginas ontológicas. Donde sus personajes son el arquetipo del hombre moderno con toda la carga de su angustia, de su agonía sin fe, de su vida-muerte sin finalidad. Ciertamente, ellos no son solución al misterio del hombre contemporáneo, lleno de violencia, de fatalismo y de inutilidad. Sin llanto ni aspavientos. La historia de ellos está en un horizonte irreal, en un lugar irrelevante, en una atmósfera que los anula como personas y los engrandece como mitos. Pero, hasta en el mismo lenguaje Rulfo refleja estos antivalores: angustia lacónica, en un laconismo poético indescriptible, en sus tesis sin objeto, en su estoicidad sin llantos ni aspavientos.

Después de la creación de las obras de Juan Rulfo, en la década de los años sesenta, en el contexto literario hispanoamericano se produce una **explosión** que se denominó “el *boom* de la literatura hispanoamericana” o simplemente, el *boom*. Sus límites resultan imprecisos. Sin embargo, la mayoría de los estudiosos está de acuerdo en que abarca de 1963 a 1970. Es entonces cuando los escritores de ese movimiento adquieren notoriedad para un público más amplio, mayor distribución y acceso al mercado internacional debido a las traducciones de sus obras.

La renovación literaria no ocurre precisamente en esas fechas, ya desde los años cincuentas e incluso anteriores, se venía gestando un cambio que se oponía al regionalismo. En este sentido apuntaron las obras, entre otros autores, de los argentinos Jorge Luis Borges y Julio Cortázar y el mexicano Juan Rulfo. El *boom*

adquirió fuerza debido a la constancia de escritores que apenas rebasaban los cuarenta años de edad y que habían iniciado una búsqueda personal. Si bien es cierto que integraban un círculo de amistades y afinidades, tenían la voluntad renovadora y la capacidad de dominio de nuevas técnicas narrativas, y sorprendentes enfoques sobre los viejos temas como el de la muerte, entre otros.

Los principales escritores del *boom*, reconocidos por casi todos los críticos del movimiento fueron: el argentino Julio Cortázar, el mexicano Carlos Fuentes, el colombiano Gabriel García Márquez y el peruano Mario Vargas Llosa. El estallido empieza en 1963 con *Rayuela* de Cortázar y se ha señalado el año 1967 como la culminación del *boom*: en él aparecieron *Cambio de piel* de Carlos Fuentes, *El lugar sin límites* del chileno José Donoso y *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez.

Sus temas son el mito, la leyenda, los amores desmesurados, la soledad y lo intemporal que los relaciona con el tema de la muerte. Las causas de dicha explosión o *boom*, según algunos historiadores y críticos de la literatura hispanoamericana, fueron la aparición de un crecido grupo de escritores jóvenes, y la de grandes masas de lectores dispuestos a consumir las obras recientes, la razón por la cual se agotan las ediciones que cada vez aumentan sus tirajes.

Algunas características que distinguen a las obras de los miembros de este grupo son: *La descomposición de la estructura tradicional de la novela*. En la narración, estos nuevos escritores se desprenden del realismo documental y en cuanto a los temas, se independizan de la mera exposición de lo social o político para abrirse a la ficción.

El nuevo lector, en oposición al lector pasivo tradicional, se vuelve un lector cómplice. Se adentra por narraciones donde los personajes se encuentran desintegrados entre el plano real y el de la imaginación. Expresa sus opiniones sobre el contenido y la estructura de la novela. El lector de este tipo de obras trata de organizar partes diseminadas del texto. Aunque el tema sea simple, las técnicas son complicadas, porque se entrecruzan espacio y tiempo, haciendo de la novela un montaje cinematográfico. Valga como ejemplo *Morirás Lejos*, 1967, de José Emilio Pacheco.

La superposición del lenguaje o de la escritura: la nueva novela se desprende del lenguaje realista, para jugar con el lenguaje en nuevos intentos estilísticos. Utiliza diversos niveles de lenguaje: el popular, el informativo, el culto; mezcla citas periodísticas; parodia otros tipos de lenguaje; conjunta el habla popular, la libre conversación y el monólogo interior. El lenguaje se vuelve tan importante que desdibuja el argumento de la novela. Los personajes narradores se vuelven hablantes simultáneos. El lenguaje se constituye en estructura de la novela y reúne diferentes estilos: emplea palabras extranjeras, metáforas osadas, lo culto y lo popular, lo simple y lo barroco. Se emplea la palabra escritura para referirse al habla cuando se traslada a la palabra escrita.

La novela como mundo imaginado: Si la novelística anterior a los años sesenta era una crónica de la sociedad, la **nueva novela** no narra las circunstancias reales, sino que crea ámbitos, lugares y personajes. Anteriormente estuvieron delimitados los campos de la novela realista de los de creación fantástica. Pero a partir de esta generación, los novelistas mezclan distintos planos (mítico, real y simbólico) en una entidad totalizadora. Ejemplo de este tipo de novela *Cien años de soledad*, 1967, de García Márquez.

La novela como integración de varias estructuras: En este nuevo enfoque de novela se presentan distintos aspectos de una realidad diferente. Toma la realidad como base para dar verosimilitud a la historia pero desdeña el relato lineal con un solo narrador, proyectando en cambio distintas perspectivas de varios narradores. Superposición de tiempos. Intercala el monólogo interior en diálogos directos. Combina narraciones distintas con diálogos ocurridos en otro espacio y tiempo.

Apegado a los procedimientos y asuntos de la novela hispanoamericana, brillante y creativo, el colombiano Gabriel García Márquez encontró en el exilio, el distanciamiento necesario para elaborar la más completa y rica parábola de la historia y el destino hispanoamericanos: *Cien años de soledad* (1967) novela inmensa y justificadamente popular.

Cien años de soledad, de Gabriel García Márquez

Muy a pesar de las metas del autor, la novela *Cien años de soledad* supera en varios sentidos, cualesquiera que hayan sido, los móviles originales del escritor. Se convierte en éxito editorial que rebasa las fronteras de países y de estratos sociales. El fenómeno no es sencillo de entenderse. Todavía muchos se preguntan: ¿qué hizo que la novela que no estaba destinada al gran público tuviera esa aceptación? La respuesta podría parecer simplista: la sabia dosificación y amalgama de elementos que satisfacen a los exigentes y atraen a los apenas iniciados.

Gabriel García Márquez divulga, sin excesos, técnicas nuevas enfocadas a un ámbito americano y a una tradición de confluencia entre lo americano y lo europeo, con los valores básicos humanos, y por tanto, universales. Gracias a la oportunidad con que incluye los nuevos procedimientos narrativos dentro de la linealidad del relato, logra que el lector no acostumbrado a las nuevas técnicas las admita sin mayores contratiempos.

Sirva como ejemplo la alteración del tiempo y la mezcla de lo real con lo imaginario. Así sucede la muerte de José Arcadio Buendía, en el capítulo séptimo y la ascensión de Remedios la bella, en el capítulo doce. En el primer ejemplo, apenas se advierte la técnica heredada de Borges, cuando José Arcadio Buendía se queda atrapado y sin regreso en el tiempo de los “cuartos infinitos”. Y en el segundo, nos maravilla y sorprende la elevación de Remedios la bella, pero la encontramos

compatible con el ambiente legendario que le venía precediendo, “poseía poderes de muerte”.

García Márquez elabora una crónica en que mezcla la historia con lo maravilloso, sobre todo en los tres primeros capítulos, en que nos sorprende cómo a través de los elementos anquilosados del descubrimiento y la conquista de América, redescubre y valora la Europa del siglo XVI en su aventura desproporcionada y en la intromisión de la piratería.

En *Cien años de soledad*, García Márquez también ha logrado traspasar la barrera entre los dos polos del pensamiento, lo real se opone a lo imaginario, por ser algo que no es totalmente real, algo que es sólo idea, fantasía, fenómeno puramente subjetivo. Con tan buen éxito utilizó estos opuestos, que exige al lector un manejo de la obra dentro de ese ámbito metafísico unas veces ambiguo, otras claramente discernible, en que se mueve el escritor al efectuar la superación de la realidad. Es justamente aquí que el genio de García Márquez ha sabido hacerse fuerte al intentar y lograr fundir en uno un mundo de realidades concretas con otro de ensueño, al tiempo que aprisiona y expone la soledad espiritual y metafísica del hombre acosado por el miedo y la culpa.

Su *medium* no ha sido otro que el **realismo mágico**, en el que lo trivial y cotidiano se enaltece al dotarse de un halo de angustia y alucinación. Aunque para algunos críticos resulta difícil trazar una separación entre literatura fantástica y el “realismo mágico” cultivado por diversos escritores hispanoamericanos de los años 50-70, sí conviene diferenciar ambos conceptos porque no persiguen los mismos efectos u objetivos comunicativos, y porque no remiten a una misma visión de la vida y del mundo:

En un estudio titulado *El realismo maravilloso* (1980), Irleamar Chiampi señala que el objetivo de la literatura fantástica busca principalmente “producir en el lector una inquietud intelectual (duda)”, mientras que el objetivo del “realismo maravilloso” (que también se denomina “realismo mágico”) intenta provocar un efecto de encantamiento por la fascinación que ejerce lo prodigioso. Ya no hay inquietud, ni choque, ni miedo ante lo que se aleja de los esquemas racionales, sino que se ve como un elemento integrado en las fuerzas míticas o mágicas de la naturaleza, fuerzas que se consideran reales y se aceptan sin problematizarlas.

Todo esto se encuentra relacionado con las creencias, las tradiciones y las mitologías de los pueblos de Hispanoamérica, y con su mestizaje cultural, desde las civilizaciones precolombinas hasta nuestro tiempo. La visión prodigiosa de la realidad alcanza una fascinante manifestación literaria en *Cien años de soledad* (1967) y otras obras de García Márquez, y en *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo...⁹⁷

Puede definirse el **realismo mágico** como una forma de “tratar” estéticamente una determinada realidad, de modo que de ello surja una *nueva realidad* “mágica” en el sentido de que resulte fantástica, o en todo caso contraria a las leyes de la lógica o de la naturaleza. Para ello el autor se vale de diversos recursos, más aún de

⁹⁷ Juan Herrero Cecilia, *Estética y pragmática del relato fantástico (las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector)*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000, pp. 76, 77.

cualquiera que sirva a sus propósitos poéticos. Porque si algo define este tipo de procedimiento estético es su esencia eminentemente poética, en el preciso sentido creador que los griegos dieron al vocablo *poiesis*. Entre esos recursos que permiten una *sobrenaturalización* de la realidad, una transformación de lo real en fantástico –o “mágico”, si se prefiere-, algunos son particularmente idóneos y de más frecuente uso, como la *exageración* y la *caricatura*.

En la narrativa de García Márquez abundan los ejemplos ilustrativos de lo antes mencionado. Incluso en su caso algunos de estos procedimientos han sido empleados con plena conciencia y a propósito.

El recurso más común en García Márquez es la exageración. Ésta, como es obvio, parte de una realidad concreta. Tal es el retrato que el autor de *Cien años de soledad* traza de José Arcadio Buendía. Lo interesante es que el lector percibe su imagen como la de un ser humano real, tangible, de carne y hueso.

Sin embargo, sabe al mismo tiempo que los datos que suministra el novelista son exagerados, y siente, o mejor intuye, que se trata de una exageración que podríamos llamar táctica, de una hipérbole en el mejor sentido del término retórico, mediante la cual, tal como ocurre en cierto tipo de caricaturas, se abultan determinados rasgos del personaje para hacerlos más notorios.

Pero el lector reduce los rasgos exagerados a sus exactas proporciones, y se forma de ese modo una imagen real o veraz del personaje. Por ejemplo, en *Cien años de soledad*, José Arcadio Buendía muere de un disparo misterioso:

Tan pronto como José Arcadio cerró la puerta del dormitorio. El estampido de un pistoletazo retumbó en la casa. Un hilo de sangre salió por debajo de la puerta, atravesó la sala, salió a la calle, siguió en un curso directo por los andenes disparejos, descendió escalinatas y subió pretilos, pasó de largo por la Calle de los Turcos, dobló una esquina a la derecha y otra a la izquierda, volteó en ángulo recto frente a la casa de los Buendía, pasó por debajo de la puerta cerrada, atravesó la sala de visitas pegado a las paredes para no manchar los tapices, siguió por la otra sala, eludió en una curva amplia la mesa del comedor, avanzó por el corredor de las begonias y pasó sin ser visto por debajo de la silla de Amaranta que daba una lección de aritmética a Aureliano José, y se metió por el granero y apareció en la cocina donde Úrsula se disponía a partir treinta y seis huevos para el pan.⁹⁸

La muerte de un personaje de un pistoletazo –no importa la sospecha sobre si fue asesinato o suicidio- es un hecho perfectamente real y verosímil, como lo es también que de la herida brote un hilo de sangre que se escurra. La fabulación radica en que ese hilillo de sangre se vaya extendiendo más allá de lo creíble, y sobre todo en que se lleve a cabo como si fuese un ser vivo que está conciente de lo que está haciendo.

Entonces, vemos que la exageración convierte el *hecho perfectamente real* en un *suceso sobrenatural*, es decir, *mágico*. Así, lo esencial del *realismo mágico* radica

⁹⁸ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Editorial Oveja Negra, Bogotá, 1983, pp. 115, 116.

en la capacidad del artista para transmutar lo *real* en *fabuloso*, pero conservando el trasfondo de lo real, en cierto modo consustanciado con el aditamento fantástico. Es decir, se trata de una *operación estética* en la cual el artista agrega a la realidad un elemento fantasioso, de tal modo que el *objeto real* se transforma en *objeto mágico*.

Las situaciones, en esta obra, están exageradas de un modo espectacular y en dimensiones en el absurdo, con un estilo que da por hecha la hipérbole, como si se tratara de hechos meticulosos.

Cien años de soledad es en sí mismo un título significativo. Pensemos en el dicho: *No hay mal que dure cien años ni enfermo que lo resista*. Pues bien, el cumplir la condena de “cien años de soledad” implica que el autor ha querido confinar a los personajes en un tiempo excesivo, superior al límite de la vida individual. La soledad agobia a todos los personajes, están solos incluso en las relaciones amorosas. Cada quien vive confinado en su propia soledad, de la que ninguno logra escapar porque su destino esta fatalmente determinado como signo hereditario.

La historia puede ser, en siete generaciones, la de una familia marcada por la soledad, por la fatalidad de su destino y que trata de evitar al hijo con cola de cerdo. Pero es también la historia de un pueblo imaginario Macondo, que condensa en un pequeño espacio la historia de Colombia durante una centuria de luchas involucradas en la vida de una estirpe, que a su vez representa las etapas de la humanidad en sus aciertos y fracasos.

Cien años de soledad y los mitos escatológico y apocalíptico

No hay duda de que el tema principal de la obra es la soledad. Con él se enlazan otros aspectos significativos, como el amor, la frustración, el resentimiento, la maldad, la superstición, la fantasía, la guerra, las plagas, la locura y la muerte. A medida que los personajes de *cien años de soledad* se relacionan por medio del amor, estarán tratando de alejarse de la muerte, porque la ausencia de la capacidad amorosa los conduce a la soledad y ésta, a la muerte.

En *Cien años de soledad* la Muerte aparece con aspecto de mujer. Ella está presente desde el origen y es, de hecho, el motivo de la fundación de Macondo, ya que la historia comienza del otro lado de la sierra, cuando José Arcadio Buendía reta a duelo a Prudencio Aguilar, por una cuestión de honor, y lo mata. Luego, el fantasma del muerto se siente muy solo en la muerte y deambula de noche por la casa de los Buendía, hasta que José Arcadio Buendía no puede resistir más, le promete que se irán del pueblo para no regresar, y junto con varios amigos comienza la errante travesía por la sierra, que culmina con la fundación de Macondo.

Para poder adentrarnos al **mito escatológico** y **apocalíptico** es necesario analizar el porqué del fin de la estirpe Buendía, familia obsesionada por el incesto: José Arcadio Buendía, que se había casado con Úrsula Iguarán, abandona Riohacha con su familia por haber dado muerte a Prudencio Aguilar (quien a lo largo de su vida se le seguirá apareciendo), atraviesan la sierra y en la orilla de un río fundan un pequeño poblado, Macondo, con las veinte familias jóvenes que lo acompañaban. Ambos esposos tienen tres hijos: El primero, José Arcadio, emprende una vida aventurera y regresa para casarse y morir en el pueblo. El segundo, Aureliano, se dedica a la orfebrería; además promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos. El tercero es una mujer, Amaranta, que permanece soltera y por frustración de no haber logrado conquistar a su primer prospecto Pietro Crespi, muere en la vejez después de haber tejido su mortaja.

Pero José Arcadio y Úrsula estaban “ligados hasta la muerte por un vínculo más sólido que el amor: un común remordimiento de conciencia. Eran primos entre sí [...] Ya existía un precedente tremendo” una tía de Úrsula casada con un tío de José Arcadio había tenido un hijo con cola de cerdo. “José Arcadio Buendía, con la ligereza de sus diecinueve años, resolvió el problema con una sola frase: ‘no importa tener cochinitos, siempre que puedan hablar’”⁹⁹.

Según Freud, la violación del tabú del incesto se castiga frecuentemente con la muerte (la ejecución)¹⁰⁰. El castigo de José Arcadio Buendía y de Úrsula, que se convertirá en apocalíptico para la descendencia, resulta doble: el destierro y el terror psicológico. Fundan Macondo huyendo del pueblo por un homicidio y ahí se convierten en una pareja ejemplar; pero el miedo a parir un hijo con cola de puerco nunca lo erradican desde que llegan a Macondo. Por lo tanto, la frase de Ricoeur “el símbolo que da que pensar”, sería el parir un hijo con cola de cerdo.

Úrsula, por ejemplo, le teme a su estirpe por la consanguinidad de su parentesco y, estremecida “con un espanto aparentemente olvidado”, percibe el amor que los diecisiete Aurelianos sienten por Remedios la bella, característica típica de los Buendía, y un día le dice a ella: “Abre bien los ojos –la previno-. Con cualquiera de ellos, los hijos te saldrán con cola de puerco”¹⁰¹. O el caso de Aureliano José, el medio hermano de Arcadio, quien se enamora de su tía Amaranta, y ésta, por su parte, también lo desea. Así como cien años después Aureliano Babilonia se enamora de su tía Amaranta Úrsula y aprovechando el descuido de Gastón (esposo de ésta), entablan relaciones sexuales, y tienen un hijo con cola de cerdo al que piensan llamar Aureliano.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 21, 22.

¹⁰⁰ “El tótem es, en primer lugar, el antepasado del clan, y en segundo, su espíritu protector y su bienhechor, que envía oráculos a sus hijos y les conoce y protege aun en aquellos casos en los que resulta peligroso. Los individuos que poseen el mismo tótem se hallan, por tanto, sometidos a la sagrada obligación, cuya violación trae consigo un castigo automático [...] la ley según la cual *los miembros de un único y mismo tótem no deben entrar en relaciones sexuales y, por lo tanto no deben casarse entre sí.*” Sigmund Freud. *Totem y tabú*, Alianza Editorial, Madrid, 2005, pp. 9, 10.

¹⁰¹ Gabriel García Márquez, *op. cit.*, p. 194.

Se cierra el círculo y el tabú a través de siete generaciones, ha cobrado su venganza. La madre muere después del parto “desangrada en un manantial incontenible”¹⁰², el padre desolado sale a embriagarse; cuando regresa, al niño se lo están comiendo las hormigas.

En ese momento se le revelan ordenadamente las claves últimas de los manuscritos y Aureliano Babilonia supo que ése era el final de la estirpe de los Buendía; el horrendo descubrimiento del destino se cumple, concluyendo con el ciclo. La novela tiene una circularidad ejemplar que análogamente se adjudica en el mito apocalíptico, es también el mito del *Ouroboros* (código alquímico del dragón, alude a la personalidad del Iniciado que debe morir con su hermana y su hermano, agua y fuego), pues de una destrucción total nace otro mundo nuevo, completándose el círculo e iniciándose otro.

En los últimos momentos de vida, cada Buendía regresa a su nacimiento o a un episodio en el pasado; hay que hacer hincapié que esta familia nunca muere por enfermedad. El **mito apocalíptico** que significa propiamente tratar de esclarecer la *manifestación de lo que estaba oculto*, acontece finalmente. Aureliano Babilonia verdaderamente entiende y experimenta el carácter simultáneo de identidad y destino, momento del fin irrevocable de su estirpe. Por lo tanto, la tradición en la cual se fundamenta la historia de la estirpe de los Buendía, no es profética, sino apocalíptica.

No obstante, Macondo es visitada por los gitanos, quienes les traen la ciencia medieval y los inventos; ellos los alivian del insomnio. Uno de los gitanos, Melquíades, se queda a vivir en casa de los Buendía y se da a la tarea de escribir unos manuscritos que varios descendientes de la estirpe intentan traducir y contienen el presente y futuro de la familia.

Estos cien años que abarca la novela, alude a un tiempo fuera del registro de la historia, a un tiempo mítico, que está presente en los manuscritos. Al final sabemos que es Melquíades quien dispuso el tiempo, no en un orden cronológico, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos existiesen en el mismo tiempo.

La arbitrariedad en el manejo del tiempo (avances y retrocesos), nos parece estar relacionada con la forma de narración oral que utilizan los cuentos tradicionales, en donde aparece lo mágico y lo maravilloso para desvirtuar la realidad y la sucesión ordenada del tiempo. De tal manera que más que una cronología horizontal, se trata, en *Cien años de soledad*, de un tiempo vertical y acumulativo cuyo reflejo de círculos concéntricos avanza hacia el centro e igualmente hacia la periferia.

La novela abunda en “complicaciones circulares”, en técnicas como la repetición de los nombres; en problemas como la relación entre el individuo y su

¹⁰² *Ibid.*, p. 343.

destino vinculado directamente con la muerte de cada uno de los miembros de la estirpe.

Melquíades quien lee el futuro de todos los Buendía, desempeña un papel que va más allá del de adivino. Él tiene una función sobresaliente en el destino y el fin de cada uno de los de la estirpe, porque inclusive podríamos unirlo inobjetablemente con los pergaminos; él los escribió con cien años de anticipación. La clave de estos pergaminos es simultáneamente la clave del destino de los Buendía y de la novela.

Tradicionalmente, la literatura apocalíptica es secreta; (la tradición profética es oral), está escrita en libros “ocultos” que manifiestan a “los hombres justos” o “rectos” el fenecimiento de algo o alguien o el fin del mundo. Notemos que nadie en la familia Buendía puede descifrar los pergaminos antes del tiempo designado por Melquíades, que sería tanto como llegar al centro del laberinto. Aureliano Babilonia, que domina el sánscrito con el que están escritos los pergaminos, es, quizás paradójicamente, el único Buendía “recto” o “justo” (pues es el único que ha sido engendrado “por amor”) quien sufrirá los embates de tal descubrimiento y sucumbirá cerrando el ciclo del incesto y descubriendo **el mito apocalíptico-escatológico**.

La conexión entre el laberinto y la soledad ha sido explorada también por otro de los pensadores latinoamericanos, Jorge Luis Borges.[...] En los cuentos de Borges, el habitante que ocupa el centro del laberinto permanece encerrado en la soledad y la penetración en éste puede acarrear la destrucción tanto del que penetra como aquel cuya soledad se viola. Dicha soledad no aparece como la desesperación experimentada por quienes buscan invadir el laberinto, sino como una vaga inquietud, una espera. El laberinto en *Cien años de soledad* es el juego de rollos de pergamino incomprensible. Aureliano los descifra [...] Comprende que todo el pasado de la familia ha conducido hacia ese punto para cumplir la profecía apuntada en el epígrafe de los documentos: **“El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas”** Entiende que él y Amaranta Úrsula se han buscado a través de las generaciones de la familia Buendía, ‘a través de los laberintos más intrincados de la sangre, hasta engendrar al **animal mitológico** que habría de poner término a la línea’ El centro del laberinto es precisamente este animal mitológico, este niño, el último de la línea Buendía, quien sufre una muerte terrible y simboliza la destrucción total de la familia en lugar del alivio esperado para la soledad.¹⁰³..

Toda muerte, como sabemos está ligada al tiempo. Cada uno de los integrantes de los Buendía van muriendo a lo largo de los cien años, así como los que los acompañan en su vida. Algunos están señalados con un fatalismo de muerte. Numerosos son los presagios del destino; aunque la muerte no aparece en Macondo hasta que fallece Melquíades, porque la muerte ahí no se conocía.

Por lo tanto, descubrimos que hay muertes por parto, por fusilamiento, por momificaciones misteriosas, naturales, por suicidio, por predicción, por emboscada, por persecución, por amor, por ascensión, por deslumbramiento, por

¹⁰³Gabriel García Márquez, Celebración 25º aniversario de *Cien años de soledad*, Sergio Monsalvo C. “*Cien años de soledad: esencia y crisol*” Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, México, 1992, pp. 79, 80.

recomendación, por promesa, por abandono, por simultaneidad, por vejez, programadas, por nostalgia, por guerra, por matanza, por diluvio, por plagas¹⁰⁴, o como el Coronel Aureliano que después de ver pasar el circo metió la frente en el castaño y murió.

El diluvio cae sobre los habitantes de Macondo ya contagiados por la culpa, el tremendo castigo. Se da pues, a nivel **escatológico**, la plasmación de la **profecía apocalíptica** que pone fin a la historia. Como alegoría anagógica y dada la riqueza poética del texto de García Márquez, el drama que comenzó en “la casa”, símbolo místico del cuerpo del hombre, culmina con la destrucción de ésta por el Soplo del Espíritu (el huracán) que se enseñorea en el alma del Iniciado.

Melquíades era un iniciado, “hizo una truculenta demostración pública de lo que él mismo llamaba la octava maravilla de los sabios alquimistas de Macedonia”, decía poseer las claves de Nostradamus, “...dejó muestras de los siete metales correspondientes a los siete planetas, las fórmulas de Moisés y Zósimo para el doblado del oro, y una serie de apuntes y dibujos sobre procesos del **Gran Magisterio**, que permitían a quien supiera interpretarlos intentar la fabricación de la piedra filosofal”; y según contaron los trotamundos, la tribu de éste “había sido borrada de la faz de la Tierra por haber sobrepasado los límites del conocimiento humano”; el gitano “encontró a un armenio taciturno que anunciaba en castellano un jarabe para hacerse invisible. Se había tomado de un golpe una copa de la sustancia ambarina antes de convertirse en un charco de alquitrán pestilente y humeante sobre el cual quedó flotando...: “Melquíades murió”¹⁰⁵ y pereció tal y como vivió. Su transformación en “un charco de alquitrán pestilente” recuerda muy bien la *nigredo* alquímica o noche oscura del alma, primera etapa del camino místico, y justifica la exclamación que el gitano profiere al disolverse, porque en su primera muerte, el gitano se diluyó, se deshizo: muerte del hombre viejo, típicamente iniciática. En otro momento sobreviene la muerte física:

‘Cuando me muera, quemen mercurio durante tres días en mi cuarto’ [...] ‘he alcanzado la inmortalidad’. Cuando la respiración de Melquíades empezó a oler, Arcadio lo llevó a bañarse al río los jueves en la mañana. Pareció mejorar. [...] Un jueves, antes de que lo llamaran para ir al río, Aureliano le oyó decir: ‘he muerto de fiebre en los médanos de Singapur’. Ese día se metió en el agua por un mal camino y lo encontraron hasta la mañana siguiente, varios kilómetros más abajo, varado en un recodo luminoso y

¹⁰⁴ En el mundo de la novela, un factor que contribuye muchísimo al desgaste del eje con numerosas plagas (recordemos, también, las plagas del *Apocalipsis* de San Juan). La primera plaga es la del insomnio y del olvido; la segunda, las guerras civiles que casi destruyen al pueblo; la tercera, la decadencia con la explotación del banano y la predeterminada masacre de tres mil personas frente a la estación del ferrocarril; la cuarta, el diluvio que dura cuatro años, once meses y dos días; la quinta, la de la selva devoradora al final de la novela; la sexta, ese “huracán bíblico” que convierte a Macondo en “un pavoroso remolino de polvo y escombros”. Generalmente, las plagas, en el *Apocalipsis* de San Juan, o destruyen al hombre físicamente, o destruyen la naturaleza: diviesos y llagas, vientos, fuegos, diluvios, pestilencias. Pero una de las plagas que aflige a la Babilonia bíblica es la psicológica: la del llanto. [...] La séptima sería la plaga de la soledad, que es la única que es mental, pero también la más constante: todo Buendía vive condenado a ella. Michael Palencia Roth, *Gabriel García Márquez*, Editorial Gredos, Madrid, 1983, p. 123.

¹⁰⁵ Gabriel García Márquez, *op., cit.*, pp. 7, 11, 40, 19.

con un gallinazo solitario parado en el vientre.[...] José Arcadio se opuso a que lo enterraran. 'Es inmortal –dijo- y él mismo reveló la fórmula de la resurrección'.¹⁰⁶

Estas palabras de Melquíades corroboran su camino iniciático., y se presenta como el hombre que alcanza la inmortalidad. Al desaparecer el gitano como figura subsiste su cuarto, “contiguo al taller de Aureliano” como un análogo refugio contra el tiempo y la destrucción. El “cuarto de Melquíades” ofrece, al mismo tiempo, una clave sobre la formación espiritual del gitano y sobre la constitución interna de su obra:

Aureliano no abandonó en mucho tiempo el cuarto de Melquíades. Se aprendió de memoria las leyendas fantásticas del libro desencuadernado, la síntesis de los estudios de Hermann, el tullido; los apuntes sobre la ciencia demonológica, las claves de la piedra filosofal, las centurias de Nostradamus y las investigaciones sobre la peste, de modo que llegó a la adolescencia sin saber nada de su tiempo pero con los conocimientos básicos del hombre medieval.¹⁰⁷

En la razón de la participación de Melquíades en los diversos ciclos de la familia, el tiempo resulta ambiguo y multifacético. En ocasiones parece que Melquíades habitara en un ciclo que corre paralelo al de la familia; en otras, parece que estas líneas se cruzaran y cortaran a distintas alturas del relato. Notamos que Melquíades muere varias veces, va y vuelve como un péndulo, pero cuando muere físicamente, regresa del mundo de los muertos “porque no pudo soportar la soledad”¹⁰⁸; y no regresa como espectro sino como un ser humano vivo que cura el insomnio de Macondo y la peste del olvido antes de volver a morir en el río.

Y muchísimo más tarde, Melquíades se le aparece al último Aureliano, y le dice que está a punto de irse “tranquilo a las praderas de su “muerte definitiva”, entonces, “iba haciéndose cada vez menos asiduo y más lejano, esfumándose en la claridad radiante del mediodía”; a partir de entonces se habla de él con menor frecuencia hasta llegar a decirse que “era apenas una presencia invisible que murmuraba: ‘He muerto de fiebre en los médanos de Singapur’”.¹⁰⁹ En esta última ocasión se le sitúa como si estuviera más allá y fuera del tiempo, lo que implica que mientras el ciclo central de la novela continúa, el tiempo de Melquíades se acaba definitivamente.

El personaje de Melquíades es medular en la novela, hay en su personalidad y en su fabulosa historia muchos rasgos que nos permitirían asociar su figura a la del **Judío Errante**, la del **mítico** personaje de Ashaverus, (figura en que la imaginación del Occidente cristiano medieval encarnó en mal demoníaco, y por ende la **inmortalidad**), dice el narrador de *Cien años de soledad*,: “Tenía el cuerpo cubierto de una pelambre áspera, plagada de garrapatas menudas, y el pellejo petrificado por una costra de rémora”¹¹⁰. Melquíades no parece tener edad: es, como el mismo judío Errante que pasa por el pueblo a la muerte de Úrsula, un personaje ahistórico,

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 65, 66.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 197.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 49.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 298.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 473.

o mejor,acrónico. Es decir, que no pertenece a un momento y a un espacio determinados, sino que parece atravesar la historia entera de la humanidad:

Melquíades y Nostradamus es un símbolo del sabio judío o judeo-converso perseguido por el orden inquisitorial, es obvio que su figura está en relación significativa con la del judío errante que pasa por el pueblo a la muerte de Úrsula sin poder escapar a su destino de morir en la hoguera...¹¹¹

La relación estructural entre Melquíades y el monstruoso Judío Errante (entre otras cosas, personaje asociado explícitamente al demonio) comparten, por relación estructural, un rasgo muy significativo en la obra, ejemplo: cuando Melquíades rompe “por distracción” un frasco de bicloruro de mercurio, Úrsula cree reconocer “el olor del demonio”¹¹²; alude de manera literaria y por tanto sugerente y simbólica, no literal, el episodio histórico de la persecución inquisitorial de la herejía. El Judío Errante no está en la novela sólo como hecho fantástico o imaginario. Sino que ese aspecto fabuloso cubre o encubre una realidad histórica muy concreta: la persecución de los judíos a finales del siglo XVI por los Tribunales del Santo Oficio, instalándose en América en Lima en 1590, y en México y Cartagena de Indias en 1610.

El caso de Pilar Ternera también es relevante dentro de la familia Buendía. Ella, Mujer por antonomasia, se enlaza con los atributos de la fecundidad y el erotismo; alegre prostituta que engendra a Arcadio y a Aureliano José. Esta mujer desarrolla un tiempo retrospectivo o retrocedente con “el artificio de leer el pasado en las barajas como antes había leído el futuro”¹¹³. Por esta habilidad que tiene de encontrar patrones y modelos en el pasado y en el futuro, Pilar funciona como puente de empalme entre momentos distintos. Ella, además de adivina, es también testigo único de las vueltas de la gran rueda del destino, porque “un siglo de naipes y de experiencia le habían enseñado que la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables”¹¹⁴. Al cerrarse el gran ciclo final, su papel reviste significado especial porque Pilar siente que vuelve actualizada en una de las vueltas de la rueda: “sintió que el tiempo regresaba a sus manantiales primeros”¹¹⁵.

Ella es un verdadero nexo con el pasado real y en Pilar, más que en otro personaje, reside toda circunstancia temporal porque cuando ella muere a sus 145 años de edad, es la testigo presencial y viviente de todas las siete generaciones de los Buendía, confirma sus predicciones y testifica los acontecimientos; y muere en “el mecedor de bejuco, una noche de fiesta, vigilando la entrada de su paraíso”.

¹¹¹ Sultana, Wahnón, *Treinta años después: ponencias del IX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y semiótica: Cien años de soledad, treinta años después*, Santafé de Bogotá, Universidad Nacional de Colombia-Instituto Caro y Cuervo, 1998, p. 7.

¹¹² Gabriel García Márquez, *op. cit.*, p. 86.

¹¹³ *Ibid.*, p. 48.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 334.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 333.

Dentro de los niveles del sentido del discurso, García Márquez, marca la última voluntad de Pilar Ternera con una alegoría anagógica, el código de significación tiene un suprasentido y podría interpretarse como: la anciana observadora sigilosa y secreta, conocedora de la vida y de las debilidades humanas, que fallece, nada menos que en un día de fiesta, regocijada y sentada, y así desea ser enterrada en esa posición (sic); como remarcando la contemplación sensata y firme, hasta la muerte y el más allá, del destino final de ella misma, como de la estirpe de los Buendía:

De acuerdo con su última voluntad, la enterraron sin ataúd, sentada en el mecedor que ocho hombres bajaron con cabuyas en un hueco enorme, excavando en el centro de la pista de baile. [...] Era el final. En la tumba de Pilar Ternera, entre salmos y abalorios de putas, se pudrían los escombros del pasado...¹¹⁶

La posición sentada y sin ataúd, se puede interpretar como la tumba de una mujer equilibrada que, incluso en el más allá, seguirá estabilizada en un centro donde se perpetuaría como una espectadora de los acontecimientos. Pareciera como si Pilar Ternera estuviera convencida de la suerte del hombre en el más allá, y después de la muerte ella seguiría prolongando su testimonio y su revelación. Finalmente, esta vida de ultratumba, comprende el juicio individual con su premio o castigo (cielo, infierno, purgatorio), la divinidad recompensa las acciones buenas y castiga las malas, desde luego un punto de vista católico, que parte de la teología y del **mito escatológico** junto con la resurrección de los muertos y el juicio final.

Por otro lado, Amaranta y Úrsula son un caso interesante. Ellas parece que supieran cuando van a morir. La amargada Amaranta que nació con poderes mentales y lucidez, se hizo cargo de su sobrino Arcadio en quien provocó deseos incestuosos, pero nunca cede en su virginidad, sola, recorre un largo camino hasta la vejez. Un día anuncia intempestivamente su muerte y comienza su “trabajo” que es la mortaja que teje, el bordado que quisiera prolongar. Ella se familiarizaba, perfectamente con los ritos de la muerte, a lo que, “Fernanda se escandalizaba de que no entendiera las relaciones del catolicismo con la vida, sino únicamente sus relaciones con la muerte, como si no fuera una religión, sino un prospecto de convencionalismos funerarios”.¹¹⁷ Amaranta se sentía culpable por la muerte de Rebeca y la primera mortaja que tejió, fue para ella:

Había decidido restaurar el cadáver de Rebeca, disimular con parafina los estragos del rostro y hacerle una peluca con el cabello de los santos. Fabricaría un cadáver hermoso, con la mortaja de lino y un ataúd forrado de peluche con vueltas de púrpura, y lo pondría a disposición de los gusanos en unos funerales espléndidos...siguió perfeccionando los detalles tan minuciosamente que llegó a ser más que una especialista, una virtuosa en los ritos de la muerte. Lo único que no tuvo en cuenta en su plan tremendista fue que, a pesar de sus súplicas a Dios, ella podía morirse primero que Rebeca. Así ocurrió en efecto. Pero en el instante final Amaranta no

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 333.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 231.

se sintió frustrada, sino por el contrario liberada de toda amargura, porque la muerte le deparó el privilegio de anunciarse con varios años de anticipación.¹¹⁸

La muerte, es una de las maneras en que Amaranta se va a encontrar con la realidad y por lo tanto, con su propia naturaleza. Es una más entre las muchas articulaciones posibles de esa naturaleza. Ella habla con la muerte, ésta. “no le dijo cuándo se iba a morir ni su hora estaba señalada antes que la de Rebeca, sino que le ordenó empezar a tejer su propia mortaja...La autorizó para que la hiciera tan complicada y primorosa como ella quisiera... y le advirtió que había de morir sin dolor, ni miedo, ni amargura, al anochecer del día en que la terminara... Lo hizo con tanto cuidado que solamente esa labor le llevó cuatro años”¹¹⁹ Ella da crédito a la existencia del “más allá” y considera lo divino concentrado en determinados elementos de la naturaleza, en ciertas personas, actos y objetos, e intenta con ellos hacer creer a los demás que puede trascender en otros planos.

Al dar la última puntada a su mortaja está disfrutando de la muerte, y anuncia sin el menor dramatismo que moriría al atardecer. Ella tan admite la comunicación en ultratumba que no sólo previno a la familia, sino a toda la población de esa creencia en el “más allá” que con ello postula como radical esa trascendencia: “...Amaranta se había hecho a la idea de que podía reparar una vida de mezquindad con un último favor al mundo, y pensó que ninguno era mejor que llevarles cartas a los muertos”...”La noticia de que Amaranta Buendía zarpaba al crepúsculo llevando el correo de la muerte se divulgó en Macondo antes del mediodía, y a las tres de la tarde había en la sala un cajón lleno de cartas.

Quienes no quisieron escribir le dieron a Amaranta recados verbales que ella anotó en una libreta con el nombre y la fecha de muerte del destinatario”¹²⁰ Tal modo de pensar en ese estado posterior a la muerte, es ahistórico y extravagante, sin embargo, para el caso de Amaranta esa sensación de **poder comunicarse en el mundo de ultratumba** es como reconocer que puede participar en la vida eterna, abogar en el interrogatorio presupuesto, hacer lo que nunca hizo en su vida terrenal. Trata de compensar su comportamiento reparando así un poco de sus actos. Ella ha alcanzado el nivel del renacimiento interior o trata de lograrlo, aunque tiene una gran preocupación terrenal: “Amaranta había tenido el presagio de muerte, pero en todo caso la atormentó el temor de que en el trajín de las cartas y la ansiedad de que llegaran pronto a los ofuscados remitentes la fueran a enterrar viva”¹²¹.

La personalidad de Úrsula Iguarán es la madre telúrica, práctica y con sentido común. Ella es quien gobierna y educa a la familia, atiende al mantenimiento y reconstrucción de la casa y llegó a mandar en el pueblo. Figura básica de la novela, arquetípica, porque posee una gran tenacidad en la formación de su carácter. Ella murió de vieja, vivió entre los ciento quince y los ciento veintidós años, pero “tuvo

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 232.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 233.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 234.

¹²¹ *Idem.*

que hacer un grande esfuerzo para cumplir su promesa de morir cuando escampara”.

Cuando Úrsula se va acercando a la muerte, Gabriel García Márquez con su genialidad acostumbrada, nos describe con intensidad su delirio agónico. En el preámbulo de la muerte, o sea, antes de fallecer, la mujer tenía ráfagas eventuales de lucidez y luego de desvarío, de excitación, de ensueño, hasta que perdió por completo la razón: cuando entraba a su dormitorio veía a todos sus antepasados ya fallecidos, por ejemplo, a su abuela, a su bisabuelo, a Aureliano Iguarán, su padre, a la timorata de su madre, y al primo con cola de cerdo, a José Arcadio Buendía y a sus hijos muertos:

todos sentados en sillas que habían sido recostadas contra la pared como si no estuvieran en una visita, sino en un velorio. Ella hilvanaba una cháchara colorida, comentando asuntos de lugares apartados y tiempos sin coincidencia, de modo que cuando Amaranta Úrsula regresaba de la escuela y Aureliano se cansaba de la enciclopedia, la encontraban sentada en la cama hablando sola, y perdida en un laberinto de muertos. ‘¡Fuego!, gritó una vez aterrorizada, y por un instante sembró el pánico en la casa, pero lo que estaba anunciando era el incendio de una caballeriza que había presenciado a los cuatro años¹²².

La introducción de estos nuevos personajes, nunca antes expuestos, y ya extinguidos en el texto literario, no puede menos que asombrar al lector y al mismo tiempo refleja la realidad –la gente mayor tiende a recordar los sucesos y los familiares de su niñez más claramente que los de tiempos más cercanos, e incluso en la cotidianidad, en las creencias populares, como parte de una teoría vivencial, también se dice que las personas que ya se van a “desprender” de este mundo, ven a sus parientes ya fallecidos que los llaman o los están esperando cerca de su lecho. Por breves que sean los recuerdos de Úrsula, son bastante específicos para complementar la genealogía desde la bisabuela hasta los hijos, completando las nueve generaciones Iguarán y Buendía.

Esta idea del tiempo retrocedente, se manifiesta en la regresión a la niñez de Úrsula así como se confirma su propia impresión de que el tiempo no pasa sino que da “vueltas en redondo”¹²³, y nada errada, poco antes de su muerte; ella va retrocediendo a través del tiempo, regresando a su infancia:

Poco a poco se fue reduciendo, fertilizándose, momificándose en vida, hasta el punto de que en sus últimos meses era una ciruela pasa perdida dentro del camión [...] se quedaba inmóvil varios días, y Santa Sofía de la Piedad tenía que sacudirla para convencerse de que estaba viva, y se la sentaba en las piernas para alimentarla con cucharaditas de agua de azúcar. Parecía una anciana recién nacida.¹²⁴

Es en la época en que el Judío Errante aparece en Macondo cuando Úrsula “*amanece muerta el jueves santo*” y el mediodía en que la entierran hace “*tanto calor*”

¹²² *Ibid.*, p. 285.

¹²³ *Ibid.*, pp. 279, 280.

¹²⁴ *Ibid.*, pp. 285, 286.

que los pájaros desorientados se estrellaban como perdigones contra las paredes y rompían las mallas de las ventanas para morir en los dormitorios...al principio se creyó que era una peste¹²⁵, un mal augurio. [...] el centenario Padre Antonio Isabel afirmó en el púlpito que la muerte de los pájaros obedecía a la mala influencia del **Judío Errante**, que él mismo había visto la noche anterior. Lo describió como híbrido de macho cabrío cruzado con hembra hereje, una bestia infernal cuyo aliento calcinaba el aire y cuya visita determinaría la concepción de engendros por las recién casadas [...] una mujer [...] encontró huellas de bípedo de pezuña hendida. Eran tan ciertas e inconfundibles, que quienes fueron a verlas no pusieron en duda la existencia de una criatura espantosa semejante a la descrita por el párroco, y se asociaron para montar trampas en sus patios. Fue así como lograron su captura”¹²⁶

Nunca se pudo establecer si la muerte de los pájaros se debió al paso del Judío Errante, ni las recién casadas dieron a luz los engendros anunciados por el párroco, pero no cabe ninguna duda de que a partir de la aparición del monstruo se consuma la destrucción del *nuevo mundo*.

En realidad, todo había comenzado a andar mal en la época del diluvio, pero cuando aparece el Judío Errante muere Úrsula, y puesto que ella representa el principio femenino, la madre nutricia y fecunda cuando ella muere los acontecimientos se precipitan y se desmorona todo lo creado. Pero no es casualidad que la muerte de Úrsula coincida con la aparición del Judío Errante, porque éste representa al Diablo, y está cristalizado en el sentir popular que *cuando el diablo mete la cola* aparecen los problemas.

En este sentido, es interesante la posición del padre Antonio Isabel, quien sospecha que “*probablemente el diablo había ganado la rebelión contra Dios, y que era aquél quien estaba sentado en el trono celeste, sin revelar su verdadera identidad para atrapar a los incautos*”¹²⁷. Puesto que en esta historia el Diablo, aunque representado por un ángel valetudinario, le gana la partida al Creador –ya que consigue que se consuma la destrucción de lo creado-, parecería que la sospecha del padre Antonio Isabel no es tan desatinada.

Pero lo que resulta más importante de destacar es que Dios/Diablo son opuestos necesarios, es decir, uno no puede existir sin el otro. Esta discusión ha sido planteada infinidad de veces y no es el momento para continuarla, pero conviene recordar lo que dice Jung acerca de los opuestos: “Entre todos los opuestos existe una relación tan estrecha que no se puede encontrar ni pensar ninguna oposición sin la correspondiente negación, también vale el principio de los extremos...”¹²⁸ Y así como Dios y Diablo son dos caras de la misma moneda y se necesitan mutuamente para existir, el Diablo en tanto sombra, es la contracara del yo consciente y el hombre debe integrarla, si aspira a lograr la plenitud del ser.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 287.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 289.

¹²⁷ *Ibid.*, p.160.

¹²⁸ Carl Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Editorial Paidós Ibérica, Barcelona, 1997, p.151.

Aunque en el terreno de la muerte, se dice, como creencia popular, que la gente se va de este mundo tal y como vive la vida: la ley universal de la circularidad (el término proviene de Mircea Eliade). Por ejemplo, la muerte de Remedios la bella va de acuerdo con su esencia de pureza total. Además la soledad, como el amor, tiene íntima relación con la muerte.

Precisemos, la más absoluta soledad es naturalmente la de la muerte, ante la cual sólo se manifiesta una serena resignación. Entonces, también la belleza sin amor conduce a la muerte; y es, por lo tanto, la que provoca Remedios la bella, una especie de atracción fatal. Ella era una hembra perturbadora, su olor torturaba a los hombres, se suponía que “poseía poderes de muerte” ya que “no exhalaba un aliento de amor, sino un flujo mortal”, “los hombres que trabajaban en las zanjas se sintieron poseídos por una rara fascinación, amenazados por un peligro invisible, y muchos sucumbieron a los terribles deseos de llorar”¹²⁹.

A pesar, de la desesperación que sufrían varios hombres por poseer a Remedios la bella, ella muere virgen e inocente como su corta vida; y su muerte se lleva a cabo en completa armonía con su comportamiento virginal, pues simplemente abandona la tierra una tarde del mes de marzo, ascendiendo al cielo “entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella”¹³⁰.

La mítica exageración de su final va de acuerdo con la realidad mágica que va constituyendo García Márquez en toda la obra. En el camino a la destrucción final de Macondo, todos los personajes importantes mueren uno tras otro, hasta acabar con la sangre Buendía; y esta ley universal de la circularidad define también, la manera en que el autor utiliza los mitos. García Márquez comienza con un mito cosmogónico, la génesis cósmica de un lugar, o sea, la fundación de Macondo, y termina cerrando el círculo, con un **mito apocalíptico o escatológico**, con la desaparición o muerte de la estirpe que lo erigió.

“La Santa”, de Gabriel García Márquez

Doce cuentos peregrinos es otra obra de Gabriel García Márquez con una larga historia. Cinco de los cuentos fueron formas periodísticas y guiones de cine, y uno fue un serial de televisión. Otro está basado en una entrevista grabada que le hicieron hace quince años.

La primera idea se le ocurrió a principios de la década de los setentas después de un sueño mientras vivía en Barcelona (en el sueño asistía a su propio entierro con sus mejores amigos y a la hora de irse uno de ellos se dijo: “Eres el único que no puede irse”. Entonces comprendió que morir es no estar nunca más con los

¹²⁹ Gabriel García Márquez, *op. cit.*, pp. 196, 197.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 200.

amigos). Después de esto estuvo dos años tomando notas hasta que tuvo 64 temas. Fue en México, 1974, donde se dio cuenta que el libro no debía ser una novela sino una colección de cuentos cortos; quería hacer algo diferente de los otros libros que había escrito, quería conseguir una unidad interna en el libro.

Doce cuentos peregrinos, donde está incluido “*La Santa*” pertenece, también, al realismo mágico que como mencionamos anteriormente, floreció con esplendor en la literatura latinoamericana de los años sesenta y setenta, a raíz de las discrepancias surgidas entre cultura de la tecnología y cultura de la superstición, y en un momento en que el auge de las dictaduras políticas convirtió la palabra en una herramienta infinitamente preciada y manipulable.

“*La Santa*” es una anécdota original que conoció García Márquez durante unos días que pasó en Roma.

Según una de sus más memorables notas de prensa, él se encontraba instalado en un cuarto contiguo al del tenor colombiano Rafael Ribero Silva, en una pensión del tranquilo barrio de Parioli, cerca de la Villa Borghese, cuando apareció el supuesto Margarito Duarte, como quien llega en busca de autor. Margarito Duarte, sin embargo, había llegado desde su lejano pueblo de los Andes colombianos, gracias a una colecta pública, por un motivo más serio: alcanzar la canonización de un cuerpo incorrupto de su hija muerta a los siete años.

El cónsul de Colombia lo había enviado a donde Ribero Silva para que le buscara alojamiento en su pensión. Ese día Margarito Duarte les contó a los dos la historia del milagro de la santa, como le decía, de las peripecias de su viaje y de sus objetivos en Roma. Lo que nunca sospechó Margarito Duarte es que este viaje lo iba a convertir en un cautivo de Roma por el resto de su vida, empeñado en una labor titánica y excesiva, cuya meta final debía terminar en una entrevista personal con el Papa.

Al cabo de veinte años García Márquez se volvió a encontrar con Margarito, era un hombre de cabello blanco y escaso, sigiloso e imprevisible y de una tenacidad de picapedrero. Como el cadáver no se descomponía ni tenía ningún cambio, él seguía con lo de la entrevista y fue entonces, en ese momento, cuando García Márquez se dio cuenta que el verdadero santo era él, Margarito Duarte y la santa todo un mito; y plasmó la historia en el papel, con la corriente estética que ya antes había utilizado en otros textos literarios, el realismo mágico.

Cierto que el mito y la religión tienen mucho en común y en ese sentido podemos estar de acuerdo con los que afirman que la función fundamental del mito es la religiosa.

Para explicar la relación del mito y el “fenómeno religioso” el antropólogo Mauss escribía en 1927 “[...] no existe, de hecho, una cosa, una esencia, llamada Religión: no hay más que fenómenos religiosos más o menos agregados en sistemas que se llaman religiones y que tienen una existencia histórica definida, en grupos humanos

y en tiempos determinados.”¹³¹ Para lograr sus fines el antropólogo debía aislar sistemas perfectamente diferenciados y a la vez complementarios y explicables los unos por los otros: el sistema de “representaciones” compuesto de mitos, dogmas y creencias; el sistema de “prácticas” compuesto por los actos y los textos, y el sistema de “organizaciones” compuesto por las Iglesias, las órdenes, las jerarquías de celebrantes, etcétera.

Se puede concebir a la religión con un criterio racional: la “búsqueda de sentido y de orden”. Lévi-Strauss reconoce que la naturaleza está perfectamente ordenada, que el objeto de la ciencia es dar cuenta de este orden. Dentro de esta “búsqueda de sentido y de orden” existe lo “sagrado” que significa “separado” y la sacralidad no es una condición moral sino una cualidad que se adhiere a lo que tiene relación y contacto con potencias que el hombre, no pudiendo dominarlas, advierte como superiores así y, como tales, atribuirles a lo divino, concebido como “separado” y “otro” respecto al mundo humano.

Margarito Duarte a los dieciocho años, siendo el escribano del municipio, se casó con una bella muchacha que murió poco después en el parto de la primera hija. Ésta, más bella aún que la madre, murió de una fiebre esencial a los siete años. Pero la verdadera historia de Margarito Duarte había empezado seis meses antes de su llegada a Roma, cuando hubo que mudar el cementerio de su pueblo para construir una represa. Como todos los habitantes de la región, Margarito desenterró los huesos de sus muertos para llevarlos al cementerio nuevo. La esposa era polvo. En la tumba contigua, por el contrario, la niña seguía intacta después de once años. Tanto, que cuando destaparon la caja se sintió el vaho de las rosas frescas con que la habían enterrado. Lo más asombroso, sin embargo, era que el cuerpo carecía de peso.¹³²

Para Margarito, la santa como cadáver incorruptible, se convierte en “sagrada”, “lo sagrado” se concibe como análogo a “lo bello” o a “lo bueno”. Lo sagrado será pues, el cadáver de la santa como objeto intencional de una serie de creencias humanas.

Así, Margarito empieza a vivir la experiencia de lo sagrado, con diferentes grados de intensidad; una prueba religiosa, una práctica mística. Una auténtica experiencia religiosa, como piensa Rudolf Otto, es una experiencia numinosa, es decir, la comprobación de un *Misterio Tremendo*. El elemento de Misterio significa, señala Otto, que estamos ante algo oculto, algo que no se deja comprender ni tampoco se deja expresar. Estamos también frente a algo *heterogéneo*, que se sale por completo de lo cotidiano y causa extrañeza, admiración y estupor.¹³³

El *Misterio* es inexpresable y el aspecto de *Tremendo*, por su parte, nos remite a la idea de un inmenso poder, una majestad, una prepotencia, como sugiere Otto, frente a la cual la sensación es de fragilidad y dependencia. Este poder, esta realidad suprema, genera sentimientos encontrados que se recrudecen por la presencia del Misterio. De ahí la experiencia mística que tiene Margarito contiene

¹³¹ M. Mauss, *Oeuvre I., Les fontions sociales du sacré*. París, Editions de Minuit, 1968, pp. 93, 94.

¹³² G. García Márquez, “La Santa”, *Doce cuentos peregrinos*, Diana, México, 1992, pp. 60, 61.

¹³³ Cf. Rudolf Otto, *Lo Santo, (Lo racional y lo irracional en la idea de Dios)*, Alianza, Madrid, 1985, Cap. V.

aspectos contradictorios; la presencia de la santa puede suscitar temor y a la vez recrudescer su desamparo.

El cadáver “fresco” después de once años, de la santa es un misterio que se revela y es inconfundible, no deja de ser un enigma. El icono que proyecta ese cuerpo incorrupto no sólo es una representación de, sino un transmisor y puente entre los hombres y Dios (o también todo lo contrario, una ofensa). Lo que es cierto, es una imagen milagrosa por sí misma con características físicas específicas. Para Margarito, la santa es completamente pura porque:

No parecía una momia marchita como las que se ven en tantos museos del mundo, sino una niña vestida de novia que siguiera dormida al cabo de una larga estancia bajo la tierra. La piel era tersa y tibia, y los ojos abiertos eran diáfanos, y causaban la impresión insoportable de que nos veían desde la muerte. El raso y los azahares falsos de la corona no habían resistido al rigor del tiempo con tan buena salud como la piel, pero las rosas que le habían puesto en las manos permanecían vivas. El peso del estuche de pino, en efecto, siguió siendo igual cuando sacamos el cuerpo.¹³⁴

Se circunscribe fuera de la esfera del mal. De lo contrario la antítesis de su pureza estaría ligada al contagio, a la reacción de terror de cualquiera que la viera.

Cualquier hecho excepcional como éste no deja de provocar todo tipo de fantasías. En un primer momento, los signos de conservación de un cadáver pueden remitir a pensar en la santidad, así como también se podría interpretar como una sanción, ya que a menudo lo insólito se acerca a lo maléfico.¹³⁵ Se sabe científicamente hablando que algunos cadáveres no llegan a la putrefacción, ya sea porque pasan directamente al estado de mineralización, o porque su carne se mantiene intacta. En cuanto a este tema, el análisis científico y las teorías fantásticas se mantienen en desacuerdo.

Lo que sí sabemos es que Margarito, después de veintidós años de peregrinar por las calles de Roma y sortear los incontables obstáculos del Vaticano -en el que un funcionario le contó “que el año anterior habían recibido más de ochocientas cartas que solicitaban la santificación de cadáveres intactos en distintos lugares del mundo”-, le dio un significado simbólico al cadáver de su hija y lo asoció con un

¹³⁴ G. García Márquez, *op. cit.*, p. 61.

¹³⁵ “Sin embargo, la naturaleza presenta al ser humano ‘prodigios’ aún más sorprendentes. [...] cadáveres incorruptibles como el caso de Teresa de Ávila, muerta en 1582 e inhumada sin ser embalsamada en una fosa profunda llena de piedras, cal y tierra húmeda. Su cuerpo, examinado nueve veces sucesivas (la última en octubre de 1760, o sea 178 años después del deceso), estaba en estado de conservación excepcional: la carne, aún elástica, se volvía a levantar después de ser presionada con un dedo; una sangre roja fluía cuando se tomaron las reliquias y, aunque los vestidos estaban totalmente corrompidos, el cuerpo exhalaba un olor a violetas, iris y lirios. Este ‘cadáver exquisito’ de los santos, le otorga un sentido realista a la expresión ‘morir en olor de santidad’. Existe una lista de 30 santos perfumados en vida, de 103 perfumados en ocasión del deceso o de su amortajamiento y de 347 que, después de mucho tiempo en la tumba, seguían exhalando un olor agradable. [...] O se le atribuía como maléfico, para los cristianos, era el diablo el que suspendía la putrefacción de los despojos de los brujos, de los que no habían sido bautizados y de los apóstatas: ‘Después de tu muerte, tu cuerpo será totalmente incorruptible como la piedra y el hierro’.” V. Thomas, *El cadáver*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, pp. 58, 59.

poder mágico, milagroso y una fuerza espiritual única, por lo tanto la convirtió en su tótem. Este tótem fue su soporte, lo que le otorgó sentido a sus días de inquietud e impotencia frente a su inalterable cotidianidad. Los acontecimientos de la propia naturaleza de la santa, que él nunca pudo controlar, manifestaban su impotencia y su inquietud así como fundamentaban su mito y su garantía de solidaridad.

Margarito desea que la santa sea consagrada por los clérigos del Vaticano a quienes les otorga el poder para lograrlo, así como también faculta al espacio sagrado de la Santa Sede. Él concibe, como religioso de su experiencia, un espacio-tiempo distinto del que tiene un hombre profano, como en este caso podríamos mencionar al cineasta Cesare Zavattini que deseaba hacer una película crítica con el tema de la santa.

El tiempo profano es lineal e irrepetible mientras que el tiempo sagrado es mítico, cíclico y recuperable. El rito que hace Margarito de ir día con día al Vaticano, busca precisamente revivir ese presente mítico repitiendo periódicamente la misma escena. La espera paciente y callada evoca un suceso eterno, oculto para la realidad profana.

Respecto al espacio hay también diferencias importantes. Para el mundo profano, como ejemplo el del tenor Rafael Ribero Silva o el narrador incluso, el espacio es homogéneo y sus orientaciones siempre son relativas; para Margarito, en cambio, el espacio presenta “rupturas”, “puntos fijos”, “centros”, por ejemplo, su centro es el Vaticano, es su *Axis Mundi*¹³⁶.

Las cosas sagradas, que Margarito ve en la santa, están cargadas de maná¹³⁷ y lo sagrado es lo absolutamente diferente. Lo sagrado es una “visión del mundo” y Margarito sabe que puede canonizar a la santa sólo si él resiste. La santa sólo después del proceso de ser un cadáver incorruptible entra en esta concepción de la divinidad. Se convierte en **un mito** porque **se proyecta el propio cadáver incorrupto** y se materializa bajo la forma de potencia divina (o demoníaca). La existencia de la santa es una realidad sobrenatural, no es deducida, está dada su presencia.

Veintidós años después volví a ver a Margarito [...] Antes de la segunda taza de café en uno de nuestros bares de otros tiempos, me atreví a hacerle la pregunta que me carcomía por dentro. -¿Qué pasó con la santa?

-Ahí está la santa –me contestó-. Esperando.

¹³⁶ “...se refiere a la investidura del prestigio del “centro [...] El simbolismo arquitectónico del centro puede formularse así: a) la Montaña Sagrada –donde se reúne el cielo y la tierra- se halla en el centro del mundo; b) todo templo o palacio –y, por extensión, toda ciudad sagrada o residencia real- es una “montaña sagrada”, debido a la cual se transforma en centro; c) siendo un *Axis Mundi*, la ciudad o el templo sagrado es considerado como punto de encuentro del cielo con la tierra y el infierno.” Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, Obras maestras del pensamiento contemporáneo, Edit. Planeta., Barcelona, 1985. p. 19.

¹³⁷ A partir de la consideración de que no sólo tienen un maná las cosas sino también las plantas, los animales, los hombres, los muertos, los alimentos, Lévi-Strauss afirma que maná significa todo o nada, es símbolo en estado puro, susceptible de cargarse de cualquier contenido. Cf. C. Lévi-Strauss, *Antropología estructural, mito, sociedad, humanidades*, Siglo XXI, México, 1995.

Sólo el tenor Rafael Ribero Silva y yo podíamos entender la tremenda carga humana de su respuesta. Conocíamos tanto su drama, que durante años pensé que Margarito Duarte era el personaje en busca de autor que los novelistas esperamos durante toda una vida, y si nunca dejé que me encontrara fue porque el final de su historia me parecía inimaginable.¹³⁸

La transformación de Margarito es entonces radical; ya no actúa de oídas, sino por lo que él mismo ha visto y sentido, experimentado; ya no cree solamente, sino sabe; ya no actúa por connaturalidad con el universo; ya no flota al vaivén de opiniones y costumbres, sino que ha adquirido un modo sustancial; en definitiva, ha adquirido la personalidad que en los demás está sólo potencialmente.

Margarito ha tocado el fondo de la intuición mística, la revelación de encontrar el cadáver incorrupto de su hija lo considera como divino. Esta revelación es una abertura para Margarito, un descubrimiento de las profundidades del alma, una “manifestación” que se sitúa más allá de la ciencia.

Margarito ve a la santa como un milagro. Podríamos definir al milagro como un signo numinoso a través del cual se manifiesta la voluntad divina; en este sentido constituye ya de por sí un mensaje, una revelación de la divinidad.

El mito –diríamos con Malinowski- “es sobre todo la afirmación de primitivos milagros”, ya que el hecho en cuanto tal es ambiguo, cumpliendo así un papel semejante al de la forma sobre la materia del sacramento en la liturgia católica. De aquí que la misma iglesia católica, concretamente el Vaticano, reconoce la ambigüedad social del signo milagroso –que puede ser incluso demoníaco-, a la revelación que viene a corroborar, que resulta ser una prueba fehaciente.

En veintidós años Margarito día con día hace su ritual de llegar al Vaticano con su prueba fehaciente, sacrificio que ocupa un lugar central en la historia de este hombre que salió por “primera vez de su escarpada aldea de Tolima, en los Andes Colombianos”.

El sacrificio de Margarito Duarte, como todo sacrificio es un acto religioso que, por la consagración de una víctima, en este caso su hija difunta, modifica el estado de la persona moral que lo realiza. Él se sacrifica peregrinando durante esos veintidós años para comunicarse con lo sagrado, mediante el cadáver de su hija; y así mismo, Margarito-sacrificante llega a la total renunciación mundana, y a la completa abnegación de su encomienda, inmerso en el sacrificio bíblico y por ende cristiano.

Entonces, lo que Margarito recupera es una transformación del estatuto por medio de la religión. Mediante este sacrificio, él pasa de un estado de “cuerpo profano” a uno de “cuerpo sacrificial” que lo hace digno de volverse el cuerpo de ofrenda a los dioses o al dios, en el que cree, si le conceden la santificación de su hija. Aquí distinguimos que el verdadero santo es Margarito.

¹³⁸ G. García Márquez, *op. cit.*, pp. 59, 60.

Entonces no tuve ya ninguna duda, si es que alguna vez la tuve, de que el santo era él. Sin darse cuenta, a través del cuerpo incorrupto de su hija, llevaba ya veintidós años luchando en vida por la causa legítima de su propia canonización.¹³⁹

Finalmente, **el mito, antropogónico-escatológico** (o la entrada de la muerte en el mundo), en el que se convirtió la santa, “morir en olor a santidad”, le proporciona a Margarito cierto equilibrio, le revela un descanso de la conciencia, un despido momentáneo de la razón y le proporciona el confort del espíritu. El cadáver exquisito, por lo tanto, le permite a Margarito emplearlo para defenderse de su vida inútil y solitaria; por consiguiente, el mito de la santa, lo consuela para que no dude del valor de sus esfuerzos y de su tenacidad.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 77.

V.- JORGE LUIS BORGES Y LA MUERTE

“El inmortal”, de Jorge Luis Borges

El cuento *El inmortal* de Borges tiene una función reflexiva inmanente. El inmortal (personaje actante), no puede morir, es imperecedero, eterno ¿como los dioses que son inmortales? Se dice que la eternidad ha sido desde tiempos remotos una apesadumbrada persistencia en el hombre, una quimera para huir de la muerte y de lo que nos pudiera esperar; pero el hombre no entiende esta limitación. Su yo interno le habla, una y otra vez, le repite que su ser está hecho para la permanencia, para lo eterno.

En general, el hombre ve lo eterno como la ausencia o la solución de los conflictos, es la superación de las contradicciones en el plano cósmico y en el plano espiritual. Si así fuera, sería la perfecta integración del ser en su principio; la intensidad absoluta y permanente de la vida, que escapa a todas las vicisitudes de los cambios y, en particular, a las del tiempo. Para él, el deseo de eternidad refleja su lucha permanente contra el tiempo y, más aún quizás, su lucha por una vida tan eficaz que triunfe para siempre sobre la muerte.

En esta instancia temporal, de la eternidad, donde no sucede nada, y todas las cosas están quietas en la felicidad de su condición, la eternidad es fruto de un deseo infinito, descarta la sucesión temporal y opta por lo estático, por las cosas sometidas al orden inalterable.

Entonces, en este relato, el escritor Jorge Luis Borges logra plantear notablemente **el tema de la muerte** y su relación indisoluble con el concepto del tiempo transcurrido, a su vez, “un mundo sin memoria, sin tiempo”. Así, el epígrafe que abre la narración tiene una cita de Francis Bacon que contiene una sentencia de Salomón y otra de Platón:

“Solomon saith: *There is no new thing upon the earth.* So that as Plato had an imagination, *that all knowledge was but remembrance;* so Solomon given his sentence, *that all novelty is but oblivion.*¹⁴⁰

El epígrafe expone una clave para la comprensión e interpretación del texto. “Salomón dice: no hay nada nuevo sobre la tierra. Así como Platón imaginaba que todo conocimiento no es mas que remembranza, así Salomón expresó su sentencia, de que toda novedad no es más que olvido”¹⁴¹. El epígrafe que utiliza Borges invoca imágenes arcaicas ¿qué caos terrible es asumir que no existe trascendencia? Implica dejar de lado la ambición humana, poseer una visión de la derrota ante la muerte.

¹⁴⁰ Jorge Luis Borges, “*El Inmortal*” en *El Aleph*, Alianza Editorial, Madrid, 1992, p.7.

¹⁴¹ Francis Bacon, *Ensayos*, Biblioteca de Iniciación Filosófica, Aguilar, España, 1625, p. 97.

La narración tiene como soporte la existencia de un manuscrito traducido literalmente del inglés al español, compuesto por cinco capítulos numerados en secuencia, enmarcado por una breve introducción cuya voz es de autoridad, un narrador explicando cómo ha llegado el manuscrito a sus manos.

Se informa al lector que el presunto autor del manuscrito es un anticuario de Londres, a quien la “Princesa de Lucigne”, amiga del narrador compró una primera edición de la versión inglesa de *La Iliada* realizada por el poeta inglés Alexander Pope en 1720. El manuscrito “redactado en inglés”, y que “abunda en latinismos”, fue encontrado por la “princesa” en el último volumen de la traducción de Pope. Este manuscrito relata la pesadilla de la “Ciudad de los Inmortales”.

El nombre que Borges da al librero-anticuario londinense es nada menos que Joseph Cartaphilus y, Cartaphilus (que después se va a convertir en Marco Flaminio Rufo) es el nombre del judío errante figura de la mitología cristiana y la leyenda dice que un personaje judío (su caracterización concreta varía según las versiones) negó un poco de agua al sediento Jesús durante el camino hacia la Crucifixión, por lo que Éste lo condenó a “*errar hasta su retorno*”. Por tanto, Cartaphilus debe andar errante por la Tierra hasta la Parusía.¹⁴²

El narrador del manuscrito es un personaje que vive una serie de vidas sucesivas, de un hombre que primero va en busca de la inmortalidad y que finalmente acaba por querer encontrar la muerte. Marco Flaminio Rufo es un centurión de las legiones romanas destinado en Tebas durante el mandato de Diocleciano, un emperador del siglo III, conocido sobre todo porque presionado por Galerio realizó una sangrienta persecución de los cristianos. Este soldado Rufo es quien busca el río que da la inmortalidad -el flujo de las aguas que expresa la “posibilidad universal”, la corriente del río es la de la vida y la de la muerte-. Él es un guerrero. Un hombre de acción expuesto plenamente a la vida, que buscaba la trascendencia, la posteridad, la gloria. La guerra no le había deparado esa fortuna. Buscaba algo más en los “temerosos y difusos desiertos, la secreta Ciudad de los inmortales”.

La Ciudad de los Inmortales, por su lado, es “secreta”. No queda nada positivamente tangible. Corroborar esta tendencia a la descodificación, un ambiente místico. El yo-narrador se acuerda: “esa noche no dormí”; “algo estaba combatiendo en mi corazón”; “me levanté poco antes del alba”. Rufo sale esa noche a buscar ese algo que le permita no morir.

Surge el azar –regularmente presente en la narrativa de Borges- inexplicable, le regala en los labios de un “jinete rendido y ensangrentado” que viene de oriente, el testimonio de la existencia de “el río secreto que purifica de la muerte a los

¹⁴² Se ha dado una gran cantidad de nombres al judío errante, algunos de los cuales son: Ahasverus, Buttadeu, Juan Espera en Dios, Joseph Cartaphilus, Larry el caminante, Michob-Ader, Samer o Samar, Catafito o Catáfito, Ausero.

hombres”. **El jinete como héroe** elegido es la imagen del profeta que le muestra la ascensión al paraíso de los dioses, éste domina su montura como ha dominado las fuerzas adversas. Revestido de significación espiritual, este jinete también representa un perfecto dominio de sí, de las fuerzas naturales y de la palabra sagrada para el acceso a la perfección, pero está rendido y ensangrentado porque está perdiendo el aliento y el espíritu y desea revelar el secreto que por él mismo no podrá concluir. Este pasaje por sí mismo lleva matices de peregrinaje, de rastrear y encontrar al elegido para la búsqueda mística y la iniciación, y, comienza a confirmar el carácter de experiencia extrema de la aventura.

El hecho de que viene desde el Extremo Oriente a **buscar la inmortalidad** en el Occidente, suena paradójico porque los viajes a Occidente representan el exoterismo y la preparación para la muerte; mientras que los viajes a Oriente son búsquedas de la luz del alma universal. Siendo oriente el lugar de la salida del sol, simboliza la iluminación y la fuente de la vida; volverse hacia el Este es dirigirse espiritualmente hacia ese foco de luz espiritual.

Rufo se alista en la tarea de encontrar la ciudad que el río bordea. Ve en su meta la posibilidad de alcanzar la gloria y perpetuar su nombre en la historia de la humanidad. Aunque en Roma conversa con “filósofos que sintieron que dilatar la vida de los hombres era dilatar su agonía y multiplicar el número de sus muertes” como una advertencia y como premisa del texto, Rufo confiesa en su manuscrito: “Ignoro si creí alguna vez en la Ciudad de los Inmortales: pienso que entonces me bastó la tarea de buscarla” ¿sería irracional buscar la Ciudad de los inmortales?

El narrador no está seguro de lo que narra, sin embargo narra los acontecimientos como si fuesen una realidad segura. Recluta un ejército de voluntarios “Flavio, procónsul de Getulia me entregó doscientos soldados para la empresa”. Rufo, parte de un imperio que como el romano dominó el mundo, ambicionaba todo lo que tienda a la grandeza y la reafirme; la eternidad es la tendencia más deseada, el desatino de la ambición misma.

Llegar a la inmortalidad requiere de ciertas pruebas superadas, de una iniciación, de morir (paradójicamente) respecto al mundo, en cuanto superación de la condición profana. La muerte iniciática prefigura la muerte, que debe considerarse como la iniciación esencial para acceder a una vida nueva. Rufo y sus soldados caminan varios días por el desierto sin encontrar agua y encarando dolores, fatigas, fiebres, hombres ferales, sátiros, monstruos, y algunos la muerte misma.

Partimos de Arsinoe y entramos en el abrazado desierto. Atravesamos el país de los trogloditas, que devoran serpientes y carecen del comercio de la palabra; el de los garamantas, que tienen las mujeres en común y se nutren de leones; el de los augilas, que sólo veneran el Tártaro. Fatigamos otros desiertos, donde es negra la arena; donde el viajero debe usurpar las horas de la noche, pues el fervor del día es intolerable¹⁴³

¹⁴³Jorge Luis Borges, “*El Inmortal*”, *op. cit.*, p. 10.

El símbolo del desierto, como prueba iniciática, como un infinito laberinto, es el entorno de este peregrinaje, el calor, el infierno secreto se presiente en cada adjetivo, el delirio continúa en Rulfo. En soledad, después de haberse sentido traicionado por sus soldados, el hombre empieza otro camino por el desierto. El desierto es uno de los más fértiles de la Biblia. El desierto revela la supremacía de la desgracia: en el orden espiritual nada existe sin ella y sólo por ella. Tierra árida, desolada, sin habitantes para el hombre “el mundo alejado de Dios”¹⁴⁴. Rufo cuenta un amanecer y la visión “de pirámides y de torres”. Y en esta alucinación el protagonista, “insoportablemente”, como lo menciona el texto, se pone a soñar, y en el sueño tiene una pesadilla tan repelente como reveladora; antes de morir para renacer en el laberinto tiene este sueño:

Insoportablemente soñé con el exiguo y nítido laberinto: en el centro había un cántaro; mis manos casi lo tocaban, mis ojos lo veían, pero tan intrincadas y perplejas eran las curvas que yo sabía que iba a morir antes de alcanzarlo.¹⁴⁵

El arribo a la Ciudad de los Inmortales demanda tomar en cuenta este sueño contado, que tiene el carácter de una aventura interior, porque, por una parte, parece que la aventura del tribuno se ha transformado en eso, en una aventura interior y por otra, **el laberinto es el lugar de la muerte** y del nacimiento de Rufo, siendo éste “el símbolo que da que pensar”; y el símbolo materno lo representa el cántaro que está en el centro. Porque el centro que protege el laberinto está reservado al iniciado, aquel que a través de las pruebas de iniciación (los rodeos del laberinto) se ha mostrado digno de acceder a la revelación misteriosa. Una vez que alcanza el centro, estará consagrado.

El laberinto, desde su versión más añeja (el laberinto de Creta, construido por Dédalo bajo las órdenes de Minos para encerrar al Minotauro) es un símbolo inconsciente. Según Paul Diel, el laberinto simboliza el inconsciente, el error y el alejamiento de la fuente de vida. Mientras que Mircea Eliade señala que la misión esencial del laberinto era defender el centro, es decir, el acceso iniciático a la sacralidad, la inmortalidad y la realidad absoluta, siendo un equivalente de otras pruebas, como la lucha contra el dragón. Por otro lado, cabe interpretar el conocimiento del laberinto como un aprendizaje del neófito respecto a la manera de entrar en los territorios de la muerte.¹⁴⁶

Rufo despierta de la pesadilla, en un nicho comparable a una sepultura. El lugar donde la muerte ha sido superada desde la muerte. La inmortalidad resulta ser “un arrollo impuro, entorpecido por escombros y arena”. El agua está estancada, ha dejado de fluir: el río paralizado es un turbio espejo de lo eterno, del olvido. Al asomarse ve la Ciudad de los Inmortales. Una vida sin devenir instauro el discurso. Eros y Tánatos enfrentados en su propia vida, en la existencia del tribuno.

¹⁴⁴Cf., En la Biblia el desierto es la guarida de los demonios (*Mt.* 12,43; *Lc.* 8,29), el lugar del castigo de Israel (*Dt.* 29,5) y el de la tentación de Jesús (*Mc.* 1,12ss).

¹⁴⁵ Jorge Luis Borges, “*El inmortal*”, *op. cit.*, p. 11.

¹⁴⁶ Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, Ediciones Siruela, Madrid, 1997, p. 274.

¿Está vivo o muerto? Él dice: “hundí la cara ensangrentada en el agua oscura. Bebí como se abreven los animales”, necesita saber que está vivo por eso bebe desesperado. “Antes de perderse en el sueño y en los delirios...” ¿en el sueño mitológico, que reproduce algún gran arquetipo y refleja la angustia fundamental y universal de la muerte? O ¿en el sueño premonitorio a los que Borges suele recurrir en su narrativa?

Apenas puede moverse; debe dejarse caer para avanzar. No recorre el espacio a pie o a caballo, caminando o combatiendo, sino descendiendo. Convive con seres y edificaciones que se orientan hacia abajo: los estáticos trogloditas, elementales y primitivos, habitan como Rufo ahora, en nichos y pozos –como una vía vital de comunicación, se comunican con la estancia de los muertos-; y comen serpientes, acto primitivo, el tribuno mastica, ha comido ya su primera “ración de carne de serpiente”. Ahora, es inmortal y ya pertenece a la estirpe.

La serpiente como ser incapaz de levantarse del suelo, no es un símbolo casual en el texto. Por un lado, este reptil recupera, sintetiza y evoca el viaje inverso del protagonista, representando al ouroboros. Su delirio. Su iniciación en la circularidad del tiempo, en la precipitación de minutos y siglos a la vez.

Según Zimmer la serpiente es la fuerza vital que determina nacimientos y renacimientos, por lo cual se identifica con la rueda de la vida. La leyenda de Buda dice que la serpiente circundó siete veces su cuerpo pero, no pudiendo vencerlo, se transformó en un joven que se inclinó ante Gautama. Para algunos estudiosos de los símbolos como Bayley, la serpiente nos habla de grandes arcanos, de involución de estados primarios.¹⁴⁷

Pero, argumenta el tribuno que: “la codicia de ver a los Inmortales, de tocar la sobrehumana Ciudad, casi me vedaba dormir”. La Ciudad de los Inmortales, por su lado no tiene nada de ciudad divina. Rufo permanece en vigilia con cierta nostalgia del paraíso, sabe que no está en un estado de gracia sobrenatural y puede más su curiosidad.

Digamos que la Ciudad está fundada sobre una meseta de piedra; esta piedra como elemento que sostiene a la Ciudad y como elemento de construcción, está ligada a la sedentarización de los que ahí llegan y a una especie de cristalización cíclica. Por ésta razón la Ciudad se ubica sobre una meseta de piedra como símbolo de estabilidad, de eternidad, con su doble aspecto de protección y límite. Esta ciudad posee sus propios habitantes.

Aún así, Rufo sigue descendiendo, se habla de nichos, pozos y agujeros como aberturas hacia lo desconocido, -porque hay entre el agujero y el vacío, la misma diferencia que entre la privación y la nada- y de cavernas para refugiarse antes de abismarse “hacia una tiniebla inferior”:

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 419.

La fuerza del día hizo que yo me refugiara en una caverna; en el fondo había un pozo, en el pozo una escalera que se abismaba hacia la tiniebla inferior. Bajé; por un caos de sórdidas galerías llegué a una vasta cámara circular, apenas visible. Había nueve puertas en aquél sótano; ocho daban a un laberinto que falazmente desembocaba en la misma cámara; la novena (a través de otro laberinto) daba a una segunda cámara circular, igual a la primera. Ignoro el número total de cámaras; mi desventura y mi ansiedad las multiplicaron.¹⁴⁸

Pareciera que la cantidad de puertas no es arbitraria ¿se referirá a los nueve meses de gestación, tras los cuales el personaje podrá abandonar el lugar de origen? Las puertas como el paso entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, implican que del otro lado de cualquier puerta siempre se abre a un misterio ¿la meta del tribuno no invitan a atravesarlas y hacer un viaje al más allá?

Nótese que Rufo al ir descendiendo multiplica las versiones del nacimiento; por un lado menciona su permanencia en una caverna, ésta como arquetipo de la matriz materna, siempre ha figurado en los mitos de origen; y por otro lado dice: “un día, con el filo de un pedernal rompí mis ligaduras” refiriéndose posiblemente a la ruptura del cordón umbilical. También podríamos referirnos a estas nueve puertas, como los nueve círculos de Dante, o como el número nueve que interviene frecuentemente en la imagen del mundo descrita por la *Teogonía* de Hesíodo¹⁴⁹. Quiere decir, también, que por ser el nueve el último número de la serie de las cifras, por sí solo, anuncia a la vez un fin y un nuevo comienzo.

Llegar al mundo de la inmortalidad se precisa tremendo, indolente e inhumano. Trasciende toda medida humana. Lo eterno, entonces, se distingue sumamente incómodo, repelente. “El silencio era hostil y casi perfecto” según los mitos cosmogónicos, hubo un silencio antes de la creación; y habrá silencio al fin de los tiempos, ¿la eternidad será el fin de todo? Manifiesta el yo-narrador “horriblemente me habitué a ese dudoso mundo”, ahora verá el tiempo sucederse, repetirse y los siglos siempre los mismos, y las horas, los días, los meses uniformes, insensibles.

Da la impresión “de lo interminable, la de lo atroz, la de lo complejamente insensato.” Pareciera estar atrapado no en un laberinto, sino en la misma insufrible y siniestra eternidad. “Yo había cruzado un laberinto, pero la nítida Ciudad de los Inmortales me atemorizó y repugnó. Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin”¹⁵⁰. Aquí la arquitectura y todo lo demás reafirma que se carece de un fin, hasta la vida sin fin. Y la premisa cristiana de la eternidad como salvación y vida en otro mundo con la existencia en la bienaventuranza, con este texto de “*El Inmortal*”, Borges traza para el lector, su lado contrario:

¹⁴⁸ Jorge Luis Borges, “*El Inmortal*”, *op., cit.*, pp. 14, 15.

¹⁴⁹ “Nueve días y nueve noches son la medida del tiempo que separa el cielo de la tierra y ésta del infierno: un yunque de bronce cae del cielo durante nueve días y nueve noches, antes de alcanzar el décimo día, la tierra; y asimismo un yunque de bronce cae de la tierra durante nueve días y nueve noches antes de alcanzar, al décimo día, el Tártaro”.

¹⁵⁰ Jorge Luis Borges, “*El inmortal*”, *op., cit.*, p. 17.

*Esta Ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz. No quiero describirla; un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pululan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas.*¹⁵¹

Entonces, la antigua remembranza de lo eterno, la idea de la armonía, de la recompensa consciente y la esperanza de la resurrección se convierten en un mito escatológico, catastrófico; y el verdadero conflicto de “*El inmortal*”, es estar en un infierno sin salida, en un lugar de tormento, condenado a un olvido perenne, a un deterioro incesante, a crujir los dientes, sin palabras. Y así, lo más temible del infierno no es el dolor, sino la eternidad que asegura. Esta Ciudad brinda la eternidad de la muerte y no de la vida.

EL tribuno, antes de conocer la Ciudad de los Inmortales, era un hombre mediado por la muerte y su única posibilidad de ser estaba en el transcurrir del tiempo, de ser mañana otro y cumplir sus propósitos. Ahora lo eterno lo llena de incertidumbre, y de miedo, sólo desea fervientemente salir (paradójicamente hablando, con vida) del apocalíptico territorio. Olvida las etapas de su regreso ¿olvido voluntario? “entre los polvorientos y húmedos hipogeos. Únicamente sé que no me abandonaba el temor de que, al salir del último laberinto, me rodeara otra vez la nefanda Ciudad de los Inmortales”.¹⁵² Tiene sus motivos para olvidar y no querer definir la ciudad. Elude la especificación del espacio para no participar en la subsistencia nefasta del lugar, “quizá las circunstancias de mi evasión fueron tan ingratas que, en algún día no menos olvidado también, he jurado olvidarlas”.¹⁵³

Pero su aventura al inframundo solitario, le manifiesta, circunstancialmente, al salir del “último laberinto”, una figura de reconocimiento humano, el estático troglodita que sigue existiendo en su lentitud, “recordarán que un hombre de la tribu me siguió como un perro podría seguirme, hasta la sombra irregular de los muros.

Cuando salí del último sótano, lo encontré en la boca de la caverna”¹⁵⁴. El troglodita lo esperaba fiel y mansamente como un perro,¹⁵⁵ inmortal e inmovible, moviendo su cuerpo, de vez en cuando por la inercia: “Estaba tirado en la arena, donde trazaba torpemente y borraba una hilera de signos, que eran como letras de los sueños, que uno está a punto de entender y luego se juntan”. Los signos que traza representan el olvido, su pasividad y su indolencia, por eso los borra.

La Ciudad de los Inmortales no tiene ni memoria, ni tiempo, y el hombre en lo eterno, tampoco tiene el lenguaje. Los trogloditas “carecen del comercio de la palabra”, que de modo general, manifiesta la inteligencia en el lenguaje, en la

¹⁵¹ *Ibid.*, pp. 17, 18.

¹⁵² *Ibid.*, p. 18.

¹⁵³ *Idem.*

¹⁵⁴ *Idem.*

¹⁵⁵ Emblema de la fidelidad. Recordaremos que la primera función mítica del perro, es la de psicopompo, guía del hombre en la noche de la muerte.

naturaleza de los seres y en la creación continua del universo; que –en otras palabras- utilizar el verbo es afirmar la verdad y la luz del ser.

Es significativo que Rufo tuviera el propósito de enseñarle, al troglodita-perro, “a reconocer y acaso a repetir, algunas palabras”; acción de una práctica que en vida, lo acreditó como ser pensante: la palabra y la escritura. Pero, el extraño Ulises fracasa en su intención de enseñarle a su troglodita-perro, y la actitud de éste le “trajeron a la memoria la imagen de Argos, el viejo perro moribundo de la Odisea, y así le puse el nombre de Argos y traté de enseñárselo”¹⁵⁶. Mucho tiempo después, “Argos balbuceó estas palabras: *Argos, perro de Ulises*”¹⁵⁷. Ese nombre incita en el troglodita la remembranza de su pasada y lejana identidad.

El es Homero, el poeta griego que la inmortalidad había dejado en el olvido. El narrador- Cartaphilus-Rufo-tribuno comprendió todo. “Todo me fue dilucidado, aquel día. Los trogloditas eran los Inmortales”. Los trogloditas son criaturas inmortales sin saberlo, porque ignoran la muerte, estos hombres inmortales se saben inmortales. El troglodita-perro-Homero recupera la memoria, sabe que es Homero, el aedo que la inmortalidad había dejado en el olvido.

Borges escoge a Homero como el único y eterno personaje de este relato, por la eternidad de su obra: “Homero compuso la Odisea; postulado un plazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez la Odisea. Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres”¹⁵⁸ y Rufo mismo, quien relata su propia odisea, no puede evitar el ser Homero. Y paradójicamente, la historia esencial es la de un hombre inmortal que precisamente por serlo, olvida su pasado. Borges ha dicho que este cuento es “el bosquejo de una ética para inmortales”; el principio rector de esa ética es la noción panteísta, que Cartaphilus-Rufo –inmortalizado- define para explicar su multifacética identidad:

La idea del universo como sueño o libro de Dios nos conduce a otro de los temas centrales de la narrativa de Borges: la noción panteísta de que ‘todo está en todas partes y cualquier cosa es todas las cosas’, según la formulación de Plotino. Según esta noción, el mundo es un espectáculo que Dios concibe, representa y contempla. [...] La noción panteísta de que un hombre es los otros significa la anulación de la identidad individual, o, más exactamente, la reducción de todos los individuos a una identidad general y suprema que los contiene a todos y que hace, a la vez, que todos estén contenidos en cada uno de ellos¹⁵⁹.

Nuestro héroe, inmortal, ha sido Homero y han sido todos los hombres. Y un día, entre todos sus años y sus siglos, Rufo calma la sed en un río que le devuelve su condición de mortal. “La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres” y dice:

¹⁵⁶ Jorge Luis Borges, “*El inmortal*”, *op. cit.*, pp. 19, 20.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵⁹ Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, pp. 75, 78.

En las afueras vi un caudal de agua clara; la probé, movido por la costumbre. Al repechar la margen, un árbol espinoso me laceró el dorso de la mano. El inusitado dolor me pareció muy vivo. Incrédulo, silencioso y feliz, contemplé la preciosa formación de una lenta gota de sangre. De nuevo soy mortal, me repetí, de nuevo me parezco a todos los hombres.¹⁶⁰

La sangre que brota de Rufo es el atributo de la vida, es la alegoría de su retorno a su condición primigenia, de mortal; antes de morir confiesa “Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto”¹⁶¹. Pero, Rufo muere en la indiferencia, que a pesar de ser un guerrero dispuesto a la aventura, supo que su vida fue insuficiente, que su valor se convirtió en cobardía, que su saber y experiencia acumulada fracasaron, que soportó angustias eternas sin condecoración, que escribió, vivió y sufrió por siglos y siglos, y tan sólo deja el manuscrito. “*Cuando se acerca el fin*, escribió Cartaphilus, *ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras*. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que dejaron las horas y los siglos”.¹⁶²

Iluminando escatológicamente nuestro destino, podemos llegar a la acción valiosa, a la paz interior y, finalmente, a la alegría ante la muerte. Alegría ante la muerte porque la muerte es, para el hombre mismo, un paso hacia la verdadera vida. Porque, aceptada con generosidad, la muerte confiere al que dispone de sí mismo con vistas a la claridad, la consumación suprema.

El “último día” de nuestra vida, nos enfrentamos con la eternidad o con la nada ¿Acaso nos puede ser indiferente esta ultimidad? La observación de los cadáveres sólo nos indica que la vida del organismo tiene su fin. Pero nada nos dice sobre el sentido de la muerte y del “más allá”. Sólo la reflexión sobre el alma, sobre su estructura ontológica, nos puede ofrecer pautas. Por lo tanto podríamos cuestionarnos que la muerte es un problema filosófico y no biológico. La muerte es en esencia, hasta el último día, inexperimentable. Estamos comprometidos a aceptar y sufrir la caducidad de la auténtica existencia. Esto significa que tenemos que salirnos y abandonar todo dominio seguro de la existencia.

En el fondo, nuestra angustia humana, nuestra angustia vital, está constituida por una sed insaciable de existir amenazada por una muerte que nos disuelve en la nada o que nos lleva a otra vida desconocida. De ahí las corrientes existencialistas en el pensamiento y en el arte.

La inmortalidad literaria y la inmortalidad infinita

“*El Inmortal*” es uno de los cuentos en que Borges especula con mayor profundidad acerca del problema del hombre que desea alcanzar la inmortalidad y el

¹⁶⁰ Jorge Luis Borges, “*El Inmortal*”, *op. cit.*, p. 27.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁶² *Ibid.*, p. 31.

infinito. Exactamente, este relato trata sobre el infinito temporal aplicado al hombre (la inmortalidad) y de los funestos resultados que ello puede tener. Borges afronta, entonces, esta problemática desde dos perspectivas: primero, se plantea la cuestión de la inmortalidad literaria de Homero, propósito que está lejos de la angustia y la problematización del segundo momento, de la inmortalidad, de la infinitud sin atributos que desarrollaremos posteriormente.

Se detectan citas textuales de *La Iliada* y *La Odisea* en su relato. Además se pone en cuestión la identidad de Cartaphilus –el autor del manuscrito-, debemos recordar que aparecen en el cuento varios detalles de Homero. El más importante para la comprensión de esto es la narración del vínculo de Rufo con el troglodita, al que incluso lo bautizó con el nombre del perro de Ulises, Argos.

Este troglodita-Argos apenas si parece participar de la condición humana, incapaz de hablar o de entender las palabras del tribuno. Hasta que un día llueve: “Así fueron muriendo los días y con los días los años, pero algo parecido a la felicidad ocurrió una mañana. Llovió, con plenitud poderosa.”¹⁶³ La lluvia saca a los trogloditas y al mismo tribuno de su letargo. Todos los cambios trascendentales en “El inmortal” son producidos por la magia del agua: el río de los inmortales, la lluvia o la búsqueda de otra clase de agua, el signo contrario del primer río, cerrará el círculo de la vida de Cartaphilus y del cuento,

El narrador llama a Argos por su nombre y éste, ahora, le responde: “Argos, perro de Ulises. Y después, también sin mirarme: *Este perro tirado en el estiércol* [...] le pregunté que sabía de la Odisea. La práctica del griego le era penosa; tuve que repetir la pregunta. *Muy poco*, dijo. *Menos que el rapsoda más pobre. Ya habrán pasado mil cien años desde que la inventé.*”¹⁶⁴ A partir de este diálogo podemos definir mejor que Argos es Homero y también Cartaphilus y el mismo Marco Flaminio Rufo.

La revelación de la presencia (o de la omnipresencia) de Homero, por una parte, podría interpretarse como su propia inmortalidad, y por otra, la de su “suicidio”, de su deseo de recuperar la condición de mortal. En principio, la visión de un Homero inmortal o eterno, no debe sorprender puesto que se entiende que quien afirma esto no se refiere al individuo, sino a la pervivencia de su obra y de los personajes que transitan en ella: Ulises, Aquiles, Agamenón o Héctor.

Sin embargo, ésta es sólo una de las eternidades de Homero, la “eternidad literaria” que ha transformado al poeta en un modelo mítico de todos los escritores. Y como mito que es, lógicamente se debe situar fuera de la historia. La función que cumple Homero, dentro de este nivel, es la de establecerse como símbolo de la literatura universal. Elevado Homero a la categoría de mito, podemos entender todo el cuento de “*El inmortal*” como una gran metáfora de la literatura.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 20.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 21.

Homero es el autor inmortal, creador de un héroe, Ulises, cuyas aventuras y continuos acontecimientos acaban reflejando las “aventuras”, “los viajes” del texto a través de los siglos. Homero es para Borges el sabor de la aventura, el placer de lo épico. Homero nutre el gran río de la literatura occidental. Homero le proporciona a Borges las espadas, las naves, los combates, los amores y los héroes que aparecen una y otra vez en su cosmovisión. Por tanto Homero es, en cuanto símbolo, no sólo la imagen misma de la literatura sino un modo de concebirla, una forma que se palpa como un hecho ontológicamente transtextual.¹⁶⁵

Por lo tanto, podemos decir, que, a partir de un arquetipo, se produce una proliferación de personalidades; es decir, que la Forma “Homero” se ramifica en varias manifestaciones cuyos comunes rasgos de imprecisión se originan en el modelo.

Homero es el arquetipo borgiano de los inmortales o, podríamos explicar mejor esto como, que cada uno de los inmortales es una “forma” individualizada de un inmortal único que se manifiesta y se oculta, sale y regresa, que en algunas ocasiones es una sola “forma” y otras, múltiples “formas”, en una disyuntiva de la realidad temporal o ilusoria de la “cosmogonía borgiana”. El término “disyuntiva”, empleado por quien esto escribe, evoca la imagen del laberinto: por supuesto, las múltiples identidades en que se solidifica el modelo homérico constituyen ese laberinto.

No obstante, la obra de Borges es laberíntica y, como tal, idónea para que el lector se extravíe en ella, en este caso un extravío placentero; aunque en varias ocasiones el propio autor se ocupa de que ese goce se transforme en inquietante duda, e, inclusive en la misma reflexión.

La estructura de varios de sus cuentos, como los que integran *Ficciones* (1944 y 1956) o en *El Aleph* (1949 y 1952) en el que está incluido “*El inmortal*”, es laberíntica: argumentos que contienen otros argumentos, historias que se entrelazan, que se vuelven sobre sí mismas, en donde el orden, la segmentación del texto y el constante ritmo sugieren la imagen del laberinto. “*El jardín de senderos que se bifurcan*”, “*El Aleph*”, “*Las ruinas circulares*”, “*El tema del traidor y el héroe*”, “*La escritura de Dios*”, “*Los dos reyes y los dos laberintos*” y por supuesto “*La casa de Asterión*”, por mencionar algunos, donde el laberinto es imagen característica de los relatos que podemos calificar de plenamente fantásticos. Mejor dicho, los cuentos de Borges son cuentos fantásticos donde suele haber un trasfondo metafísico y a veces alegórico para plantear el lado enigmático de la existencia y los límites del conocimiento humano:

¹⁶⁵ La visión “transtextual” significa que la literatura está elaborada con materiales ya utilizados anteriormente por otros. Mejor dicho, la literatura se sustenta en una transformación incesante de lo que otros, a su vez, ya habían con-formado. Si lo que finalmente queda son “palabras de otro”, entonces desaparece toda posibilidad de originalidad: son las mismas palabras las que se escriben y se rescriben sin cesar. Esto nos remite a la idea misma de transtextualidad, puesto que el escribir es siempre un re-escribir sobre textos e ideas ya plasmadas. Por ejemplo: *La Iliada* y *La Odisea* son textos que sirvieron para escribir “*El inmortal*”, así como, seguramente también Borges pudo haberse valido del Poema de Gilgamesh.

Lo fantástico metafísico mantiene una cierta relación con lo fantástico alegórico pues en ambos el relato funciona al servicio de la concepción o visión del hombre y del mundo que preconiza o plantea el autor. En lo metafísico la misteriosa historia narrada contiene una dimensión filosófica, aunque esto la aleje de la estética del realismo y suponga un esfuerzo de comprensión por parte del lector (como ocurre, por ejemplo, en “Las ruinas circulares” y en “El inmortal” de Borges). En lo fantástico alegórico, en cambio, la historia narrada se desdobra en dos dimensiones: la literal y la figurada.¹⁶⁶

En el sentido amplio, todos los laberintos literarios son “artísticos”, la Ciudad de los Inmortales es un laberinto que, entre otras cosas, simboliza precisamente la creación artística, por lo que sin dejar de ser artístico, es también externo y artificial. El romano Marco Flaminio Rufo llega por fin a la Ciudad, que es un laberinto monstruoso, y se encuentra con que los inmortales son los trogloditas que llevan una existencia bestial, dedicados solamente a la actitud del pensamiento.

Los laberintos y la muerte

Podríamos definir al laberinto como “el símbolo que da qué pensar”, así como el espacio del máximo enredo de senderos y callejones, bifurcados o sin salida, que retrasan al máximo el acceso al centro o que impiden la salida. El centro del laberinto puede ser símbolo de la realidad absoluta, de la sacralidad y de la inmortalidad, esto implica, por un lado, que el acceso al centro debe ser tarea difícil y, por otro, que éste debe ser defendido. Según Mircea Eliade:

Sin prejuzgar la significación y la función original del laberinto, no cabe duda de que incluían la idea de la defensa de un “centro”. No cualquiera podía pretender penetrar en un laberinto y salir indemne de él; la entrada tenía valor de una iniciación. En cuanto al “centro”, comprendía evidentemente figuraciones muy diversas. El laberinto podía defender una ciudad, una tumba o un santuario, pero en todos los casos defendía un espacio magicorreligioso que se quería hacer inviolable para los no llamados, los no iniciados. La función militar del laberinto no era sino una variante de su función esencial de defensa contra el “mal”, los espíritus hostiles y la muerte. En lenguaje militar, un laberinto prohibía, por lo menos complicaba la penetración del enemigo, al mismo tiempo que permitía la entrada a aquellos que conocían el plano de las obras defensivas. En lenguaje religioso, obstruía el acceso a la ciudad de los espíritus del exterior, a los demonios del desierto, a la muerte. El “centro” abarcaba entonces todo el conjunto de la ciudad, cuya configuración producía el universo mismo.

Pero a menudo el laberinto tenía como fin defender un “centro” en la acepción primera y rigurosa de la palabra, es decir que representaba el acceso iniciático a la sacralidad, a la inmortalidad, a la *realidad absoluta*. Los rituales laberínticos sobre los que se funda el ceremonial de iniciación [...] tienen precisamente por objeto enseñar al neófito, en el transcurso mismo de su vida aquí abajo, la manera de penetrar sin extraviarse en los territorios de la muerte [...] Cada una de las pruebas se reducía, para hablar en términos de morfología, a penetrar victoriosamente en un espacio difícilmente accesible y bien defendido, en el cual se encontraba un símbolo más o menos

¹⁶⁶ Juan Herrero Cecilia, *op. cit.*, p. 72.

transparente del poder, de la sacralidad y de la inmortalidad.¹⁶⁷

Por lo tanto, cabe interpretar al laberinto como un aprendizaje del neófito respecto a la manera de entrar en los territorios de la muerte. El laberinto puede considerarse como la máxima expresión del “camino difícil”, del vía crucis, del peregrinaje, de las pruebas del héroe y la iniciación con la búsqueda interior como objetivo supremo:

El camino es arduo, sembrado de peligros, porque se trata de hecho de un rito de paso de lo profano a lo sagrado, de lo efímero y de lo ilusorio a la realidad y a la eternidad, de la muerte a la vida, del hombre a la divinidad. El acceso al “centro” equivale a una consagración, a una iniciación [...] Los sufrimientos y las “pruebas” atravesadas por Ulises son fabulosas, y sin embargo cualquier *retorno al hogar* “equivale” al retorno de Ulises a Itaca.¹⁶⁸

Habría que hacer hincapié que el laberinto borgeano admite varios sentidos. Es verdad que a primera vista hay uno que parece prevalecer. En el cuento “*El Inmortal*” podemos ver esta propuesta: “Un laberinto –dice Borges- es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura pródiga en simetrías, está subordinada a este fin”.

A partir de esta visión, sería posible suponer que quizás los laberintos de Borges no tienen centro, ese espacio secreto que al ser encontrado por el hombre hace del laberinto una experiencia ascética de purificación, una prueba para luego alcanzar la trascendencia.

Lo advertimos, la visión de Borges nunca es unilateral, sino dialéctica, como una suerte de simultaneidad de los opuestos. Entonces si el laberinto es en “*El inmortal*” una casa construida para desorientar al hombre, lo que supone la existencia de un ser distinto o superior a ese hombre quien lo construye, por lo tanto, podría pensarse que en el cuento son los mismos inmortales quienes lo edifican. O, en otro sentido, el laberinto podría ser una creación del mismo hombre, como una manera de establecer el orden dentro del caos.

En los cuentos de Borges “*La casa de Asterión*”, como en “*El inmortal*” los héroes, Teseo o el tribuno romano Marco Flaminio Rufo, encuentran que, en su “camino difícil”, deberán alcanzar ese centro protegido por una construcción destinada a extraviarlos y que, a menudo esa búsqueda implica un descenso a “los infiernos”.

En “*la casa de Asterión*” Borges desarrolla la connotación lúdica del laberinto, del laberinto de Creta, asociado siempre a la figura de su habitante, el Minotauro, y su matador Teseo, y del memorable hilo mágico que la princesa Ariadna proporcionó al héroe.

¹⁶⁷ Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, Biblioteca Era, México, 1998, pp. 340, 341.

¹⁶⁸ *Ibid.*, pp. 341, 342.

En este cuento se perfila toda la carga de terror y misterio que declara la primitiva historia del rey Minos. Historia que se desarrolla en el laberinto que este rey cretense manda construir al ateniense Dédalo para custodiar al monstruoso Minotauro hijo que su mujer, Pasífae. Ella engendró, fruto de sus amoríos con un toro al Minotauro. Pasífae pide ayuda a Dédalo, arquitecto que había huido a Creta acusado de un crimen, pues había matado a su sobrino Talos, que trabajaba con él como discípulo. Dédalo inventó una sierra, inspirándose en la mandíbula de una serpiente, y finalmente precipita a Talos desde lo alto del Acrópolis:

Luego, Dédalo construyó el laberinto, conjunto de corredores de tal manera ensamblados que, una vez dentro de ellos, era imposible hallar la salida. Él fue quien preparó el hilo de Ariadna.¹⁶⁹

Un intento de explicación, que hoy por lo general ya no se admite, pretende que los griegos que inmigraron a Creta llevaron la palabra al palacio de Cnosos (como “casa de la doble hacha”). Hay muchos argumentos a favor de que la instalación culta y mítica del Minotauro que devoraba a los hombres se “vivió” originariamente como una forma mágica o sagrada de procesión y danza.

Según eso, el laberinto había sido el lugar de danza de Ariadna y el habitat permanente del Minotauro: “El Minotauro era un monstruo cretense que tenía cuerpo de hombre y cabeza de toro. Había nacido de la unión de Pasífae, esposa de Minos, con el toro de Creta. Por orden de Minos, el artífice Dédalo construyó el famoso laberinto, donde fue encerrado el monstruo. El Minotauro fue muerto por el héroe ateniense Teseo, que de este modo libró a su ciudad de un oneroso tributo”.¹⁷⁰

Comúnmente se le conoce como el Minotauro, aunque su nombre era Asterión. Debemos mencionar que la mayoría de los estudiosos coinciden en que, para los griegos, el Minotauro simbolizaba lo bestial sobre lo humano, esto por el hecho de que la parte animal fuera la cabeza de toro y el cuerpo de hombre:

El minotauro expresa casi el escalón final en la gama de relaciones entre la parte espiritual y la animal humana. El dominio neto de la primera sobre la segunda está simbolizado por el caballero; el prevailecimiento de la segunda, por el centauro con cuerpo de caballo o de toro. La inversión que da a la cabeza la forma de animal y al cuerpo la de persona lleva hasta las últimas consecuencias este predominio de lo inferior.¹⁷¹

El aspecto bestial vinculado con el ámbito de lo sagrado, o sea, con el “centro” del laberinto, implica el terror que infunde el Minotauro:

...otra especie ridícula es que yo, Asterión, el hecho es que soy único [...] soy un prisionero [...] cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos. La ceremonia dura pocos minutos. Uno tras otro caen sin que yo me ensangrienté las manos. Donde cayeron, quedan, y los cadáveres ayudan a

¹⁶⁹ Constantino Falcón Martínez, *et. al., op. cit.*, p. 168.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 435.

¹⁷¹ Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 313.

distinguir una galería de las otras...¹⁷²

Podemos entender que el laberinto del cuento “*La casa de Asterión*” está implícito, escondido tras el equívoco juego de ambigüedades y evasiones que prescinden nombrar al dédalo y a su habitante, y que, al final y después de la mención de los nombres de Teseo, de Ariadna y del Minotauro, el símbolo se hace completamente explícito.

En cuanto a la distinción entre arquetipo, símbolo personal y mito clásico, es muy difícil determinar hasta donde llega uno y empieza el otro. Por ejemplo, el laberinto de “*La casa de Asterión*” es evidentemente el de Creta, y por tanto debemos incluirlo sin dudar entre los tradicionales-clásicos. Mientras que quizás el símbolo más intenso de la oposición Dios-hombres y de la irracionalidad del cosmos que Borges ha fijado es el laberinto, palacio de los inmortales o la Ciudad de los inmortales. Lugar laberíntico que paso a paso va aumentando su horror, es territorio de pesadilla que destruye las creencias cristianas y hebreas.

La desatinada ciudad que yo recorrí: suerte de parodia o reverso y también templo de los dioses irracionales que manejan el mundo y de los que nada sabemos, salvo que no se parecen al hombre. Aquella fundación fue el último símbolo a que condescendieron los inmortales...¹⁷³

El laberinto no sólo nos remite a una manifestación de riqueza semántica inagotable, sino que nos permite evocar el Aleph como figura simbólica que contiene todos los símbolos que configuran el sistema borgiano; sus cuentos en su conjunto están entrelazados, unos con otros, de tal forma que podemos afirmar que la totalidad de su obra constituye un gran dédalo, un macrolaberinto que puede descomponerse en laberintos menores.

Dicho de otra forma, **el laberinto**, elevado al nivel de metalenguaje, es un “**símbolo de símbolos**” y como tal opera en distintos niveles de sentido. Entonces el sentido no es puramente semántico, sino que a partir de una determinada forma de organizar los símbolos, Borges postula distintos niveles de lectura, incluso esto se aplica en casi todos sus cuentos.

Los distintos niveles de sentido en los que se articula el relato de “*El inmortal*” están configurados por los mitos clásicos fundamentales, de los que ya hablamos; la referencia de otros textos literarios dentro del mismo relato que ofrecen ramificarse; y el empleo de símbolos como el laberinto, la serpiente, el desierto, eros y tánatos enfrentados en la propia “vida” del tribuno, la eternidad, el infinito, la muerte o la vida misma... deben ser entendidos como parte de un todo o como una profunda reflexión acerca de la condición humana y su quehacer.

El tema que al parecer le interesa abordar a Borges es “...el efecto que la inmortalidad causaría en los hombres” porque rápidamente lo determina como

¹⁷² Jorge Luis Borges, “*La casa de Asterión*”, *op. cit.*, pp. 78-80.

¹⁷³ *Ibid.*, “*El inmortal*”, p. 22.

“bosquejo de una ética para inmortales”, desde luego como una ironía, muy acostumbrada por el autor.

Entonces el problema de la inmortalidad ocupa el lugar central. Uno de los efectos de la inmortalidad es la pérdida del sentido ético, la anulación del bien y del mal, de la misericordia, de la virtud, considerados a través de los siglos como valores esenciales en nuestra naturaleza humana.

La riqueza del cuento y la condición de los problemas que aborda queda plasmado en la compleja estructura en que se integran, en los distintos niveles de significación. Básicamente podríamos distinguir cuatro niveles: 1. el peregrinaje o el llamado a la aventura; 2. la literatura y el problema de la creación poética; 3. el problema de la inmortalidad y 4. la visión del mundo como caos o, como orden inaccesible al hombre.

Una de las metas perseguidas por la escritura borgeana en la que los mitos juegan un papel importante es la relación entre los distintos niveles del relato, constituido por el dinamismo y el contenido del lenguaje. A este respecto, se podría explicar “*El inmortal*” con la reflexión lingüística que hace Roland Barthes:

Una frase, es sabido, puede ser descrita lingüísticamente a diversos niveles (fonético, fonológico, gramatical, contextual); estos niveles están en una relación jerárquica, pues si bien cada uno tiene sus propias unidades y sus propias correlaciones que obligan a una descripción independiente para cada uno de ellos, ningún nivel puede por sí solo producir sentido: toda unidad que pertenece a un cierto nivel sólo adquiere sentido si puede integrarse en un nivel superior.¹⁷⁴

El texto por sí mismo tiene amplias posibilidades significativas cuando comienza a penetrar o a fluir de un nivel al siguiente. Roland Barthes explica así el análisis del discurso:

Cualquiera sea el número de niveles que se propongan y cualquiera la definición que de ellos se dé, no se puede dudar de que el relato es una jerarquía de instancias. Comprender un relato no es sólo seguir el desentrañarse de la historia, es también reconocer “estadios”, proyectar los encadenamientos horizontales del “hilo” narrativo sobre un eje implícitamente vertical; leer (escuchar) un relato, no es sólo pasar de una palabra a otra, es también pasar de un nivel a otro.¹⁷⁵

Esta teoría del relato plantea lúcidamente que los textos, en este caso los borgeanos, son portadores de diversos niveles de significación dentro del discurso literario y constituyen a su vez, otros tantos niveles que favorecen a la total conformación del sentido. Estudiar los niveles de sentido en “*El inmortal*” nos permite por una parte, interpretar el cuento, y, por otra, marcar el paradigma de la muerte y considerar, a partir de ésta, características, símbolos, arquetipos y valores propios de la obra borgiana como la inmortalidad misma, entre otros, que ya mencionamos,

¹⁷⁴ Roland Barthes, *et. al.*, *Análisis Estructural del relato*, La Red de Jonás, Premia Editora, México, 1991, pp. 10, 11.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.11.

como la eternidad, el laberinto, etcétera.

El héroe inmortal

El entramado del cuento está planteado en partes bien definidas, inicia con el epígrafe, del cual ya hablamos anteriormente. En la primera parte nos encontramos en Londres en 1929 con un personaje singular, el anticuario Joseph Cartaphilus cuyos rasgos esenciales eran ser originario de Turquía, Esmirna "...era un hombre consumido y terroso, de ojos grises y barba gris, de rasgos singularmente vagos..." manejaba diversas lenguas, vendía a una princesa llamada Lucigne los volúmenes de la Iliada de Pope y, murió a bordo del barco "Zeus" y lo enterraron en la isla de los. Las características de este personaje serán relevantes para la conclusión del cuento: "*cuando se acerca el fin*, escribió Cartaphilus, *ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos*".¹⁷⁶

En la primera parte del cuento nos hallamos con el tema de la partida, de la peregrinación y de la búsqueda. Desde las primeras líneas reconocemos al tribuno "de una legión que estuvo acuartelada en Berenice"; cuándo, con quién, cómo y dónde empezaron sus "trabajos". Estos trabajos comprenden una prolongada peregrinación de sucesos bélicos, compuestos de aventuras y peligros con un tono épico que tiene evidente influencia homérica. El tribuno decepcionado por haber "militado (sin gloria)" se ve impulsado a ejecutar otra proeza:

...antes de un año las legiones reportaron el triunfo, pero yo logré apenas divisar el rostro de Marte. Esa privación me dolió y fue tal vez la causa de que yo me arrojara a descubrir, por temerosos y difusos desiertos, la secreta Ciudad de los Inmortales.¹⁷⁷

Rufo está inmerso en el ocio, en la rutina del "mundo ordinario", esto lo perturba, entonces se ve impulsado a buscar la prometedor y magnífica Ciudad de los Inmortales y el anhelado río "...que purifica de la muerte a los hombres". El que le permite arrancar la acción al tribuno es un raro jinete originario de oriente y que, antes de morir, le revela al tribuno el conocimiento de esa urbe y la existencia del prodigioso río: "*Otro es el río que persigo, replicó tristemente, el río secreto que purifica la muerte de los hombres*". El tribuno recibe este mensaje que pudiera presagiar futuras complicaciones y que a su vez le provoca una mezcla de curiosidad, temor y fascinación. Curiosidad porque el romano no termina de comprender su significado y busca conversar con filósofos que despejen sus cuestionamientos. Temor ante los peligros desconocidos que pueda suponer el aviso. Fascinación por lo extraño del suceso. La posibilidad de la inmortalidad física fascina el entendimiento del tribuno.

¹⁷⁶ Jorge Luis Borges, "*El inmortal*", *op. cit.*, p. 31.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 8.

Es notorio que en el planteamiento de la peregrinación ese “jinete rendido y ensangrentado” cumple la función de un heraldo, enviado expresamente del Mundo Especial. Él es quien activa la búsqueda e introduce al candidato a **héroe** en una situación de expectativa: la rutina de la vida de Rufo se rompe con la *llamada a la aventura*, al tiempo que pudieran surgir las dudas en él, lo que sí es cierto es que, el jinete es una gran influencia y contribuye para tomar una decisión.

El camino común de la aventura mitológica –explica Campbell- es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: *separación-iniciación-retorno*, que podrían recibir el nombre de unidad nuclear del monomito. El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos.¹⁷⁸

Para el filólogo norteamericano, este es el proceso común de todos los héroes del pasado, de todos los campeones y protagonistas de las mitologías más dispares, que abarcan por ejemplo las leyendas babilónicas, esquimales y budistas. Por otro lado, en el cuento de Borges, hasta la llamada a la aventura, el proceso que sigue Rufo presupone un cambio radical, y a su vez, es una travesía que no deja de emanar un vigor épico que nos evoca definitivamente a los cantos homéricos, sobre todo a la *Odisea*.

Al tribuno le entregaron “doscientos soldados para la empresa. También recluté mercenarios, que se dijeron concedores de los caminos y que fueron los primeros en desertar”. Además de los “trabajos” del romano y sus hombres, se dejan ver un sin fin de referencias geográficas, lugares fantásticos y personajes extraños:

Partimos de Arsinoe y entramos en el abrasado desierto. Atravesamos el país de los trogloditas, que devoran serpientes y carecen del comercio de la palabra; el de los garamantas, que tienen las mujeres en común y se nutren de leones; el de los augilas, que sólo veneran el Tártaro. Fatigamos otros desiertos, donde es negra la arena; donde el viajero debe usar las horas de la noche, pues el fervor del día es intolerable. De lejos divisé la montaña que dio nombre al Océano: en sus laderas crece el euforbio, que anula los venenos; en la cumbre habitan los sátiros, nación de hombres ferales y rústicos, inclinados a la lujuria¹⁷⁹

Marco Flaminio Rufo debe afrontar una serie de pruebas exponiéndose y atravesando por lugares peligrosos y exóticos; “tareas difíciles” que debe vencer para fortalecerse como parte de la travesía iniciática: la sed, el hambre, el frío y el calor del desierto, la flecha cretense que lo laceró, la insurrección de su ejército “...por temor a la sed. Dejé el camino al arbitrio de mi caballo. En el alba, la lejanía se erizó de pirámides y de torres”.¹⁸⁰ Rufo sufre un quiebre radical a partir de este momento; es cierto que las dudas no se han disipado del todo. Él está a punto de cruzar el umbral que supone una prueba de fe, un salto al vacío porque el umbral es un punto de no retorno, se aleja del mundo ordinario, quizás para siempre, y su

¹⁷⁸ Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 35.

¹⁷⁹ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 10.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 11.

única opción posible es seguir adelante. Hasta aquí los aspectos épicos pasan a ocupar un segundo plano y destaca la interiorización del personaje, la búsqueda de sí mismo.

El viaje interior

El tribuno romano cambia de dimensión, es decir, llega a un mundo extraordinario donde hay un laberinto:

Insoportablemente soñé con un exiguo y nítido laberinto: en el centro había un cántaro; mis manos casi lo tocaban, mis ojos lo veían, pero tan intrincadas y perplejas eran las curvas que yo sabía que iba a morir antes de alcanzarlo.¹⁸¹

Marco Flaminio Rufo va en este viaje en busca del secreto de la inmortalidad, que sería la clave principal para alcanzar, como sea, dicho tesoro. No es un viaje cualquiera, la noción del tiempo y espacio “normal” va cambiando. En otras palabras el tiempo comienza a hacerse laberíntico en el que la aventura se separa del nivel puramente superficial para descender en el laberinto interior, o sea, en su propio sueño.

Semánticamente, la palabra sueño nos permite pasar a otro tiempo-espacio disímil y decodificar el estudio con otro significado. El sueño permite la introducción al laberinto onírico individual de Rufo y a la búsqueda de sí-mismo, quizás a conocer su propio laberinto que pudiera terminar en pesadilla. No obstante, el viaje físico es tan importante como la meta interior y Rufo se adentra al mundo desconocido para vivir una experiencia, tanto interna como externa, poco habitual; pero la aventura que eligió, retar a la muerte, exige acción.

El dédalo onírico nos introduce en un espacio distinto, extraño, alucinado: la aventura se transforma, poco a poco, de sus visos más comunes a sus componentes más indescifrables. O sea, se va constituyendo paulatinamente el paso de lo físico a lo metafísico.

Este mundo especial en el que ahora se ubica el tribuno, se distingue por el rompimiento de las reglas rutinarias del espacio y del tiempo. La narración se va desarrollando dentro de una atmósfera de vertiginosa alucinación; la trama se vuelve laberíntica y circular y el relato de Rufo va a terminar casi en el mismo sitio en el que empezó. Rufo desconoce los espacios y pierde la noción del tiempo:

Al desenredarme por fin de esa pesadilla, me vi tirado y maniatado en un oblongo nicho de piedra, no mayor que una sepultura común [...] Vi muros, arcos, frontispicios [...] emergían hombres de piel gris, de barba negligente, desnudos...¹⁸²

Seres monstruosos, los trogloditas, que carecen “del comercio de la palabra” y

¹⁸¹ *Idem.*

¹⁸² *Ibid.*, p. 12.

devoran serpientes, y que el mismo tribuno ignorando su condición de inmortal, las comerá como los trogloditas, con la connotación de la capacidad de regeneración; símbolo de muerte y renacimiento, de un Eterno Retorno, del no-tiempo, en una palabra de inmortalidad. Al comer Rufo su primera porción de serpiente, nos constata su asimilación a troglodita, o sea, su ingreso a la dimensión de índole inmortal.

No obstante, en este espacio-tiempo cuyas normas físicas del mundo real son diferentes, Rufo se revitaliza paradójicamente, pues recupera su condición de mortal-inmortal al probar las aguas dadoras de la inmortalidad y volverse inmortal. Esta actitud del sediento-mortal, que necesita saciarse, lo induce a realizar el viaje por espacios y tiempos extraordinarios. A su vez, siglos más tarde y en el mismo lugar, Rufo bebe las aguas del río que le devolverán su condición de mortal:

En las afueras vi un caudal de agua clara; la probé, movido por la costumbre. Al repechar la margen, un árbol espinoso me laceró el dorso de la mano. El inusitado dolor me pareció muy vivo. Incrédulo, silencioso y feliz, contemplé la preciosa formación de una lenta gota de sangre. De nuevo soy mortal, me repetí, de nuevo me parezco a todos los hombres. Esa noche no dormí hasta el amanecer.

En este viaje fantástico entre el paso de la vida terrenal a la vida eterna o la inmortalidad, y nuevamente a la vida terrenal para llegar a la muerte normal de cualquier mortal, se superan barreras espacio-temporales que son inducidas por el sueño, que debemos preestablecer junto con la inmortalidad. De la misma manera, podríamos determinarla como el despertar de esa pesadilla, de saberse atrapado en el espacio-tiempo.

Entonces, la aventura por conquistar la inmortalidad, termina siendo una pesadilla de la que Rufo debe despertar. El viaje onírico es el signo más contundente de que la aventura fue espiritual y que el desplazamiento espacial fue sólo su materialización simbólica. Después de esta experiencia de pesadilla, anhelar la muerte y vivirla se entiende como un regalo.

Rufo no sólo es un iniciado, ha transformado su personalidad en una ganancia moral. Esta metamorfosis interior se produjo mientras él puso a prueba sus cualidades humanas, su libertad y su resistencia para alcanzar su misión. El descubrimiento amargo del tesoro que prometía la inmortalidad, le dejó a Rufo una renovación interior, un grado de madurez superior.

El alcance de la ansiada vivencia en la eternidad, o sea, la inmortalidad puede entenderse como el hallazgo de un tesoro, que está colocado simbólicamente en el centro del laberinto. Pero el viaje interior del tribuno recorre una historia convulsa que comienza con la ambición del triunfo, sigue con la inseguridad y el miedo y concluye finalmente en la calma del ánimo estable.

Al establecerse en la inmortalidad, Rufo prueba su categoría sobrehumana, pero ninguna transformación sufrida es tan radical como la revelación de su propia

identidad; la verdad sobre sí mismo puede resultar más traumática. Este descubrimiento interior de que la inmortalidad física podría ser una verdadera pesadilla hace que el tribuno romano tome conciencia de su libertad como humano para poder morir.

Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba

Una vez que Rufo se ha situado dentro de la Ciudad de los Inmortales sabe que pisa un terreno peligroso. “Las fuerzas del mal”, aunadas a los trogloditas, van creando esa atmósfera desconcertante, y quizás éstos ya hayan detectado al intruso que pretende enfrentárseles o simplemente perturbar su espacio con su presencia:

La codicia de ver los inmortales, de tocar la sobrehumana Ciudad, casi me vedaba dormir. Como si penetraran mi propósito, no dormían tampoco los trogloditas: al principio inferí que me vigilaban; luego, que se habían contagiado de mi inquietud, como podrían contagiarse los perros.¹⁸³

O más, bien el tribuno, de modo imprudente, llama su atención orando en voz alta “... menos para suplicar el favor divino que para intimidar a la tribu con palabras articuladas. [...] confusamente me siguieron dos o tres hombres [...] Eran de menguada estatura; no inspiraban temor sino repulsión”.¹⁸⁴ Rufo se sitúa frente a la amenaza que pudieran representar los trogloditas. La nueva experiencia con estas criaturas, provocan en él las primeras dudas y lesiones.

Al término de la aventura, podrá exhibir una bonita colección de cicatrices, las “interiores” y exteriores recibidas en este espacio de inmortales resultarán decisivas para comenzar a temprar su temperamento heroico. En el camino del desierto para llegar a la Ciudad, Rufo se detuvo por una experiencia de “horror sagrado” y se alegró de que “uno de los trogloditas lo hubiera acompañado hasta el fin; no pudo dormir hasta que relumbró el día”. A medida que avanza el camino, los escollos del mundo especial ganan en gravedad y peligro:

La fuerza del día hizo que yo me refugiara en una caverna; en el fondo había un pozo, en el pozo una escalera que se abismaba hacia la *tiniebla* inferior.¹⁸⁵

Las primeras dificultades constituyen un ejercicio para el candidato a héroe y forma parte de su instrucción, pero también son una premonición de los trabajos y penalidades que le aguardan. Estas pruebas, amenazas y peligros iniciales le resultan de gran utilidad para que avance en el conocimiento de la fragilidad, a la vez que se va familiarizando con el tipo de aventura que le espera; estas pruebas van sucediendo de modo escalonado hasta llegar a un encuentro directo con el tesoro anhelado: la inmortalidad, o la pesadilla infernal: “Bajé; por un caos de

¹⁸³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸⁴ *Ibid.*, pp. 13, 14.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 14.

sórdidas galerías llegué a una vasta cámara circular, apenas visible...”¹⁸⁶.

Nuevamente nos encontramos con dos términos semánticos importantes a considerar “bajé” y “caos” que por una parte nos está marcando su descenso a los infiernos o al Hades y las condiciones en que se ubica Rufo al deslizarse a la zona infernal.

En efecto, el descender a los infiernos nos remite a dos referencias; por una parte la rapsodia XI de *La Odisea* en la que Odiseo hace un viaje al Hades, lugar de reposo de las almas de los muertos, para ahí entrevistarse con Tiresias. Para llegar ahí debería dejar que el viento Bóreas guiara su nave hasta la entrada de una caverna; luego debería desembarcar, ofrecer libaciones a los dioses y sacrificar un carnero negro en honor al adivino.

En los infiernos Odiseo habla con espectros y sombras que le pronostican el futuro. Y la otra parte la constituye el canto VI de *La Eneida*, en el que Eneas, viaja a los infiernos acompañado por Deífobe, la sibila de Cumas quien le advierte de todos los riesgos que implica tal visita, pero de todos modos le explica cómo debe proceder para poder entrar al Averno. En el vestíbulo mismo del Hades se topan con figuras espantosas. Estas últimas atemorizan a Eneas, pero el héroe mantiene su valor y finalmente los dos llegan al río Aqueronte (del que ya hablamos anteriormente). Eneas se reencuentra con Anquises, su padre, quien le muestra las almas alineadas junto al Leteo, el río del olvido y entre otras cosas le predice las guerras que tendrá que librar y las victorias que obtendrá a su regreso a Italia.

La diferencia que habría con “*El inmortal*” es que Rufo cuando baja al Tártaro no subsiste a un trayecto peligroso, sino que resiste a pervivir en una compleja maraña de laberintos infernales con “sórdidas galerías”, cámaras circulares, puertas, sótanos, negros laberintos, un silencio hostil, vientos subterráneos, sótanos con nueve puertas, largos, sin salidas, que se bifurcan y a su vez lo horrorizaban, lo confundían: “La nítida Ciudad de los Inmortales me atemorizó y repugnó”.

Rufo está en uno de los momentos más oscuros de su viaje; está a punto de atravesar el segundo umbral de su aventura. El camino se ha vuelto más amenazante todavía. El aspecto y la naturaleza del mundo extraordinario, de los laberintos dentro de laberintos se revelan más hostiles a cada paso y de pronto tras un recodo del sendero, llega el segundo umbral de su misión: la puerta al **inframundo**, el lugar más siniestro que jamás haya visitado, donde el tribuno contemplará lo más aterrador como las “increíbles escaleras inversas, con los peldaños y las balaustradas hacia abajo”, “un cuerpo de tigre o de toro en el que pulularan monstruosamente, conjugados y odiándose dientes, órganos y cabezas...” así como, Rufo argumenta:

Esta Ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo

¹⁸⁶ *Idem.*

*compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz.*¹⁸⁷

El horror y la repugnancia derivan del sinsentido que desencadena el descubrimiento del incomprensible dédalo, de ignorar su verdadero propósito. Aunque la intención del laberinto sea desorientar y extraviar, éste o éstos perturban y alarman porque conceden la sensación de eternidad. El prevalecer fuera del tiempo y de la historia resulta ser una meta tremendamente inhumana.

El terror de quedarse en un laberinto sin sentido, en la nefanda Ciudad de los Inmortales, forja en Rufo uno de los momentos de mayor intensidad dramática. Él se enfrenta con la infinitud, con la suspensión en el tiempo, con la eternidad, en pocas palabras, con la inmortalidad en un auténtico **descenso a los infiernos**, donde quizás habitan sus miedos más terribles, para resurgir después de modo milagroso. El tribuno torturado por su propio raciocinio, parece claudicar durante unos instantes oscuros en su aventura:

Nada más puedo recordar. Ese olvido, ahora insuperable, fue quizá voluntario; quizá las circunstancias de mi evasión fueron tan ingratas que, en algún día no menos olvidado también, he jurado olvidarlas.¹⁸⁸

Supera la prueba evadiendo y olvidando; y renace con otro vigor, fortalecido tras el funesto episodio. La consecuencia que vislumbra el tribuno romano al disponer de una inagotable cantidad de tiempo, de verse atrapado en el espacio-tiempo perpetuo, resulta una experiencia aleccionadora y comprende así, que, servir a los demás es el único modo de alcanzar la felicidad; ver al troglodita lo alivió tanto que esa noche concibió “el propósito de enseñarle a reconocer, y acaso a repetir, algunas palabras”. Marco Flaminio experimenta uno de esos castigos cíclicos que también sufrían los condenados del Hades, como Sísifo y Prometeo.

Aunque en realidad el tribuno sufre una crisis, el temor a permanecer en el infinito temporal lo paraliza; el miedo a enfrentarse de nuevo con la inmortalidad, cara a cara con la eternidad, le permite sosegar. El infinito constituye para Borges uno de los máximos horrores imaginables:

Para Borges el infinito es un concepto corruptor y desatinado de los otros, más universal y temible que el concepto del mal. Al mismo tiempo se siente tan atraído por él que alguna vez planeó escribir su historia, en un volumen que habría sido como el paralelo de su *Historia de La Eternidad*.¹⁸⁹

En este caso el concepto del mal es la propia experiencia vivida por el tribuno en el inframundo, donde resulta que lo horroroso es la eternidad, o sea, su permanencia paralizada en el espacio-tiempo y contradictoriamente ilimitada, en el infinito. Nos dice Ana María Barrenechea:

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁸⁹ Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, Colegio de México, México, 1957, p. 19.

Inmortal, eternizado, perdurable se refieren a la infinitud en el tiempo, pero muy a menudo los encontramos junto a interminable, inagotable, insaciable, incesante, perdido, desterrado, extraviado, fatigado (fatigar, fatiga), cansado en expresiones que conjugan las categorías del tiempo y del espacio, aludiendo a la imposibilidad de que nuestras limitadas vidas alcancen para recorrer tales distancias, con la nota de angustia y caducidad que ello implica...¹⁹⁰

El tribuno ha salido del infierno, pero no de la horrorosa infinitud, todavía no ha concluido su aventura, aunque la prueba con la inmortalidad haya quedado atrás, el sigue siendo un individuo inmortal, extraviado... que perdió su condición de ser humano mortal. Como hombre inmortal está en condición de bestia, de animal, de troglodita rudo y torpe, que come serpientes y se mueve por propio impulso, que “vive en la pura especulación”; porque en la inmortalidad no se puede coexistir con la ética, la moral y la creatividad, solo queda la reiteración.

Todos los personajes borgianos que desafían la infinitud es porque han recorrido un laberinto; remitámonos al habitante de “*La biblioteca de Babel*” o, a Tzinacán encerrado en su celda en “*La escritura de Dios*”; en Yu Tsun, que camina por “*El jardín de senderos que se bifurcan*”, en el mago de “*Las ruinas circulares*” o en Marco Flaminio Rufo-Joseph Cartaphilus.

En “*El inmortal*” la tormenta está a punto de desencadenarse cuando Rufo aún tiene tiempo para una última reflexión que puede ser decisiva para su forja. En este paso de la forja, *la salida de los infiernos*, Rufo hace una breve pausa para reflexionar sobre su vocación heroica y superar la crisis: “Por muy basto que fuera el entendimiento de un hombre, siempre será superior al de irracionales”.¹⁹¹

Aun así, La hazaña del héroe borgiano, conciente de la intrascendencia física en el infinito, es alcanzar la totalidad apoyado, en este caso, por el discernimiento. Marco Flaminio ha salido del infierno y empieza la curación de sus secuelas interiores. Él mismo determina culminar su misión y sacrificarse “en un mundo sin memoria y sin tiempo”. Resignado permanece y sufre los embates que representa la inmortalidad que lo van forjando: “Así fueron muriendo los días y con los días los años...”¹⁹², las dudas parecen haber terminado para siempre. El camino ha quedado despejado y en la mente del tribuno sólo hay sitio para una idea: cumplir la misión. Pero ¿está seguro de concluir su cometido y permanecer en inhumana vigilia eterna o preferiría regresar a la existencia mortal y reintegrarse al tiempo-espacio terrenal?

Marco Flaminio padece una dramática “agonía” que no representa ni es ningún tesoro para él. La promesa de la inmortalidad no tiene ningún camino de liberación; enfrentarse con el denso tormento, perenne, estático, aunado a la conciencia humana del tribuno, el horror intelectual resulta ser un absurdo interminable, una locura continua, frenética, desesperante.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 22.

¹⁹¹ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 19.

¹⁹² *Ibid.*, p. 20.

La inmortalidad no es ningún regalo para un hombre, más bien es una pesadilla cuya condición más apocalíptica, como en el averno, es el de la eternidad. Las dudas, y el deseo de permanecer en la eternidad terminaron para siempre. El camino ha quedado despejado y en la mente del tribuno sólo hay sitio para una idea: ser nuevamente mortal, “soñé que un río de Tesalia... venía a rescatarme”¹⁹³.

Marco Flaminio Rufo se enfrenta a la verdad: la Ciudad de los Inmortales carece de objetivo y allí se finca su repugnancia, pues no pertenece al ámbito de lo humano. Él mismo busca su antípoda: “Entre los corolarios de la doctrina de que no hay cosa que no esté compensada por otra, hay uno de muy poca importancia teórica, pero que nos indujo, a fines o a principios del siglo X, a dispersarnos por la faz de la tierra.

Cabe en estas palabras: *Existe un río cuyas aguas dan la inmortalidad; en alguna región habrá otro río cuyas aguas la borren*”.¹⁹⁴ Ésta es una reflexión suprema que coincide con la *Resurrección* del tribuno. Recapacita y concluye que la inmortalidad es descabellada, hueca y desprovista de significación para el entendimiento humano; que la muerte hace “preciosos y patéticos a los hombres”. Vence su propia ambición, pero en esta ocasión su meditación y su experiencia lo transforman en una criatura nueva.

El candidato a vencedor de la muerte deja de serlo para convertirse en un campeón, en un héroe forjado a través de su propio sacrificio. La resurrección en Marco Flaminio es clara ya que pasa a renacer a una nueva vida:

En las afueras vi un caudal de agua clara; la probé, movido por la costumbre. Al repechar la margen, un árbol espinoso me laceró el dorso de la mano. El inusitado color me pareció vivo. Incrédulo, silencioso y feliz, contemplé la preciosa formación de una gota de sangre. De nuevo soy mortal, me repetí, de nuevo me parezco a todos los hombres.¹⁹⁵

Vuelve a la vida de un modo casi milagroso. El tribuno “muere” a su anterior existencia para renacer como héroe. Su prueba suprema ha terminado. Y como todos los héroes que llegan al sacrificio, Rufo también renuncia a su ansia de inmortalidad, se desengaña y recibe como triunfo el reconocimiento de su auténtica identidad, recupera su individualidad, su “yo”, ser nuevamente “alguien” en el espacio tiempo mortal.

Ahora Rufo es un hombre que está hecho de tiempo y condenado a la finitud; dejó la esfera de lo animal, de lo bestial; que de algún modo es legítimo creer que un inmortal se acerque a la animalidad puesto que los animales son eternos en tanto que no tienen conciencia de la muerte. Así lo dice Borges en el relato: “Ser inmortal es baladí; menos el hombre todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo

¹⁹³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 25.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 27.

divino, lo terrible, lo incomprensible, es saberse inmortal”.¹⁹⁶

Dejar el laberinto de la inmortalidad significa para Rufo *regresar al hogar*, reintegrarse a los seres mortales, finitos, falibles, temporales, pasajeros del tiempo. El final del camino conduce de nuevo a casa, y es allí donde Rufo hará uso del conocimiento de su experiencia en la Ciudad de los Inmortales.

Narrará su historia que “*parece irreal porque en ella se mezclan los sucesos de dos hombres distintos*. [...] el narrador no repara en lo bélico y sí en la suerte de los hombres”,¹⁹⁷ y en la suya propia: Marco Flaminio Rufo descubre que él no es quien creía ser, ninguna transformación sufrida en su camino es tan radical como la revelación de su propia identidad. El conocimiento de sí mismo y el enigma están combinados; el tribuno descubre su no-identidad. La revelación es que no es nadie.

El esclarecimiento de su personalidad termina por hundir a Rufo en la sombra de su nulidad. Mientras descubre y recapacita sobre su propia aventura, ésta va concluyendo con un sacrificio definitivo, un encuentro con su verdadero ser, con la muerte. Sosegado la acepta porque su aventura se volvió mas humana y prodigiosa que nunca.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 23.

¹⁹⁷ *Ibid.*, pp. 28, 29.

CONCLUSIÓN

El mito se ocupa de los problemas más importantes y vitales del hombre, especialmente de las cuestiones religiosas referentes al origen, al sentido de la vida y de la muerte. El mundo de los mitos no es mundo tranquilo y reconciliado, por lo tanto el mito sólo puede ejercer su función simbólica por medio del relato. Como diría Paul Ricoeur aquello que quiere decir el mito, ya es drama.

Para tratar de comprender la constante incertidumbre del hombre ante la inevitabilidad de la muerte, si es que fuera posible, los mitos sobre ésta tienen una variación de relatos que nos dejan frente a una ilimitada diversidad de sistemas simbólicos. Entonces, los mitos en torno a la muerte funcionan como marco de referencia u horizonte cultural y otorgan, no en forma abstracta, sino con el revestimiento plástico y metafórico la narración épica.

Los mitos le sirven a los ritos y a las ceremonias fúnebres de todos los tiempos para justificarse. Los ritos funerarios se manifiestan como elementos catárticos y defensivos, pero también como procesos de renacimiento e instalación en la otra vida con perspectivas a una resurrección o a una vida eterna.

Pero el mito no es historia, sino el atuendo histórico revestido por conocimientos y experiencias ahistóricos y universalmente válidos, que constituyen una "historia eternamente igual". El mito es una interpretación del sentido divino de la realidad y de la vida hecha por la fantasía del pueblo. No obstante, el mito de la muerte o los mitos en torno a ella, son una solución inventada por parte del hombre que nunca podrá comprobar.

Hay narraciones del siglo VII a de C., por ejemplo, en donde el personaje se empeña en conseguir la vida eterna y busca afanosamente el secreto de la inmortalidad. Éste se lanza a cumplir hazañas heroicas, sacrificios y travesías peligrosas, como descender a los infiernos y experimentar un encuentro con la muerte, como el héroe legendario babilónico Gilgamesh.

Así, encontramos narraciones, con referencias mitológicas, sobre la muerte en escritores como Lawrence, Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, entre muchos otros.

Para algunos autores contar un relato que se ocupe sobre el tema de la muerte puede ser como un viaje fantástico o una aventura mítica que pareciera un sueño o ¿por qué no? una pesadilla. El personaje puede sentirse atrapado en un espacio sin tiempo o "vivir" en un tiempo infinito, o puede ser un elegido que se levante de entre los muertos para buscar de nuevo su muerte y resucitar para cuestionarse el mundo y sus propios errores; o el personaje que habla con la muerte y ésta le ordena tejer su mortaja, o el muerto que regresa al mundo de los vivos con procedimientos alquímicos.

Encontramos narraciones con héroes capaces de explorar el inframundo solitario, la Ciudad de los inmortales o el averno y hablar con los espectros y las sombras que pronostican el futuro. Personajes que regresan al mundo de los vivos porque la muerte les pareció indolente, monstruosa, inhumana con un silencio hostil y casi perfecto, y la mítica eternidad como un laberinto sin memoria, ni tiempo y sin lenguaje.

Después de haber trabajado sobre los mitos en torno a la muerte, considero que las diversas propuestas que se plantean son fascinantes, pero, quedarse aprisionada en la eternidad o en “el laberinto de la muerte-inmortal” que proponen algunos autores sería de nefando horror. Sentirse atrapado en el espacio-tiempo perpetuo, me resulta por una parte muy interesante, y por otra, una experiencia desapacible y aleccionadora y que como toda prueba debe ser gozada, cuestionada y superada.

BIBLIOGRAFÍA

Abbagnano, Nicola. *Diccionario de Filosofía*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México, D.F. 1998.

Agripa, Cornelio. *Filosofía oculta*. Editorial Kier S. A., Buenos Aires, 1991.

Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Biblioteca Románica Hispánica, Gredos. Madrid, 1989.

Anónimo. *La Epopeya de Gilgamesh*. Prólogo y versión de Agustín Bartra. Introducción de P. Boch-Gimpera. Escuela Nacional de Antropología e Historia, Suplemento de la Revista *Tlatoani*. México, D.F. 1963.

Aristóteles. *La poética*. Versión de García Bacca. Editores Mexicanos Unidos, México, 1996.

Bacon, Francis. *Ensayos*. Traducción del inglés, prólogo y notas de Luis Escolar Bareño. Biblioteca de Iniciación filosófica, Aguilar, España, 1625.

Barrenechea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. El Colegio de México, 1957.

Barthes, Roland. A. J. Greimas. Humberto Eco. Jules Gritti. Violette Morin. Christian Metz. Gerard Genette. Tzvetan Todorov. Claude Bremond. *Análisis estructural del relato*. La Red de Jonás, Premia Editora, México, 8ª edición, 1991.

Basave Fernández del Valle, A., *Metafísica de la muerte*. Jus, México, 1973.

Bataille, Georges. *Las lágrimas de Eros*. Tusquets, Barcelona, 1981.

Bénichou, Paul. *El tiempo de los profetas doctrinas de la época romántica*. Fondo de Cultura Económica, México, 1984.

Bermejo Barrera, José C.; González García, F.J.; Rebordea Morillo, S.. *Los orígenes de la mitología griega*. Akal Universitaria, Serie Interdisciplinar, Madrid, 1996.

Biblia. Trad. de Nacar y Colunga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (varias ediciones).

Bloom, Harold. *El futuro de la imaginación*. Edit. Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 2002.

Blüher, Karl Alfred / de Todo, Alfonso (eds.). *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Vol. 2. Iberoamericana, Madrid, 1995.

Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Alianza Editorial, Madrid, 1992.

Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Alianza Editorial, Madrid, 1992.

Caillois, Roger. *El hombre y lo sagrado*. Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F. 1997.

Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder, Barcelona, 1986.

- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Ediciones Siruela, Madrid, 1997.
- Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Biblioteca de bolsillo, crítica, Barcelona, 2000.
- Duch, Lluís. *Mito, interpretación y cultura*. Editorial Herder, Barcelona, 2002
- Ducrot-Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XXI editores, España, 2006.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo, Planeta. Barcelona, 1985.
- Eliade, Mircea. *Historia de las creencias y las ideas religiosas*. Tomo I. Editorial Paidós Orientalia, Barcelona, 1976.
- Eliade, Mircea. *La prueba del laberinto*. Ediciones Cristiandad, Madrid, 1980.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Trad. Luis Gil. Labor, Barcelona, 1983.
- Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. Biblioteca Era, México, 1998.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*. Espasa-Calpe, S.A. Tomo XLI. Madrid, Barcelona, 1974.
- Falcón Martínez, Constantino; Fernández-Galiano, Emilio y López Melero, Raquel. *Diccionario de la mitología clásica*. I y II. Alianza Editorial, "El libro de bolsillo", números 791-792. México, 1989.
- Finley, M. I. *El mundo de Odiseo*. Biblioteca Joven, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
- Frankl, Víctor E. *El hombre en busca de sentido*. Edit. Herder, 19ª edición. Barcelona, 1999.
- Frazer, James George. *La rama dorada*. Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- Freud, Sigmund, *Tótem y tabú*. Alianza Editorial. Madrid, 2005.
- Gadamer, Hans-Georg. *Mito y Razón*. Edit. Paidós Studio, Núm. 126. Barcelona, 1997.
- García Márquez, Gabriel. Celebración 25º aniversario de *Cien años de soledad*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, México, 1992.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Editorial La oveja Negra, Bogotá. 1983.
- García Márquez, Gabriel. *Doce cuentos peregrinos*. Edit. Diana, México, 1992.
- Gómez García, Pedro. *La antropología estructural de C. Levi-Strauss*. Edit. Tecnos, S. A. Madrid, 1981.
- Guthrie, W. K. C. *Orfeo y la religión griega*. Temas de Eudeba, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1970.
- Hernández de López, Ana María. *En el punto de mira; Gabriel García Márquez*. Editorial Pliegos, Madrid, 1985.
- Herrero Cecilia, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico*. (Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha Cuenca, 2000.

- Hesíodo. *Teogonía*. Edit. Porrúa, S.A. Núm. 206. Colección: "Sepan Cuantos...", México, 1990.
- Heidegger, Martín. *El ser y el tiempo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- Hillman, James. *El sueño y el inframundo*. Paidós, Barcelona, 2004.
- Himnos sumerios*. Estudio preliminar y notas de Federico Lara Peinado. Editorial Tecnos, S.A.; colección "Clásicos del pensamiento" No. 50. Madrid, 1988.
- Himnos babilónicos*. Estudio preliminar y notas de Federico Lara Peinado. Editorial Tecnos, S. A.; colección "Clásicos del pensamiento" No. 70. Madrid, 1990.
- Homero. *La Iliada*. versión de Rubén Bonifaz Nuño, UNAM, 2008.
- Homero. *La Odisea*. Red Editorial Iberoamericana (rei), letras universales, Núm 62. México, 1992.
- Hugh, Lloyd-Jones. *The Justice of Zeus*. University of California, Berkeley, 1971.
- Huici Modenes, Adrián. *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges*. Ediciones Alfar, Sevilla, 1998.
- Jung, Carl. G. *El hombre y sus símbolos*. Editorial Paidós, Barcelona 2ª edición, 1997.
- Jung, Carl. G. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Editorial Paidós Ibérica, Barcelona, 1997.
- Kerényi, Karl. *Los dioses de los griegos*. Traducción López-Sanz, Jaime. Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas 1ª edición, 1991.
- Kirk, G. S. *El mito. Su significado en la Antigüedad y otras culturas*. Edit. Paidós Básica, Barcelona, 1990.
- Kübler-Ross, Elisabeth. *Sobre la muerte y los moribundos*. Edit. Grijalbo, Barcelona, 2000
- Kübler-Ross, Elisabeth. *Vivir hasta despedirnos*. Edit. Luciérnaga, España, 1995.
- Kübler-Ross, Elisabeth. *La rueda de la vida*. Edit. Punto de lectura, España, 2000.
- Lawrence, David Herbert. *Apocalipsis*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994.
- Lawrence, David Herbert. *El gallo escapado*. Edit. Alertes, Baecelona, 1980.
- Lawrence, David Herbert. *Estrella del alba y el atardecer*. Traducción, prólogo y notas: Elisa Ramírez Castañeda. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1997.
- Lawrence, David Herbert. *Mujeres enamoradas*. Edit. Cátedra, Letras Universales 102, Madrid, 1988.
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología Estructural*. Ediciones Paidós Básica, Núm. 41. Barcelona, 2ª Edición, 1992.
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural, mito, sociedad, humanidades*. Siglo XXI, México, 1995.
- Lewis, Matthew G. *El monje*. Valdemar, España, 1996.
- L'histoire commence a Sumer*. Avant-propos de Jean Bottéro. Edit. Arthaud, París, 1957.

- Mateo Martínez, José. *Mundos en conflicto*. Universidad de Alicante, 1992.
- Mauss, M., *Oeuvres. 1. Les fonctions sociales du sacré*. Editions de Minuit, París, 1968.
- Mejía Prieto, Jorge. *La sabiduría de Borges*. Edit. Planeta, México, 1996.
- Menton, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- Niño, Juan. *La filosofía de Borges*. Fondo de Cultura Económica. México, 1986.
- O'Brown, Norman. *Eros y Tánatos. El sentido psicoanalítico de la historia*. Editorial Joaquín Mortiz, México, 1967.
- Otto, Rudolf. *Lo Santo. (Lo racional y lo irracional en la idea de Dios)*. Trad. De Fernando Vela. Alianza, Madrid, 1985.
- Palencia Roth, Michael. *Gabriel García Márquez*. Editorial Gredos, Madrid, 1983.
- Petrie, A. *Introducción al estudio de Grecia*. Breviario, núm. 121, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.
- Piñero Ramírez, Pedro M. *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Número 9, 1995.
- Poema de Gilgamesh*. Revisión y cuidado de la edición: Aldo Alba / Alberto Ramírez Ruiz. Edición Grupo Resistencia S. A. de C. V. México, D.F. 2000.
- Racionero, Luis. *Filosofías del underground*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2002.
- Rank, Otto. *El mito del nacimiento del héroe*. Ediciones Paidós Barcelona, España 1ª reimpresión 1981.
- Reyes, Alfonso. *Obras completas*. Tomo XVI, Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- Ricoeur, Paul. *El conflicto de las interpretaciones*. Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2003.
- Ricoeur, Paul. *Finitud y culpabilidad*. Taurus Humanidades, Argentina, 1991.
- Saldivar, Dasso. *Gabriel García Márquez el viaje a la semilla*. Alfaguara, España, 1997.
- Schopenhauer, Arthur. *El amor, las mujeres y la muerte*. Edad, Madrid, 1981.
- Thomas, Louis-Vincent. *El cadáver*. Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- Thomas, Louis-Vincent. *La muerte*. Edit. Paidós Studio, Núm. 87, España, 1991.
- Thomas, Louis-Vincent. *Antropología de la muerte*. Fondo de Cultura Económica, México, 1983.
- Unamuno. Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*. Espasa Calpe, Madrid, 1967.
- Vázquez Hoys, Ana María y Muñoz Martín, Oscar. *Diccionario de magia en el mundo antiguo*. Edit. Alderabán, España, 1997.
- Verdugo-Fuentes, Waldermar. *En voz de Borges*. Editorial Offset, S.A. de C.V. México, 1986.

Virgilio. *Eneida*. Punto de Lectura, Madrid, 2001.

Wahnón, Sultana. *Treinta años después: ponencias del IX congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica: Cien años de soledad, treinta años después*. Santafé de Bogotá Universidad Nacional de Colombia-Instituto Caro y Cuervo, 1998.

Watts, Alan. *et. al. Mitos, sueños y religión*. Biblioteca de la nueva conciencia, Cairos, Barcelona, 2006.

Willis, Roy. Editor. *Mitología*. Editorial Debate, Madrid, 1993.

Yalom, Irving D. *El día que Nietzsche lloró*. Emece Editores, Argentina, 1999.

HEMEROGRAFÍA

Matus Moctezuma, Eduardo, "La muerte", revista *Tierra adentro*, núm. 106, octubre-noviembre 2000, p. 80.

Wood, James, "La enfermedad vital", revista *Letras Libres*, año 1, núm. 12, diciembre 1999, p. 121.