

*TODOS TERMINAMOS CON CIRCE. LA MITOLOGÍA CLÁSICA EN ALGUNOS REPRESENTANTES CONTEMPORÁNEOS DE LA NARRATIVA Y EL ENSAYO MEXICANOS: JOSÉ REVUELTAS, JUAN RULFO, CARLOS FUENTES, ELENA PONIATOWSKA Y CARLOS MONSIVÁIS*

Antonio María MARTÍN RODRÍGUEZ  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

0. INTRODUCCIÓN

Quizás no haya concepto más popular o políticamente correcto en nuestros días que el de multiculturalismo. El multiculturalismo, en efecto, supone un cambio cualitativo en la concepción de las relaciones entre culturas, regidas históricamente por procesos de aculturación, en cuanto que supone la renuncia voluntaria por parte de quienes pertenecen a una corriente cultural hegemónica a imponerla sobre las más débiles, y el reconocimiento de que una sociedad no es –ni tiene por qué ser– culturalmente monolítica, y de que todas las culturas que la conforman son igualmente respetables y enriquecedoras.

Sin embargo, ese sano planteamiento se traduce muchas veces en una curiosa paradoja: todas las culturas, se reconoce, son igualmente respetables, y a todas debe valorarse y prestárseles atención; pero, con demasiada frecuencia, esa atención se focaliza casi exclusivamente en las culturas minoritarias, lo que se acompaña, en muchas ocasiones, por un desinterés o hasta un ninguneo de la cultura dominante o mayoritaria. Pero, si se deja de prestar atención a la corriente cultural mayoritaria, ¿no se correrá el riesgo de que sufra la cohesión social, y se produzca un proceso de desarraigo?

Dos son los pilares en los que se asienta la corriente cultural mayoritaria en las sociedades occidentales, la herencia grecorromana y el pensamiento judeocristiano<sup>1</sup>, que españoles y otros colonizadores europeos trasplantaron al Nuevo Mundo, donde se encontraron con pujantes culturas que hoy podemos llamar prehispánicas, cuyo poder y capacidad de influjo social fueron obliterados por los conquistadores, sin que se lograra, con todo, eliminar un sustrato cultural y también étnico que pervive aún con mayor o menor fortuna en los distintos países de Hispanoamérica, y notablemente en México. Ese sustrato autóctono se ha amalgamado y sincretizado con los otros aportes culturales adventicios para dar lugar a una realidad cultural que los intelectuales mexicanos definen con orgullo como *mezstiza*.

La cultura clásica ha influido poderosamente en los países vinculados a la civilización occidental en casi todos los ámbitos de la vida: el derecho, la literatura, las artes plásticas, la educación, la lengua... pero en estas páginas vamos a concentrarnos sólo en una parcela de esa vasta influencia, la consolidación de figuras mitológicas que se han convertido en arquetipos; en uno solo de los ámbitos culturales de la América hispana, el México contemporáneo, y prácticamente en un sólo género literario, la novela, aunque concedemos también alguna atención al ensayo, toda vez que una de las tendencias que dominan la narrativa mexicana del siglo XX es precisamente lo que podemos llamar el “*testimonialismo*”.

El espacio de que disponemos, naturalmente, no nos permite otra cosa en este primer acercamiento que hacer unas calas en algunas obras de unos pocos autores que nos parecen representativos de las principales tendencias de la prosa mexicana en el siglo XX. En primer lugar, dos autores nacidos en la segunda década del siglo, José Revueltas (1914-1976) y Juan Rulfo (1918-1986), herederos en cierto modo de la novela indigenista.

---

<sup>1</sup> Pero, como la herencia judeocristiana se transmitió a las culturas modernas a través del filtro de la cultura romana, podemos decir que, en realidad, el aporte grecolatino es el fundamental.

En segundo lugar, un autor nacido en la década de los 20, representante consagrado del llamado *boom* de la novelística hispanoamericana, Carlos Fuentes. Y, por último, dos escritores nacidos en los años 30, Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis representantes conspicuos de la llamada “literatura testimonial” que florece en México y otros países hispanoamericanos, como Cuba o Argentina, a mediados de los años 60.

### 1. PRESENCIA DEL MITO CLÁSICO EN UN NOVELISTA REVOLUCIONARIO: JOSÉ REVUELTAS (1914-1976)

La actividad novelística y ensayística de José Revueltas está marcada por su actitud revolucionaria muy poco convencional<sup>2</sup>, que lo llevó a conocer los sinsabores de las experiencias carcelarias ya desde la temprana edad de los catorce años, experiencias que le suministrarían, con todo, un abundante material literario, aunque el sustrato de su más interesante relato carcelario, *El apando* (1969), sobre los esfuerzos de tres presos para introducir droga en la prisión, se lo proporcionaría una estancia carcelaria muy posterior, siguiendo a su actitud de protesta frente a la matanza de Tlatelolco de 1968. Su aprendizaje literario y las influencias que la crítica ha creído ver en sus obras<sup>3</sup>, hacen de él, *a priori*, un escritor probablemente poco proclive al empleo de subtextos mitológicos de raigambre clásica, aserto, con todo, que habrá que matizar después de un estudio más completo de su producción<sup>4</sup>.

Aunque es autor de otras interesantes obras narrativas, como *Los muros de agua* (1941), evocación de su experiencia en la atmósfera opresiva de un penal mexicano en el Pacífico; *El luto humano* (1943), su novela más conocida, crudo testimonio de la miseria del México rural; *Los días terrenales* (1949), novela de tesis en la que se denuncia el dogmatismo del Partido Comunista de México y de la izquierda mexicana en general, tema que comparece también en la más farragosa *Los errores* (1964), donde tiene también un hueco el mundo del hampa mexicano, y de colecciones de cuentos como *Dios en la tierra* (1944), *Dormir en tierra* (1960) o *Material de los sueños* (1974), hemos seleccionado para nuestra cala el volumen de narraciones *El apando y otros relatos* (Madrid, Alianza, 1985), que contiene el que consideramos, como dijimos, el mejor de sus relatos. No hay en éste, precisamente, mención alguna de la mitología clásica, aunque sí una referencia al mundo antiguo, cuando se compara a los presidiarios Polonio y Albino, dispuestos ya para hacer frente a los guardias, una vez que se ha descubierto la entrada en la cárcel de la droga, con dos gladiadores<sup>5</sup>.

En el resto de los relatos, en cambio, las referencias mitológicas, sin ser muy abundantes, no están, sin embargo, ausentes. La más recurrente de ellas es la imagen del cíclope. En el hermoso relato *Dormir en tierra*, por ejemplo, cuando, a punto de desatarse una tremenda galerna, el contra maestre Galindo, al ir a buscar en su camarote el chaleco salvavidas, descubre al pequeño polizón, el hijo de la Chunca, el círculo de luz de su linterna, que gira en todas direcciones como consecuencia del bamboleo de la nave, se compara, en efecto, con el ojo de un Polifemo impacient<sup>6</sup>. Al comienzo de *Sinfonía pastoral*, por su parte, una esposa adúltera asiste en compañía de su marido a una proyección cinematográfica de una adaptación de la novela de Gide que da título al relato, llena de preocupación porque su amante ha quedado encerrado en el congelador de casa, y la pirámide de luz que sale de la cabina de proyección se compara por dos veces a la mirada de un cíclope<sup>7</sup>. Una tercera referencia al cíclope

<sup>2</sup> Un marxismo muy laxo mezclado con elementos de un cristianismo tradicional y popular, que lo llevó a posturas enteramente independientes y poco gratas a las organizaciones revolucionarias esclerotizadas en las que militó, y de las que fue varias veces expulsado.

<sup>3</sup> José Miguel Oviedo, por ejemplo, señala al respecto lo siguiente: “Básicamente inspirado por el realismo clásico ruso y el norteamericano, más moderno, sus relatos albergan algunas notas existencialistas (enajenación, soledad, desencanto) y otras innovaciones que lo acercan al neorealismo que se practicaba entonces en Italia” (*Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza, 2001, p. 96).

<sup>4</sup> Para su actividad ensayística pueden verse, por ejemplo, *México: una democracia bárbara* (1958), denuncia del “tapadismo”, que pervierte el supuesto sistema de elección popular con la práctica autocrática del “dedazo”, o *Cuestionamiento de intenciones* (1978), colección de ensayos en los que defiende la libertad creadora del artista contra las rigideces del realismo socialista y el estalinismo.

<sup>5</sup> “Polonio y Albino estaban convertidos en dos antiguos gladiadores, homicidas hasta la raíz de los cabellos” (p. 49).

<sup>6</sup> “Eché mano de la linterna que llevaba en el bolsillo trasero del pantalón y enseguida arrojé sobre la pared del camarote un círculo de luz que fue a detenerse encima de la percha vacía. El círculo giraba en todas direcciones, como el ojo de un Polifemo impacient” (p. 124).

<sup>7</sup> “La pirámide horizontal de luz opaca cuyo vértice se disparaba desde la caseta de proyección, atrás, a un lado y por encima de sus cabezas, era como la mirada de un cíclope cuyo único ojo, de rápidos párpados innumerables, aleteara en la oscuridad y la descompusiera en un haz de cambiantes bandas grises que sobre la pantalla se convertían en espacio en movimiento, en formas y cuerpos trascendentales. Pero ella, sin poder dar rienda suelta a su desesperación, se negaba a mirar con el ojo del cíclope, tenía miedo de que, si miraba hacia la pantalla, esta insignificancia bastara para sacarla de quicio y hacerla enloquecer de histeria” (p. 139).

encontramos, en fin, en el relato *Dios en la tierra*, en que se cuenta el terrible castigo sufrido por un compasivo maestro rural a manos de los cristeros, por haber indicado a los federales un lugar donde beber. En el pasaje en que se describe la llegada de la partida cristera, se presenta metafóricamente a Cristo Rey como un dios iracundo y ciego que cuando baja a la tierra tiene “un solo ojo en mitad de la frente”<sup>8</sup>. Es verdad que la imagen de Dios con un solo ojo cuando baja a la tierra podría remitir al popular triángulo (o delta) con un ojo de los catecismos populares ilustrados –aunque se trata aquí de Cristo, y no del Dios Padre del Antiguo Testamento–, pero la aplicación del adjetivo “ciclópea” a la voz de ese dios tremendo de los cristeros creo que no deja lugar a dudas. Al desdichado maestro, en efecto, que no había hecho otra cosa que, siguiendo el mandato evangélico, dar de beber al sediento, lo llevan a rastras y en medio de innumerables golpes al lugar previsto para su suplicio, donde, tras hacerle gritar *Viva Cristo Rey*, lo empalan, y queda allí clavado como Jesús en la cruz. El relato termina con estas palabras:

De lejos el maestro parecía un espantapájaros sobre su estaca, agitándose como si lo moviera el viento, el viento que ya corría, llevando la voz profunda, ciclópea, de Dios, que había pasado por la tierra (p. 59).

Además de estas tres referencias más o menos elípticas al cíclope, hemos localizado otras dos menciones explícitas de figuras mitológicas grecolatinas. En *Hegel y yo...*, los interminables manglares que jalonan las dos riberas del río Guayas se comparan con una infinita cabeza de Medusa<sup>9</sup>, y, en una de las secciones que organizan *Material de los sueños*, titulada “El sino del escorpión” se formula la aparente *boutade* de que el escorpión es el único ser de la naturaleza al que le está vedado ser Narciso<sup>10</sup>.

El empleo de la mitología, como vemos, no es ajeno a la obra de Revueltas, y se tiñe además con frecuencia, sobre todo en el caso de las referencias al cíclope, de resonancias simbólicas que demuestran una intención que va mucho más allá del empleo ornamental que habían hecho de ella, por ejemplo, los parnasianos. Así, la linterna del contramaestre Galindo no es sólo un Polifemo impaciente porque su haz de luz se asemeja al campo de visión de alguien que tuviera un solo ojo, sino porque la situación en la que se encuentra el desvalido hijo de la Chunca, que viaja en el barco como polizón, y su terror a ser descubierto por el temible Galindo son comparables a los que debió sentir Ulises ante Polifemo. Algo semejante puede decirse de la comparación del chorro de luz emanado de la cabina de proyección con el ojo del cíclope en *Sinfonía pastoral*, porque la esposa adúltera necesita salir de aquel antro oscuro y volver a casa como sea, pero no puede hacerlo mientras el ojo del cíclope del proyector continúe enfocando sobre la pantalla, de modo no muy diferente a como Odiseo necesitaba salir de la cueva, pero no podía hacerlo mientras la vigilancia del cíclope –es verdad que para entonces ya cegado– no fuera burlada. Y la comparación del dios de los cristeros, en cuyo nombre el misericordioso maestro es empalado, con un cíclope, por la asociación probable, como dijimos, con la imagen de la delta y el ojo, se tiñe también de una connotación macabra con el subtexto de la *Odisea*, que permite imaginar al cíclope ensartando a sus víctimas humanas para enseñuida devorarlas.

Ese mismo empleo consciente y reflexivo de las reminiscencias clásicas lo encontramos también en pasajes en los que las referencias no son figuras mitológicas, sino personajes literarios de la literatura clásica, o expresiones latinas ya consagradas. Así, parece muy adecuado que el relato *La frontera increíble*, que trata sobre la agonía de un moribundo, lleve la siguiente cita después del encabezamiento, tomada del *Eupalinos o el arquitecto* de Paul Valéry:

- Fedro: No oigo nada. Veo bien poca cosa.
- Sócrates: Quizá no estás lo suficientemente muerto (p. 87),

y resulta verdaderamente corrosivo el empleo que se hace de la expresión *Per aspera ad astra* en *La palabra sagrada*, espléndido relato sobre una colegiala supuestamente víctima de los abusos de un profesor, que en realidad se sacrifica por encubrir al muchacho que la colegiala ama, cuando ésta rememora la reunión posterior al incidente en el despacho del severo rector del colegio, a la que también asiste su padre:

<sup>8</sup> “Era otra vez Dios, cuyos brazos apretaban la tierra como dos tenazas de cólera. Dios vivo y enojado, iracundo, ciego como Él mismo, como no puede ser más que Dios, que cuando baja tiene un solo ojo en mitad de la frente, no para ver, sino para arrojar rayos e incendiar, castigar, vencer” (p. 58).

<sup>9</sup> “... sólo manglares y nada más manglares en cada ribera, por las dos bandas, una infinita cabeza de Medusa...” (p. 130).

<sup>10</sup> “Aparecen, cuando lo hacen, tan sólo por curiosidad de sí mismos: es el único ser de la naturaleza al que le está prohibido ser Narciso y, sin embargo, se empeña en verse, porque nadie se ve si no lo han visto, ni cuando, si lo ven, muere” (p. 165).

Su padre estaba de espaldas a la pared, y el escudo del Instituto, por encima de su cabeza, le daba una cierta curiosa condición, como si se tratase de un santo bizantino. *Per Aspera Ad Astra*. Todas las mañanas, antes de entrar a clases, se les hacía jurar este lema, a coro, las manos extendidas como en el antiguo saludo de los césares romanos. *Per Aspera Ad Astra*, por lo áspero a los astros, más o menos. Entonces los alumnos de los cursos superiores ligaban las sílabas con maliciosa rapidez y el grito se escuchaba al unísono, semejante a una descarga de fusilería: ‘¡Pederasta, pederasta!’. Tres veces. *Per Aspera ad Astra*. Las letras blancas en torno del escudo rojo en la pared, como el halo de una imagen bizantina, en la pared desnuda, con los retratos ligeramente pederastas de todos los rectores que habían pasado por el Instituto (p. 69).

## 2. ARQUETIPOS MÍTICOS EN LA NARRATIVA DE JUAN RULFO (1918-1986)

La trayectoria literaria de Juan Rulfo (1918-1986) es verdaderamente singular, en cuanto que se diría que es hombre de sólo dos libros, y ambos excepcionales, *El llano en llamas* (1953), recopilación de relatos breves, aparecidos anteriormente en diversas revistas, y la novela *Pedro Páramo* (1955), publicados los dos en su madurez, cuando pasaba ya de los cuarenta, y después de los cuales no volvió a publicar prácticamente nada<sup>11</sup>, aunque sí retocó su recopilación de relatos breves, añadiendo o suprimiendo algunos, y modificando otros, a lo largo de las sucesivas ediciones. Con *Pedro Páramo*, novela precursora de lo que luego se llamaría el “realismo mágico”, se cierra con llave de oro, como se ha dicho, la novela documento de la revolución mexicana, aunque todavía, como veremos, el tema de la revolución y su fracaso estará también muy presente en la obra de Carlos Fuentes, y en particular en la que a mí me parece su mejor novela, *La muerte de Artemio Cruz*.

En este caso, nuestro corpus estará constituido por las dos obras señeras de Rulfo, que constituyen, como dijimos, la esencia de su actividad literaria<sup>12</sup>, y en él, como era de esperar en una narrativa que José Miguel Oviedo, en su manual ya citado, incluye muy adecuadamente en el capítulo titulado “Renovación del regionalismo y el indigenismo”, las referencias explícitas a la mitología clásica están del todo ausentes. Sin embargo, en el terreno de lo arquetípico, se ha señalado con razón que el viaje de Juan Preciado, el hijo de Pedro Páramo, en busca de su padre recuerda inequívocamente a la Telemaquia<sup>13</sup>, uno de los dos núcleos temáticos que, entrelazados, constituyen la trama de la *Odisea*: los esfuerzos de un padre para volver a su casa al lado de su mujer y su hijo, y el viaje de un hijo, Telémaco, en busca de su padre, ausente desde hace ya muchos años. Pero, como el padre de Juan Preciado –y el propio Juan Preciado, como descubre el lector con sorpresa en la mitad exacta de la novela– está muerto, el viaje fantasmagórico a Comala puede entenderse como una auténtica catábasis o *descensus ad Inferos*. En esta clave de lectura, el arriero Abundio, otro hijo bastardo de Pedro Páramo, que conduce a Juan Preciado al principio de la novela hasta el páramo donde se ubica Comala, resultaría ser un avatar de Caronte. La aproximación a Comala, en todo caso, está subliminalmente pintada como un claro descenso al Infierno:

Después de trastumbar los cerros, bajamos cada vez más. Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire. Todo parecía estar en espera de algo.

–Hace calor aquí–dije.

–Sí, y esto no es nada –me contestó el otro–. Cállese. Ya lo sentirá más fuerte cuando llegemos a Comala. Aquello está en las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno (p. 9).

De hecho, en su deambular por las calles del pueblo, Preciado oye misteriosos susurros y entra en conversación con distintos habitantes del pueblo, sobre todo mujeres, que le van saliendo inesperadamente al encuentro. Gracias a estas conversaciones, el joven consigue enterarse de las circunstancias que han convertido el pueblo en un lugar fantasmal. Es claro, para cualquiera que haya leído la *Odisea* o la *Eneida*, el paralelo con Odiseo o Eneas recibiendo informaciones sobre lo ocurrido (pero también sobre el futuro) de una serie de sombras de difuntos. La diferencia está en que los héroes de las dos epopeyas clásicas saben desde el primer momento que están en el infierno, y que hablan con las almas de difuntos, mientras que Juan Preciado va cayendo en la cuenta paulatinamente de que las mujeres con las que ha estado hablando están muertas, hasta

<sup>11</sup> Aunque en 1980, por ejemplo, dio a la luz *El gallo de oro*, una colección de textos escritos para el cine.

<sup>12</sup> Citamos por la siguiente edición: Juan Rulfo, *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*, Barcelona, Planeta, 1986.

<sup>13</sup> Todo ello se ha convertido ya en doctrina común en los manuales de literatura, a los que, para el detalle, me remito. Cf., por ejemplo, J. M. Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana...*, pp. 73-74, o Javier de Navascués, en F. B. Pedraza (coord.), *Manual de literatura hispanoamericana. VI. La época contemporánea: prosa*, Pamplona, Centil Ediciones, 2007, p. 228.

llegar al descubrimiento sorprendente –no sólo para él, sino también para el lector– de que también él mismo está muerto y enterrado en la misma tumba con Dorotea la Cuarraca, la que suministraba a su padre muchachas jóvenes para su placer, y que el interlocutor a quien dirigía su relato no es, como habíamos creído desde el principio, el propio lector, sino su compañera de nicho.

Pero también se ha sugerido que el viaje de Juan Preciado al infierno tiene visos de la catábasis de Orfeo, y que el arriero Abundio, más que Caronte, es un nuevo avatar de Virgilio que acompaña a Preciado en un viaje realmente dantesco, y hasta que las historias de desafío, culpa y castigo de Prometeo y Edipo podrían estar latentes como hipotextos, pero estas hipótesis me parecen mucho menos sugestivas.

En cuanto a los relatos de *El llano en llamas*, en la tremenda imagen, casi emblemática, de un padre ya anciano que camina a duras penas llevando a hombros a un hijo rebelde y pendenciero, en *No oyes ladrar los perros*, se ha visto, creo que con razón, una inversión de la célebre imagen del *pius Aeneas* llevando a hombros a su anciano padre Anquises mientras trata de salvarse huyendo de la Troya en llamas<sup>14</sup>.

Las mujeres que irrumpen en la casa del narrador del relato *Anacleto Morones*, por su parte, y que están a punto de descubrir que ha asesinado a su suegro, un impostor al que esas mujeres veneraban, creo que recuerdan, en cierto modo, a las Euménides de la tragedia griega.

### 3. CARLOS FUENTES Y LA MITOLOGÍA CLÁSICA

Un caso enteramente distinto al de Rulfo encontramos en Carlos Fuentes (1928), uno de los más distinguidos representantes del *boom* novelístico hispanoamericano, y probablemente el escritor más emblemático de la literatura mexicana actual, de quien quizás podría decirse lo que decían ya los críticos antiguos del virtuoso Ovidio, que habría sido mejor escritor si hubiera escrito menos. En su producción, en efecto, conviven obras maestras como *La muerte de Artemio Cruz*, pequeñas joyas como *Aura*, interesantes experimentos como *Zona sagrada*, ambiciosas panorámicas de la vida mexicana como *Cambio de piel*, un auténtico *tour de force*, como *Terra nostra*, pero también lo que benévolutamente podrían considerarse divertimentos, como *La cabeza de la hidra*, y obritas, en mi modesta opinión, enteramente prescindibles, como *Instinto de Inez*.

De la vastísima obra de Fuentes, hemos operado sobre una selección, que comprende las novelas *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Zona Sagrada* (1967), *La cabeza de la hidra* (1978), *Gringo Viejo* (1985), *Diana o la cazadora solitaria* (1994) e *Instinto de Inez* (2000), las recopilaciones de relatos breves *Cuerpos y ofrendas* (1973) y *El naranjo* (1993), y los ensayos contenidos en *Nuevo Tiempo Mexicano* (1994)<sup>15</sup>.

La situación de Fuentes, desde el punto de vista que hemos adoptado, difiere también de los restantes autores que consideramos en este trabajo en otro aspecto capital, y es que es el único de ellos que cuenta con un análisis crítico solvente sobre el papel del mito en su obra, el espléndido libro de Javier Ordiz sobre *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*<sup>16</sup>. En tres capítulos de extensión desigual, explica Ordiz, primero, el marco en el que debe inscribirse la producción de Fuentes, tomando en consideración el contexto general del llamado *boom* y el contexto particular de la peripecia vital del novelista (pp. 13-25). El segundo capítulo (pp. 27-49) ofrece una panorámica de su obra narrativa, en la que distingue tres etapas: a) 1954-1963: las primeras obras, con México como obsesión; b) 1964-1980: triunfo del *boom* y experimentación formal; c) 1981-: después del *boom*; México de nuevo, con un Fuentes convertido ya en un autor consagrado.

En el tercer capítulo, el más extenso (pp. 51-179), se nos habla ya de la “presencia y función del mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes”, desde tres puntos de vista. En primer lugar, las “estructuras míticas”: la búsqueda del sacrificio, ejemplificada con *La región más transparente*; los ciclos de México, para lo que se considera *La muerte de Artemio Cruz*; el mito universal, representado por *Zona Sagrada*, y la estructura mítica

<sup>14</sup> Javier de Navascués, *ob. cit.*, p. 216.

<sup>15</sup> Citamos por las siguientes ediciones: *La muerte de Artemio Cruz*, ed. de José Carlos Boixo, Madrid, Cátedra, 2000; *Zona Sagrada*, México, Siglo XXI, 1977; *La cabeza de la hidra*, Barcelona, Grijalbo, 1996; *Gringo Viejo*, México, FCE, 1987; *Diana o la cazadora solitaria*, Madrid, Alfaguara, 1995; *Instinto de Inez*, Madrid, Alfaguara, 2001; *Cuerpos y ofrendas*, Madrid, Alianza, 1986; *El naranjo*, Madrid, Alfaguara, 1993; *Nuevo Tiempo Mexicano*, México, Aguilar, 1995.

<sup>16</sup> Publicado por la Universidad de León en 1987, y, en una segunda edición actualizada, en 2005, que es el texto que hemos consultado y por el que citamos.

del héroe, que es el apartado más desarrollado, en el que se ofrecen análisis de seis novelas o relatos<sup>17</sup>. En segundo lugar, se analiza lo que Ordiz llama la “atmósfera mítica”, dividida en tres subapartados: tiempo, espacio y rituales. En tercer lugar, se consideran las “referencias míticas y mitológicas en la obra narrativa de Carlos Fuentes”. Por “referencias míticas” se entienden los temas de la Edad de Oro (pp. 138-155), la mujer, y la mitología de la memoria y el olvido. El apartado de “referencias mitológicas” (pp. 155-172), que es el que aquí más nos interesa, se presenta dividido en cuatro partes: mitología prehispánica, mitología griega (pp. 163-166), doctrina cristiana y mitos culturales mexicanos. Una división, como se ve, muy adecuada, ya que incluye los tres pilares básicos sobre los que se asienta la cultura mexicana, el sustrato prehispánico y los dos soportes culturales básicos de la civilización occidental, el mundo grecolatino y el cristianismo, y, en un cuarto apartado, la consideración de México ya como ente cultural mestizo resultado de la confluencia de esos tres aportes. En este carácter *multicultural* de México, y del conjunto de la América latina, ha insistido, como se sabe, Fuentes en muchos lugares de su obra. Así, por poner sólo un ejemplo, en *Diana o la cazadora solitaria*:

Los Estados Unidos no tuvieron Edad Media. Es su gran diferencia con los europeos, desde luego, pero también con nosotros, los mexicanos, que venimos de los aztecas, pero también del Mediterráneo, de los fenicios, de los griegos y los romanos, pero también de los judíos y los árabes, y, junto con todos ellos, de la España Medieval (p. 85).

Las referencias a la mitología griega, que pertenecen a la tradición cultural común del mundo occidental, se unen, en efecto –aunque en menor número, como subraya Ordiz–, a las de la mitología prehispánica como una forma de caracterización de la realidad mestiza del mundo americano.

### 3.1. Zona Sagrada (1967)

Javier Ordiz ha insistido sobre todo<sup>18</sup> en la presencia del tema odiseico en *Zona sagrada*, una compleja novela de tema edípico<sup>19</sup>, centrada en un personaje llamado Guillermo, aunque sus íntimos lo llaman, ominosamente, Mito (de “Guillermito”), que ansía obsesivamente el amor exclusivo de su madre, la actriz de cine Claudia Nervo, que apenas si tiene tiempo para dedicarle. El tema odiseico está presente ya desde el comienzo, cuando el protagonista y su amigo italiano Giancarlo, su *alter ego*, toman un refresco en una terraza situada en la playa de la localidad costera italiana de Positano, frente a la supuesta “isla de las sirenas”:

Es domingo y todo el pueblo está reunido en la playa, viendo a los muchachos jugar fútbol. Pero tú tienes mirada para otras cosas. Las islas están muy cerca; conoces su leyenda. Las señalas con la mano y me cuentas lo que no sé.

Son las islas de las sirenas que vigilan la ruta a Capri. Dices que su canto puede escucharse, pero existe un riesgo. Y Ulises era el prudente. ¿Qué habrán sido esos rumores? (p.3).

Y, enseguida, se ofrece una versión más o menos fiel del episodio odiseico de las sirenas:

Te arriesgas, pero Ulises fue el prudente. Lo enjuicias. Dices que no se dejó seducir por el canto de las sirenas; taponeó con cera los oídos de la tripulación y se amarró al palo mayor de la nave. Entonces sí escuchó el canto, pero se sustrajo a su efecto. Creyó escuchar sin riesgo; oyó y no oyó. Las sirenas cantan para que el hombre sucumba. Ponen a prueba su poder de transfiguración. Y también su vocación de permanencia, que es sólo su salto mortal hacia el abandono. Las sirenas dicen: no sigas, entrégate. Ulises responde: me esperan en otra parte. Otra parte. Todo esto lo dices tú. Yo sólo repito lo que tú has dicho (p. 4),

y una confirmación de que el final del mito tiene que ser siempre el mismo, el consagrado por la tradición:

Sólo para cumplir todos los actos del mito. El mito –bebes– debe tener un final, feliz o desgraciado, pero previsto. Me preguntas: ¿cómo termina el mito de Ulises? Te contesto: Ulises siempre regresa, siempre mata a los pretendientes, Penélope deja de tejer para siempre; Telémaco, siempre, se reintegra al hogar. El varón clásico, la mujer fiel, el hijo pródigo. Y fueron muy felices (p.5).

Pero, enseguida, se ofrece una reinterpretación no canónica de lo que realmente pudo ocurrir a Ulises con las sirenas:

Laborioso, prudente, astuto Odiseo, amarrado al palo mayor, escuchando sin peligro. No escuchó nada, esa es la verdad.

<sup>17</sup> *Aura; Cambio de piel; Cumpleaños*, interesante para nosotros por la relación que se plantea con los ritos místicos; *Terra Nostra; Una familia lejana; La campaña*.

<sup>18</sup> J. Ordiz, *El mito...*, pp. 163-165.

<sup>19</sup> Así lo explicita el propio protagonista: “¿No me entienden? ¿No me aceptan? Entonces tengo otras armas. Las de Caín. Las de Edipo” (p. 166).

Las sirenas no le cantaron. La nave perdida pasó en silencio frente a las islas encantadas; la tripulación sorda imaginó esa tentación. El jefe amarrado dijo haber escuchado y resistido. Mintió. Cuestión de prestigio, conciencia de la leyenda. Ulises era su propio agente de relaciones públicas. Las sirenas, esa vez, sólo esa vez, no cantaron; la vez que la historia registró su canto. Nadie lo sabe, porque esas matronas de escama y alga no tuvieron cronistas; tuvieron otros auditores, los fetos y los cadáveres. Ulises pudo pasar sin peligro, Ulises sólo deseaba protagonizar antagonizando; siempre, el pulso de la agonía; nunca, el canto de las sirenas que sólo es escuchado por quienes ya no viajan, ya no se esfuerzan, se han agotado, quieren permanecer transfigurados en un solo lugar que los contiene a todos (p.6).

Una segunda reflexión sobre el mito odiseico tiene lugar en la escena ambigua que se desarrolla en el palacio de Madonna dei Monti, en la que, además, las muchachas que, a la manera de una pequeña corte, acompañan en todo momento a Claudia parecen una personificación de las Erinias. Las muchachas, de distintos países, tienen nombres que en unos casos remiten a figuras mitológicas, mientras que en otros la referencia a dichas figuras es fruto de su propia apariencia, o de su manera de comportarse. A Ute, por ejemplo, a pesar de su apariencia de virgen flamenca, la imagina Mito llevando en su vientre un feto dorado, impregnada por el toque de Midas, aunque tal vez haya en la imagen una reminiscencia lejana de la fecundación de Dánae por Júpiter metamorfoseado en lluvia de oro<sup>20</sup>; Paola, maquillada de blanco intenso, recuerda a la vez a la luna y a Galatea, pero también la figura andrógina de Marlene Dietrich<sup>21</sup>; Ifigenia, pese a su nombre, es una “indígena de pómulos altos, morena y negroide” (p. 120), y Hermione una irlandesa que hace a Mito una confidencia en la que parece hacerse una broma intertextual entre estas modernas Erinias y uno de los nombres que se dan a Irlanda (“Erin”)<sup>22</sup>. Al conjunto de las siete muchachas las describe Mito como “el coro siempre renovado que acompaña a Claudia en sus viajes y trabajos y reposos” y como “las siete vestales” (p. 120), pero también hay claras referencias a las Erinias o Euménides. De hecho, el capítulo se titula “Erinias”, y Hermione, la que mejores migas ha hecho con Mito, se define explícitamente como una Euménide, aunque en un contexto sorprendente en el que parece haber una reminiscencia lejana de los episodios míticos de Diana con Calisto y Acteón. Hermione confiesa que sigue a Claudia con una intención distinta de las demás; lo que pretende es fotografiarla desnuda, un broche de oro para su colección de fotos de hombres; con la tenacidad de una Euménide, la persigue por toda la casa, incluso subiéndose al tejado, o instalando microcámaras; pero ella se resiste como una leona, y no hay modo de verla desnuda:

Soy muy testaruda. La persigo como una Euménide. He andado por los techos de la casa. He introducido un miniobjetivo por la cerradura. Nada. Nunca la pesco desnuda. Se defiende como una leona (p. 125).

En una ocasión, incluso, se escondió la microcámara en el sujetador, pero Claudia la descubrió, la llenó de injurias y la desnudó a la vista de todos:

— Es una miserable. Una vez, en el set, yo llevaba la cámara escondida en el portabustos. Claudia me injurió y me desnudó en frente de todos (p. 125).

En la figura poderosa de Claudia, rodeada de una especie de coro de ninfas, y celosa de proteger su desnudez de los ojos profanos, no es difícil, en efecto, ver un eco de Diana. Y en la figura transgresora de Hermione puede también verse un trasunto de Acteón, con la diferencia de que éste descubrió a la diosa desnuda sin proponérselo, mientras que Hermione trata de sorprenderla desnuda a propósito. Pero el comportamiento de Claudia al descubrirla se parece más bien al de Diana al descubrir el embarazo de Calisto, a quien en efecto desnuda, y, comprobado su estado, maltrata.

Pero, aparte de esta mención específica de Hermione como una Euménide acosadora, el grupo de muchachas se comporta con la fiereza de las Erinias, tanto cuando acosan al galán de turno de Claudia:

El galán ha caído de rodillas. Las cinco locas bailan alrededor de él, enfurecidas (p. 125),

<sup>20</sup> “... pero tú, la llamada Ute... eres el óvalo de la virgen flamenca cuya larga cabellera de hambre oculta, detrás de las piernas levantadas y de los pantalones anchos, de campana, una posible semilla de oro, un feto transfigurado por los dedos de Midas que ha tocado tu casaca cuajada de pedrerías sin mangas” (p. 119).

<sup>21</sup> “... Paola, de pie, maquillada como la luna y disfrazada como la Dietrich original, la Galatea de siempre” (p. 119).

<sup>22</sup> “Me ha estado contando que en Dublín su familia se emborrachaba y luego todos —madre, padre, hijos— cantaban marchas del ejército republicano irlandés y recitaban baladas viejas:

Let Erin remember the days of old,  
Ere her faithless sons betray’d her” (p. 124).

como cuando derriban y rodean al propio Mito, obnubilado por la borrachera<sup>23</sup>, e incluso se las representa con algunos de los atributos característicos de las Erinias, como los cabellos serpentinos<sup>24</sup>, o las alas y látigos, en un pasaje en que Mito recrea un escenario ocupado en su centro por su madre, a la que rodean aullando estas nuevas Erinias<sup>25</sup>, que prorrumpen por turno en una especie de letanía en honor de Claudia, a la que comparan, más o menos, explícitamente, a diversas figuras mitológicas femeninas primordiales; primero, Ute, que la compara con Tetis:

Se llama Tetis, y nació junto al mar, nació del mar, es el mar que es la faja y cintura del mundo (p. 172);

después, Vanessa, en cuyas palabras se descubren reminiscencias de las creencias órficas en el surgimiento de la vida de un huevo primordial, quizás también con una alusión al parto de Leda:

Es la noche y la fecundó el viento: parió un huevo de plata (p. 172);

luego, Ifigenia, que la equipara a Rea:

Se llama Rea y nadie puede escapar a la alucinación de sus tambores de bronce: está sentada, tocando, frente a la cueva por donde se ingresa al mundo. Nadie puede escapar (p. 172);

más tarde Paola, en cuyas palabras hay tal vez una alusión a las penalidades de Latona antes de que se le permitiera dar a luz a Apolo y Ártemis en la isla de Delos, aunque probablemente se aluda en realidad más exactamente al carácter primordial de su nacimiento, cuando aún no había nacido la tierra seca:

Nació del caos y bailó sin más compañía que la soledad sobre el mar: no tenía tierra donde descansar (pp. 172-173)...

Pero, a continuación, las letanías empiezan a tomar un cariz amenazador para Mito, porque esa divinidad femenina primordial parió a una serpiente, una serpiente que se ensoberbeció, y a la que su madre tuvo que enfrentarse y aplastar, desterrándola de su presencia<sup>26</sup>. Las muchachas fijan entonces sus ojos enrojecidos en Mito, y brincan como bestias salvajes, pero interviene Giancarlo, que hace restallar su látigo, y asume la protección de Claudia, que le entrega una “flor blanca de raíz negra”<sup>27</sup>, que remite inequívocamente al episodio de Circe<sup>28</sup> en la *Odisea*. Y es ése el momento en que Giancarlo, que había impugnado ya la versión canónica del episodio de las sirenas al principio de la novela, impugna ahora el final imaginado por Homero:

La historia no culmina donde se cree. Penélope y Telémaco no se contentaron con que Ulises les narrara sus aventuras.

Debimos imaginarlo: noche tras noche, en el desolado reino de Itaca, una madre y un hijo insatisfechos escuchan el canto de ese fantástico viajero que con su odisea los humilla, excluye y domina (p. 173).

Y Claudia, identificándose ya no sólo con Penélope, sino también con Circe, continúa la narración de la supuesta historia verdadera:

El resentimiento me corro. Tu padre está muy viejo. Quiero que salgas a viajar en su nombre, quiero que reanudes los viajes de este anciano. Regresa a la isla de las lamentaciones, a la costa de Istria custodiada por mis lobos y mis aves rapaces. Y allí, en ese palacio que es la residencia original de la tormenta, en ese laberinto abierto, en ese cementerio de sauces y pájaros carpinteros, en esa ínsula purificada por la sangre de los cerdos, encontrarás a tu hermano, que es mi hijo (pp. 173-174),

a la que sigue una nueva mención del comportamiento furioso de las muchachas:

<sup>23</sup> “Busco a tías, en la oscuridad repentina y el vértigo de mis sentidos, la coctelera. Unas manos me confunden, empujan y hacen caer, en cuatro patas, a los pies de Hermione. Las respiraciones, los sudores, los perfumes gastados, me rodean, me encierran, me circulan: si pudiese ver, sabría que las seis vuelan sobre mí, las rapiegas; si pudiese sentir, que las seis me manipulan: unen las cabezas en círculo sobre mí...” (pp. 126-127).

<sup>24</sup> “Detrás de la pareja, desconsoladas, aúllan las mujeres con cabellos de serpientes” (p. 128).

<sup>25</sup> “Ella ocupa el centro. Ellas, las márgenes, entre bastidores; ah, pero cómo se hacen sentir, cómo revolotean, con todas sus insignias al descubierto, cada una con sus secretos expuestos, los látigos con puntas de bronce, las alas de murciélago, la piel de carbón, las máscaras de perro, las pelucas de serpientes... cómo se hacen sentir, cómo aúllan...” (p. 172).

<sup>26</sup> “Y Hermione: –Se fecundó a sí misma, para no estar sola. Se fornicó con el falo del viento, la perra madre, y parió a la serpiente y con la serpiente se dedicó a gozar y la serpiente creyó ser el verdadero creador pero ella le demostró, ella le demostró... Y Kirsten: –Ella le hundió el cráneo con una patada, ella le rompió los dientes a patadas y lo exiló a las negras cavernas del negro mundo. ¡Cuidado!” (p. 173).

<sup>27</sup> “Ellas me fijan con sus miradas rojas, ellas brincan como bestias amaestradas cuando tú haces tronar tu propio látigo, las apartas, proteges a mi madre, recibes de ella la flor blanca de raíz negra, te hincas, besas los dedos, los cobres entrelazados de Claudia...” (p. 173).

<sup>28</sup> Aunque, en la *Odisea*, quien da la hierba mágica, el *moly*, al héroe es Hermes; cf. Hom. *Od.* X 302-306.

Ellas aúllan detrás de las máscaras de cartón; tú las azotas con el látigo: gimen, se agachan, se encogen y protegen entre sí (p. 174),

mientras Claudia y Giancarlo terminan al alimón la verdadera historia:

Claudia dice: Un hermano releva al otro –y tú continúas: –Telémaco se hunde en el lecho de Circe. Telégono, el hijo de Ulises y la hechicera, reinicia la peregrinación abandonada, el regreso que es el arranque; viaja a Itaca, al hogar negado, a consumir las sustituciones, a cerrar la verdadera crónica (p. 174).

Y las muchachas, como seis furias, la rodean y la adornan como a una imagen de la Virgen, caen de rodillas ante ella y prorrumpan en las jaculatorias de una letanía, mientras que Claudia intercala entre ellas alusiones al mito odiseico:

Las muchachas se levantan, vuelan, se arrastran. Claudia abre los brazos y cierra los ojos. La seis furias cubren a mi madre con la capa de oro y azul, la coronan con el pesado metal repujado, dibujan el halo intangible alrededor de su rostro moreno, riegan sus plantas con rosas frías, la ayudan a montar en los cuernos de la luna, caen de rodillas frente a ella, murmuran mientras ella grita:

- ¡A mi hijo no lo puedo despreciar!
- Arca de la alianza...
- ¡Es mi verdadero pretendiente!
- Consuelo de los afligidos...
- ¡Ha regresado Ulises, el verdadero, el joven!
- Estrella matutina...
- ¡El que partió a Troya!
- Torre de David...
- ¡El que se divirtió con las magas y las hechiceras mientras yo tejía, esperaba, deshacía lo tejido, envejecía!
- Madre de los pecadores...
- Y ahora tú, el joven, entra por las puertas del palacio rústico a vengar el tiempo
- Madre de Dios...
- Asesinar todo lo viejo, enterrar todo lo impotente, disolver la leyenda.
- Madre purísima... (p. 174)

Y, en el momento de la despedida, cuando Mito le indica de nuevo explícitamente a su madre que quiere vivir con ella, ésta le responde:

Debes regresar. Y para regresar, antes debes irte. No quiero que te saques los ojos. Te reservo para otra cosa (p. 177),

en lo que no es difícil encontrar también una alusión al mito de Edipo.

La última de las menciones al mito tiene lugar ya en el desenlace, en un pasaje que constituye un auténtico *agón* entre Mito y Giancarlo:

– Puerco, le contaste todas mis historias. Yo te las conté a ti, nada más, ella no tenía por qué saber de las arañas y las hormigas de la casa en Guadalajara, de mis escondites; esas historias eran para ti. Inocente. Está contigo porque no puede estar conmigo, no te quiere, te ha puesto en mi lugar, serás como yo he sido...

Ya no hay nadie. Estamos solos en la estación del metro. Tú puedes acercarte a mí y tomarme de las solapas y decir:

- Te equivocas. No quieres entender cómo terminó esa historia.
- Ya te escuché decirlo, mentiroso; no se puede aplicar a nosotros; Penélope, no existe, Ulises no existe; todos terminamos con Circe, nada más, convertidos en puercos... Te acostarás con Bela, con Paola, con...
- Sei cretino, caro. No entiendes nada. Lo demás no sucedió. Hay otra culminación. Ulises no se amarra al palo mayor. Escucha el canto de las sirenas y sucumbe, porque las sirenas le han advertido: no debe regresar al hogar, allí lo esperan la infidelidad de la esposa y la muerte por mano del hijo. Ulises nunca regresó, cretino, Ulises se quedó en las islas, con las sirenas, eternamente joven, eternamente sensual...
- Suéltame. Ya no quiero oírte. Regresa con Claudia y sé feliz. Dile que te pase mi mensualidad. Puedes comprarte perros y discos. Dile que me tema, dile que voy a vengarme, dile que... (pp. 182-183).

En la novela, por consiguiente, se ofrecen hasta cuatro versiones del mito de Ulises. En primer lugar, la versión canónica, homérica, del mito, a la que hace referencia el protagonista, Guillermo, al comienzo. En segundo lugar, la heterodoxa que ofrece su amigo Giancarlo, su *alter ego*, en ese mismo comienzo. En tercer lugar, la que se desarrolla en el palacio de Madonna dei Monti, y por último, la alteración que ofrece de nuevo Giancarlo al final de la historia. De acuerdo con este confuso paradigma, puede, quizás, interpretarse que los

cantos de sirena que Giancarlo considera al principio ante su vista, que pueden, piensa, escucharse, pero con un riesgo, podrían ser, al menos desde el punto de vista obsesivo de Guillermo, la tentación de realizar efectivamente la pulsión edípica que su *hermano* y *alter ego*, por el horror al incesto, no se atreve a tratar de consumir. Giancarlo, entonces, ansiaría convertirse en el trasunto de Ulises, y Claudia sería su Penélope.

Mito insiste en que Giancarlo se está arriesgando, pero que Ulises, el trasunto mitológico con el que quiere identificarse, era prudente. Giancarlo se resiste: Ulises, sí, fue prudente, oyó el canto de las sirenas, pero no se dejó seducir. Las sirenas piden a Ulises –a Giancarlo– que no siga, que se entregue. Pero Ulises-Giancarlo se niega, porque lo esperan en otra parte.

Mito trata de desengañar a Giancarlo: si pretende justificar la conducta que le tienta, identificando su situación con la del prestigioso mito, debe tener entonces en cuenta de que el mito no puede tener otro final que el consagrado con la tradición, en el que cada uno tiene que representar su papel. Si Penélope es Claudia, Mito tiene que ser Telémaco, y Giancarlo, ni por edad, ni por su condición de hermano (más o menos simbólico) de Mito, puede ser Ulises: Ulises, ese viejo que trata de acercarse a su antigua familia, pero que resulta ya un fastidioso y cargante vejestorio del pasado, tiene que ser el padre real de Mito, que, en efecto, trata de acercarse a su hijo en la novela después de muchos años de alejamiento. A Giancarlo le corresponde el papel de Telégono, el hijo que Ulises tuvo con la maga Circe, y que es, por tanto, hermano de Telémaco.

Pero, como se identifica también en la novela a Claudia con Circe<sup>29</sup>, resulta que Claudia es a la vez Penélope y Circe, lo que resulta particularmente inquietante, porque, de acuerdo con lo que añadieron los poetas posthoméricos al desenlace de la historia, Telémaco acabó yaciendo con Circe, y Telégono con Penélope, después de la muerte de Ulises, lo que apunta a una relación que bordea el incesto en el subtexto clásico<sup>30</sup>, pero que entra de lleno en él en el hipertexto moderno, por cuanto en éste Circe y Penélope son la misma persona<sup>31</sup>; sólo que este incesto únicamente se consuma, aparentemente, en el plano real en la relación entre Giancarlo-Telégono y Claudia-Penélope, pero no en la de Guillermo-Telémaco y Claudia-Circe. De hecho, al final de la novela Guillermo, convertido en perro –como si fuera una de las víctimas de Circe que llegaban a su palacio desprovistos del *moly*–, imagina morbosamente cómo hacen el amor en su lecho Giancarlo y su madre<sup>32</sup>. Antes, en el epílogo, ha llamado “puerco” a Giancarlo, y le ha pedido que deje ya de justificar su historia con la del viejo mito: esa historia, le dice, no puede aplicarse a nosotros<sup>33</sup>, porque ni Ulises ni Penélope existen; todo lo más, “todos terminamos con Circe, nada más, convertidos en puercos”, y acabarás acostándote una tras otra con Bela y todas las demás muchachas.

Pero Mito, con su fijación calenturienta en el amor por su madre y sus celos paranoicos, no ha entendido nada: Ulises, Giancarlo, no se ató al palo mayor, escuchó los cantos de sirena y sucumbió ante ellos; pero estos cantos no eran lo que temía Guillermo, que Giancarlo –su *alter ego*– consumara con su madre el amor incestuoso que él mismo sentía por ella, sino que, al contrario, el canto de sirenas era el consejo de no repetir la vivencia del héroe mítico y quedarse *en las islas* con las sirenas, eternamente joven y sensual; es decir, el canto de sirenas para

<sup>29</sup> Explícitamente, en la rememoración por parte de Mito de una de sus películas: “el actor la descubre y le ofrece el vaso y ella lo bebe, mirándolo, mirándolo fijamente, embriajándolo, preparando lo que habrá de seguir al acto previsto de la satisfacción ya gastada en el gran estanque imaginario de Circe, que a todos los ha visto primero en su potencialidad, en el azar del cerdo, el asno y el león castrado” (pp. 153-154).

<sup>30</sup> En éste, Telémaco y Telégono son hermanos de padre, pero no de madre, con lo que sus relaciones con Circe y Penélope respectivamente no son, en sentido estricto, incestuosas. Pero, en la novela, se presenta simbólicamente a Guillermo y Giancarlo como gemelos hermanos de madre, avatares de Apolo y Dioniso (aunque éstos en la mitología clásica, eran, al contrario, hermanos de padre, pero no de madre): “Hermanos nacidos de una misma madre. Apolo y Dionisos, que sólo durante el invierno compartían su oráculo. Adelphoi. Gemelos, Giugliemo: dios del sol y su cuate antagonista, Dionisos, el conductor de almas” (p. 107).

<sup>31</sup> El desdoblamiento de Claudia en Penélope y Circe tal vez tenga algo que deber a la versión cinematográfica de la *Odisea* protagonizada por Kirk Douglas, en la que la misma actriz (Silvana Mangano) da vida a los dos personajes femeninos. Además de con Circe, se identifica también a Claudia en la novela con Medusa, por ejemplo, cuando Guillermo reflexiona sobre su imagen en una de sus películas: “Pues, ¿qué significan su melena de Gorgona, sus labios que casi derraman sangre, sus grandes ojos de almendra cruel, el arco gótico de su ceja, el lunar de su pómulo... Pero hay algo más, y esta imagen de Claudia en la cinta lo confirma: conocida por su belleza, la Medusa exige ser reconocida por su horror” (p. 153).

<sup>32</sup> “Los imagino entre las sábanas de mi cama, como dentro de una concha inmaculada. Imagino los besos y las caricias torturadas del hombre que fue mi hermano sobre el cuerpo de la mujer luminosa y enferma que fue mi madre” (p. 190).

<sup>33</sup> De hecho, ya se lo había dicho al principio de la novela, si el nuevo Ulises que quiere ser Giancarlo, más que nada para acostarse con la Penélope que podría ser Claudia, sucumbiera a estos cantos de sirena, sería ya otra historia: “Si Ulises sucumbe al canto, no sería el prudente; no habría historia; habría otra historia” (p. 5).

Giancarlo había sido en realidad entregarse a un amor homosexual con Guillermo y permanecer con él en aquellos parajes italianos cercanos a las islas de las sirenas; pero Guillermo, paranoico, lo ha malinterpretado todo.

Ordiz interpreta estas constantes proyecciones que continuamente opera el narrador entre los personajes de la novela y los del mito clásico como un intento por parte del neurótico Mito de engrandecer su propia historia. Pero, a su vez, la proyección inversa ilustra lo que bien podríamos llamar la degradación del mito odiseico trasplantado al antiheroico siglo XX: el nuevo Ulises, por ejemplo, en uno de sus avatares, es ahora un humilde vendedor de útiles escolares, que apenas desempeña un papel mínimo en la novela; su hijo, no es el atrevido Telémaco de Homero, sino “un muchacho enfermizo y neurótico, incapaz de valerse sin el apoyo económico y afectivo de su madre” (p. 165): un trasvase, por tanto, del mundo prestigioso del mito a una realidad moderna y sórdida donde no tienen ya cabida las hazañas de los antiguos héroes<sup>34</sup>.

### 3.2. *Diana o la cazadora solitaria* (1994)

También en *Diana o la cazadora solitaria* se establece una identificación entre un personaje novelesco<sup>35</sup> y una deidad femenina del imaginario grecolatino, esta vez por medio incluso de un título que nos remite inequívocamente a lo que Gerard Genette ha llamado un “contrato de intertextualidad”<sup>36</sup>. Pero la protagonista de *Diana*, una actriz de cine que, como la Diana de la mitología, hace gala de un comportamiento independiente y poco convencional, parece, en realidad, una encarnación de la diosa múltiple preconizada por Graves, aglutinando atributos de diversas deidades femeninas relacionadas con el simbolismo lunar<sup>37</sup>, y un papel capital, en efecto, tendrá en la novela el símbolo de la luna, como desgrana Ordiz en su fino análisis:

La luna preside de hecho distintas escenas significativas del relato, como la primera experiencia sexual de los amantes o las conversaciones nocturnas de Diana con su interlocutor misterioso. La propia historia que vive la mujer protagonista con el novelista Fuentes se corresponde asimismo con las tres fases que integran las diferentes caras de estas diosas: la faz brillante, de luna llena, deslumbradora, fase de placer, arrebato y plenitud amorosa. Más tarde la luna menguante, la diosa terrena, el decrecer del impulso inicial y el comienzo del declive: desencanto, discusiones, celos... Y por último, la luna oscura, el descenso a los infiernos que Diana-Hécate hace en soledad: la autodestrucción, el viaje por los inframundos de la droga, que concluye con su muerte<sup>38</sup>.

Veamos, en efecto, el pasaje en el que se recrea la primera experiencia sexual de Diana, en presencia de la luna:

Estaba en el auditorio de su escuela en Iowa, el *High School*. Era de noche. Afuera, había nevado. Todo el día, estuvieron ensayando los villancicos y las pastorelas para las fiestas de Navidad. Ella y él se quedaron solos para ensayar un poco

<sup>34</sup> Además de su análisis de *Zona sagrada*, Javier Ordiz señala también subtextos mitológicos en otros tres relatos de Fuentes (cf. *El mito...*, pp. 165-166). En el hermético relato *Cumpleaños* ha creído ver referencias a los misterios eleusinos, y opina que la enigmática mujer llamada Nuncia remite a determinadas deidades clásicas relacionadas con el sentido cíclico del tiempo y las ideas consiguientes de regeneración y reencarnación, y en especial a Perséfone y Deméter. En “El despojo”, cuento incluido en *La frontera de cristal* (Madrid, Alfaguara, 1996), el personaje llamado Dionisio “Baco” Rangel parece un trasunto de las divinidades clásicas homónimas: un hombre vital, amante de los placeres del cuerpo, que se enfrenta al insípido ambiente de la cultura norteamericana, desprovista de cualquier sentido placentero de la existencia. El tercer relato es *Diana o la cazadora solitaria*, al que dedicamos el siguiente apartado.

<sup>35</sup> La obra, sin embargo, parece tener un cierto contenido autobiográfico, referido a las relaciones, en el México de los 70, del propio Fuentes –que, en la medida en que coincide con el yo de la novela, se describe como agobiado por problemas personales y familiares, e inmerso en una crisis creativa, dudando de si había hecho bien en divorciarse de la materia para abrazar sólo la forma– con la actriz Jean Seberg (Diana Soren, en la novela).

<sup>36</sup> También el título de *Zona sagrada*, en cierto modo, puede interpretarse como un contrato de intertextualidad, por cuanto remite a la terminología característica de Mircea Eliade, como recuerda muy oportunamente Ordiz, *El mito...*, p. 34.

<sup>37</sup> “Diana, Diana Soren. Su nombre evocaba esa ambigüedad antiquísima. Diosa nocturna, luna que es metamorfosis, llena un día, menguante, al que sigue, uña de plata en el cielo pasado mañana, eclipse y muerte dentro de unas semanas... Diana cazadora, hija de Zeus y gemela de Apolo, virgen seguida por una corte de ninfas pero también madre con mil tetas en el templo de Éfeso. Diana corredora que sólo se entrega al hombre que corra más rápido que ella. Diana / Eva detenida en su eterna fuga por la tentación de las tres manzanas caídas. Diana del cruce de caminos, llamada por ello Trivia: Diana adorada en los cruceros de Times Square, Picadilly, los Campos Elíseos...” (pp. 13-14). Y, más claramente aún, en el siguiente pasaje: “Entonces supe qué diosa era o más bien, cuáles diosas, porque era varias. Era Artemisa, hermana de Apolo, virgen cazadora cuyas flechas adelantaban la muerte de los impíos; diosa de la luna. Era Cibele, patrona de los orgiastas que en su honor se castraban a la luz de la luna, rodeando a la diosa flanqueada por leones, que así dominaba a la naturaleza. Portaba una corona de torres. Era Astarté, la diosa nocturna de Siria que con la luna a sus órdenes movía las fuerzas del nacimiento, la fertilidad, la decadencia y la muerte...” (p. 47).

<sup>38</sup> *El mito...*, p. 166.

más. La noche de diciembre se adelanta, cae de pronto, azul y blanca. Había un tragaluz en el auditorio. Recostados los dos mirando hacia arriba, veían pasar las nubes. Luego ya no hubo nubes. Sólo hubo luna. La luna los iluminó. Ella tenía catorce años. Fue la primera vez que hizo el amor completamente, virginalmente, con un hombre... (p. 47)<sup>39</sup>;

el momento en el que el narrador descubre, lleno de celos, las conversaciones telefónicas de una Diana a la que siente cada día más lejana:

Diana tenía algo en las manos, le cantaba a un objeto, claro, al teléfono, admitió con dolor y celo súbito, disipando la imagen de una mujer perturbada por la luna llena, una loba desamparada aullándole a la diosa de la noche. Artemisa, su némesis, Diana, su tocaya (pp. 102-103);

o, en fin, la escena tensa en la que Diana confiesa al narrador que su cultura, su educación, su *savoir-faire*, ya no le dicen nada:

– En cambio ese muchacho... –dijo con una ferocidad que no le conocía, un salvajismo alucinante, como si finalmente me mostrara el lado oculto de la luna–. Este muchacho tiene todo mal, huele mal, tiene los dientes podridos, necesita ir a un dentista, no sabe comer, no tiene ningún refinamiento, es rudo, temo que me golpee, y por todo eso me gusta, por todo eso me resulta irresistible... (p. 185).

El tratamiento del tema de Diana en la novela, por tanto, puede hacernos pensar en una reelaboración muy libre del asunto clásico, caracterizada por una de las notas características de la mayoría de las recreaciones del mito en el siglo XX: la degradación de las figuras míticas, que vemos en este caso ejemplificada con la conversión de la diosa de la castidad en una mujer promiscua, que termina su vida, sumergida en el abismo de la droga, *a la caza* de chicos jóvenes en los bares y hoteles de París, mientras convive nominalmente con un esposo al que ya no ama y con quien ni siquiera mantiene relaciones<sup>40</sup>.

Digamos, en fin, que la novela incluye otras muchas referencias a la mitología clásica que podemos considerar como puntuales, y que tienen normalmente la función de permitir una mejor comprensión del presente por medio de una comparación más o menos explícita con las figuras del mito. Así, los Estados Unidos son como Minerva<sup>41</sup>; Diana, embadurnada con diversos productos de cosmética casera en los juegos eróticos con el protagonista, una “Venus doméstica”<sup>42</sup>; el protagonista, al descubrir una noche por casualidad las infidelidades telefónicas de Diana y decidirse, incapaz de vencer la curiosidad, a intentar conocer la verdad, un Epimeteo que abre la caja de Pandora<sup>43</sup>.

Algunas imágenes con referente clásico, sin embargo, parecen ir más allá de una simple mención puntual, y funcionar más bien de acuerdo con una cierta clave responsiva. Así, el fin de los sueños liberadores de los sesenta en Estados Unidos se compara con el motivo clásico de Saturno devorando a sus hijos:

... los sesenta mataron a sus propios héroes; la saturnalia norteamericana se comió a sus hijos –Martin Luther King, los Kennedy, Jimmy Hendrix, Janis Joplin, Malcolm X– y entronizó a sus crueles padrastros, Nixon y Reagan (p. 14);

el empleo de “la saturnalia norteamericana” en lugar del más esperable “el Saturno norteamericano” parece, a primera vista, sorprendente; pero cualquiera que conozca un poco del mundo clásico y sepa que los *saturnalia* eran unas fiestas que se celebraban en Roma al final del año, y se caracterizaban por un notorio desenfreno y una especie de mundo al revés que recuerda a los modernos carnavales, cae enseguida en la cuenta de los motivos de Fuentes. A continuación, en efecto, vuelve a emplearse el sustantivo “saturnalia” en el contexto de la matanza de

<sup>39</sup> La escena se rememora de nuevo al final de la novela, cuando el narrador visita Jeffersontown, la ciudad natal de la ya difunta Diana Soren: “Los ojos de la inocencia, al caer la noche, miran una luna de papel sobre un pueblecito de Iowa ... Era su luna de papel, la misma que ella vio ese día mítico para su femineidad, antes de salir al mundo con una sola flecha y un arco, Diana la cazadora solitaria sobre la tierra negra y podrida de Iowa” (pp. 223-224).

<sup>40</sup> “Siguió tranquila en París por algún tiempo, compartiendo el apartamento del Boulevard Raspail con Iván, con quien ya no tenía relaciones. Buscaba, en cambio, chicos jóvenes en los bares y hoteles de París, sobre todo si eran jóvenes y jipis, con un aire de espiritualidad y un culto por la droga, que entonces empezó a tomar en serio” (p. 207).

<sup>41</sup> “Los USA, nacidos como Minerva de la cabeza de Júpiter, armados, íntegros, ilustrados, libres, envidiados...” (p. 85).

<sup>42</sup> “Le roció mi loción masculina en las axilas y entre las piernas; ella me escondió su propio perfume detrás de mi oreja, para que durara siempre allí, dijo; yo mismo la engalané como una Venus doméstica con la espuma de mi tarro de afeitador...” (p. 103). En el detalle de la espuma hay probablemente una alusión al nacimiento de Venus –en la mayoría de las versiones– de la espuma del mar.

<sup>43</sup> “La cautela pudo más que el honor, y la curiosidad más que ambos. Ni Hamlet, ni Otelo, fui esa noche un Epimeteo cualquiera, más interesado en saber lo que ocurría que en impedirlo o pasarlo por alto. Si no me medía, no sabría qué estaba ocurriendo... Abrí la caja de Pandora” (p. 103).

Tlatelolco en octubre de 1968, para contraponer la saturnalia sangrienta del gobierno represor, que durará sólo seis años, y que remite al motivo mitológico de Saturno devorando a sus hijos, y la saturnalia festiva y liberadora de los jóvenes revolucionarios, que vivirá para siempre, y que remite, obviamente, a la fiesta romana del final del año:

Libérrimos, desenfadados, humoristas, enemigos a muerte de la solemnidad, escribían a ritmo de rock y eran las estrellas naturales de una fiesta que además, quería decirle al gobierno autoritario y asesino del 2 de octubre de 1968: Ustedes duran seis años. Nosotros duramos toda la vida. Su saturnalia es sangrienta y opresiva. La nuestra es sensual y liberadora (pp. 19-20).

Una notable corresponsión hay también en la imagen del hilo de Ariadna, que comparece al principio y al final de la obra. Al principio, cuando el narrador confiesa que, cuando regresó a México después de Tlatelolco, sumido en una crisis ideológica y literaria, al renunciar a profundizar en el amor de su esposa, abrazando la vida de un donjuán, cometió la frivolidad imperdonable de romper el hilo de Ariadna, que le habría permitido profundizar en sus ideas políticas y literarias:

Quebré el hilo de Ariadna. Mi frivolidad es imperdonable. Pagaría mi alejamiento de Luisa, muchas veces, repetidas veces, a lo largo de lo que me quedaba de vida (p. 65).

Pero, al final de la novela, cuando, muerta ya Diana, y él casado de nuevo, el narrador conoce por fin a Iván Gravet, el marido nominal de Diana, durante un fin de semana en el castillo de una amiga común, comprende, al penetrar en un laberinto que la anfitriona había hecho plantar en su jardín, que el hilo de Ariadna de su vida –y también de la de Gravet– había sido Diana<sup>44</sup>.

### 3.3. *Novelas no escritas con títulos que remiten a héroes mitológicos*: Aquiles o el guerrillero y el asesino, y Prometeo o el precio de la libertad

Todavía, dentro del plan general que, hacia la mitad de su trayectoria literaria, elaboró Fuentes del conjunto de su obra, titulada ahora genéricamente *La edad del tiempo*, incluyendo en él incluso novelas aún no escritas, se hace referencia a dos futuras novelas destinadas a formar un mismo bloque con *Diana*<sup>45</sup>, que cabe imaginar, por consiguiente, en la misma clave de escritura: *Aquiles o el guerrillero y el asesino*, y *Prometeo o el precio de la libertad*.

Aunque se trata de novelas aún no escritas, quizás podemos hacernos una idea de lo que podría tener en mente Fuentes por sendos pasajes relativos a esos dos personajes mitológicos que se incluyen, precisamente, en *Diana o la cazadora solitaria*. En primer lugar, una reflexión sobre la diferencia entre la invocidad de los personajes de la “mitología” cristiana y la hermosa ambigüedad de los de la mitología grecorromana, ejemplificada, precisamente, por la figura de Prometeo:

La mitología cristiana, que opone la caridad al juicio implacable del antiguo testamento, no alcanza la hermosa ambigüedad de la mitología pagana. Los protagonistas del cristianismo son ellos mismos, nunca otros. Exigen un acto de fe y la fe, dijo Tertuliano, es el absurdo. ‘Es cierto porque es increíble’. Pero el absurdo no es la ambigüedad. María es virgen aunque conciba. Cristo resucita aunque muera. Pero, ¿quién es Prometeo, el que se roba el fuego sagrado? ¿Por qué usa su libertad sólo para perderla? ¿Hubiera sido más libre si no la usa y no la pierde aunque tampoco la gana? ¿Puede la libertad ser conquistada por otro valor que no sea la libertad misma? En esta tierra, ¿sólo podemos amar si sacrificamos al amor, si perdemos al ser querido por nuestra propia acción, por nuestra propia omisión? (p. 11).

En segundo lugar, la reflexión a partir de una foto dedicada de Clint Eastwood, que el narrador descubre con sorpresa que Diana, cada vez más lejos de él, ha instalado en su mesita de noche, y que le hace pensar en un moderno Aquiles, un héroe amargo de una épica de sed y de desierto, sin ponto de color de vino ni aedo que cante sus hazañas:

<sup>44</sup> “Yo me aventuré con el deseo de perderme. En primer lugar, porque quería ser consecuente con el propósito mismo del laberinto. En segundo término, porque estaba convencido de que entrar a él con el ánimo de salir era la forma más segura de convertirse en el prisionero del toro mítico que lo habita. En cambio, perderse, perdiendo la voluntad de salvación, era darle gusto al minotauro, convertirlo en aliado, adormecer sus suspicacias. Así debí proceder Teseo.

Yo no tenía el hilo de Ariadna. Pero al encontrarme de bruces, cara a cara, con Iván Gravet en el laberinto, pensé que Diana Soren era ese hilo al cual, de cierto modo, los dos nos confiábamos en ese instante, sólo en ése” (p. 202).

<sup>45</sup> El bloque titulado “El tiempo político”, que constituye la sección X de *La Edad del Tiempo*.

Era la foto de un guerrero que estuvo en Troya, de un Aquiles de cuero y piedra, ahora plantado lejos del mar vinoso de Homero, en medio de una épica sin agua, sin costas, sin velámenes, una épica de la sed, el desierto y la ausencia de poetas que canten las hazañas del héroe. Ésa era su tristeza: nadie le cantaba. Clint Eastwood. Un héroe amargo me miraba entre pestañas rubias y bajo cejas de arena (p. 98)<sup>46</sup>.

#### 3.4. *La cabeza de la hidra* (1978)

Hay aún otra novela que contiene un referente mitológico en su título, aunque no se trate en este caso de un héroe o un dios, sino de un animal mitológico. Se trata de *La cabeza de la hidra*, especie de novela policiaca en torno al mundo turbio de los servicios secretos y los intereses tejidos en torno a las reservas petrolíferas mexicanas, que buena parte de la crítica considera una obra menor, una especie de divertimento al que se entregó el novelista después del monumental esfuerzo que supuso la escritura de *Terra nostra*. Se trata, por lo demás, de una novela rica en sustrato intertextual, con una rama del servicio secreto que utiliza en clave fragmentos de Shakespeare y la otra de la *Alicia* de Carroll.

La referencia a la hidra no es, en análisis intertextual, una referencia directa al mundo clásico, sino, específicamente, a dos versos de la escena segunda del acto cuarto del *Cinna* de Corneille, que figuran como cita en el paratexto de la novela, y que cita de nuevo el Director General, la cabeza de uno de los servicios secretos, cuando deposita al protagonista, Félix Maldonado, convertido ahora, después de una operación y de un cambio de nombre, en Diego Velázquez, en la puerta de su antigua casa, con un mensaje en clave para el narrador, que maneja otra de las tramas de espionaje que infestan la estructura de la novela:

–Baje, licenciado Velázquez. Yo voy a seguir. Y dígame a su amigo Timón de Atenas que recapite en las palabras de Corneille, con algunos cambios toponímicos: *Rome a pour ma ruine une hydre trop fertile, une tête coupée en fait renâtre mille*. ¿Ve usted? Yo también tengo mis clásicos (p. 203).

Su significado es complejo. Por una parte, la hidra es la maquinaria intrincada del complejo petrolero mexicano, que se encontraba representado en holograma<sup>47</sup> en el anillo por el que los servicios secretos han estado luchando a lo largo de toda la novela:

Ni un solo lugar, ni un solo dato, ni una sola estimación, ni una sola certeza, ni una sola válvula de control del complejo petrolero mexicano escapaba a la mirada de piedra fluida del anillo de Bernstein; quien lo poseyera y descifrara tendría a la mano toda la información necesaria para interrumpir, ocupar o aprovechar, según las circunstancias, el funcionamiento de esa maquinaria, la hidra fértil a la que se refirió el Director General, que la piedra del anillo de Bernstein proyectaba en la pared como las sombras de la realidad en la cueva platónica (p. 230);

la equiparación de la hidra con el petróleo mexicano, en todo caso, se hace aún más evidente en el epílogo, que concluye con estas palabras:

Pero debajo de la tierra de la Malinche existe una riqueza superior a todo el oro de Moctezuma. Sellado por trampas geológicas más antiguas que los más viejos imperios, el tesoro de Chiapas, Veracruz y Tabasco es una promesa en una botella cerrada; buscarlo es como perseguir a un gato invisible en un laberinto subterráneo. Los pacientes perforadores penetran a dos mil, tres mil, cuatro mil metros de profundidad, en el mar, en la selva, en la sierra. El hallazgo de un pozo fértil compensa el fracaso de mil pozos yermos. Como la hidra, el petróleo nace multiplicado de una sola cabeza cortada (p. 280).

Pero también la hidra simboliza a las pasiones, que han movido con resortes distintos a los participantes en la trama, como explica el narrador a Félix después de arrebatárle la pistola con la que le apuntaba:

<sup>46</sup> Resulta quizás significativo de la importancia que concede Fuentes a estas dos figuras míticas el que sean las dos únicas que menciona en *Gringo viejo*; “Aquiles norteamericanos”, llama, en efecto, a los dinámicos reporteros de W. R. Hearst, con un guiño intertextual a la célebre paradoja de Aquiles y la tortuga: “escándalos locales, acontecimientos nacionales, los reporteros del imperio de William Randolph Hearst eran enérgicos, Aquiles norteamericanos, no tortugas mexicanas, a la caza de la noticia, inventando la noticia si era necesario” (p. 27); y un “humilde Prometeo” le habría gustado al protagonista decirle que era a los mexicanos a los que se había unido, que no acababan de entender sus intenciones: “este pedazo de humanidad, este ejemplo de agudas sensaciones, esta fabricación de hombre y bestia, este humilde Prometeo venía rogando, sí, implorando, el bien de la nada” (p. 31).

<sup>47</sup> “... hologramas de la conificación de los yacimientos y el cálculo matemático de la cantidad de fluido que contenían: un espléndido y espantoso retrato subterráneo de México, el descenso tecnológico de Laser al infierno mitológico de Mictlan, la fotografía en ebullición de las arterias, los intestinos, el tejido nervioso de un territorio cuadrículado, explorado metro por metro como por una sonda con la mirada atroz de Argos” (p. 230).

– Ah, la pasión vuelve a levantar su espantosa cabeza de hidra. Corta una y renacerán miles, ¿verdad? Llámala celos, insatisfacción, envidia, desprecio, miedo, asco, vanidad, terror, escarba en los motivos secretos de todos los que hemos participado en esta comedia de errores, Félix, y ponle a la pasión el nombre que quieras. Nunca acertarás, porque detrás de cada nombre de la pasión hay una realidad oscura, política o personal, da igual, que nadie puede nombrar y que te impulsa a disfrazar de acción, lícita o ilícita, también da igual, lo que sólo es pasión, hambre, padecimiento, deseo, un amor que se alimenta de su odio y un odio que se alimenta de su amor (p. 235),

una clave de interpretación que comparte con el narrador el Director General, que viene a decirle a Félix lo mismo:

La hidra de la pasión tiene muchas cabezas... (p. 267).

Por otra parte, incluso el rostro del Director General, al frente, como dijimos, de una de las ramas de los servicios secretos, recuerda también a la propia hidra, e igualmente deformes y grotescos son los rostros del narrador y de Bernstein<sup>48</sup>, responsables también de tareas de espionaje, que constituyen, en cierto modo, las tres cabezas de la hidra. El director general, concretamente, tiene un rostro verdoso, unas narices anchas y unos labios descarnados, de los que sale un aliento que parece exhalar de una tumba:

El Director General no tuvo que golpear a Félix; le bastó acercar el rostro verdoso, impreso para siempre en hondas comisuras y huesos próximos a la imagen de la muerte, si no a la muerte misma, aunque el aliento que salía por las aletas anchas de la nariz y los labios largos, sin carne, parecidos a dos navajas de canto, sí venía de una tumba interna capaz de hablar con una amenaza peor que cualquier tranquizza de Simón Ayub (p. 197),

y Félix Maldonado, de hecho, lo compara explícitamente con una resbaladiza serpiente embarrada:

–Ruth...–murmuró Félix, hipnotizado por la voz de muerte, la mirada de muerte, el gesto de muerte de este hombre inasible como una serpiente embarrada de aceite (p. 198).

Y es que el entramado de los servicios secretos que tiran de los hilos que mueven al mundo es como un águila de dos cabezas, que son la C.I.A. y el K.G.B., y los que forman parte de cualquiera de ellos, al compartir un mismo cuerpo, al servir a una, sirven a la otra también, y constituyen cada uno de ellos una de las cabezas de la hidra:

Eres sólo una cabeza de la hidra. Corta una y renacen mil. Tus pasiones te mueven y te derrotan. El águila lo sabe. El águila de dos cabezas. Una se llama la C.I.A.. La otra se llama la K.G.B. Dos cabezas y un solo cuerpo verdadero. Casi la Santísima Trinidad de nuestro tiempo. Sin saberlo, querámoslo o no, acabamos por servir los fines de una de las dos cabezas de ese monstruo frío. Pero como el cuerpo es el mismo, sirviendo a una servimos a la otra, y al revés. La hidra de nuestras pasiones está capturada entre las patas del águila bicéfala (p. 272).

Además de esta polivalencia de la figura de la hidra, que da título a la novela, la referencia a otras figuras mitológicas, como también vimos en el análisis de *Diana*, puede tener la función de permitir una mejor comprensión del presente por medio de una comparación más o menos explícita con las figuras del mito. Así, cuando Félix se lanza a la piscina para arrebatarse a Angélica el anillo codiciado por los servicios secretos, el abrazo de ambos recuerda a la imagen, fecunda en el arte, de Laoconte asfixiado por la serpiente<sup>49</sup>; cuando el narrador se pregunta si su amigo Félix Maldonado acabará triunfando en su empresa, el entramado de los servicios secretos le parece un laberinto dominado por Minotauros modernos, y se pregunta si alguna de las tres mujeres a las que ha amado Félix podría ser su Ariadna<sup>50</sup>; la estrecha amistad en su época de estudiantes del narrador y de Félix, por su parte, hacía que los llamaran Cástor y Pólux<sup>51</sup>; y, en clave humorística, el joven guaperas que se acuesta –como el propio Félix– con la esposa del complaciente taxista don Memo, parece, presa de un ataque de tos interminable, “un cupido tuberculoso” (p. 253).

<sup>48</sup> He aquí, por ejemplo, la descripción de Bernstein: “Bernstein rió, agitándose como un flan. En el trópico, sudando, parecía un gigantesco helado de vainilla a punto de derretirse” (p. 122), y la del narrador: “Relativamente bajo de estatura, con una cabeza demasiado grande para mi cuerpo pequeño y esbelto, la calvicie acentuaba mi pequeñez; intentaba compensar la alopecia con un bigote ancho, negro y grueso” (p. 214).

<sup>49</sup> “Félix giró apenas, la tomó del cuello y Angélica debió dar un grito de tiburón herido; el agua quebrada como cristal los liberó y disparó hacia la superficie abrazados en una figura de Laoconte, aunque en este caso cada cual podía creer que el otro era la serpiente” (p. 146).

<sup>50</sup> “¿Cuál, Sara, Mary, Ruth, judías las tres, miraría cara a cara al Señor Nuestro Dios? Si Angélica no era Ofelia, ¿una de ellas sería nuestra Ariadna? Si yo era un Laertes poco glorioso, ¿sabría mi amigo Maldonado ser un Hámlet con método en su locura o acabaría perdido en el laberinto de los Minotauros modernos?” (pp. 170-171).

<sup>51</sup> Así, en la primera entrevista entre ambos, Félix comenta: “Fuimos muy buenos amigos, amigos de veras, ¿no es cierto?”, y el narrador responde: “Más que eso. En Columbia nos llamaban Cástor y Pólux” (p. 215). Cf. además pp. 234 y 271.

Y no podía faltar, en fin, el tema odiseico, que vamos viendo ya que constituye un *leitmotiv* no sólo en la obra novelística de Fuentes, sino incluso en el conjunto de autores que venimos estudiando. Cuando Maldonado-Velázquez vuelve a casa, al final de la novela, después de todo lo que le ha ocurrido, se le compara con un Ulises que vuelve vencido de su guerra contra una Troya invisible, y a su esposa se la equipara con una Penélope fiel:

La señora Maldonado es una chica judía bonita, graciosa, activa, su Penélope fiel, ahora que regresaba vencido de la guerra contra una Troya invisible, la mujer que necesitaba para que le resolviera los problemas prácticos, le tuviese listo el desayuno, planchados los trajes, hechas las maletas, todo, hasta ponerle las mancuernas (p. 268);

pero, al entrar en la casa, oye una voz que no es la de Ruth, y, como tantos Ulises modernos, la idea de que no hay mujer que haya podido resistir tanto tiempo sin sucumbir al acoso de los pretendientes se apodera de él:

Escuchó una voz que no era la de Ruth. Provenía de la sala. Las puertas dobles entre el vestíbulo y la sala estaban entreabiertas. Se sintió ridículamente melodramático. ¿Cuánto tiempo aguanta una viuda joven sin recibir visitas masculinas, cómo se llama y cuándo se presentó el primer pretendiente de Penélope? (p. 269).

Aunque, al acercarse más, repara aliviado en que se trata de una voz de mujer... la voz que Sara Klein había dejado grabada en una cinta<sup>52</sup>. Una primera sorpresa, a la que sigue otra: Ruth, que había creído, como se le había indicado, que su marido estaba muerto, lleva unos hábitos de monja, de modo que Maldonado, después de todo, no podrá volver a su antigua vida.

### 3.5. *El empleo de la mitología en las restantes novelas del corpus seleccionado*

El interés mitográfico de las restantes novelas seleccionadas es marginal. Ya indicamos más arriba<sup>53</sup> que en *Gringo Viejo* (1985) hay sólo dos menciones a figuras del mito griego, Aquiles y Prometeo, y algo semejante puede decirse de *La muerte de Artemio Cruz* (1962) o de *Instinto de Inez* (2000). En la primera, por ejemplo, apenas si tenemos una mención de las ninfas y el dios Pan, en uno de los herméticos pasajes en segunda persona de la novela:

Sobrevivirás, Artemio Cruz... vencidos todos, sólo te faltará vencerte a ti mismo: tu enemigo saldrá del espejo a librar la última batalla: la ninfa enemiga, la ninfa de aliento espeso, hija de dioses, madre del seductor cabrío, madre del único dios muerto en tiempo del hombre<sup>54</sup>: del espejo saldrá la madre del Gran Dios Pan, la ninfa del orgullo, tu doble, otra vez tu doble: tu último enemigo, en la tierra despoblada de los vencidos por tu orgullo (p. 195),

una referencia paródica al portero de un burdel como “Cerbero endomingado” (p. 232) y el calificativo “jánico” aplicado a la comunidad mexicana, que ofrece instalaciones modernas a los turistas y oculta por detrás “el traspatio chaparro, lodoso, de los pescadores desnudos y sus chozas con niños barrigones, perros sarnosos, riachuelos de aguas negras, triquina y bacilos”:

Siempre los dos tiempos, en esta comunidad jánica, de rostro doble, tan lejana de lo que fue y tan lejana de lo que quiere ser (p. 250).

En *Instinto de Inez* (2000), por su parte, las referencias a la mitología son también escasas, y empleadas en todos los casos como identificación metafórica que permite entender mejor las realidades del presente comparándolas o identificándolas con las del pasado; así, el Diabolo es “una hidra que desconoce la piedad o el límite” (p. 32); el Londres de principios de los cuarenta, sometido a continuos y devastadores bombardeos aéreos, un “fénix renacido una y otra vez de sus escombros” (p. 38); en los ensayos previos a la representación que motiva el segundo encuentro de Inez y Gabriel se mencionan “unas pasiones que Mefistófeles y Fausto le ofrecen a la mujer como los frutos intocables de Tántalo” (p. 104), y los caballos despavoridos que figuran en el *Guernica* son “como pegasos de la muerte” que tratan de emprender el vuelo “para salvarse del gran cementerio en que se está convirtiendo la Tierra” (p. 110).

<sup>52</sup> La situación recuerda, invertida, al momento en que Henry Higgins, en las versiones cinematográficas del *Pigmalión* de Shaw, regresa a casa y, cuando cree estar escuchando la voz grabada de Eliza, está oyendo en realidad la voz real de la muchacha, que ha decidido volver a su lado.

<sup>53</sup> Cf. nota 46.

<sup>54</sup> Como recuerda J. C. González Boixo en nota (número 83) en la edición que hemos manejado, en tiempos de Tiberio, según cuenta Plutarco, una voz anunció que ‘El gran Pan ha muerto’, lo que se interpretó como anuncio del fin del mundo pagano.

### 3.6. *Presencia del mito en Nuevo Tiempo Mexicano* (1994)

En el conjunto de ensayos que hemos seleccionado como muestra del Fuentes ensayista (*Nuevo Tiempo Mexicano*, 1994), el empleo de las figuras mitológicas se ajusta en algunos casos a estas mismas pautas. Así, el entramado para mantener y transmitir el poder patrocinado por el Partido Revolucionario Institucional durante cinco decenios es una “loca tela de Penélope” (p. 69) que los jefes del régimen no quisieron destejer ni aun cuando empezaban a asomar los fracasos; la democracia es “el Tántalo mexicano, deseoso siempre del fruto que, al alcance de la mano, huye una y otra vez de nuestro tacto” (p. 152); los *dinosaurios* del PRI son “Gorgonas bizcas y boquichuecas, que espantan más por su fealdad que por su fiereza” que “guardan las entradas de las cavernas del Jurásico” (p. 161), de donde conviene salir enseguida, porque lo que espera fuera no son “los Campos Elíseos, pero tampoco la llanura de sombras” (p. 167); Estados Unidos, por su parte, es un país centrado en sí mismo, incapaz de distinguir sus propios intereses a largo plazo, “un coloso políticamente ciego, el Cíclope del Norte” (p. 100); la mirada de Buñuel, en fin, como antes la de Goya, es la mirada vigilante de un Argos (p. 184).

Pero en otros ejemplos encontramos una nota original y distinta, pues en ellos la equivalencia se establece entre las figuras del mito clásico y las de la mitología prehispánica, como los dioses del viento Eolo y Ehécatl:

De esta manera, el Sol de Viento revela un tercer México: El aire que sopla por las bocas de dos dioses gemelos, mediterráneo uno, mexicano el otro, los dos eufónicamente hermanados –Eolo y Ehécatl– impide la rigidez de la tierra o la inmovilidad del mar enfrentados (p. 21),

o entre aquéllas y los integrantes de los pueblos indígenas de tradición prehispánica:

El indio corre el peligro de volverse loco ante estas disyuntivas; se lanza al abismo, pero crea ‘un inmenso ritual’ que será el ala de su vuelo de Ícaro (p. 33),

cuyo entronque no sólo se realiza con la cultura grecolatina, sino también con el segundo de los principales aportes de la llamada cultura occidental, el imaginario judeocristiano:

Benítez<sup>55</sup> encuentra comparaciones llamativas con la visibilidad suprema de la pintura occidental –un grupo de tarahumaras, melenas recortadas, piernas desnudas, taparrabos abultados, parecen figuras de Brueghel en el trópico alto; ícaros desterrados. Un joven pastor tzeltal con un carnero echado sobre los hombros cobra la figura de san Juan Bautista de Donatello. Y la confusión orgiasta de los coras en Semana Santa se vuelve nítida al recuerdo del tríptico de Bosco, *El jardín de las delicias* (p.32).

Y es que, como señala el propio Fuentes, “... la revolución identificó la totalidad de nuestro pasado – indígena, ibérico, y a través de España, mediterráneo, griego y romano, cristiano, pero también árabe y judío y, al cabo, mayoritariamente, mestizo–...” (p. 204), de modo que “el *Mare Nostrum* de la antigüedad europea termina en Tampico, Villahermosa y Campeche” (p. 25).

### 3.7. *El naranjo* (1993)

Resulta, en cambio, de sumo interés el empleo de la mitología clásica en *El naranjo* (1993), conjunto de cinco relatos que puede, en cierto modo, considerarse como una síntesis de la obra de Fuentes, como sugiere su ubicación como cierre del ciclo narrativo que bautizó él mismo como *La edad del tiempo*. El naranjo, símbolo de la fertilidad y del mestizaje característico de la extensión de la cultura europea al Nuevo Mundo, da unidad a los distintos relatos que lo conforman, aunque hay también un tipo de unidad que confieren al libro sutiles transiciones e incluso ciertas recurrencias de la mitología clásica, a veces imbricada con la prehispánica.

En el primero de los relatos, *Las dos orillas*, contado por el *lengua* Jerónimo de Aguilar, un intérprete traidor, que trata de que la hazaña de Cortés fracase, y que encuentra la horma de su zapato en otra tránsfuga, la Malinche, las referencias mitológicas son escasas y se ajustan al modelo de interpretación de una realidad actual por medio de una comparación con el mundo antiguo o de simple exorno narrativo. Un ejemplo de lo primero encontramos en el relato de la llegada de los españoles a Tenochtitlan, con una apariencia de centauros:

No fuimos, pues, sólo hombres quienes entramos a la Gran Tenochtitlan en el 3 de noviembre de 1520, sino centauros: seres mitológicos, con dos cabezas y seis patas, armados de trueno y vestidos de roca (p. 22);

<sup>55</sup> Fernando Benítez, en *Los Indios de México*.

para lo segundo, puede verse la fantasía de Aguilar de una invasión desde América de la cerrada España, que provoca lo que hoy llamaríamos un estallido multicultural:

Dulces cantos mayas se unieron al de los trovadores provenzales, la flauta a la vihuela, la chirimía a la mandolina, y del mar cerca del Puerto de Santa María emergieron sirenas de todos los colores, que nos habían acompañado desde las islas del Caribe... (p. 56).

La invasión india de España con que soñaba el tráfuga Aguilar no tuvo, desde luego, lugar, pero pronto se vieron los conquistadores y sus hijos convertidos de agresores en agredidos, y por sus propios compatriotas. Es lo que subyace en el segundo relato, *Los hijos del conquistador*, en que se alternan los dos hijos de Cortés llamados Martín, el que le dio Malinche, y su heredero legítimo. Pero la agresión no fue tanto una agresión física como los pleitos eternos y la sofocación de la justicia entre el papeleo, siempre una espada de Damocles sobre sus cabezas:

Dos mil folios de prosa legal fueron enterrados para siempre en Sevilla porque de lo que se trataba era de mantener el juicio irresuelto, cual espada de Damocles sobre las cabezas de mi padre y también las de sus hijos... (p. 77).

La imagen de la espada de Damocles, curiosamente, se convierte en una especie de *leitmotiv* del relato; en ella piensa también el Martín mestizo, añadiéndole un equivalente prehispánico (y otro hispano), mientras contempla a su hermano entregado inconscientemente a la buena vida:

Espada de Damocles, pedernal de Cuauhtémoc, estilete de los Austrias, todo cuelga sobre nuestras cabezas y mi hermano Martín lo sabe, se divierte, comparte la arrogancia de Alonso de Ávila, no se da cuenta de cómo lo mira la Audiencia (p. 92).

Y la imagen aparece de nuevo cuando Martín el heredero legal es enviado a España, para quitárselo de enmedio y embarullarlo en un eterno pleito, y su hermano el mestizo le dice:

Quédate en México, exponte, pero apresura el juicio. ¿No te das cuenta de que si regresas a España te va a pasar lo mismo que a nuestro padre? Tu juicio nunca se va a acabar. Va a seguir eternamente. Corta ya el hilo de la espada sobre nuestras cabezas (p. 112).

Fuera de esta imagen, que no es propiamente mitológica, pero sí perteneciente al acervo paradigmático de las figuras del mundo clásico, la mitología sólo está presente en la protesta de Martín el heredero ante su hermano de que no es un inconsciente “Edipo indiano”, desconocedor de lo que se le viene encima:

No soy tan estúpido como tú crees, Martín Segundo. Segundo, sí, segundón, aunque te duela. Te hiero sólo para herirme a mí mismo y demostrarte que yo también sé ver muy claro lo que ocurre. No me creas un cegatón del destino, un Edipo indiano, no. Quiero y respeto a nuestro padre. Murió en mis brazos, no en los tuyos (pp. 77-78).

Si en el segundo relato son los hijos de los conquistadores los que se ven acosados como éstos acosaron a los indios, en el tercero, *Las dos Numancias*, son los protoespañoles los que son invadidos, traicionados y masacrados por los romanos. Si Cortés parecía un centauro a los aztecas, un centauro será también Escipión el Africano para los hispanos de la segunda guerra púnica:

Monta el caballo, se yergue sobre los estribos, habla en nombre de los dioses, inflama a la tropa con su juvenil presencia, fascina con su cuerpo grácil que apenas tolera la pesada musculatura de bronce de la coraza, el vello dorado de sus piernas que parece fundirse con el cuerpo del overo, y se apuesta, nuevo centauro, frente a Cartago Nueva, en el Mediterráneo, con máquinas, piedras, dardos, catapultas y jabalinas (p. 124).

Como las tropas de Cortés masacran a los habitantes de Cholula, las de Escipión masacran a los ilurgitanos, tras la herida de aquel nuevo Aquiles en su único punto flaco<sup>56</sup>. Y, si Escipión es un nuevo Aquiles, los incontables muertos que la guerra en Hispania provoca en el ejército romano hace que a los barcos que regresan a Roma inverosímilmente cargados de cadáveres pueda considerárseles una “armada de Caronte”:

Los muertos de España llenan los cementerios de Roma. Los barcos salen cargados de vida y regresan con el único fruto seguro de España: la muerte. Es la armada de Caronte (p. 132).

<sup>56</sup> “Cornelio Escipión lo tiene todo de su parte: juventud y belleza, inspiración y coraje, don teatral, virtud retórica, y la oreja de los dioses. Mas no hay héroe sin su talón de Aquiles. España, unida al continente por el cuello de los Pirineos, sería, sin éstos, una isla. Mas ese cuello es vulnerable, como lo fue el de nuestro héroe Cornelio Escipión en la batalla siguiente contra Ilurgia, pueblo aliado nuestro, que se pasó a los cartagineses. Cornelio, lo tomó en cuatro horas, pero fue herido en el cuello, el único lugar desnudo entre su tronco y cabeza, pues todo lo demás, el casco, el peto, la coraza y la espada corta, convertían a nuestro comandante en una bestia de metal. Pero tenía el cuello de Aquiles” (pp. 125-126).

Pero también a Roma le llegó su hora, y su papel hegemónico en el panorama mundial le toca hoy en día a los Estados Unidos, que someten a México a una segunda colonización. En el cuarto relato, *Apolo y las putas*, un galán de cine americano, ya maduro, Vince Valera, californiano de origen irlandés, que, irónicamente, ha conseguido su único óscar en una película italiana, viaja a Acapulco, donde pretende realizar una última proeza sexual, aunque lo lleve a la muerte: tras asistir a una casa de *striptease*, invita a la madama y a las siete *performers* a un pequeño crucero, en un yate llamado, significativamente, *Las dos Américas*<sup>57</sup>, en medio del cual se entrega a una orgía sexual con todas ellas que acaba en su muerte; a la deriva, sin alimentos, las muchachas le cortan los testículos y los engullen; cuando son rescatadas, con el cadáver ya en descomposición, una de las mujeres lo reclama como ficticio padre de su hijo muerto, en cuya tumba, después de llevarlo a través de medio México en un cajón, lo entierra.

La subversión de la asociación entre Apolo y las musas es evidente ya desde el título, pero el número de muchachas, que no son nueve, sino siete, nos lleva a un segundo hipotexto distinto: el de Blancanieves, y, más concretamente, *Blancanieves* de Disney<sup>58</sup>. La madama es ahora una Blancanieves paródica<sup>59</sup>, y los enanos devienen enanas al servicio sexual de un decrepito y rijoso príncipe azul, que muere tras copular con todas ellas.

Una primera mención irónica de Apolo, que recrea paródicamente la imagen clásica de la divinidad solar penetrando con su carro de fuego en el mar al caer de la tarde aparece cuando el protagonista se dirige a una discoteca que le han recomendado:

Voy manejando el jeep color de rosa por la carretera de la montaña... Apolo y su carroza de luces se han hundido en el mar. El motor del jeep no alcanza a silenciar a las cigarras... (p. 177).

Páginas después tiene lugar una serie de equiparaciones del protagonista –un californiano de origen irlandés, como dijimos, descendiente de un marinero español náufrago en el desastre de la Armada Invencible– con Apolo, cuando rememora a su esposa Cindy, a quien gustaba destacar la diferencia del color de piel de ambos:

Eres un irlandés negro, me dijo Cindy cuando me enamoré de ella. Era platinada e idéntica a todo lo que he visto hoy desde los cielos. Como si yo fuera Apolo y ella el firmamento iluminado y recorrido por mi luz (p. 183),

y la belleza mestiza de su cuerpo:

Un latino del norte, Vince, moreno con las cejas más negras y pobladas del mundo... tu pelo negro, lustroso, y la perfección de tu cuerpo, Vince, liso como un Apolo, sin vello en el pecho o las piernas, lustroso como un mármol negro o un gladiador antiguo, fuerte como el pectoral de un legionario romano, musculoso como un guerrillero español, pero con más pelo en las axilas y el pubis que cualquier hombre que yo haya conocido antes... (pp. 183-184),

y a quien pide que sea siempre, en el decurso de su carrera cinematográfica, “el Apolo maldito de la serie B” (p. 184)<sup>60</sup>.

<sup>57</sup> Sobre el nombre del barco y la condición de sus ocupantes reflexionará sarcásticamente el protagonista, una vez ya hecho un brazo de mar en el balandro: “¿Dos Américas, un Apolo y siete putas? ¡Vaya cóctel!” (p. 196).

<sup>58</sup> “Las empecé a identificar, mis siete enanas... Ésta sería la Gruñona, porque se resistía a mis avances diciendo no, no soy de ésas, ya me encabronaste, suéltame. Otra sería la Tontita, porque sólo se reía nerviosamente cuando yo le metía mano y ella se hacía la disimulada, sin poder controlar el movimiento cómico de sus orejas. La tercera sería la Dormilona, porque fingió que yo no la tocaba y se hacía la turista mientras le metía el dedo por la vagina mojada... Ya había identificado a la Doctora, que no más miraba muy seria, en tanto que la Tímida que se acercaba, como si me temiera, como si ya me hubiese conocido antes. A mi empezó a enloquecerme la que estornudaba, la primera que hundió las narices en los pelos de mi sexo y empezó a estornudar como si mi vello le diera la fiebre del heno. Y la séptima que sería la industriosa y precisa, me desabotoné la camisa y me tendió desnudo sobre la cubierta del queche...” (pp. 199-200).

<sup>59</sup> “Usa un collar de perlas y un corpiño de terciopelo con un cuello blanco y levantado como una nube o un paracaídas detrás del cogote. Es igual a Blanca Nieves” (p. 191); pero una Blanca Nieves grotesca: “Su atuendo es grotesco; es barrigona y la minifalda le descubre unas rodillas gordas y zapatillas de celuloide transparente. Le cuesta ajustarse la falda a la barriga y el corpiño de terciopelo contra las tetas aplastadas” (p. 192). Pero, pese a su atuendo, la madama no ignora cuál es el papel que en realidad le cuadra: “Yo soy la Madrastra, dijo con una sonrisa inefable, yo soy la que ofrece la manzana envenenada” (p. 194).

<sup>60</sup> Todavía aparecerá mencionado Apolo en otros tres lugares, cuando Vince está a punto de hacer el amor con la última de las muchachas (“quiero gozar del culo final, el séptimo sello, el culo sin atributos, el purgatorio sexual sin cielo ni infierno, pero con mi nombre tatuado a la entrada de la vagina, Vince Valera, Apolo vencido...”, p. 202); en el recuerdo de una conversación con Padovani, el director de la película con la que obtuvo el óscar: “Apenas fui el Apolo de la serie B, como me llama mi mujer, le dice. Apolo es la luz, me dijo Padovani, sentados él y yo en el Lido de Venecia, solitario una tarde de noviembre. Está asociado con la profecía, la arquera, la medicina y los rebaños. Su hermana es la Luna. Gracias a ella triunfa sobre las deidades de la noche oscura” (p. 224), y cuando, a punto ya de terminar el relato, el protagonista se acuerda de “las estatuas de Apolo que sólo cuentan la vejez por siglos” (p. 226).

En la petición de exclusividad sexual de Cindy, por cierto, con referencias al mundo de los cuentos infantiles, hay una nota ominosa que prefigura el hipotexto disneyano invertido del final del relato:

no seas más que mi amante, Vince, no beses a nadie más, no te cojas a nadie más, sé sólo de tu Cindy, cinderella, hazme sentirme de cuento de hadas (p. 184).

La fantasía sexual de una Blancanieves invertida, de todos modos, parece sugerirla al protagonista no este recuerdo de las palabras de su esposa, sino el comentario del encargado del pub *Maggie's*, en el que entra a tomar una copa antes de pasar al espectáculo:

... y me confiesa que el sueño erótico de su niñez fue *Blanca Nieves y los Siete Enanos* de Walt Disney. Bueno, me guña, más que erótico, fue una fantasía sadoerótica. Dice que él se imaginaba como Blanca Nieves –se ríe insinuante– esperando que los enanitos la maltrataran. Todos esos cinturones de cuero, esas botas, esos clavos y martillos, ¡qué ganas de pedirle a toda esa gente menuda, crucifiquenme, chaparros, o vamos jugando al San Sebastián, zas! (p. 187).

Fuera ya del análisis de los hipotextos, el “sentido” polémico del relato se hace explícito cuando Vince, ya en el delirio de la muerte próxima, y con el barco a la deriva, se reconoce culpable de todo, por ser norteamericano, por ser rico y famoso, por haber abusado de aquellas mujeres mexicanas, por ser el responsable, en fin, él, un norteamericano con sangre española, de que aquel barco titulado simbólicamente *Las dos Américas* marche a la deriva:

Estamos al garete y en ese instante todos los apetitos y recuerdos y temores se funden en uno solo, que soy yo, objeto temible... yo soy el culpable de la situación, culpable de haber abusado de ellas, culpable de ser norteamericano, de ser rico, de ser famoso... soy un actor, con mil carajos, soy un actor frustrado, condenado igualmente por su mediocridad habitual y por su éxito excepcional, sí, soy culpable de muchas cosas, de mi profesión, de mi esposa, de mis socios, de mis compañeros de trabajo, que son las gentes que recuerdo... (p. 226);

y, considerarse distinto e inocente sólo por ser un Apolo, por pertenecer a la clase ilustrada de los artistas, los intelectuales, los poetas, es sólo un intento torpe de rehuir las responsabilidades propias, que poco sentido tiene en el momento de la muerte:

... y súbitamente, muerto aquí y pudriéndome bajo el sol del Pacífico, perdiendo mis facciones poco a poco pero instantáneamente, pienso en las estatuas de Apolo que sólo cuentan la vejez por siglos, y la muerte nunca, trato de salvar mi responsabilidad asimilándome como las estatuas, reuniéndome con los poetas y los artistas, abrazando a mi hermana desvanecida la Luna, colgando sobre mis sienes los laureles de los nombres que son los príncipes del lenguaje y de la visión, Yeats, Rilke, Padovani, Tumer... (p. 226).

Pensando ya en que Cindy, como la *Cenicienta* del cuento, se habrá quedado con todo sin hacer preguntas, quisiera ir más allá de la escueta necrológica suya que ha publicado *Newsweek*, y se imagina el protagonista de otros destinos que pudieron ser los suyos<sup>61</sup>, y

Sueño con el naranjo y trato de imaginar quién lo plantó, árbol mediterráneo, oriental, árabe y chino, en esta costa lejana de las Américas por primera vez (p. 230).

En la quinta historia, titulada significativamente *Las dos Américas*, como el yate que alquila Vince en el relato anterior, se imagina que Colón, al descubrir América, a donde llegó como náufrago, después de haber sido abandonado por los hermanos Pinzón, que retornaron a España, encuentra el Paraíso en la tierra, y decide no dar cuenta del descubrimiento, y quedarse allí para siempre; consigna, con todo, un diario, y lo arroja al mar en una botella. Siglos después, todo un consorcio japonés llega a su Paraíso, del que ha tenido noticia por el diario, y lo somete a una explotación capitalista que lo degrada hasta la raíz; el mensaje subiminal parece claro: si no hubieran sido los españoles, cualesquiera otros habrían descubierto América, y habrían acabado con ella.

En esta historia final, las referencias mitológicas están presentes, en primer lugar, en el relato especioso que hace Colón pensando en que los monarcas de Europa se rindan ante su hazaña, para lo que sabe que hay que insistir en la riqueza del lugar, y las posibilidades de lucro que ofrece, pero adornándolas con una envoltura mítica que las hiciera atractivas y paladeables, en la que se dan la mano, por ejemplo, sirenas y Amazonas:

<sup>61</sup> “Me imagino en México conquistando la Gran Tenochtitlan, amando a una princesa india. Me imagino encarcelado, soñando con mi madre muerta y abandonada. Me imagino en otro siglo, organizando brindis y serenatas en una ciudad barroca que no conozco. Frente a otra ciudad desconocida, pero antigua, me imagino vestido de negro al frente de un ejército enlutado, decidido a vencer en un combate contra el puro espacio invisible...” (p. 230).

No desconocía, sin embargo, la necesidad fabuladora de mis contemporáneos, la envoltura mítica que disfraza e hiciese paladeable el afán de lucro. Oro, sí, pero guardado en minas profundas por canibales y fieras bestias. Perlas también, pero reveladas por el canto de sirenas de tres tetas tres. Mares transparentes, pero surcados por tiburones con dos vergas y, además, plegadizas. Islas pródigas, pero defendidas por amazonas que sólo reciben una vez al año la visita de hombres, se dejan preñar y cada nueve meses regresan a los niños machos con sus padres y se guardan sólo a las niñas hembras. Son implacables con los intrusos: los castran. Son implacables con sí mismas: se cortan un seno para disparar mejor sus flechas (pp. 240-241).

En segundo lugar, cuando Colón descubre que se ha topado con unos hombres que viven en una auténtica Edad de Oro, y explica en qué consiste ese mito a los indígenas:

Pues ésta era como la Edad de Oro que evocan los antiguos y así lo recité a mis nuevos amigos de Antilia, que así dijeron se llamara su isla, y me escuchaban sin comprender, pues los describía a sí mismos y a su tiempo: Primero fue la Edad de Oro, cuando el hombre se gobernaba con la razón incorrupta y en busca constante del bien. Ni obligado por el castigo, ni acicateado por el miedo, su palabra era simple, y su alma sincera. No hacía falta ley allí donde nadie oprimía, ni juez ni tribunal. Ni muros, ni trompetas, ni espadas se forjaban, pues todos desconocían estas palabras: lo Tuyo y lo Mío (p. 242)<sup>62</sup>.

En tercer lugar, cuando llegan, por fin, los japoneses, y su avión, que tiene la apariencia de un enorme pájaro, se describe como una mezcla de Pegaso y el arca de Noé:

El pájaro desciende al golfo. De su panza salen dos patas inmensas como almadías y con un gruñir espantoso, acallando la gritería alborotada del caracara, se asienta en el agua, levantando una nube de espuma y encrespa las aguas del golfo. Todo se calma. El pájaro tiene puertas y ventanas. Es una casa del aire. Una mezcla del Arca de Noé y el mitológico Pegaso (p. 251).

#### 4. PRESENCIA DEL MITO EN UNA NOVELISTA MEXICANA DE RAÍCES EUROPEAS: ELENA PONIATOWSKA

No deja de resultar curioso que ninguno de los dos representantes más emblemáticos de la novela mexicana actual haya nacido de hecho en este país. Carlos Fuentes, en efecto, hijo de diplomático, nació en Panamá, y su infancia y juventud transcurrieron lejos de México, ligadas a los avatares de la profesión de su padre, y luego de la suya, y Elena Poniatowska (1932), hija de una madre mexicana y de un padre descendiente del último rey de Polonia, nació en París<sup>63</sup>, y no llegó a México hasta la edad de diez años, nacionalizándose mexicana sólo en 1969<sup>64</sup>.

Formada como reportera periodística, caracterizada por un estilo irónico e iconoclasta, es, junto con Monsiváis, el mejor representante en México de la literatura testimonial, género híbrido, mezcla de reportaje periodístico, ensayo, investigación social y documento vivo, que nace en varios países de Hispanoamérica en la década de los 60, y en el que, como señala J. M. Oviedo:

... en la versión de un suceso real que narrador y lectores comparten como miembros de una misma comunidad, la imaginación y el enfoque personal no están excluidos, pero sí sometidos al compromiso de ser fiel a esa realidad y de informar sobre algo que todos deben y quieren conocer más a fondo<sup>65</sup>.

Aunque sus obras más genuinamente testimoniales son *La noche de Tlatelolco* (1971), que se ha convertido en el documento de referencia para la triste matanza de la Plaza de las Tres Culturas en 1968, y *Nada, nadie: las voces del temblor* (1988), sobre el movimiento sísmico que asoló México en septiembre de 1985, el documentalismo está también presente en mayor o menor grado en su obra novelística, ya sea en clave autobiográfica, como en *La Flor de Lis*, o biográfica, como en *Tinísima*, biografía novelada de la vida

<sup>62</sup> La constatación de que se encuentra ante la Edad de Oro es, precisamente, lo que provoca el terrible dilema: “¿Era inevitable que llegara la Edad del Fierro? ¿Podía yo aplazarla? ¿Por cuánto tiempo? Había llegado a la Edad de Oro. Abracé al buen salvaje. ¿Iba a revelar su existencia a los europeos? ¿Iba a librar a estos pueblos dulces, desnudos, sin malicia, a la esclavitud y la muerte? Tomé la decisión de callar y permanecer entre ellos...” (p. 242).

<sup>63</sup> He aquí cómo lo expresa J. M. Oviedo: “Es irónico que una escritora tan identificada con el pueblo mexicano, los dramas de su historia de ayer y hoy y su lucha por sobrevivir en medio de la adversidad sea una persona que nació en París, en el seno de una familia formada por un padre descendiente del último rey de Polonia y una dama de la alta sociedad mexicana” (*ob. cit.*, p. 373).

<sup>64</sup> Tomo ambos datos de Laura Navarrete Maya, “La ciudad de México en la obra de Elena Poniatowska (una visión de compromiso social)”, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, 2000, vol 3, p. 279.

<sup>65</sup> J. M. Oviedo, *ob. cit.*, pp. 272-273.

apasionante de la fotografía revolucionaria Ernestina Modotti, o en *Hasta no verte Jesús mío*, elaborada sobre las vivencias que transmitió a la novelista Jesusa Palancares (Josefina Bórquez), una mujer de vida humilde, que fue en tiempos soldadera, y acabó recorriendo buen número de lugares y ambientes sociales del México revolucionario y postrevolucionario, a la manera de una pícarra moderna.

Para mi análisis he seleccionado como *corpus* las siguientes obras, cuatro novelas: *Hasta no verte Jesús mío* (1969), *La Flor de Lis* (1988), *Tinísima* (1992) y *La piel del cielo* (2001), un libro de relatos cortos, *Querido Diego, te abraza Quiela y otros cuentos*, y el texto escrito para un catálogo de fotografías sobre las célebres “soldaderas” de la Revolución Mexicana: *Las soldaderas* (1999)<sup>66</sup>.

Un primer muestreo del material que hemos encontrado arroja la siguiente evaluación cuantitativa. En *Hasta no verte Jesús mío*, la obra que hizo a Poniatowska saltar a la fama, la mitología clásica está prácticamente ausente; sólo hemos detectado, si acaso, una posible alusión al momento emotivo del retorno de Odiseo en el que su viejo perro Argo, agotado por los años y la incuria, reconoce a su amo, lo saluda alegremente, y muere<sup>67</sup>. He aquí, por su parte, el posible pasaje paralelo en la novela de Poniatowska, en el que la protagonista cuenta la visita que hizo, acompañando a su marido, Pedro, a la casa de campo donde vivía la anciana abuela de éste:

No nos quedamos mucho más en el Rancho del Guajolote porque mi marido pidió unos días de permiso para ir más al norte, a la Hacienda del Salado en el Estado de Coahuila a ver a su abuela. Salimos a caballo no más los dos. Allí había nacido Pedro y ora sí no le paraba la boca de tan contento que estaba. Llegamos como a las tres de la tarde a saludar a la abuela y en eso estábamos cuando se acercó una chiva. Luego que lo olió empezó a chillar la chiva (p. 121).

Pedro le cuenta entonces que cuando era niño y su abuela lo dejaba solo en la finca, la chiva se le acercaba y hacía que dejara de llorar ofreciéndole la teta. Por eso, le dice, era para él como una madre; pero a la protagonista –según explica a sus lectores– bien poco le interesa preguntar quién era su madre, o qué había sido de ella, y comenta simplemente, que la chiva murió al poco de marcharse ellos:

Yo no quería saber. A mí no me interesaba su vida. Lo que sí supe es que al día siguiente que nos fuimos se murió la chiva (p. 122).

Como en la *Odisea*, también en la novela un animal reconoce a su antiguo amo al regresar éste a casa después de muchos años, le muestra su alegría, y al poco muere.

En la segunda de las novelas seleccionadas, la autobiográfica *La Flor de Lis* (1988), las referencias a la mitología grecorromana son también escasas, aunque el *yo* de la novela es ahora una señorita bien de la sociedad mexicana, educada en los mejores colegios. De hecho, sólo hemos encontrado una mención de Pigmalión, en la descripción autocomplaciente de la protagonista –trufada de referencias cinematográficas– de ella misma y las muchachas de su círculo<sup>68</sup> y una comparación del turbio Padre Teufel, que se infiltra dañinamente en la casa de la familia de la protagonista, con Júpiter tonante<sup>69</sup>.

Tampoco en *Tinísima* las referencias a la mitología son particularmente numerosas; de hecho, sólo hemos localizado cuatro: una calificación de la exuberancia de la vida mexicana como “efervescencia dionisiaca”<sup>70</sup>; el apelativo de “titán” que le merece al poeta Santos Chocano el ministro Vasconcelos, por sus afanes por llevar la cultura clásica al pueblo llano<sup>71</sup>; una referencia a la Atlántida en una de las tertulias con intelectuales mexicanos en las que participa la protagonista<sup>72</sup>, y, por último, una mención de Jasón, los Argonautas y el vellocino de oro,

<sup>66</sup> Las ediciones sobre las que hemos trabajado son las siguientes: *Hasta no verte Jesús mío*, Madrid, Alianza, 1984; *La Flor de Lis*, Madrid, Alianza, 1989; *Tinísima*, México, Era, 2000; *La piel del cielo*, Madrid, Alfaguara, 2001; *Querido Diego, te abraza Quiela y otros cuentos*, Madrid, Alianza, 1987, y *Las soldaderas*, México, Era, 1999.

<sup>67</sup> Cf. Hom. *Od.* XVII 290 ss.

<sup>68</sup> “...éste es nuestro mundo, regresando al convento se lo decimos a la Reverenda Madre, whoopee, qué dicha embriagadora; hoy en la noche, dormimos en brazos de Fred Astaire, bajamos nubes escalonadas que vienen del cielo, Esther Williams con su traje de baño de faja nada al interior del piano de cola de José Iturbi, el Pato Donald y el Ratón Miguelito nos dan de besos, nunca en el mundo ha habido muchachas tan atractivas como nosotras, nunca nadie que cante bajo la lluvia, nunca unos paraguas han girado con tanta sabiduría, le hemos ahorrado a Pigmalión mucho trabajo...” (p. 123).

<sup>69</sup> “¡Ay, Marianita, no sé, parece un pequeño Júpiter tonante!” (p. 225).

<sup>70</sup> “En Juchitán entran y salen de las casas abiertas. Como las gallinas y los puercos, los niños revolotean entre los cacareos, ‘yo te lo cuido, allí déjamelos’; una especie de efervescencia dionisiaca se explaya en los lugares públicos” (p. 113).

<sup>71</sup> “José Vasconcelos, ministro de Educación, era un titán; gracias a él, los campesinos leerían a Plotino, a Sócrates; los diálogos de Platón estarían en librerías de mampostería en Chapultepec: sin bibliotecario, esperando al paseante” (p. 131).

<sup>72</sup> “Entonces éste puso el ejemplo de la Atlántida, el continente perdido. Un libro publicado en Francia después de veinte años de descifrar

en un divertido pasaje en que se parodia la “Stalinomanía” de Enea Sormenti, esto es, el activista revolucionario Vittorio Vidali, el último compañero de Tina:

Tina pregunta:

– ¿Es cierto que después del diluvio el Arca de Noé descansó en el jardín del Edén sobre el Monte Ararat, en Georgia?

– Stalin proviene de Georgia, según cuentan, hijo de un zapatero remendón.

– ¿Y el mar Negro, el de Jasón y los Argonautas, su búsqueda del vellón dorado?

– No está lejos de Tiflis donde Stalin empezó a luchar con los obreros” (p. 329)<sup>73</sup>.

Más frecuentes, en cambio, son las referencias míticas en *La piel del cielo* (2001). La primera es la del Olimpo, en cuanto lugar de referencia de los dioses, con los que se identifican los jóvenes autosatisfechos de la pandilla de Diego Beristáin<sup>74</sup>, el amigo rico del protagonista, Lorenzo de Tena, y un canto de sirenas son para éste las palabras que le grita su tía cada vez que quiere que acompañe de vuelta a su casa a su amiga Lucía, una madurita marchosa que unas veces le otorga al muchacho sus favores y otras lo deja con un palmo de narices<sup>75</sup>. No podían faltar, en una novela que transcurre en gran parte en un observatorio astronómico, referencias a personajes mitológicos catasterizados en estrellas y constelaciones; así, la primera vez que el profesor Luis Enrique Erro permite a Lorenzo mirar por el microscopio se menciona a Andrómeda<sup>76</sup>. Documentamos otra mención a Júpiter, que aparecía también en *La flor de Lis*; si en esta novela se comparaba al exaltado padre Teufel con un Júpiter tonante, ahora el joven Lorenzo, recordando, durante su estancia en Harvard, el orgullo que había sentido cuando se entregó a él en México la pizpireta camarera Cocorito, se siente como uno más de los grandes seductores, equiparable a Júpiter o a Casanova<sup>77</sup>. Hay, en fin, dos referencias a la *Odisea*, a la que Poniatowska había hecho, como vimos, también alusión en un pasaje de *Hasta no verte*. En el primero de ellos, Fausta, la ayudante de De Tena en el observatorio, mientras corrige galeradas con Lorenzo en la propia imprenta, siente su tarea, que por lo demás la apasiona, como una “verdadera odisea”, y a ella misma como una nueva Penélope, que, en este caso, no se queda en casa, sino que acompaña en su aventura a su Ulises, que es obviamente el profesor De Tena:

A mediodía compartían una torta y un refresco embotellado con los linotipistas y seguían corrigiendo galeras. ‘El olor de la tinta es una droga mucho más poderosa que cualquier pasta’, decía Fausta y sonreía para tranquilizar al director. ‘Ésta es una verdadera odisea, pero, a diferencia de Penélope no me quedo en casa, corrijo el cielo y sus designios inescrutables al lado de Ulises’ (p. 385).

En el pasaje en que se cuentan las difíciles tareas de ingeniería para abrir una brecha en el Pico del Diablo, en la Baja California, De Tena, exasperado por la lentitud de las obras, compara la pelea diaria entre la naturaleza y la voluntad del hombre con Escila y Caribdis, y menciona explícitamente como fuentes a Homero y *La Odisea*; pero, como podrá comprobarse, confunde a los monstruos citados con las rocas Simplégades, como pone de manifiesto la lectura del pasaje:

Cada día en la sierra era una confrontación entre dos fuerzas, una pelea a muerte entre la naturaleza y la voluntad de los hombres, las dos inmensas rocas errantes que en la *Odisea* causaban la muerte de los navegantes al estrellarse contra ellas, Caribdis y Escila, según Homero (p. 423).

en el Vaticano documentos robados a México por Hernán Cortés, demostraba con mapas la existencia de la Atlántida y daba los nombres de puertos y ciudades” (p. 154).

<sup>73</sup> El poco apego de Vidali por la mitología se retrata en otra anécdota. Cuando, durante el viaje en barco a Europa, tras ser expulsada de México, íntima Tina con Vidali, éste le cuenta sus ilusiones de niño: “De niño quise ser pirata, gladiador romano; me prometí que seguirían a Vittorio Vidali. Ése es mi nombre” (p. 298), de modo que Tina se entera de que el revolucionario no se llama en realidad Enea Sormenti, que es sólo un nombre de combate. Y, a pesar de la aureola heroica que podría desprenderse de la raigambre mítica de su verdadero nombre, Vitali comenta: “Me gusta más Vittorio que Enea. ¡Victorioso!”

<sup>74</sup> “A través de sus editoriales, la pandilla creía orientar al gobierno, alimentar a la patria y cuando las cosas salían mal era porque los jefazos no habían seguido su consejo. Ser joven es ser omnipotente, pertenecer al Olimpo, correr con la antorcha en la mano. Y ganar” (p. 63).

<sup>75</sup> “El grito de su tía: ‘Lorencito, baja, por favor a acompañar a Lucía a su casa’, se volvió un canto de sirenas” (p. 66).

<sup>76</sup> “—Creí que Andrómeda era una muchacha.

—Y lo es, joven De Tena, lo es, use usted su imaginación. Muy pocas constelaciones se parecen a su nombre” (pp. 144-145).

<sup>77</sup> “A Lorenzo le brincó el corazón de que Cocorito lo escogiera antes que a los demás, lo convertía en un dios, Júpiter, el seductor, el casanova” (pp. 216-217).

Escila, como se sabe, era un ser monstruoso con la cintura brotada de feroces perros, mientras que Caribdis era un remolino que engullía periódicamente una enorme cantidad del agua marina que pasaba por delante de su caverna, y después la expelía, ocasionando la destrucción de las naves y tripulaciones que pasaban a su alcance.

En las dos obras restantes que hemos seleccionado, las referencias mitológicas son exiguas, como en *Las Soldaderas*, donde encontramos sólo el sintagma "Centauro del Norte" para designar a Pancho Villa<sup>78</sup>, o inexistentes, como en *Querido Diego, te abraza Quiela y otros cuentos*.

##### 5. REFERENCIAS MITOLÓGICAS EN LA OBRA DE CARLOS MONSIVÁIS

Si en el análisis de Poniatowska nos hemos centrado en las novelas, ha sido porque hemos preferido estudiar la cara ensayística del testimonialismo específicamente en la obra de Carlos Monsiváis (1938). De ella he seleccionado dos volúmenes: *Los rituales del caos* (1995) y *Las tradiciones de la imagen* (2001)<sup>79</sup>. En el primero de ellos, la presencia de la mitología no es escasa. Como es frecuente en el género ensayístico, las figuras del mito se emplean sobre todo con una finalidad paradigmática, para explicar la realidad actual mediante identificaciones con un modelo prototípico que las ilustra y las presenta bajo una luz esclarecedora. Así, El Santo, el famoso luchador popular mexicano, se compara con Anteo, el antagonista de Hércules que recobraba la fuerza cada vez que era derribado<sup>80</sup> y las mujeres-vampiro con las que lucha el héroe en uno de las películas que protagoniza se equiparan a las Amazonas<sup>81</sup>. El virtuoso y la virtuosa de los salones de baile, coordinados en sus giros y desplazamientos como si fueran no dos, sino uno, son como los centauros; o, para expresarlo más precisamente en los términos en los que lo plantea el ensayista, "el primer centauro fue un dueto danzonero" (p. 157) y el salón de baile al que acuden parejas que celebran ya sus bodas de oro matrimoniales es un laberinto "regido por minotauros uniformados" (p. 160). Sotheby's y Christie's, por su parte, las dos célebres galerías, son "las Scilla y Caribdis del coleccionismo" (p. 244), y el público ruidoso y bestial que asiste a los combates de El Santo, aullando y lanzando botes de cerveza, es asimilado, mediante el sintagma "Raza de Bronce"<sup>82</sup>, a uno de los estadios degenerativos que se distinguen en el mito de las Edades<sup>83</sup>.

Ahora bien, si en los ejemplos anteriores la comparación entre figuras mitológicas y figuras actuales reposa en el mecanismo de la identificación (el salón de baile es un laberinto, El Santo es un Anteo, Sotheby's y Christie's son Escila y Caribdis...), el paralelo mítico se emplea otras veces como elemento de comparación explicativa. Así, para explicar la popularidad del lucrativo negocio de los adoradores del diablo del Cerro de las Ánimas, dirigido por el brujo Gonzalo Aguirre, se aducen otros paralelos de fenómenos sorprendentes que desde siempre han atraído la curiosidad del hombre, uno de los cuales resulta ser el hundimiento de la Atlántida<sup>84</sup>.

Un tercer tipo de empleo de las figuras mitológicas es el que podríamos calificar de efrástico. En el caso de Monsiváis, lo encontramos en una reflexión sobre las prácticas escultóricas del México revolucionario, que han pervivido hasta la fecha. Opina Monsiváis que la abundancia de esculturas de tema mitológico o clásico se debe al afán del estado revolucionario de afirmarse frente a la omnipresente Iglesia católica, y entre las figuras míticas representadas individualiza las de ganimedes, venus de milo y ninfas, escritas en todos los casos con minúsculas<sup>85</sup>. Pero, en lugar de plantearse una lucha entre las dos fuentes temáticas, se produce una simbiosis de

<sup>78</sup> "Un disparo salió del grupo de mujeres y alcanzó el sombrero del Centauro del Norte" (p. 9).

<sup>79</sup> Citamos por las siguientes ediciones: *Los rituales del caos*, México, Ediciones Era, 1998, y *Las tradiciones de la imagen*, Madrid, FCE de España, 2003.

<sup>80</sup> "Y El Santo, Anteo fuera de la meseta helénica, metáfora en busca de mitología, recupera su ímpetu si el público le implora a las fuerzas primordiales (sus gargantas, el efecto de la violencia sobre la teatralidad) el desencadenamiento de la madriza" (p. 129).

<sup>81</sup> "Las mujeres vampiro inauguran un alud de crímenes y envían a un esclavo a que destruya a El Santo en el ring. Éste vence, rescata a Tundra, y ve a las llamas devolver al infierno a las Amazonas" (p. 131).

<sup>82</sup> En la elección del "bronce", probablemente, hay un doble sentido que remite a la tonalidad cromática que añade a buena parte de la población mexicana su componente genético indígena.

<sup>83</sup> "En la arena, los cabellos recién cortados del rival son trofeo de guerra y son la guerra misma, el desenmascaramiento es la pérdida del rostro, y los cetos mundiales y nacionales son ilusiones de gloria que la Raza de Bronce reconoce" (p. 129).

<sup>84</sup> "Nunca desaparece el interés por los mensajes ocultos en las catedrales o las marejadas que acuñaron la sabiduría de la Atlántida" (p. 82).

<sup>85</sup> "Para afirmarse, el Estado rivaliza con la omnipresencia del catolicismo, que incluso ha utilizado para sí 'el gusto clásico', tal y como da noticia la escultura del XIX, que entrevera santos y dioses paganos y, en obediencia a las tácticas eclesiásticas, 'convierte' el pasado a la Verdadera Religión. Por eso abundan las copias en yeso de obras y temas clásicos, los ganimedes y las venus de milo, las victorias y los bustos de emperadores. A las ninfas, el campo estético; a las vírgenes, el didáctico" (p. 142).

lo clásico y lo devocional, en la que se dan la mano los cupidos y los santos, los Mercurios y la Piedad. Y, hasta tal punto se ha asociado lo clásico a la estatuaria, que los bustos conmemorativos de algunos escritores se asemejan a los de los senadores de la Roma antigua, y Benito Juárez, envuelto en su sudario, presenta rasgos análogos a los de Julio César<sup>86</sup>.

Hay, en fin, algún empleo de las figuras míticas que podemos calificar de, simplemente, burlesco, como cuando, se describen los movimientos convulsivos en medio de un concierto del ídolo de masas Luis Miguel:

Él se agita, baila, lanza golpes al aire para derribar a Eolo o algún otro de los dioses menores de la mitología... (p. 195).

En *Las tradiciones de la imagen*, en cambio, las referencias a la mitología son escasas. Sólo he encontrado una referencia al tema de la Edad de Oro, a propósito de los intentos de la Revolución –dinamitados por las obras de Yáñez o Rulfo– de maquillar y embellecer con toques edénicos el mundo olvidado de la provincia, rescatándolo de lo que de otro modo sería sólo un ámbito de cantina, billar y curato<sup>87</sup>; una mención de la gigantomaquia, para tratar de definir los anhelos poéticos de Carlos Pellicer<sup>88</sup>, y, justificando la decisión de este mismo poeta de no publicar sus poemas primerizos, una interesante reflexión sobre el poder castrante de la mitología clásica en los poetas que deciden seguir de manera mecánica la estela de Darío:

Creo más bien que Pellicer estaba en lo justo al olvidar este material. Son escritos, las más de las veces, deficientes, muy dueños de Darío, especialmente, y de Lugones y Juan Ramón Jiménez, desbordantes de gratitud para con héroes y amigos y maestros, y sojuzgados por la mitología grecolatina y la piedad cristiana (p. 72).

## 6. CONCLUSIÓN

La lectura de las páginas que preceden, creo, habrán convencido al lector de que, a pesar de que corren malos tiempos para la mítica, las figuras de la mitología clásica no están muertas en la novela y el ensayo mexicanos. Es cierto que ha desaparecido el empleo de la misma meramente exornatorio u ornamental, que plagó la obra de tantos poetas modernistas o parnasianos, y que el uso ecrástico se ha reducido a una presencia casi testimonial, pero el poder paradigmático del acervo mitológico grecolatino, capaz de ayudarnos a interpretar más claramente el mundo, de una manera sintética y cabal, sigue vivo, y no parece haber perdido un ápice de su fuerza.

Tampoco se ha detenido el proceso de reescrituras y reinterpretaciones que, sin obliterar la fuerza de la letra antigua, que sigue siempre funcionando como referente, han ido enriqueciendo con sentidos nuevos las viejas figuras del mito; valga como muestra de ello, por ejemplo, la *Diana* de Fuentes.

Hemos también observado, concretamente en la novela *Zona Sagrada*, el empleo del precedente mítico –y hasta su deformación *pro domo sua*– para justificar subliminalmente las propias conductas, un procedimiento que hoy día es raro, dado que la cultura clásica ha perdido su preeminencia como fuente básica de los modelos

<sup>86</sup> “Lo devocional se une a lo clásico y le prepara el camino a lo heroico. Cupidos y canonizados. Mercurios y La Piedad. Cristos en la cruz y gladiadores. Y el apego al ideal helénico y romano crea atmósferas alucinadas, donde, digamos, a los escritores José Bernardo Couto o José Joaquín Pesado se les dedican bustos aptos para senadores de la Roma antigua, togados y a punto de entrar en el Capitolio. En coexistencia pacífica dioses grecolatinos y emblemas de la cristiandad definen el criterio: la estatuaria será clásica o no será. En 1873, Manuel Islas entrega su grupo en mármol *La Patria y Juárez* donde don Benito, en el sudario, puede ser perfectamente Julio César” (p. 143). Claro que, después del desmoronamiento de los sesenta, los modelos clásicos pierden su status de prestigio, y desde entonces todo vale en materia de escultura monumental: “Desde los años sesentas en materia de escultura monumental todo se vale, literalmente todo. Los ancestros indígenas adquieren la musculatura de los ninjas de Aztlán, y los adalides del empresariado reaparecen como figuras prometeicas (Manuel Clouthier, que fue candidato a la presidencia del Partido Acción Nacional, se rodea de la niñez que hará que triunfen sus empeños). Se desdibuja cualquier realidad de obreros y campesinos y los seres míticos aceptan las revaluaciones del cemento. Como señalan los sombreros gigantescos y los charros dorados, en los escultores también influyen los cómics y el cine de horror y el cine fantástico. Un bendito de la patria cabalga en plena emulación de Tom Mix o John Wayne, y otro se yergue en claro presentimiento de The Hulk o Godzilla” (p. 152).

<sup>87</sup> “Con tal de rescatar a la provincia del olvido inminente se la embellece y, ya retocada y ‘endomingada’, se le ofrece como espejo de conducta. Y al construirse el ideal se reconstruye en buena medida lo real, lo añorado por quienes observan al paraíso perdido devenir el “Edén subvertido”. La estética se transfigura en lo que de otro modo sólo sería un mundo inerte, encerrado entre las inexorables fronteras del café, la cantina, el billar y el curato, y que, ya inventado, recupera sus zonas genuinas de gracia, candor y belleza. Y es tan magistral la recreación de esta ‘Edad de Oro’ que guarda el retorno de los hijos pródigos, que sólo los novelistas Agustín Yáñez, en *Al filo del agua*, y Juan Rulfo, en *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, logran vulnerar el prestigio de la Patria Íntima” (p. 20).

<sup>88</sup> “Pellicer vive –como muchos– el anhelo de gigantomaquia. La nueva época se concibe al cabo de las energías unificadas de la Naturaleza, la Historia y la Raza” (p. 80).

de comportamiento, pero que provocó una profunda reflexión en una época tan penetrada por la importancia de la *imitatio* clásica como el Renacimiento, en la que los traductores de las *Metamorfosis*, por ejemplo, la llamada “Biblia de los poetas”, se sentían con frecuencia obligados a advertir en los prólogos de sus libros que una lectura inadecuada podría producir efectos perjudiciales<sup>89</sup>; una advertencia, por cierto, que no se aleja mucho de las que, para curarse en salud, suelen hoy día escribirse en los prospectos de medicamentos.

E incluso, cuando el subtexto mítico no figura explícitamente en los textos, el poder creador de la crítica es capaz a veces de conferírsele<sup>90</sup>, tiéndolos con un nueva clave de lectura que no estaba explícita en la realidad textual, y condicionando de ese modo la recepción de los futuros lectores. Es el caso, por ejemplo, de la lectura del viaje de Juan Preciado en busca de su padre, Pedro Páramo, por una parte, como una versión mexicana de la Telemaquía, y por otra como una *catábasis*.

Pero la mitología no es ya, como en épocas pasadas, referente paradigmático único, o casi único, ni está preservada por una aureola de santidad que la haga invulnerable a acercamientos paródicos, que permiten que se trate a las figuras del mito de tú a tú, y se describa, por ejemplo, a la mujer amada que sale del baño cubierta de espuma como una “venus doméstica”, a un joven adúltero presa de un ataque de tos como un “cupido tuberculoso” o al cantante Luis Miguel agitando sus puños en el escenario como un boxeador que trata de derribar al dios del viento.

La consideración, por otra parte, de las figuras del mito –héroes o dioses– que desfilan por las obras que hemos seleccionado nos permiten –tomando en consideración tanto las presencias como las ausencias– intuir cuáles de ellas continúan siendo un elemento vivo en la tradición clásica, y cuáles se han convertido ya en letra muerta. La recurrencia del mito odiseico en el corpus seleccionado no deja, en este sentido, de ser significativa, y constituye seguramente un indicio de que la figura de Odiseo, el hombre mañoso, perseguido por las adversidades, pero capaz de salir siempre a flote –aun a costa de dejar en cada envite algunos pelos en la gatera–, que pasa casi toda su vida adulta en un constante periplo que le impide llegar al hogar que constituye el objetivo de sus anhelos, que pierde sus raíces, y que cuando las reencuentra, comprende que es ya otro, es, probablemente, la figura emblemática del hombre de nuestro tiempo.

---

<sup>89</sup> En este sentido, una de las obras primerizas de Shakespeare, la a ratos repulsiva *Titus Andronicus*, se ha interpretado recientemente como una puesta en escena del peligro que encierra una imitación ciega y amoral de precedentes clásicos; sus personajes, en efecto, ya sean romanos o godos, emplean los precedentes clásicos como guía para cometer de manera más segura sus fechorías, o para justificar con el prestigio del legado clásico conductas difícilmente justificables. Para todo ello me remito a lo que expongo en *Fuentes clásicas en Titus Andronicus de Shakespeare*, León, Universidad, 2003.

<sup>90</sup> Sobre el poder creador del receptor en general, y en particular del crítico, que he comparado, *mutatis mutandis*, con la actividad metafórica, me remito a lo que expongo en “*Y los creó macho y hembra: texto y sentido en el relato de la creación del hombre en el Génesis*”, en E. Padomo - G. Santana (eds.), *La realidad textual*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad, 2006, pp. 77-113.