

The background of the cover features a close-up, vertical view of the spines of several books. The books have dark green covers and thick, cream-colored pages. Two delicate, light blue paper flowers with five petals and subtle purple veins are placed on the spines, one in the foreground and one slightly behind it. The lighting is soft and warm, creating a scholarly and artistic atmosphere.

 Ensayos

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA · CENTRO UNIVERSITARIO DE LOS LAGOS

# Lecturas, asombro y epifanías

Ensayos sobre la vida y la literatura

Irma Estela Guerra Márquez

# Lecturas, asombro y epifanías

# Lecturas, asombro y epifanías

Ensayos sobre la vida y la literatura

Irma Estela Guerra Márquez



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Mtra. Karla Alejandrina Planter Pérez  
Rectora General

Dr. Héctor Raúl Solís Gadea  
Vicerrector Ejecutivo

Mtro. César Antonio Barba Delgadillo  
Secretario General

Dra. Gloria Angélica Hernández Obledo  
Rectora del Centro Universitario de los Lagos

Dr. Luis Javier López Reyes  
Secretario Académico

Dra. Irma Estela Guerra Márquez  
Jefa del Laboratorio Editorial

Primera edición, 2025

© Irma Estela Guerra Márquez

ISBN 978-607-581-855-9

D. R. © Universidad de Guadalajara  
CENTRO UNIVERSITARIO DE LOS LAGOS  
Av. Enrique Díaz de León 1144, Col. Paseos de la Montaña, C.P. 47460  
Lagos de Moreno, Jalisco, México  
Teléfono: +52 (474) 742 4314, 742 3678 Fax Ext. 66527  
<http://www.lagos.udg.mx/>



Este trabajo está autorizado bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercialSinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND) lo que significa que el texto puede ser compartido y redistribuido, siempre que el crédito sea otorgado al autor, pero no puede ser mezclado, transformado, construir sobre él ni utilizado con propósitos comerciales. Para más detalles consúltese <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

Impreso y hecho en México / *Printed and made in Mexico*

A mis queridas alumnas y alumnos por tantas lecturas, momentos y experiencias compartidas ¡Gracias!

## Relato breve de un feliz contagio y de una epifanía

“Vivo por ella sin saber  
si la encontré o me ha encontrado,  
ya no recuerdo cómo fue  
pero al final me ha conquistado”.

Gatto Panceri y Valerio Zelli.



Una de las actividades más difíciles y agradables que podemos realizar a lo largo de la vida es, sin duda, la lectura. ¿Qué se busca en ella? ¿Por qué se lee? Las respuestas son tan variadas como los lectores: hay quien busca simplemente distraerse; o quien espera encontrar una idea; otros la utilizan para sumirse en una realidad distinta y olvidar la suya; algunos desean reflexionar; otros más — tal vez los menos — buscan un diálogo con el autor, vivo o muerto años atrás.

He conocido y leído las memorias de algunos escritores. Y siempre me han atraído sus distintas formas de aproximarse a un libro. Compartir sus lecturas ha sido y sigue siendo un aprendizaje. Cuando los he visto abrir un libro, o cuando leo lo que escriben acerca de los libros que leyeron, me percaté de que cada uno, a su manera, busca desarmar el mecanismo de la escritura que lee para observar cómo funciona o, como le llamaba Mariano, Azuela, “el truco”.

Dice Fernando Savater, el gran filósofo y escritor español, que gran parte de lo que somos se lo debemos a la lectura. Yo agregaría que a la lectura o a su ausencia. Sí, porque la lectura aporta grandes beneficios que, actualmente, las neurociencias han confirmado: mejora la retención de información; la capacidad de concentración; las habilidades lingüísticas (la articulación del habla, la capacidad de escucha, la competencia lectora, la claridad para escribir); enriquece el vocabulario y contribuye

al conocimiento de sí mismo, que es el conocimiento primordial y más difícil. Para Paul Ricœur, uno de los más brillantes pensadores del siglo XX, todo conocimiento comienza con el conocimiento de uno mismo, tal como exhortaba el milenarismo aforismo inscrito en el templo de Apolo, en Delfos: “Conócete a ti mismo”.

En la adolescencia o en la juventud y durante toda la vida, los libros son compañeros que consuelan y en ellos podemos encontrar lo más íntimo que hay en nosotros. Cuando se está a solas con un libro a veces se da uno cuenta de que otros sienten lo mismo que yo, de que no estamos solos en el mundo. Pero, también, la lectura nos puede ayudar a tomar distancia de los mandatos sociales para elaborar un mundo propio.

Al margen de toda apología, es indiscutible que leer no es fácil. No me refiero a la decodificación de signos escritos, no. Leer es más bien una cuestión que tiene que ver con el significado. Ese tipo de lectura que nos permite ver lo que no habíamos visto; comprender un poco mejor la complejidad de la vida; adquirir nuevos conocimientos; conocer nuevas palabras. La lectura que nos inspira, que nos consuela, que nos acompaña, que nos hace pensar, que nos cuestiona, que nos responde...

Así es la lectura de obras literarias, esa lectura que nos permite descubrir el grandioso universo de la imaginación, la que nos ofrece la posibilidad de inventar y crear distintas maneras de interpretar la realidad. Los cuentos escuchados, las novelas leídas, los poemas susurrados, los dramas presenciados, los ensayos discutidos nos dan la libertad de pensamiento y de expresión, entre muchos otros regalos.

Tuve la suerte de haber sido “contagiada” del gusto por la lectura, tanto que he dedicado parte de mi vida a ella y lo seguiré haciendo mientras viva. ¿Quiénes me contagiaron? Pues varias personas, la mayor parte de ellas relacionadas afectivamente conmigo. Cuando era muy pequeña, mi abuelita materna me declamaba poemas y me enseñaba a memorizarlos. Recuerdo varios de ellos y los repito constantemente, las “Redondillas” de Sor Juana; el “Madrigal” de Gutierre de Cetina; “Pax animae” de Gutiérrez Nájera; “Volverán las oscuras golondrinas” de Bécquer; “Margarita, está linda la mar” de Rubén Darío... y otros más. Gracias a ella la poesía llegó a mi vida y me ha acompañado siempre. La poesía ha sido como un prisma incansable por el que he podido ver el mundo, la vida, mis emociones e ideas.

También me gustaba leer cuentos, historietas (todas las que encontraba) y cuanto papel con letras llegaba a mis manos. Recuerdo con especial cariño los cuentos de Hans Christian Andersen, los de Perrault y los de los hermanos Grimm. Una pequeña Biblia ilustrada con litografías en blanco y negro. También las historietas que encontraba en las casas de mis tías: *Kalimán*, *Archi y sus amigos*, *Chanok*, y la revista *Selecciones de Reader's Digest* a la que mi mamá se suscribía anualmente para recibirla en casa cada mes. Me pasé muchas horas acomodando los números cronológicamente en un estante de madera (la más antigua era de 1954).

El esposo de mi hermana mayor también contribuyó a ese contagio. Él me acercaba a los libros de diversas maneras. Me platicaba anécdotas sobre los escritores; me recomendaba lecturas, me regalaba libros o me los prestaba para que se los platicara después de leerlos. El primero fue *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, cuando yo tenía diez años de edad. Fue maravilloso seguir paso a paso todas sus aventuras; recuerdo perfectamente el olor de ese libro, su color y su tamaño. Luego siguieron las novelas de Julio Verne, cada quince días una diferente y, así, las terminé. La que más me gustó fue *Un capitán de quince años*. Después otros libros (de los llamados “clásicos juveniles”): de Salgari, de Mark Twain, de Louisa M. Alcott, de Ernest Hemingway, *El León de Damasco*, *Las aventuras de Tom Sawyer*, *Mujercitas*, *El viejo y el mar*. Y otras obras inolvidables como *La cabaña del tío Tom* de Harriet Beecher Stowe, *Colmillo blanco* de Jack London y *María* de Jorge Ibsen. Con esos relatos viví aventuras, me divertí, reí, lloré, me sentí acompañada, identificada, comprendida.

Algunas personas me contaban historias que me encantaban, entre ellas mi tía Tey, hermana de papá, y la señorita Lupe, nuestra vecina. Eran relatos de santos y aparecidos; de rancheros y mujeres del campo, algunas leyendas. En cierta ocasión, cuando mis hermanos y yo paseábamos a caballo por el campo, llegamos a un rancho vecino al de mi familia. Ahí encontramos a la esposa de un primo, que pasaba sus vacaciones en el lugar; ella, para hacer más amena nuestra visita, nos platicó una parte de la novela *Los miserables* de Víctor Hugo. Pero no la terminó ese día y, al estilo de Sherezada, nos dijo que regresáramos al día siguiente para continuar, y luego al otro día y así... hasta que terminó la novela.

Nunca olvidaré esa experiencia. Unos años después leí *Los miserables* y ha sido una de mis lecturas predilectas.

Además de esos clásicos y relatos tradicionales fueron llegando a mis manos —no me explico de qué forma— otros libros de los llamados “best sellers” que a partir de los 70’s estuvieron de moda: *Juan Salvador Gaviota*, *Pregúntale a Alicia*, *Historia de Karen*, *¿Por qué a mí?* No cabe duda de que ningún libro que responda tus preguntas o que te cuente una tragedia se desprecia en la adolescencia. Uno de los más felices encuentros en aquella etapa fue con las tiras de *Mafalda* que reflejaba, de alguna manera, mi rebeldía.

Cuando estudiaba el bachillerato tuve la suerte de entrar a trabajar a la biblioteca de mi escuela. Fui la primera bibliotecaria en esa institución, hace ya muchos años. Aprendí ese oficio que me permitió trabajar con libros, ahí y en otros lugares, en otras etapas de mi vida. La biblioteca fue mi mejor escuela en esos años. No era muy grande, pero había bastantes libros para leer. Ahí pude leer obras como *El fístol del diablo* y *Los bandidos de Río Frío* de Manuel Payno, *Tabaré* de Juan Zorrilla de San Martín, *El corazón de piedra verde* de Salvador de Madariaga, *Romeo y Julieta* de Shakespeare, *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez, *Nuestra Señora de París* de Víctor Hugo, *Crimen y castigo* de Dostoievsky, *El principito* de Antoine de Saint Exúpery, *Demian* y *El lobo estepario* de Herman Hesse, *Metamorfosis* de Kafka, *La montaña mágica* de Thomas Mann, *Gitanjali* y *El jardinero* de Tagore, *Sangre y arena* de Blasco Ibáñez, *Marianela* de Pérez Galdós, entre otras más. Desde entonces necesito tener cuando menos un libro junto a mí. A lo largo de mi adolescencia y juventud pasé tardes llenas de entusiasmo leyendo y muchas horas de desvelo; días sin prisa que siempre añoro. Me fui convirtiendo poco a poco en una especie de vampiro nocturno. La lectura me ayudó a afrontar los desafíos de la juventud y a tener una vida interior.

No cabe duda de que en nuestra historia personal podemos encontrar las razones por las que somos lectores o por las que no lo somos. En el primer caso, ¡enhorabuena!; en el segundo, no hay que desanimarse pues el destino se puede cambiar en el momento que una persona lo decida. Lo sé por muchas razones, sobre todo por lo que he vivido como mamá, como profesora, bibliotecaria, gestora

cultural e investigadora. Además, porque he tenido la oportunidad de participar en seminarios, talleres, presentaciones de libros, ferias de libro, encuentros de promotores de lectura. En estos eventos se comparten teorías, reflexiones, resultados de investigaciones, propuestas, estrategias, porque la lectura es un fenómeno que se estudia y alrededor de este tema se ha generado mucho conocimiento. No obstante, estoy convencida de la importancia de la lectura por las vivencias tan maravillosas que he podido disfrutar leyendo en cada momento de mi vida.

Es importante reflexionar acerca del sentido que le damos al verbo leer, para poder comprender por qué nos gusta o no nos gusta leer. No me refiero a la lectura por obligación, sino a la que se realiza por motivación propia, con un interés genuino y habitual. Ya sea para adquirir información o por placer estético mediante obras literarias de diferente género. Esa lectura que se realiza por gusto, aquella que no se limita a repetir palabras sin comprender ni sentir lo que se lee. La lectura que se goza, a la que se refiere Mónica Lavín en su sugestiva obra *Leo, luego escribo*.

Cuando leemos por placer no solamente desciframos signos escritos para captar un mensaje ajeno o lejano a nosotros, sino que relacionamos el mundo de ese texto con nuestra propia existencia y con lo que sabemos acerca de los temas que se plantean en la obra. Al leer de esa manera entablamos un diálogo, porque la lectura es una pregunta constante que exige constantes respuestas. En el acto de lectura están implicadas cuestiones culturales, políticas, históricas y sociales, tanto de autores como de lectores.

Más que una acción, leer es una experiencia que requiere la participación activa del lector y una reflexión constante para encontrar el sentido del texto. Al vivir este tipo de experiencias de lectura podremos construir formas de significación cada vez más ricas y complejas.

La investigadora francesa Michelle Petit, experta en el estudio de la lectura, explicó que la juventud sigue siendo el periodo de la vida en el que hay una mayor actividad de lectura. Tal vez a través de la lectura, aunque sea esporádica, los jóvenes se sienten mejor equipados para resistir diversas situaciones de marginación. Petit ha encontrado que la lectura ayuda a los jóvenes a construirse, a imaginar otros mundos

posibles, a soñar, a descubrir un sentido, a encontrar la movilidad en el tablero de la sociedad, a tomar distancia mediante el sentido del humor, y a pensar (cuando escasea tanto el pensamiento). Ella está convencida de que la lectura de libros puede ayudar a los jóvenes a ser un poco más sujetos de su propia vida y no solamente objetos de discursos represivos o paternalistas. Y que puede ayudar a transitar de la intimidad rebelde a la ciudadanía responsable.

Sin duda la habilidad más noble y útil que un buen lector adquiere es la capacidad crítica, para poder examinar los propios pensamientos y establecer juicios propios. Es sumamente interesante buscar las propias respuestas contrastándolas con lo que se lee, en ese diálogo interminable que la lectura brinda.

Otro regalo que nos entrega la lectura es el conjunto de referencias que seguramente enriquecerá nuestra relación con el mundo y que se ampliará, al leer cada nuevo texto.

La lectura es un deleite personal, pero también una experiencia compleja. Sobre todo, leer literatura, que no muestra tan claramente su relación con la realidad. Cuando leemos obras literarias, necesitamos descubrir los diferentes planos de la obra para comprender su significado. Las obras literarias nos muestran todos los matices de la condición humana y lo hacen, además, artísticamente. Estos textos pueden parecer desconcertantes, ambiguos, provocar extrañeza. Para comprenderlos necesitamos ser lectores activos, dialogar con el texto, plantearnos muchas preguntas, dejar a un lado los prejuicios y el miedo para emprender la búsqueda del sentido.

Al leer literatura nos damos cuenta de que hay muchísimos rasgos comunes en todos los humanos, sin importar su país o cultura y, también, de que hay algunos elementos que diferencian a cada grupo social, a cada persona. Las obras literarias son testimonio del tiempo en el que fueron escritas. Los autores nos ofrecen en ellas una lectura de la época. Sin embargo, no importa cuándo fueron escritas porque siempre encontraremos en ellas temas que siguen presentes en la actualidad.

En la literatura se mezclan dos elementos aparentemente opuestos: tradición y originalidad. En algunas épocas la literatura se inclina más hacia el elemento tradicional y, en otras, al original. En la

historia de la literatura se puede observar este movimiento, como una especie de zigzag.

El gusto por la lectura no se impone, sino que se contagia. Nunca dejaré de agradecer ese feliz contagio. Gracias a él he encontrado un refugio bellamente construido al que puedo entrar por diferentes puertas. Un refugio lleno de ventanas desde las cuales puedo observar el mundo. O en el que puedo imaginar otros mundos. La lectura me ha permitido mantener muy viva mi capacidad de asombro y vivir experiencias intensas que me han revelado cuestiones complejas y profundas de mí misma y de la condición humana.

Durante muchos años consideré que la lectura era un pasatiempo para mí. No sabía que podía hacer de ese gusto una profesión, ni siquiera sabía si podría ir a la universidad. Nunca pensé que ese placer por la lectura fuera mi verdadera vocación. Tras varios tropiezos y dificultades ingresé a la universidad, pero a estudiar Ingeniería Química. Recuerdo cómo me abrumaba entonces no tener tiempo para leer. Poesía, sobre todo. Tenía que resolver muchas ecuaciones, hacer dibujos y cálculos. Comencé a experimentar un dolor profundo por los libros no leídos que, desde entonces, no me ha abandonado del todo. Sobra decir que elegí mal y deserté a los tres años de esa carrera universitaria y me sentí perdida. Intenté enmendar el error con otro error, y otro, y otro... Fue una etapa difícil.

Luego de varias peripecias descubrí que en la Universidad Nacional Autónoma de México existía la Licenciatura en lengua y literatura. Habían pasado varios años, ya era madre de dos preciosos niños y profesora de lengua y literatura. Afortunadamente pude vivir con mi familia en la Ciudad de México por unos años y estudiar esa carrera. Desde el primer día me sentí inmensamente feliz, todas las clases me fascinaban. Pude aprender de maestros e investigadores con un enorme conocimiento de la literatura, que lo compartían con gran entusiasmo y generosidad. Asistí a otros cursos, talleres y diplomados extracurriculares que reforzaban mi formación y avivaban mi pasión por las letras.

La joya de la corona la encontré cuando, por cuestiones personales, solicité presentar un examen en una fecha anterior a la establecida y la maestra me citó en el Instituto de Investigaciones Filológicas. Cuando llegué ahí creí que había encontrado el paraíso. Después del examen

me dirigí a las oficinas para presentar mi solicitud como prestadora de servicio social. Unos meses después me aceptaron y colaboré en un proyecto de rescate y edición de textos a cargo de Belem Clark de Lara, a quien debo tanto porque me obsequió su valioso tiempo para transmitirme conocimientos acerca de la literatura mexicana y me introdujo en el maravilloso mundo de la investigación literaria.

Cierto día, caminaba apresuradamente desde el estacionamiento hacia la facultad y posé la mirada en la Biblioteca Central y los edificios aledaños, un conjunto arquitectónico embellecido por el mural de mosaico de Edmundo O’Gorman titulado “Representación histórica de la cultura”. Un estremecimiento inexplicable recorrió mi cuerpo cuando recordé que en la casa de mis padres había un libro morado con esa misma imagen en la cubierta, un libro que yo acariciaba de niña y que veía constantemente, como deseando estar ahí. Fue una revelación, una epifanía, que me permitió comprender que ese era mi lugar en el mundo, el camino por el que seguiría caminando a lo largo de mi vida.

Unos años después, cuando me dirigía al Instituto de Investigaciones Filológicas de mi Alma Mater caminaba por la zona natural del área y encontré entre el pasto la semilla seca de un árbol con un orificio en forma de estrella: una semilla de eucalipto. La tomé y desde entonces la conservo en el cajón del escritorio de mi biblioteca donde paso muchas horas leyendo y escribiendo. Para mí es el símbolo del lugar donde encontré mi destino, certeza que me impactó en aquel momento revelador que iluminó el propósito de mi existencia, lo que me ha llevado a la plenitud y a la felicidad verdadera. Una imagen de esa semilla ilustra este primer ensayo.

## El Libro de Job, una reflexión hermenéutica

“Él revela lo más hondo de la tiniebla  
y saca a la luz las sombras [...]”  
Job 12, 22.

Una de las perspectivas más interesantes acerca de la lectura es aquella que la concibe como una especie de diálogo entre autor, texto y lector. Esta forma de lectura requiere la participación activa del lector. El diálogo se establece a partir de la observación de algún aspecto del texto o por la inquietud intelectual y emocional que provoca su lectura, a partir de las preguntas que se plantea el lector y que intenta responder mediante una o varias lecturas.

Mi diálogo con el *Libro de Job* comenzó desde la infancia. No recuerdo el momento exacto del primer encuentro, pero sí recuerdo la sensación que me causó su lectura y cómo me he sentido acompañada por Job en varios momentos de mi vida. Incluso varios fragmentos del texto se han grabado en mi memoria. Escuché a varias personas que se referían a él como “el santo Job” y cómo alababan su gran paciencia. La expresión, “El Señor me lo dio, el Señor me lo quitó. Bendito y alabado sea el Señor”, se repetía cuando alguna persona de mi ciudad enfrentaba una situación dolorosa, al parecer con la intención de brindar consuelo.

Después tomé conciencia de la riqueza sapiencial y poética del texto y comencé a disfrutarlo de otra manera. Siempre ha figurado entre mis lecturas predilectas; entre aquellas que dejan su marca profunda en nuestra vida pero que en muy pocas ocasiones podemos compartir, ya sea por su halo religioso o por su complejidad, que no a todos agrada. Afortunadamente ya he encontrado a otros lectores de Job y así reafirmé el gran interés que despertaba en mí, tanto su estructura como su tema.

¿Qué le puede decir el *Libro de Job* a una lectora del siglo XXI? Muchas cosas. Gracias a la formación que he recibido y al continuo

ejercicio hermenéutico que ya forma parte de mi existencia, el interés hacia el *Libro de Job* ha perdurado, pero ahora con la posibilidad de buscar horizontes de comprensión más amplios para recuperar posibles significados.

Este texto ha sido comentado en el Occidente cristiano desde la alta Edad Media. Es muy conocido por los pensadores del Islam y ha sido analizado por la tradición judía que lo ha visto como un espejo del destino trágico de Israel. En fin, ha sido leído y releído con pasión por creyentes y no creyentes. *El libro de Job* pertenece al patrimonio espiritual de la humanidad. Y, como toda gran obra, fue fruto de una milenaria tradición, en este caso de la literatura sapiencial cultivada en el Medio Oriente.

A pesar de que fue escrito entre 587 y 538 a. C., se trata de un libro singularmente moderno. Job bien puede ser el arquetipo del hombre religioso de la posmodernidad, porque establece una relación diferente con Dios. Tal vez esa que ahora buscan muchas personas.

Entre los múltiples pensadores que han analizado esta obra y que han dedicado a ella profundas reflexiones se encuentran María Zambrano y Paul Ricœur. Las propuestas de ambos son compatibles y parecen dar respuesta a las interrogantes del humano posmoderno que busca otra forma de relación con Dios, una que no se base en el premio y en el castigo ya que, por lo general, las religiones han promovido la llamada "Ley de la retribución". Pero *El libro de Job* la desmiente y pone a los humanos frente a Dios en una relación plena de amor y de fe.

Se trata de un drama que, probablemente, fue representado en la Antigüedad por "su forma de auto sacramental", por lo que es "para ser leído en voz alta", nos dice María Zambrano. Consta de cuatro actos y la acción es sencilla.

Job, un hombre de conducta intachable, recto, temeroso de Dios, alejado del mal, que tenía siete hijos y tres hijas, y mucha riqueza, cae en desgracia. Primero pierde toda su riqueza, a sus hijos y después enferma. Tres amigos se enteraron de los males de Job y acudieron a consolarlo; ni siquiera lo reconocían a lo lejos; lloraron, se rasgaron sus vestiduras y se echaron ceniza sobre su cabeza; luego se sentaron junto a él y permanecieron en silencio por siete días y siete noches, contemplando el dolor profundo de Job.

El dolor consumía a Job y él no entendía la razón de su desgracia. Aquí se nos ofrece un detalle interesante, ya que los lectores sí lo sabemos, pues en el prólogo, después de la descripción de Job, se narra que un día los hijos de Dios fueron a comparecer ante el Señor y que Satán se metió entre ellos después de recorrer la Tierra. Dios le preguntó si observó a su siervo Job, sin igual en la Tierra. Satán le aseguró que Job era así porque le había dado todo, pero que si perdiera sus bienes lo aborrecería. El Señor permitió que Satán le quitara todo sin tocar su persona. La respuesta de Job al perder su riqueza y a sus hijos fue la conocida frase que ya referí en el primer párrafo de este ensayo: "El Señor me lo dio, el Señor me lo quitó. Bendito y alabado sea el Señor".

Otro día, se volvieron a encontrar Dios y Satán. El Señor le preguntó que si observó que Job, a pesar de su ruina, no cambió su conducta. De nuevo Satán aseguró que era así porque no había tocado su persona. El Señor le permitió que lo hiciera, respetando su vida. Entonces Job enfermó terriblemente, al parecer de lepra. Hasta su mujer le reclamó su fidelidad a Dios. Pero Job todavía mantenía la convicción de que si había recibido la felicidad de Dios, ¿por qué no recibir de su mano también la desdicha?

A continuación se presentan las disputas de Job con sus amigos Elifaz, Bildad y Zofar, en ese orden y en forma de diálogo. Aquellos amigos que pretendían consolar a Job se empeñaron en juzgarlo y en culparlo de su desgracia, porque para ellos todo lo que le sucedía era un castigo de Dios. Esa actitud de los amigos hacia Job es análoga a la actitud que se muestra regularmente hacia los otros. Cuántas veces, al enterarse de que alguien sufre una desgracia, las personas que se enteran expresan una tajante opinión acerca de su conducta y responsabilidad de lo que le pasa.

En algunas partes del texto Job habla con Dios, emite intensos lamentos, describe su profundo dolor, se muestra totalmente quebrantado, se rebela y le pide a Dios que le ayude a comprender su situación.

Después entra en escena un joven llamado Elihú, que había escuchado todo en silencio. En sus argumentos defiende la justicia de Dios y reprende a Job por rebelarse contra él, pues a Dios no hay que pedirle cuenta, asegura. Este joven piensa que Dios instruye a los humanos

de muchas maneras, a veces a través del dolor para que recuerden que todo es gracia divina. En la actualidad muchos adultos rechazan la posibilidad de que los jóvenes puedan poseer conocimiento, pero ellos han demostrado lo que pueden aportar para resolver los problemas sociales y buscan una nueva manera de relación con el mundo.

Para Job, es decir, para los humanos, Dios es incomprensible; es presencia y ausencia en el mundo, una realidad que está más allá de lo racional. Hablar de Dios es un reto, porque exige enunciar experiencias profundas; ideas que pueden parecer contradictorias porque se afirman y se niegan, aunque en realidad se complementan. Dios escapa a toda definición meramente cognitiva. De ahí la perenne discusión sobre su existencia que inició desde la Antigüedad. Y la imprecisión de su nombre, que no es uno sólo.

Nunca podremos hacer a un lado la relación de la humanidad con lo divino porque es un hecho que está presente en toda su historia. En algunas épocas como algo primordial, como una característica natural de lo humano. En otras, como un tormento, como un yugo del que quisiera despojarse; o también como algo que niega, como una sombra enorme que invade su alma.

Dentro del paradigma de la fe, Dios se presenta como una revelación que explica y da sentido a la existencia. Para Mircea Eliade vivir en lo sagrado significa que se puede encontrar en todo lo que nos rodea una manifestación de la divinidad. Y llamó a esa vivencia hierofanía, que para las sociedades premodernas equivalía a la realidad por excelencia. Esto se puede percibir en las palabras del joven Elihú.

Sin embargo, bajo otros esquemas de pensamiento, que han creado a su vez otros paradigmas, como el positivista, la creencia en la divinidad es un obstáculo para descifrar los enigmas del mundo.

Y aun cuando se ha desacralizado el mundo de manera más amplia, el problema de Dios sigue siendo un problema digno de estudio. Por esa razón se sigue discutiendo, pensando, hablando de él. Se le estudia ahora con el máximo rigor científico e interdisciplinariamente. A Dios y a la religión, que deberían de ser casi lo mismo pero que, sin embargo, son dos cosas diferentes. Gran paradoja que enunció Ciorán: "Mientras más se alejan los hombres de Dios, más avanzan en el conocimiento de las religiones".

Esa idea de Ciorán, sobre la lejanía entre Dios y religión, me parece que es un punto medular en el problema de la relación hombre-dios en el mundo de hoy. Mucha gente se aleja del ambiente religioso porque no encuentra en él la fe en Dios; o porque observa dentro de ese ámbito innumerables incongruencias y contradicciones, tanto en creyentes como en pastores, sacerdotes o ministros. O también existen personas que creen que la relación con Dios se limita a cumplir con los ritos por obligación, que es una práctica externa y no una experiencia interior. Job era un hombre de conducta intachable, que cumplía la ley; de ahí que defendiera su inocencia ante los amigos que lo juzgaban.

Parece absurdo, pero algunas religiones han dejado fuera de ellas a Dios. Hay una situación límite en la relación entre fe y religión, situación expresada en arte, en la filosofía, en la historia, en la antropología, y en otros planos más cotidianos de la vida, como, por ejemplo, en los juegos lingüísticos de humor.

Pero las mayores contradicciones no se encuentran en los dogmas establecidos o en los ritos tradicionales. La mayor contradicción se encuentra entre los que profesan alguna religión de manera superficial, sin ninguna inteligencia. Que se adhieren a ella por mera costumbre social, pero que no manifiestan interés alguno en establecer una relación profunda de fe y de amor.

Son pocos, muy pocos los que profesan una fe inteligente, que los puede llevar a encontrar nuevas revelaciones en los textos sagrados y formas revolucionarias de vivir su fe. Son aquellos que entran al castillo interior y que pasan por todas sus moradas, las descritas por Teresa de Ávila. Aquéllos seres que santifican la vida y que logran alcanzar la comunión con la divinidad.

La religión bien entendida no es un culto externo. Una religión es una experiencia, una vivencia. Religión es *re-ligare*, volver a unirse a Dios. Dentro de ella a veces se puede fortalecer la fe, pero fe y religión nunca serán lo mismo.

Para Paul Ricœur la fe es una inquietud última, una especie de impulso original y primigenio por el cual se activa la disposición interpretativa. La fe busca su articulación más explícita en el lenguaje, porque de otra forma permanecería muda. Pero no se puede

reducir el lenguaje a una actitud psicológica porque está sujeta a la renovada interpretación de los signos y de los símbolos. Tampoco puede reducirse a una hermenéutica racional interpretativa pues la comprensión de su sentido profundo es una revelación a la que solamente se puede llegar por un camino diferente, con una inteligencia atenta a la experiencia histórica sustentada en la esperanza.

Toda religión otorga un sentido último, pero también se piensa que da un sentido para aquí y para ahora. Por su naturaleza simbólica, está revestida de un carácter de misterio, tiene una estructura jerárquica, vive una dialéctica inmanente y establece una serie de prescripciones morales. Atentar contra el orden moral establecido se considera como impureza y la purificación llega como una conducta de anulación. Una conciencia escrupulosa es aquella que tiene relación con los mandamientos, con las leyes. Pero llega el momento en que el cumplimiento de la ley se pone por encima del amor. Eso le sucedió a Job.

Dios, esta misma figura que amenaza, protege. Su significación es ambivalente pues funciona como símbolo de represión y como símbolo de consuelo; y alrededor de ella se encuentran el temor, el castigo y el deseo de consuelo. Son las dos caras de la divinidad que descubrimos en el Antiguo Testamento y se coordinan racionalmente en la ley de retribución. De acuerdo a estas ideas, el destino de cada hombre depende del juicio moral de Dios: la maldad se castigará con el sufrimiento y la justicia con la felicidad.

Pero la verdadera fe en Dios, se opone con la mayor violencia a esta ley de la retribución. Ricœur afirmó que siempre han existido hombres de fe que la rechazaron por considerarla totalmente impía. A esta reflexión nos invita *El libro de Job* y a la destrucción del Dios moral como fuente de acusación y como fuente de protección y providencia.

La unión de lo divino y de lo humano salva a los seres que no pueden salvarse a sí mismos. La religión no es el foco de la sanción absoluta con relación a las exigencias de la conciencia moral; constituye una compensación por la dureza de la vida; en ese sentido, la religión es la función más alta de la cultura; su tarea es proteger a los humanos contra la superioridad de la naturaleza y compensarlos por los sacrificios pulsionales requeridos para la vida en sociedad.

La nueva cara que la religión vuelve hacia el individuo ya no es la de la prohibición, sino la de la protección. El padre no sólo es la figura que acusa, también es la figura que protege, insisto.

Pero...¿Por qué Dios no protegió a Job? Porque para que la fe pueda avanzar se necesita una “noche del entendimiento”, entrar en las tinieblas y situarse ante un Dios que no protege sino que deja libres a los creyentes, expuestos a los peligros de una vida digna de ser humana, como le sucedió a Job. Al perder su fortuna, a su familia, su salud y clamar a Dios para entenderlo, pudo entablar con él una relación plenamente significativa que lo llevó a neutralizar toda acusación; todo temor de castigo, toda condena.

En la conclusión del *Libro de Job* no se resuelve la teodicea, solamente se asoma la posibilidad de una aceptación, la resignación sería el primer grado de consuelo, más allá del deseo de protección. La resignación ante el dolor, entendida como entereza, lo llevó a una nueva relación con Dios mediante el habla y la escucha. El todo del ser se puso de manifiesto en el olvido de sus deseos y de sus intereses; lo llevó a una subordinación del yo ante el reconocimiento de la voluntad divina. Esa actitud le permitió encontrar la paz interior y el consuelo.

Después de que Dios le reveló a Job la grandeza de la creación, Job expresó con emoción: “¡Ahora sí te conozco! Antes te conocía solamente de oídas”. Pasó del deseo de protección al beneplácito. Ahí está en juego la metafísica que intenta vincular valor y hecho, sistema que llamamos “sentido del universo” o “el sentido de la vida”.

Así, el orden ético y el orden natural se vinculan en una totalidad, en una unidad que se ha perdido, que se encuentra fragmentada y que parece imposible reunir. Esta fragmentación trajo consigo la concepción del mundo como un objeto de representación y el concepto del hombre como sujeto que plantea valores. De ahí la imagen del Dios moral, rígido, acusador, aquél que encontramos en los discursos de los amigos de Job. Por tanto, un nuevo sentido del consuelo se manifiesta mediante la mediación entre la religión y la ley.

La unión se logra en la claridad del decir, en aquello que dispone de nosotros y que se revela también en *El Libro de Job*. El lenguaje llega a ser algo más que un medio práctico de comunicación, el lenguaje

es un don, un don que nos habita y que nos lleva a ser algo así como amanuenses del espíritu. Esta es una nueva forma de consuelo, una manifestación del ser con el logos poético que reúne todas las cosas. Escuchar a Dios no es oír palabras; esa escucha es una unión que va más allá de los sentidos; es un acto de sumisión en el ser profundo que lleva a una comprensión de la vida en su totalidad.

Una característica inherente a la condición humana es la vulnerabilidad. De manera inexplicable puede surgir alguna situación que nos arrebate todo. Y poco o nada podremos hacer para evitarlo o para comprender el por qué. Pero en la vida todo puede estar perdido y todo puede ser salvado. Esto si logramos amar la vida en su totalidad, tal como aprendió a hacerlo Job a través del dolor.

El vivir primordial nos lleva a un amor por la creación, que es una forma de consuelo. Ese amor no depende de ninguna recompensa externa y está distante de toda represalia. El amor halla su recompensa en sí mismo, él mismo es el consuelo.

## La vida y el pensamiento renacentista

“¿Más tú, por qué tornar al mal camino,  
y no subes al monte refulgente,  
principio y fin del goce peregrino?  
¡Tú eres Virgilio, la perenne fuente  
que expande el gran raudal de su oratoria!”  
Dante Alighieri

Es asombroso darnos cuenta de que una lectura, aparentemente banal, puede aportarnos conocimiento muy significativo. Un conocimiento que vamos descubriendo y que tiene que ver con diversas disciplinas. Cuando leemos una obra considerada como literaria aprendemos también historia, ciencias sociales, psicología, filosofía, lingüística... Así me ha ocurrido con todas mis lecturas.

En este ensayo comentaré la experiencia que viví al leer dos obras relacionadas con un periodo histórico de transición hacia el mundo moderno. Me refiero al llamado Renacimiento, pero ¿por qué se le ha llamado así? No puedo responder de la manera tan simple como siempre se ha hecho y me parece necesario ocuparme antes del Humanismo.

A finales de la Edad Media se discutían acaloradamente las propuestas de Aristóteles frente a las de Platón. Entonces nació un fervor por la filosofía del segundo, conocida como neoplatonismo renacentista que llenó el vacío que dejó la desaparición de la escolástica. El maestro Eckhart escribió: “En Dios el ser y el conocer coinciden realmente”. No obstante, el aristotelismo no desapareció del todo.

En el siglo XIV comenzó el distanciamiento entre la Iglesia Católica y los nacientes políticos pues también en cuestiones relacionadas con el saber comenzó una separación entre la filosofía y la teología. Se podría decir que nació la perspectiva laica, es decir, la afirmación de la dignidad de los hombres (léase “humanos”), la validación de la potencia creativa de los individuos y la cultura que no acepta ninguna censura. También se resquebraja la armonía entre razón y

fe; el conocimiento racional se opuso tajantemente a la imposición de “verdades reveladas”. Para pensadores de finales del Medioevo como Guillermo de Ockham, las verdades de fe eran un don gratuito de Dios y así deberían de seguir siéndolo; era imposible revestirlas de racionalidad. Entonces la razón humana debería de enfocarse en otro ámbito, muy diferente al de la fe.

Hacia mediados del siglo XV nació el término “humanista” para referirse a quienes se dedicaban al estudio de la gramática, la retórica, la poesía, la historia y la filosofía moral. Antes se les llamaba *studia humanitatis* o *studia humaniora*. Entonces *humanitas* significaba algo relacionado con *paidea*, es decir, educación y formación humana. Las letras ocupaban en estas actividades un papel primordial. Se consideró muy importante tomar como punto de referencia a la antigüedad clásica grecolatina para las *litterae humanae*, a los autores griegos y latinos como modelos insuperables y auténticos maestros de la humanidad. Esta perspectiva marcó el inicio de un nuevo periodo en la historia de la cultura y del pensamiento que se distinguió por el florecimiento de múltiples expresiones (algunas opuestas) muy originales. Se formularon nuevas teorías acerca de la dignidad humana que se reflejaron en ricas representaciones artísticas, plásticas y poéticas.

El término “renacimiento” se utilizó en el siglo XIX para referirse a este mismo periodo humanista; una época que, para algunos historiadores decimonónicos, se opuso al pensamiento medieval gracias al renacimiento de la antigüedad grecolatina. Este nombre del periodo no se ha abandonado porque se ha encontrado que los humanistas utilizaron con plena conciencia términos asociados, por ejemplo “antiguo esplendor”, “hacer renacer el mundo antiguo”, “renovar”, entre otros. Una época de luz que contrastaba con la oscuridad.

Actualmente no se considera tan acertada esa perspectiva pues muchos elementos asociados al Renacimiento comenzaron en la Edad Media, sobre todo la recuperación de obras de autores antiguos. Nuevos estudios han matizado esta idea pues en realidad se trata de un nuevo paradigma. Y, obviamente, no ha sido el único, ello no implica que lo anterior sea oscuro. Se trató de una regeneración y reforma espiritual, un retorno a los orígenes, a lo auténtico.

El Humanismo y el Renacimiento están íntimamente unidos, son como las dos caras de una misma moneda. El periodo humanístico-renacentista no fue una época de ruptura total respecto de la anterior, pero tampoco de continuidad homogénea. Simplemente se trata de una época diversa y me satisface que hoy ya podamos verlo así.

Para los humanistas europeos del siglo XV la literatura antigua grecolatina fue como una especie de luz. En Florencia se estudió con verdadero ahínco la obra de Platón y se emprendieron grandes proyectos artísticos auspiciados por la dinastía de los Médici. Los centros de poder más importantes en ese tiempo fueron, además de Florencia, Milán, el Estado Pontificio, Venecia y Nápoles, ciudades-estado gobernadas por diferentes grupos.

Pero los nuevos vientos soplaban en otras partes también. Cerca de Mantua nació el humanista Baldassare Castiglione, el 6 de diciembre de 1478, escritor, cortesano y diplomático, autor de *Il libro del cortegiano* (*El libro del cortesano*), publicado por una imprenta de Venecia en 1528 y traducido al castellano por el poeta Juan Boscán. Esta singular obra refleja las costumbres de las cortes europeas en los albores del Renacimiento y es, a mi parecer, una especie de “manual de buenas costumbres”, lo que hoy podría ser para nosotros el famoso “Manual de Carreño” si, desafortunadamente, la sociedad no se hubiera relajado.

Como han constatado diferentes estudiosos, *El libro del cortesano* tuvo una gran difusión por toda Europa. Esto fue posible gracias al perfeccionamiento de la prensa de tipos móviles de Gutenberg, un invento innovador de ese momento, con un impacto trascendental en la historia de la humanidad. Se podría pensar que esta obra fue uno de los primeros “best-seller” o superventas. La *Encyclopedia Britannica* consignó los nombres de varios de sus lectores más conocidos: la poeta Vittoria Colonna; Isabella d’Este, marquesa de Mantua y madre del autor; los ingleses Thomas Cromwell y Sir Christopher Hatton; filósofos como Francis Bacon y Robert Burton, entre otros escritores y caballeros. Tras su publicación fue traducido sucesivamente al castellano, francés, latín, alemán, inglés y polaco. En la traducción al castellano aparecen dedicatorias de famosos personajes, que recomiendan el libro como una de las mejores lecturas y un privilegio del

propio rey. Aún se conservan ejemplares de las primeras ediciones en varias bibliotecas europeas.

En ese tiempo, la organización del Estado había cambiado. Ya no se concentraba el poder en el señor feudal sino en la corte de los reyes que la presidían. Los caballeros deberían de integrarse a ella para tener influencia, obtener riqueza y ganarse los favores del monarca. Había en ella mucha competencia e intercambio de información. Los miembros de la nobleza de cada ciudad europea tenían que aprender a tratar con los caballeros o damas que ostentaban poder.

En la corte se estableció una nueva forma de relacionarse socialmente y se exigían cualidades tales como la moderación, la templanza, la cortesía, la simulación. También cuidar la forma de vestir y mostrar simpatía para caer bien a los demás, sobre todo al rey.

Dentro de este contexto se puede inferir lo útil que resultó el libro de Castiglione, de ahí su rotundo éxito. Los ejes centrales de los cuatro libros que integran la obra son “el bien decir” y “el bien portarse” que todo cortesano y dama deberían de lucir.

En el primer libro, Castiglione reproduce los argumentos dados por los ilustres invitados de la corte de Urbino, en cuyo palacio solían desarrollarse agradables veladas amenizadas por ingeniosos juegos. En una de esas noches, luego de que el mismo Papa Julio II se marchó a Roma con su corte, permanecieron en Urbino otros tantos invitados que ardían en deseos de participar en esos famosos juegos que la duquesa Isabel Gonzága organizaba. Cada invitado debería de proponer un juego. Pero esa noche la duquesa decidió que solamente los varones. Luego de varias propuestas eligió la de micer (tratamiento honorífico) Federico Fregoso, que consistía en que cada uno de los presentes enunciara una de las cualidades que un buen cortesano debería poseer.

Esas cualidades eran el modelo del *Cortesano* de Castiglione y, a juicio de los que participaban en el juego y luego de debatir sobre ellas, las siguientes: que fuera de buen linaje; de claro ingenio y muy apuesto de rostro y cuerpo; diestro en el uso de las armas pero modesto pues no debería decirlo; buen caballero de la brida y de la jineta, mejor que otro cualquiera; diestro en ejecutar ejercicios ecuestres, en la caza y la montería; que supiera nadar y fuera

hábil en saltar, correr y tirar barra; y que todos estos ejercicios los acompañara de buen juicio y de una buena gracia; pero debería de saber encubrir su gracia, pues el verdadero arte estaba en lo que no pareciera arte. En todo, debería alejarse de la “afectación” que era el vicio de parecer el mejor, pues destruía la buena gracia del cuerpo y del alma. Y debería de hablar y escribir correctamente, siguiendo las normas de uso y no palabras de los antiguos (aunque estos fueran los mejores), pues no se debería imitar sino buscar originalidad y hacerse entender. Además, cuando hablara de algo, debería de saber de lo que hablaba y transmitir o hacer sentir sus sentimientos.

Por otro lado, las mujeres, que querían ante todo parecer hermosas, deberían de guardarse de ser artificiales, pues todos los trucos que utilizaban para arreglarse estaban movidos por la afectación.

El buen cortesano debería de ser hombre de bien y limpio en sus costumbres y para ser bueno bastaba con que tuviera voluntad de serlo. Era menester que un buen cortesano supiera latín y griego, para conocer las letras; que escribiera en metro y prosa en lengua vulgar; que fuera prudente y más temeroso que atrevido; que fuera de tan buen juicio que no consintiera que se hablara de él más que con la verdad; que no hiciera caso de lisonjas y negara los loores que de él se hicieran o que los recibiera con templanza. Debería de ser músico, tocar varios instrumentos y cantar y entender el arte; también tener conocimiento del arte de pintar.

El juego terminó y con él termina el primer libro, después de que los invitados del palacio admiraron una danza y la duquesa se retiró a descansar.

Al día siguiente todos conversaban sobre el juego y las disputas que en la noche se realizaron, pues llegó un nuevo invitado al final y preguntaba todo el tiempo sobre él. Por la noche, después de cenar, la duquesa inició el juego y micer Federico tuvo que demostrar cuándo y de qué modo el cortesano debe usar sus buenas cualidades y poner en práctica todo lo que se estableció en la noche anterior. Cuando habló el invitado, apremió al Cortesano a ser prudente en el ejercicio de sus virtudes, para no despertar la envidia. Recomendó que se guiara por algunas reglas universales: que huyera del vicio de la afectación (ya lo definimos anteriormente); que considerara las

características de sus interlocutores para aplicar cuerdamente lo que habría de hacer o decir.

La causa principal para seguir la guerra debería de ser la honra; la maestría en los ejercicios debería de mostrarla con mayores y no delante de aldeanos, si no únicamente para probarse. Tanto viejos como jóvenes deberían de hacer las cosas propias de su edad, para no causar risa o enfado en los otros; deberían de cantar y tocar los instrumentos adecuados y, si un viejo cantaba, los jóvenes y damas no deberían de reírse de él.

Un cortesano, sobre todo, debería de alcanzar un gentil y gracioso trato en la conversación familiar con todos; servir a superiores en las cosas que no estuvieran en contra de las propias virtudes. Debería conocerse al hombre por su obras y palabras y no por su vestido; en todos sus juicios y actos de buen cortesano guiarse por la razón y no debería faltarle la gracia para hacer reír.

Todo esto se pidió a los nobles invitados de Urbina.

En el segundo libro, Castiglione trató de demostrar que el tiempo actual era tan loable como el pasado. Porque todos los viejos de todos los tiempos desdeñan las costumbres de los jóvenes, pero no lo hacen porque sea verdad sino porque su capacidad para disfrutar y experimentar vivencias ha menguado. El autor afirmó que las costumbres de los jóvenes del pasado no fueron mejores que las de los jóvenes de ese tiempo, pero los viejos ya no apreciaban el valor de ellas porque ellos mismos no podían disfrutarlas. Los usos si habían cambiado pero, dice Castiglione, “si los viejos vivieron ya según sus usos, dejen ahora que los jóvenes lo hagan con los propios sin condenarlos ni reprenderlos falsamente”. Exhortó a los viejos para que dejaran de condenar el tiempo actual diciendo que estaba lleno de vicios, pues si querían quitar vicios, quitarían también virtudes. Siguiendo la línea del primer libro del *Cortesano*, Castiglione probó que las cortes de los príncipes de su tiempo tenían la misma calidad que aquéllas tan alabadas por los viejos.

En el tercer libro, Castiglione narró cómo la Duquesa pidió a uno de los invitados, el Magnífico Julián, que describiera las cualidades de una perfecta dama. Fue difícil para los presentes hablar de ese tema, por miedo a ofender los sentimientos de las

damas presentes. Al fin, determinaron que en cuanto a cualidades del alma, eran las mismas que habían dicho ya, las dos noches anteriores, para el cortesano. En otras cosas debería de ser una dama diferente o contraria al cortesano. Debería cuidar, como el cortesano, un buen linaje; huir de la afectación; tener gracia natural en sus cosas; ser de buenas costumbres; ser avisada, prudente, no soberbia, no envidiosa, no maldiciente, no vana, no revoltosa ni porfiada, no desdonada poniendo las cosas fuera de su tiempo; saber ganar y conservar el amor de su señora y de todos los otros y hacer bien y con buena gracia los ejercicios que convenían a las mujeres. También debería de saber algo de letras, de música y de pintura. Todos resaltaron la constancia de las mujeres para lograr lo que se proponían. Contaron hazañas de mujeres de la antigüedad e historias de mujeres que sufrían dignamente la vida escandalosa de sus maridos.

En el último libro, dice Castiglione que los buenos cortesanos podían influir en las decisiones que tomara el Príncipe, conducirlo por el camino de las virtudes y apartarlo de los vicios.

Baldassare Castiglione plasmó de una manera clara y directa, mediante la reproducción de las tertulias en el Palacio de Urbina, cómo era la vida y el pensamiento del Renacimiento. Esos rasgos fundamentales, aparecieron claramente, línea tras línea, en la obra de *El Cortesano*, en voz de los propios personajes (el “Jet Set”) de las cortes europeas que los definieron.

Al leer esta obra podemos darnos cuenta de primera mano —y no por mediación de algún historiador que así lo declare— de que la cultura clásica grecolatina era mirada con reverencia; de que existía en ese tiempo una tendencia a asimilar el arte a lo aristocrático, un desprecio por lo vulgar; de que se buscaba reconciliar lo tradicional con lo novedoso; de que se perseguía el ideal clásico de la belleza y se exaltaba el uso de la razón, del conocimiento y de la supremacía del hombre, es decir, de los humanos. También se reflexionaba sobre el uso de la lengua, era una preocupación fundamental y se valoraba el arte.

En el Renacimiento se buscaba que el cuerpo tuviera una agradable apariencia y que la conducta se rigiera por los valores y las virtudes que entonces se apreciaban pero también se promovía la represión de ciertas emociones y conductas y se invitaba a la simulación.

No todos los habitantes de una comarca aceptaban con beneplácito las prácticas sociales que se promovían o exigían en las cortes. En esa misma época había otras formas de vida, más allá de la corte. Eso lo podemos descubrir en otras lecturas, por ejemplo en *Los siete libros de Diana* de Jorge de Montemayor, publicada en 1559 y considerada la primera novela pastoril en lengua castellana. También tuvo mucho éxito en toda Europa y al poco tiempo fue traducida al francés, al inglés y al alemán. Otro libro superventas del siglo XVI.

Esta obra es de lectura ágil (algunos lectores piensan lo contrario), pues su argumento envuelve al lector para seguir conociendo la historia de los infortunados amantes. El libro introduce al lector en un ambiente bucólico y amoroso, dolorido por la ausencia del ser amado. Casi todos los personajes son pastores pero uno de ellos es cortesano. Todo un repertorio de amores entrecruzados y de seres afortunados o desafortunados en el amor.

Su estructura narrativa me recuerda un poco a *Las mil y una noches*, porque todas las historias se mezclan.

La acción se desarrolla en el campo, en la ribera del río Ezla. Montemayor dejó de manifiesto la superioridad de la vida pastoril frente a la hipocresía de la vida de las Cortes, aunque, curiosamente, él desempeñó altos cargos en la corte española.

Aquí se plantea la disyuntiva entre dos tipos de vida y se trata de dilucidar cuál será mejor; si es bueno abandonar las bondades del campo y todo lo que ello implica. Se fortalece el sentimiento de los hombres hacia la vida del campo frente al inminente peligro de perderla y se manifiesta la lucha perenne entre barbarie y civilización, un tópico que ha sido recreado de diversas formas en diferentes épocas e idiomas.

Los pastores utilizan instrumentos musicales y sus sentimientos los expresan en forma de canciones. Esto puede indicarnos que en ese tiempo se valoraba aún la oralidad de las composiciones líricas.

Lo que más llamó mi atención fue el número de veces que se menciona a Fortuna en este libro (alrededor de quince). Esto indica que es una figura central. Su significación simbólica la sitúa como la divinidad romana del destino, símbolo del capricho y de la arbitrariedad que gobierna la existencia. Es implacable, no por maldad ni

por odio, sino por una especie de indiferencia por las consecuencias de su capricho o del azar. Todos los personajes del “Libro Primero” son víctimas de Fortuna. Ese destino provoca un llanto continuo en los personajes, que no lo aceptan.

Jorge de Montemayor propuso diferentes vivencias amorosas: la del hombre que ama sin esperanza; la del hombre que ama y es traicionado; la de la mujer que ama sin ser correspondida. Los personajes se hermanan en el dolor por esas experiencias, comparten su historia, se acompañan, se consuelan, se comprenden. A pesar de que casi todos piensan que la mujer es la causa de todo dolor por no ser leal al amor, la aparición de Selvagia reivindica a la mujer, su aparición ofrece una defensa hacia el sexo femenino, que también suele ser víctima del amor no correspondido. Ese padecimiento se presenta como humano y universal.

Los personajes forman un círculo amoroso: Sireno ama a Diana; Diana se casa con Delio (no pastor sino cortesano); Silvano ama a Diana; Selvagia ama a Albanio; Albanio ama a Ismenia; Ismenia ama a Montano; Montano ama a Selvagia. Selvagia, Sireno y Silvano se hacen amigos y comparten su dolor.

Otras figuras que han llamado mi atención son Minerva, encarnación romana de la diosa griega Atenea, cuyos principales atributos son la fecundidad y la sabiduría, pero simboliza particularmente la combatividad espiritual, aquella que debe siempre estar en vilo, pues ninguna perfección se adquiere para siempre, salvo en el ser que se haya tornado. Y Diana, encarnación romana de la diosa griega Artemis, virgen sombría y vindicativa, siempre indómita, que aparece en la mitología como la opuesta a Afrodita, es la diosa salvaje de la naturaleza, feroz con los hombres, desempeñará un papel de protectora de la vida femenina.

Al leer *Los siete libros de Diana* se descubre una abundante intertextualidad. Jorge de Montemayor estableció en su obra un diálogo con otros poetas contemporáneos, por ejemplo con Sannazaro y con León Hebreo. No sé si será atrevido decir que esta novela pastoril es como una versión en prosa de la visión Garcilasiana del amor. A su vez, esta obra fue leída y tuvo influencia en otros escritores, nada más y nada menos en Shakespeare y en Cervantes.

También he podido observar —a reserva de una amplia investigación— cómo el argumento y los versos de las canciones de este libro de Montemayor, se encuentran plasmados en las *Redondillas* de Sor Juana Inés de la Cruz y en el poema *Muero porque no muero* de Santa Teresa de Jesús. Asimismo, la nostalgia con que se evocan los recuerdos amorosos la podemos encontrar en algunos poetas mexicanos del Romanticismo y del Modernismo.

Además del contrapunto que he comentado entre la vida cortesana y la vida bucólica, tanto en *Los siete libros de Diana* como en *El cortesano* se descubre la concepción del amor que se construyó en el Renacimiento y las dos posibilidades de experimentarlo, el amor racional y el amor apasionado, llamado en general amor cortés.

Esta novela pastoril con tintes neoplatónicos influyó en otros autores de obras amorosas que, a su vez, sirvieron de modelo para casi todas las novelas sentimentales de siglos posteriores. Así se han tejido muchas de las tradiciones en la literatura.

## La tradición medieval en Garcilaso de la Vega

“Somos enanos subidos a los  
hombros de otros gigantes”.  
Bernardo de Chartres (ca. 1159).

La lectura de poesía es una actividad muy enriquecedora pero, también, muy compleja. Tal vez por esa razón en la actualidad hay más escritores de poesía que lectores de la misma. Aunque no siempre ha sido así. Entonces, el desinterés de los lectores hacia la poesía seguramente se debe a otras cuestiones, no a su complejidad.

Al leer poesía podemos profundizar en el conocimiento de la sociedad, de la condición humana y de nosotros mismos. Además, de manera casi inadvertida, la lectura de poesía nos permite reflexionar acerca de la estructura del lenguaje y de la función de las palabras dentro de un texto.

La poesía esencial es una especie de voz colectiva porque enuncia la verdad acerca de algún asunto humano de manera integral y precisa y los lectores sienten al leerla el reflejo de sus inquietudes existenciales. En la poesía se recogen también cuestiones relacionadas con el espacio y el tiempo en los cuales fue creada. Por esa razón, el lector necesita cierta información y conocimientos para comprenderla, aunque no es indispensable un saber erudito.

Para leer poesía lo que más necesitamos es conectar el razonamiento con las sensaciones que se despliegan y desarrollar una reflexión profunda, tanto para comprender lo que se plantea en un poema como para apreciar la belleza de su construcción lingüística y para aprehender su sentido.

Al leer a Garcilaso descubrí un mundo apasionante; una voz lírica muy fuerte, capaz de hacer vibrar las más dormidas emociones. Su poesía me conmovió porque me pareció especialmente apasionada. Ese amor arrebatado despertó recuerdos juveniles de historias de

amor no terminadas. Sus versos abrieron caminos para trasladarme a otro tiempo, un tiempo que converge en el presente. Desde la primera vez que lo leí sentí deseos de leer toda su obra y de saber más del autor. Y, como sucede al leer grandes obras literarias, al lado del deleite poético su lectura me llenó de incógnitas.

Ha resultado muy interesante identificar los rasgos culturales en la poesía de Garcilaso, considerado como el poeta que inició el Renacimiento en España. Para hacerlo tomé como punto de apoyo el trabajo del filólogo alemán Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, obra publicada en 1948 que provocó acalorados debates entre los especialistas en literatura europea. Él ofreció una nueva manera de contemplar la historia literaria sin desdeñar la importancia e influencia de la Edad Media sobre el Renacimiento.

Desde hace varios años se ha publicado una gran cantidad de trabajos que abordan el problema del nexo entre Medieval y Renacimiento, un tema primordial para la historiografía de la segunda mitad del siglo XX. Aun así, muchos especialistas no han aceptado esta postura.

Para quienes se resisten a aceptarlo y consideran que los límites entre una época y otra son tajantes, leer la poesía de Garcilaso de la Vega puede resultar más convincente, pues entre sus rasgos esenciales encontrarán ecos medievales.

La época en la que nació este poeta, si bien ha sido calificada como una época de esplendor y florecimiento de la cultura en todas sus manifestaciones, fue muy confusa por lo que no es conveniente analizar su obra bajo un esquema rígido. Nació en Toledo en 1503, año en que fue elegido Julio II como Papa; un año después moriría Isabel la Católica. Cuando apenas contaba con trece años de vida, murió Fernando de Aragón. En 1517 inició el gobierno de Carlos V en España y en 1520 Garcilaso de la Vega entró al servicio del Emperador.

Fue un hombre que nació al iniciar un nuevo siglo. Por eso su poesía es incomprensible si la segregamos de la tradición latina de la Edad Media, pues fue educado bajo el concepto medieval de la Antigüedad. Su obra está cargada de características del período anterior; fue conservador en algunos aspectos, pero introdujo la poesía española al mundo moderno, aunque probablemente él no fue consciente de esto. El valor de su poesía lo determinaron críticos y lectores contemporáneos y de épocas posteriores.

La esencia cultural de la Antigüedad nunca desapareció. Lo que “renació” entonces no fue la cultura clásica sino la posibilidad de formar nuevos complejos culturales. Más que un Renacimiento, fue una revaloración del mundo grecorromano. Justo es decir que tampoco se debe de negar su originalidad, pues caeríamos en posturas igualmente radicales.

¿Cuándo terminó la Edad Media y comenzó la Edad Moderna? Las fechas varían según los aspectos que se consideren o los reinos de los que se trate: Italia, Francia, España, Inglaterra y Alemania (utilizo los nombres actuales pues en ese tiempo no se constituían aún los Estados modernos). La costumbre ha sido fijar una fecha entre las dos épocas y ésta gira alrededor de 1500. En la literatura se aplica también la división por períodos, de acuerdo a los diferentes estilos que se identifican en el arte.

Hacia mediados del siglo XV la cultura que tradicionalmente se ha identificado como renacentista tuvo su máximo florecimiento en Italia, pero fue fruto de una tradición de más de tres siglos. Ya en la Italia del siglo XI surgieron movimientos religiosos que pretendían regresar a la Iglesia a su estado primitivo, mediante el retorno a la pureza de las costumbres, a la pobreza y a la humildad. Por ejemplo, el encabezado por San Francisco de Asís.

El plano humano fue como un foco de atención para los pensadores de ese tiempo que creían que lo realizado en la época clásica representaba el ideal al cual se aspiraba. Entonces se modificaron normas de vida y de acción, doctrinas e ideas realizando ese pasado. En esa constante remisión a la cultura clásica se refleja el mito del eterno retorno. Las grandes propuestas teológicas de la Edad Media, especialmente la de Tomás de Aquino, se inscribieron dentro del marco de la filosofía neoplatónica en cuanto al esquema de la emanación del Uno y del regreso al Uno, que fue concebido bajo el aspecto de un perpetuo retorno.

El recuerdo clásico se puede observar en la manera de ver y de sentir de figuras que vivieron en el siglo XIV, como Dante y Petrarca. La Antigüedad clásica fue para ellos un ideal vivo que hacía posible la renovación de la humanidad. De todo esto se derivó el anhelo de una renovación. Los humanistas esperaban el advenimiento de una

nueva *humanitas*, es decir, la renovación de cada humano y la renovación de la colectividad, que se tradujo en una renovación cultural y moral. La espera del advenimiento de una nueva humanidad tuvo una gran afinidad espiritual con la espera del advenimiento del reino de Dios, espera escatológica relacionada con la voluntad de regresar al principio, de renovar a la Iglesia primitiva. Y la fe en el modelo clásico revela la afinidad con la fe en la “Verdad revelada”.

Todos estos mitos se derivaron de la mentalidad religiosa medieval. Para Curtius, el progreso del conocimiento natural e histórico así como del filosófico converge en la afirmación del cristianismo y es ahí donde “está el nexo más profundo entre Renacimiento y Edad Media, entre mentalidad religiosa y mentalidad profana [...]”. De ahí que en la obra de los poetas y los artistas del momento se descubran aspiraciones de renovación de la humanidad y de renovación del cristianismo.

Ninguna época ha comenzado abruptamente, sino como resultado de un proceso de cambio que se va dando lentamente, si bien a diferente ritmo en cada caso.

Todo este anhelo de renovación tomó un carácter individualista propio del Renacimiento y se asumió como un movimiento exclusivamente literario y erudito. Me pregunto, ¿cómo sería transmitido a Garcilaso de la Vega?

En algunas semblanzas biográficas se señala que él fue un toledano de ilustre familia y que su padre formó parte de la Corte de los Reyes Católicos. En 1520 Garcilaso fue nombrado contino, un nombramiento dignatario que se otorgaba a los jóvenes nobles para incorporarlos a la vida del Palacio. Se le distinguió también con el hábito de la Orden de Santiago. Era un verdadero cortesano, de acuerdo a lo establecido por Baltasar de Castiglione en *El Cortesano* y que ya comenté en otro ensayo. Manuel Fernández señaló que contrajo matrimonio con la hija de un caballero de la Corte, doña Elena de Zúñiga, dama de honor de Leonor de Austria, hermana mayor de Carlos V aunque, en realidad, amaba a doña Isabel Freyre, quien se casó en 1529 con don Antonio de Fonseca. Ese mismo año, Garcilaso dejó España para acompañar a Carlos V a las jornadas de Bolonia en donde, un año más tarde, el Papa Clemente VII coronó al Emperador Carlos V.

Ahí el ambiente renacentista se desplegaba en todo su esplendor y eso fue captado por el poeta. Bolonia era famosa en Europa por su universidad y para el español eso tenía particular importancia, ya que ahí estaba sepultado Santo Domingo de Guzmán, en el convento de la Orden. Además, ahí se encontraba el célebre Colegio de San Clemente conocido como el Colegio de los españoles. A partir de esa fecha, Garcilaso viviría siempre fuera de España.

Antes de emprender aquel viaje, Garcilaso hizo su testamento en el que habló de un hijo ilegítimo para el que deseaba estudios para que “aprenda Humanidades”. Ese comentario permite inferir que Garcilaso ya conocía esta corriente de pensamiento antes de llegar a Bolonia, al parecer por su relación con Juan Boscán, o también pudo haberla conocido a través de su educación.

El sistema de enseñanza vigente en los siglos XV y XVI establecía que los escolares tenían que leer a los llamados *Auctores octo*, además de los autores latinos del siglo XII. La idea de llamar “clásicas” a las culturas grecolatinas surgió en el neohumanismo alemán de principios del siglo XIX.

Los *Auctores octo* leídos en España eran, entre otros: Galeno, Orosio, Plinio, Ateneo, Dioscórides, Julio Pólux, Porfirio, Opiano, Polibio, Heliodoro, Aristóteles, Teofrasto, Marino, Nicandro, Macro, Virgilio, Hesíodo, Policiano, Ovidio, Horacio, Ausonio, Claudiano, Macrobio, Marciano Capela, Símaco, Boecio, Sedulio, San Ambrosio, San Isidoro, San Bernardo, Alain de Lille, además de la lírica medieval y los autores latinos del siglo XII.

Había colecciones medievales de sentencias, ordenadas alfabéticamente, en las que se mezclaba lo antiguo y lo medieval. Esas colecciones eran necesarias para los pasatiempos del ingenio y de la inteligencia. También los casos ejemplares de virtudes y debilidades humanas (llamados *Exempla*), van formando en la Edad Media un canon fijo de figuras convertidas en arquetipos, que eran portadores de sabiduría. Dante y Petrarca utilizaron estas figuras.

La educación en tiempos de Garcilaso consistía en un entrenamiento en las armas y en el caballo; el aprendizaje de los modales de palacio; el estudio del latín, además de la lectura de *Auctores octo* y de las Sagradas Escrituras. Los nobles tenían preceptores militares y humanistas.

Siguiendo la vida de Garcilaso, luego de salir de España y de estar en Bolonia, se vio involucrado como testigo de una boda que Carlos V prohibía, porque la novia era sobrina del Duque de Alburquerque y contaba apenas con doce años de edad, el novio era sobrino de Garcilaso. Este hecho, aparentemente insignificante, llevó a Garcilaso al destierro en una isla del Danubio y a una serie de desgracias. Su amigo el Duque de Alba logró convencer al Emperador para que le permitiera vivir en la corte de Nápoles. Ahí conoció a poetas como Luigi Tansillo y a humanistas como Juan de Valdés quienes lo pusieron en contacto directo con la cultura italiana y el ambiente de la corte napolitana. En ese tiempo seguramente profundizó en el estudio de la poesía de Petrarca y, probablemente, esto estimuló su actividad creadora. Casi la totalidad de su obra la escribió fuera de España.

Garcilaso vivió inmerso en el mundo de la guerra (cuando las guerras todavía parecían “santas”), a la manera de las cruzadas medievales, aunque el sentido tradicional de cruzada ya no encajaba con el nuevo espíritu sino con el espíritu caballeresco de la nobleza española. En 1533 murió su amada Isabel. Él ya había sido nombrado Maestre de Campo y en una campaña contra Francisco I de Francia resultó gravemente herido y llevado a Niza, donde murió a mediados de octubre de 1536.

La profesión de las armas fue desempeñada por Garcilaso como parte de su posición social, pero su verdadera vocación —sobra decirlo— fue la poesía. Así fue la vida artística en la España del Siglo de Oro y se refleja en el tópico de la Edad Media latina de *sapientia et fortitudo* que pasó al Renacimiento. Vivió “*tomando ora la espada, ora la pluma*” (Égloga II).

Desde principios del siglo XVI en Italia surgió una reacción decidida contra lo “antiguo” como modelo y norma. En el momento en que Garcilaso vivió en Bolonia y luego en Nápoles, convivieron dos corrientes de pensamiento; una que se aferraba a la Antigüedad clásica como un momento perfecto de la historia humana y otra que no quería más modelos sino que buscaba el conocimiento de la actualidad, no del pasado. Esta segunda postura se fortaleció con la admiración por los nuevos inventos, sobre todo la imprenta y la arti-

llería; también por el impacto espiritual que causó el descubrimiento de América y otros lugares, suceso definido por López de Gómara como “la mayor cosa desde la creación del mundo”. El hombre del siglo XVI se sentía orgulloso de conocer más de lo que había conocido hasta entonces, lo que echó por tierra muchas opiniones transmitidas desde la Antigüedad y su supuesta superioridad.

Algunos reinos españoles tuvieron mayor contacto con Italia y otros con el Nuevo Mundo debido, entre otras cosas, a su situación geográfica y seguramente también a la influencia de los lugareños que viajaban por otros lugares y llevaban las “novedades”. Por eso se escribían y leían poemas “al itálico modo”.

El Renacimiento español surgió tras un largo proceso de idealización, pero el fervor religioso medieval no desapareció de España. Además, las armas y las letras avanzaban a la par.

En medio de la llamada “reconquista”, algunos gobernantes concibieron la idea de unificar políticamente a todos los reinos. Se establecieron diversas alianzas hasta que lo lograron mediante el matrimonio de Isabel de Castilla con Fernando de Aragón. La imposición de una sola lengua, una sola religión y un solo gobierno permitió alcanzar ese ideal.

En ese contexto, la *Gramática* de Antonio de Nebrija, impresa en 1492, resultó una herramienta muy útil para demostrar que el castellano era una lengua con la que se podía escribir de modo tan perfecto y culto como se hacía en latín o en italiano. Esa tarea la emprendieron varios poetas, entre ellos Juan Boscán y Garcilaso de la Vega que, además de escribir en castellano, tradujeron obras latinas e introdujeron formas italianas. Se extendió la idea de que el emperador Carlos V hablaba con las damas en italiano; trataba con los hombres en francés y hablaba con Dios en español.

En la España renacentista se fundieron las tradiciones medievales con las nuevas formas europeas y coexistió lo popular (típicamente local e hispano) con la cultura universal. Además, el influjo de las culturas árabe y hebrea fue muy fuerte. En esa interculturalidad radica la originalidad de la literatura española.

Todas las consideraciones anteriores refuerzan la idea de que no todas las formas de actividad humana cambian simultáneamente

de una época a otra. Por eso se observan ciertas semejanzas entre la Edad Media y el Renacimiento. Lo que dio paso a una nueva forma de vida no fue la simple actividad cortesana, ni las ambiciones desenfrenadas o los sufrimientos amorosos o el deseo de riqueza y ansia de poder político; todo eso se ha vivido en todos los tiempos. Lo verdaderamente importante fue que las ideas políticas, morales y culturales se fueron encarnando en las instituciones hasta que cambió el modo de expresar ese amor, de exaltar la riqueza, de apetecer el poder político. Cambió la forma de construir y de expresar todo lo anterior, es decir, el pensamiento.

El eco de la Antigüedad clásica fue muy vivo durante todo el Medioevo, no fue una característica específica del Renacimiento. Tanto en la Edad Media como en el Renacimiento había una admiración por el pasado, al lado de un anhelo de renovación; también se daba un culto por Virgilio e imitación de los clásicos; una veneración por el Imperio romano y reflexiones sobre la relación entre Dios y los hombres (léase humanos). Pero todo esto se expresaba de diferente modo.

El filósofo y escritor italiano Umberto Eco se interesó por varios aspectos del mundo medieval, por ejemplo por la estética y la exégesis bíblica del medioevo. Ese conocimiento le permitió reconstruir el ambiente medieval de una manera muy sugestiva en su novela titulada *El nombre de la rosa* (1980), en la cual se muestra cómo se resguardaba el conocimiento antiguo en los monasterios, entre otras cosas más.

En la época medieval, el motor de la vida estaba puesto fuera del mundo, el destino humano estaba determinado siempre por la voluntad de Dios. Por ello, no se detenían a contemplar el curso de los acontecimientos, ¿para qué? En el Renacimiento ya no se hablaba tanto de Dios y del diablo o de los santos, sino del factor humano, con todas sus aspiraciones contradictorias, es decir, se redujo la vida al plano terrenal sin intervención del otro mundo. Se pensó entonces que no todo lo que sucedía era por voluntad de Dios sino, también, una fatalidad natural:

Mas la fortuna, de mi mal no harta

me aflige, y de un trabajo en otro lleva;

ya de la patria, ya del bien me aparta,

ya mi paciencia en mil maneras prueba..." (Égloga III).

Desde el último periodo de la Antigüedad y a lo largo de toda la Edad Media, Virgilio fue "*l'altissimo poeta*", mientras que, a su lado, figuraba Horacio, como representante de la sátira romana y de la censura hacia las costumbres. Elías Rivers, en uno de sus trabajos sobre Garcilaso de la Vega, relató que el arzobispo de Salerno, llamado Guillermo Seripando, mencionó en una carta que el poeta toledano era su amigo y lo describió como un "diligente estudiante de Horacio".

Que la literatura sea universal y atemporal ha sido un lugar común para estudiosos y estudiantes, pero esto implica que la literatura del pasado actúe en la literatura de cualquier presente; que se establezca un eterno diálogo. Por eso podemos ver a Homero en Virgilio; a Virgilio en Petrarca; a Petrarca en Garcilaso... el número de interrelaciones es inagotable. La literatura grecolatina estaba presente en la Edad Media; hubo una recepción muy fuerte de ella y se refleja en las referencias a ella dentro en los textos literarios medievales; también en la actualización de la tarea interpretativa de los textos grecolatinos, realizada en los monasterios medievales.

El culto por las formas literarias clásicas de Garcilaso comenzó por una simple imitación, pero después él impuso sus propios modos expresivos que se reflejaron en el cultivo del género pastoril y bucólico. La admiración que sintió Garcilaso por las formas anteriores no se limitó sólo a autores grecolatinos sino también lo enlazó con la poesía de los cancioneros.

El dulce lamentar de dos pastores,  
 Salicio juntamente y Nemoroso,  
 he de cantar, sus quejas imitando;  
 cuyas ovejas al cantar sabroso  
 estaban muy atentas, los amores,  
 de pacer olvidadas, escuchando" (Égloga I).

Los artistas medievales creaban sus obras para alabar a Dios, al creador. Los artistas de los siglos XV y XVI se inspiraban en la naturaleza como vía para conocer lo verdadero. La obra de arte ya no perseguía fines metafísicos, morales o políticos sino que se creaba "el arte por el arte", el arte independiente de otros fines:

Por ti el silencio de la selva umbrosa,  
 por ti la esquividad y apartamiento  
 del solitario monte me agradaba;  
 por ti la verde hierba, el fresco viento,  
 el blanco lirio y colorada rosa  
 y dulce primavera deseaba..." (Égloga I).

En muchas expresiones artísticas de los siglos XV y XVI se puede percibir que pervivía la Edad Media porque se condenaba la vida demasiado desahogada, la vida de los ricos, la blandura de su vida frente a la fortaleza de la pobreza. La moral seguía muy vinculada al pensamiento religioso, el "deber ser" seguía relacionado con el más allá, con los preceptos divinos; seguía viva la idea del pecado, del

castigo y del premio eterno. Como resultaba difícil conciliar la fuerza de Dios frente a la naturaleza se utilizaron otros conceptos, como el de la suerte o la fortuna, muy recurrente en ese tiempo:

¿Quién sufrirá tan áspera mudanza  
 del bien al mal? ¡Oh corazón cansado!  
 Esfuerza en la miseria de tu estado;  
 que tras fortuna suele haber bonanza" (Soneto IV)  
 o  
 Aqueste premio mi servir alcanza,  
 que en sola la miseria de mi vida  
 negó fortuna su común mudanza" (Elegía segunda).

La imitación en el sentido de seguir el ejemplo para llegar a una vida más plena, más culta, más bella fue una manera de entender el mundo de los siglos XIV y XV, es decir, una *forma mentis* que nos revela uno de los rasgos esenciales de la mentalidad del Medievo cristiano.

También la posibilidad de una renovación en cualquier campo, que presuponía la firme convicción de que en algún momento de la historia se revelaría la verdad, y que en la Edad Media se manifestó con la fantasía del retorno a la iglesia primitiva, así como la renovación de la pobreza y de la pureza evangélicas.

El principio de la inmutabilidad de la naturaleza humana a lo largo de los siglos y de la conexión circular de la vida (todo nace, florece y muere) prevaleció en la base de las concepciones intelectuales renacentistas; también la posibilidad de renovación mediante el retorno a los principios.

Así fue el mundo en el que vivió Garcilaso de la Vega. Al leer su obra se advierte la lucha interna a la que se enfrentaba. Por eso

me aventuro a suponer que en ella se reflejó la oposición entre una mentalidad tradicional (medieval) producto de su educación y la mentalidad humanista que conoció en Italia. Garcilaso vivió una lucha interior muy parecida a la de Francesco Petrarca, que se manifestó como un tormento humano entre el amor y la muerte, entre la gloria y humildad, entre lo celestial y lo terrenal. Ante la posibilidad de adoptar una manera diferente de ver la vida, reapareció con fuerza la necesidad de justificación y arrepentimiento de su alma atormentada: “salid sin duelo, lágrimas, corriendo”.

Las luchas internas de Garcilaso y que se plantean en su poesía giraban en torno a la muerte frente a la vida; al sufrimiento frente al placer; al paganismo frente a la religiosidad; al pensamiento estoico frente al epicúreo; al uso del latín o del romance; al amor por la naturaleza en contraste con los placeres de la vida cortesana. Esta serie de oposiciones que he encontrado en sus poemas muestran una transición que encaja muy bien en el contexto que he dibujado de su época, en el cual se oscilaba entre las nuevas ideas y la moral medieval:

Cuando me paro a contemplar mi estado,  
y a ver los pasos por do me ha traído,  
hallo, según por do anduve perdido,  
que a mayor mal pudiera haber llegado.  
Mas cuando del camino estoy olvidado,  
a tanto mal no sé por do he venido  
sé que me acabo, y más he yo sentido  
ver acabar conmigo mi cuidado” (Soneto I);

Un rato se levanta mi esperanza.

Tan casada de haberse levantado

torna a caer, que deja, mal mi grado,

libre el lugar a la desconfianza” (Soneto IV);

Por ásperos caminos he llegado

a parte que de miedo no me muevo;

y si a mudarme o dar un paso pruebo,

allí por los cabellos soy tornado” (Soneto VI).

Para evitar la mezcolanza entre la postura espiritual y la profana, Garcilaso sustituyó los términos de nuestro señor y pecador por los de Amor y Amante. Lo que antes se censuraba, ahora se alababa. El mundo estaba al revés. Este fue un tópico netamente medieval con algunas raíces en la Antigüedad. Ahora todo podía suceder, el orden de las cosas se invirtió. El mismo tema se encuentra en Virgilio y en otros autores (tanto griegos como latinos), así como en algunos escritos medievales:

En medio del invierno está templada

el agua dulce desta clara fuente,

y en el verano más que nieve helada.

¿Cómo puede ora ser que en triste lloro

se convirtiese tan alegre vida

y en tal pobreza todo mi tesoro? (Égloga II).

Esa aparente contradicción que se advierte en la poesía de Garcilaso de la Vega puede ser el reflejo del intercambio de ideas entre la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento. Muchos de los tópicos de su poesía se encuentran dentro de la tradición Medieval, que pervivió con el Humanismo mucho más allá del siglo XVI. Aunque las formas cambiaron perduró en sus versos algo del espíritu con el que fue educado. En la mentalidad del hombre del Medievo, con todas sus creencias, mitos, formas de vida, tradiciones, preocupaciones y, en fin, en toda su vida se encuentra la clave para interpretar la estructura temática de la obra del príncipe de la poesía española.

## Montaigne y la eterna búsqueda de la verdad

“Es éste un libro de buena fe, lector [...] yo mismo soy la materia de mi libro”.  
Michel de Montaigne.

Uno de los geniales escritores que he podido conocer es Michel de Montaigne. Jamás pensé que la lectura de sus *Essais* me asombraría tanto. Esto se debe a varias razones. La primera de ellas, a la sencillez y honestidad con la que presentó su obra, sobre todo si se toma en cuenta su posición social y económica y su refinada educación. Otra, a la amplia diversidad de temas que desarrolló, que van desde la reflexión sobre costumbres domésticas hasta disertaciones conceptuales. Una razón más que provocó ese asombro es la erudición del autor y, también, la vigencia de varias de sus ideas en la actualidad. Pero, sin lugar a dudas, lo más sorprendente para mí ha sido observar la articulación discursiva que logró a partir de la introspección sobre sí mismo.

Montaigne escribió sus *Ensayos* entre 1572 y 1592 y publicó una primera parte en 1580. Después de su muerte, en 1592, su amiga Marie de Gournay publicó otra edición completa, en 1595. Desde entonces se sucedieron un sinnúmero de ediciones y traducciones, hasta la actualidad.

Cuando leí textos biográficos sobre Michel de Montaigne, me imaginaba su castillo del siglo XIV y a él escribiendo ahí, en su biblioteca, en cuyas vigas están grabadas citas de varios autores grecolatinos que él mismo seleccionó: Sexto Empírico, Lucrecio, Virgilio, Horacio, Terencio, Lucano... Ese simple detalle nos indica ya la sencillez y honestidad de su pensamiento. En el ensayo titulado “De los libros” explicó por qué elegía frases de otros autores, no solo para decorar su vivienda, también para apoyar sus escritos: “Que vean, por lo que tomo prestado, si he sabido elegir con qué realzar mi tema. Pues hago que otros digan lo que yo no puedo decir tan bien, ya sea por la pobreza de mi lenguaje, ya por la pobreza de mi juicio”.

Sus biógrafos también mencionan que en una de las paredes de piedra de su biblioteca colgó una medalla con la imagen de una balanza con dos platos en equilibrio y el lema de la casa: *Que sais je?* Una divisa que descubre mi temor ante la empresa de escribir mis impresiones sobre la lectura de su obra, porque...¿Qué sé yo? ¿Cómo encontrar las palabras adecuadas para hablar de una de las más grandes obras de la literatura universal? He descubierto tantos rasgos intrínsecos y extrínsecos en los *Ensayos* que será difícil ocuparme de su interpretación. Además, tendré cuidado porque el mismo Montaigne desconfiaba de las interpretaciones, en “De la experiencia” lo señaló: “Hay más quehacer en interpretar las interpretaciones que en interpretar las cosas, y más libros sobre los libros que sobre otro tema: no hacemos sino glosarnos unos a otros”.

La obra integra ciento siete ensayos, en los cuales el autor sondea entre lo más profundo de la condición humana; observando y tratando de comprender las actitudes de los otros, sus temores, sus deseos más ocultos. También escudriñando dentro él mismo y compartiendo experiencias, de tal suerte que, como dijo Terencio, nada humano le fue ajeno: “Podemos unir toda la filosofía moral tanto a una vida popular y privada como a una vida de más alta alcurnia; cada hombre encierra la forma entera de la condición humana”, señaló en el ensayo titulado “Del arrepentimiento”.

Montaigne fue un observador infatigable y, también, un gran señor. Por eso procuraba pasar momentos agradables, no exentos de placer.

En sus reflexiones se mostró tal como era, como si estuviera desnudo, sin vestido, sin máscaras. A él le intrigaban muchos asuntos, incluso la costumbre de vestir, ya que consideraba que el cuerpo era una parte esencial de nosotros, que de él emergía la encarnación de la palabra y que, por lo tanto, deberíamos de escucharlo. Su percepción sobre el cuerpo estaba muy distante del dualismo medieval que lo consideraba como una cárcel del alma. En “De la presunción” lo expresó: “Tiene el cuerpo gran parte en nuestro ser, ocupa en él puesto muy principal; y así su estructura y composición son de muy merecida importancia. Hacen mal aquellos que quieren separar estas dos partes nuestras y secuestrar la una a la otra”.

Aunque pasaba mucho tiempo encerrado en su biblioteca, no manifestó en su obra desagrado hacia las relaciones sociales, por el contrario, en “Del arte de conversar” apuntó: “[...] la conversación es el más fructífero y natural ejercicio del espíritu y su práctica es más dulce que la de cualquier otra acción de nuestra vida”.

En fin, escribió de mil cosas y las expuso de manera tan sincera y espontánea que es difícil oponer objeciones ante sus opiniones. No obstante, a él le gustaba que sus oyentes o lectores lo atacaran: “Busco más, en verdad, el trato con aquellos que me atacan que el de aquellos que me temen”, señaló en el texto anterior.

Aunque en los *Ensayos* habló de él, característica que él mismo reiteró, como lectores podemos tener la sensación de que habla de nosotros. Y esto se debe a que logra establecer un diálogo intersubjetivo muy interesante.

Entre las técnicas que utilizó al exponer cada tema destaca la argumentación, en la que mezcló la lógica racional con la emocional. En casi todos sus textos incluyó el relato de anécdotas antiguas, de casos extraños y de experiencias personales. También ejemplos y citas de autores famosos que no necesitaban presentación, sobre todo de Cicerón y de Séneca, y las entremezcló con sus propias palabras imperceptiblemente; se distinguen porque las escribió en latín, una lengua que Montaigne manejaba tan bien como su lengua materna. Sus argumentos resultan muy convincentes porque demuestra que es verdad lo que piensa y se evapora...

¡Qué asombroso pasear por estas páginas! Conocí a un pensador del siglo XVI muy original y me conocí mejor a mí misma. Cierro el libro tercero y percibo en mí una sensación de plenitud. Ojalá pudiera decirle personalmente lo que ha significado para mí leer su obra, que no fue una lectura más para mí, pues eso deseaba de sus lectores, así lo escribió en su ensayo “Sobre unos versos de Virgilio”: “Disgústame que mis *Ensayos* sirvan a los demás de libro común únicamente, y de libro de sala”.

La lectura de los *Ensayos* de Montaigne me dejó algunas respuestas, pero también infinitas preguntas. Me parece que este autor logra muy bien el objetivo que planteó en “De la experiencia”: “Al sembrar las preguntas y desgranarlas, fuérase al mundo a dar como fruto y mies

la incertidumbre y la querella, así como la tierra se vuelve tanto más fértil cuanto más se la remueve y desmigaja”.

Como ya lo señalé antes, pienso que sus ideas tienen vigencia y que invitan a reflexionar sobre el mundo de hoy, a aceptar la diversidad respetando las diferencias, partiendo siempre del conocimiento y del examen profundo y constante de la propia vida.

Además de todo lo que he comentado, hay algo que atrapó mi atención con mucha fuerza. Un concepto que desde la infancia ha rondado en mi cabeza y que aparece en los *Ensayos* en todo momento, aunque se aborden otros temas: la verdad. Montaigne y yo nos hemos encontrado en el camino sin tiempo de la escritura y de la lectura porque somos cazadores de la verdad. Ella es nuestro signo, nuestro anhelo: “Celebro y acaricio la verdad cualquiera que sea la mano que la ostente, y a ella me entrego con alegría, y le tiendo mis armas vencidas, en cuanto la veo acercarse a lo lejos”, enunció en “El arte de conversar”.

Pero, ¿existe la verdad? Nada tan incierto como ella en una sociedad superflua y acrítica. Siempre la he buscado y me he preocupado por aclararla, por defenderla. Así lo hizo Montaigne.

Y, si existe, ¿qué es entonces? La idea conceptual muy poco contribuye a que se comprenda. Desde esa perspectiva, solemos llamar verdad a la cualidad por la cual un procedimiento cognoscitivo cualquiera resulta eficaz o tiene éxito. Si es así, entonces la puerta se deja abierta a los mentirosos, porque pueden pasar como honestos mientras sus mentiras tengan éxito. En “De los mentirosos” Montaigne explicó que estos seres no dicen cosas falsas sino que consideran que lo que dicen es verdadero, aunque vayan en contra de su conciencia y hablen contra lo que saben; y que éstos, “o inventan todo por entero, o disfrazan y alteran un fondo verdadero”.

Necesitamos ampliar nuestra visión. Completar la idea que tenemos sobre la verdad, abordando el concepto desde otros ángulos. Así, por ejemplo, una visión ética, establecerá que la verdad humana significa no sólo la coincidencia del hablar con la persuasión interna, sino también la coincidencia de la acción externa con la actitud interna, así como el enjuiciamiento honrado de sí mismo y la voluntad leal de llegar al conocimiento de la verdad. Esa es la

noción de verdad que se descubre en Montaigne, sobre todo en su ensayo “De la costumbre y de cómo no se cambia fácilmente una ley recibida”, en el cual confesó sentir una extrema repulsión a engañar.

Cuando Montaigne se comprometió con sus lectores en la presentación de sus *Ensayos* y prometió mostrar su interior con sinceridad y “buena fe”, colocó su obra en una nueva dimensión, contraria a la que prevalecía en su época. Luchó contra el artificio, el engaño, la mentira: “Es verdad que mentir es vicio maldito. Sólo somos hombres y sólo creemos los unos en los otros por la palabra”.

También se opuso a la verdad dogmática que siempre ha originado conflictos violentos entre grupos religiosos, científicos y de poder, los cuales abundaron en su tiempo... ¿O son una constante a lo largo de la historia?

Todos aspiramos a una verdad que tenga como signo el acuerdo entre los individuos, pero la verdad no es una simple suma de verdades dispersas y concordantes. Es algo mucho más complejo. Las apreciaciones subjetivas no ofrecen garantía alguna de verdad, se necesitan evidencias y un compromiso crítico. La verdad auténtica es universalmente válida por eso y no en el sentido de que sea aprehensible de igual manera para todos.

Michel Montaigne propuso algo diferente a lo generalmente aceptado en su tiempo y se situó frente a la verdad desde dos perspectivas. Por un lado, se sumó a la tradición clásica grecolatina y medieval y rescató de ella los valores éticos, constantemente olvidados. Encontró la verdad en el pasado, y se relacionó con ella sin prejuicios, como podemos comprobarlo en las abundantes citas de sus *Ensayos*, por ejemplo en el titulado “De la educación de los hijos”: “La verdad y la razón son patrimonio de cada uno y no pertenecen más a quien las ha dicho primero que ha quien las ha dicho después”.

Por otro lado, Montaigne aspiró a encontrar la verdad, como se adivina en “De la experiencia” y en otros de sus textos: “La verdad es cosa tan grande que no debemos desdeñar ningún camino que a ella nos lleve”. Y, ¿qué significa buscar la verdad?

La búsqueda de la verdad —por hablar llanamente— está tensa entre dos polos: por un lado, una situación personal; por otro, un objetivo sobre el ser. En términos más esclarecedores, se podría decir

que la busquemos cuando tenemos que descubrir algo propio, algo que ningún otro más que yo se ha dado a la tarea de descubrir. Si mi existencia tiene un sentido, si no es vana, tengo una posición en el ser que es una invitación a plantear una cuestión que nadie puede plantear en mi lugar, es decir, es una invitación a preguntar. La estrechez de mi condición, de mi información, de mis encuentros, de mis lecturas, dibuja ya la perspectiva finita de mi vocación de verdad. Se trataría entonces de una situación personal.

Por otro lado, si se trata de un objetivo sobre el ser, buscar la verdad quiere decir que aspiro a decir una palabra válida para todos, que destaque sobre el fondo de mi situación como un universal; yo no quiero inventar, decir lo que me gusta, sino lo que es. Desde el fondo de mi situación aspiro a estar ligado por el ser. Mi anhelo de verdad es que el ser se piense en mí. De este modo la búsqueda de la verdad está tensa entre la finitud de mi preguntar y la apertura del ser.

Para encontrarla, la verdad no se adhiere a la incipiente corriente de la ciencia experimental del Renacimiento y rechaza también la abstracción escolástica que desvanece la realidad del hombre “porque lo disfrazan, lo simplifican y lo sistematizan”, señaló Erich Auerbach. En cambio, la verdad introduce la introspección personal como componente del conocimiento, de la cual se derivó la idea de que el conocimiento está en lo propio conocido.

Para Montaigne fue necesario comunicar y compartir experiencias y reflexiones personales con los demás. Llevar al lenguaje la interpretación de los componentes de su ser y de su vida. Compartir ese pensar con sus lectores, para que ellos, a su vez, descubrieran algo parecido dentro de sí mismos.

Así nacieron sus *Ensayos*, pues esa comunicación exigía una forma estructural compatible con el método de reflexión empleado por el ensayista. Necesitaba una estructura textual que se adaptara a la diversidad temática; a la forma cambiante y ondulante del objeto (el yo); al movimiento del saber; a la reflexión íntima y sincera; a la naturalidad y sencillez de expresión; a la asimetría metódica; a la continuidad o ampliación; al diálogo con el lector; a la fantasía y a la libertad. Una forma de representación lingüística vinculada con la verdad interna que deseaba expresar, un nuevo modo de ordenar las cosas. Ahora,

gracias al esquema discursivo del ensayo, a su forma, es posible proyectar por escrito la vida misma con capacidad crítica. Un regalo de Montaigne para el mundo.

Esta forma de expresión comparte algunas características con otros tipos de texto y se convierte en un vehículo escritural mediante el cual se comunica a los otros la interpretación del mundo interior y exterior. En ellos Montaigne expuso juicios; su reflexión; su experiencia de verdad y se convirtió, sin que él lo pretendiera, en la forma crítica por excelencia.

Ensayo y verdad comparten la complejidad de definición conceptual y caracterización. Ambos dan unidad a elementos heterogéneos. El ensayo busca la verdad a través de la no verdad. Expone la verdad y nos lleva a ella.

Y la preocupación por la verdad dio coherencia a los *Ensayos* de Montaigne. Detrás de los textos está su captación del fragmento de la realidad, su forma de ver el mundo, tal como lo explicó Liliana Weinberg en *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, se trata de una interpretación del mundo que Montaigne realizó desde su propia situación. En este nuevo tipo de textualidad transmitió sus reflexiones de una manera muy transparente y al amparo de la buena fe.

El problema de la verdad no consiste en aclarar su significado, sino en reconocer y garantizar su posesión por el conocimiento sincero y profundo de sí mismo y la interpretación de la experiencia vital.

La conciencia de sí es la constante en Montaigne. Ella conforma su obra y su sabiduría. Y él, en sus *Ensayos*, responde por fin a mi pregunta. Sí, la verdad existe mientras existan cazadores que la sigan buscando. El ensayo puede ser una vía para encontrarla.

## Imagen, símbolo y mito en el “Primero sueño” de Sor Juana

“Yo no estudio para escribir,  
ni menos para enseñar  
(que fuera en mí desmedida soberbia),  
sino sólo por ver si con estudiar  
ignoro menos”.  
Sor Juana Inés de la Cruz.

La capacidad para seleccionar lecturas se desarrolla de diversas maneras en cada lector. No es tan sencillo y se pierde mucho tiempo explorando posibilidades, hojeando libros, escuchando recomendaciones que no siempre resultan acertadas porque cada lector es diferente. Si tratamos de recordar cómo descubrimos a un autor o por qué leímos cada libro nos sorprenderá darnos cuenta de las múltiples maneras en que lo hemos hecho. No existen fórmulas fijas infalibles para formar a un lector ni inventarios estables, ni siquiera un canon universal inmóvil. El relato acerca de mi devoción por la obra de Sor Juana demuestra la validez de estos argumentos.

Mi dulce abuelita materna fue una excelente declamadora, una artista en el más amplio sentido de la palabra, pues, además, tocaba varios instrumentos musicales y cantaba. Cuando yo tenía alrededor de cinco años me declamaba poemas y lo hizo hasta que murió, a los noventa y seis años. Uno de esos poemas fue la sátira filosófica conocida como “Redondillas” de Sor Juana Inés de la Cruz. Desde entonces sentí una fuerte conexión con la escritora. Tanto me gustaron sus versos que, en cuanto fue posible, busqué otros, entre los escasos libros que encontraba en la pequeña ciudad donde crecí. Estoy convencida de que la lectura y relectura de su obra ha sustentado mi pasión por las letras. Siempre me ha cautivado su magistral manejo del lenguaje, la profundidad de sus reflexiones y la altura de su pensamiento. También cimentó mi conciencia como mujer.

Tanto en su lírica personal como en su poesía religiosa y en la totalidad de su obra se descubre una riqueza retórica que a nadie deja indiferente. Para quienes estudiamos literatura es preciso conocerla. Afortunadamente, desde que la autora vivía, su obra ha sido publicada y divulgada ampliamente en diversas ediciones y se encuentra al alcance de cualquier lector interesado.

Entre los versos de Sor Juana se descubre su poética, un concepto de difícil comprensión debido a los múltiples significados que se le han otorgado; ésta puede ser entendida como la exposición de las características tanto filosóficas como, sobre todo, estéticas, propias de la obra literaria de algún autor o época. El análisis de los recursos expresivos que utilizó para crear su obra literaria como el de las configuraciones discursivas que resuenan en sus poemas, nos permite encontrar su sentido, por más oculto y profundo que esté. Para lograrlo, el apoyo teórico y reflexivo de la hermenéutica resulta muy valioso.

Herón Pérez Martínez, mi inolvidable maestro, sostenía que hay una compleja relación ente la vida y la obra de un autor, ya que se trata de un producto histórico y eso no debemos olvidarlo. En la poesía de Sor Juana están entretejidas las circunstancias de su propia vida, sus experiencias vividas, su biografía. Él describió lo que hizo esta escritora en su obra, su poética, y encontró en ella su biografía, su proyecto de vida. Se trata de la vida de una mujer novohispana del siglo XVII que defendió con mucha fuerza su derecho a estudiar, a participar en el mundo de las ciencias de su tiempo. Ella luchó contra una cultura que vedaba esa posibilidad a las mujeres y favorecía la participación de los hombres en la vida académica. Su premisa fue que el espíritu humano era igual para todos y para poder dedicarse al estudio se hizo monja, la opción más viable para hacerlo dentro de su espacio y de su tiempo. Así logró colocarse "a la cabeza de la ciencia mexicana y realizó una obra literaria genial", señaló el doctor Herón.

Su afán de conocimiento es evidente en todos sus poemas. En su carta conocida como *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, ella misma señaló que a los seis o siete años ya sabía leer y escribir y que, cuando se enteró de que había Universidad y escuelas para estudiar ciencias en México, rogó a su mamá que la enviara a estudiar ahí sin conseguirlo; que se consoló leyendo los libros de su abuelo. En sus biografías

relatan que (por fin) su madre la envió a México a vivir con unos tíos cuando tenía ocho años y que en la capital siguió estudiando cuanto pudo; a los diez y seis años, sus tíos la llevaron al palacio virreinal, entonces presidido por el marqués de Mancera. En la corte Sor Juana causaba admiración por el cúmulo de conocimientos que ostentaba y su forma de escribir. Fue examinada por un grupo de letrados de la Universidad que la avasallaron con preguntas y juicios a los que ella respondió con argumentos sólidos e inteligentes réplicas.

Son muy conocidas las circunstancias en que Sor Juana tomó la decisión de ser monja, con la esperanza de seguir estudiando. Desde que tomó esa decisión, su confesor trató de convencerla de que abandonara su dedicación a la ciencia y a la escritura pues estas actividades la alejarían de Dios, argumento que ella discutió y rechazó con vehemencia.

En toda su obra se refleja su amor por el estudio, su pasión por la ciencia, pero en ninguna tanto como en su poema el "Sueño" o "Primero sueño". Se trata de una extensa silva de 975 versos endecasílabos y heptasílabos combinados libremente. Este poema ha sido reconocido como su obra más destacada y, también, la más difícil de comprender.

Al leer el "Primero sueño" de Juana Inés de Asbaje Ramírez de Santillana, lo que más llamó mi atención fue la gran cantidad de símbolos, imágenes y mitos que contiene y que le dan forma muy parecida a la de un retablo barroco: confuso, rebuscado, misterioso...

Existen numerosos tratados sobre este enigmático poema, que van desde estudios críticos sobre los recursos retóricos utilizados por la escritora, hasta análisis psicoanalíticos profundos. Entre los autores que se han ocupado del tema mencionaré a Pedro Álvarez de Lugo Usodemar, a Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Ezequiel A. Chávez, Karl Vossler, Alfonso Méndez Plancarte, Natalicio González, Octavio Paz, Elías Trabulse, Darío Puccini, Andrés Sánchez Robayna, José Pascual Buxó, Anita Arroyo, Emilio Carilla, Georgina Sabat de Rivers, Ramón Xirau, José Gaos, Robert Ricard, Susana Arroyo Hidalgo y, más recientemente, Herón Pérez Martínez, a quien ya había mencionado.

Además, se han propuesto diferentes esquemas para subdividir el "Primero sueño". Los más aceptados son los de Méndez Plancarte, Elías Rivers con Georgina Sabat, José Gaos y Robert Ricard.

Ante tal panorama crítico e interpretativo se podría pensar que queda poco por hacer. No obstante, no he querido renunciar al reto que representa la comprensión de este poema. Tratando de ser original en mis apreciaciones —una pretensión difícil de lograr—, buscaré el sentido del poema atendiendo lo que parece ser su estructura poética central: la secuencia constituida entre imagen, símbolo y mito. Es manifiesto que los tres términos apuntan hacia la misma zona de interés. Nuestra autora organizó de tal suerte las palabras, que formó una estructura poética única, capaz de impresionar a los sentidos como obra de arte y de despertar, por su tema, las más altas inquietudes intelectuales.

¿Qué mensaje nos sugiere Sor Juana en ésta extensa silva? ¿Qué visiones emanan del poema? Compartiré en este ensayo algunas reflexiones al respecto.

Para Octavio Paz, este poema es una alegoría de la búsqueda de conocimiento que sólo puede alcanzarse a lo largo de toda una vida. Se trata del viaje intelectual de Sor Juana en la búsqueda del saber de todas las cosas.

Herón Pérez Martínez lo ha interpretado también y descubrió en él "una autobiografía alegórica cifrada en claves de teoría del conocimiento". Para él, este poema era una imagen de la mente humana en el acto de conocer, primero mediante los sentidos, luego por la imaginación hasta llegar al entendimiento en forma de conceptos; la intuición ocupa un lugar primordial también.

Estas dos opiniones sobre el poema son muy recientes, pero es interesante revisar los comentarios de poetas coetáneos a la autora, ya que nos indican cómo fue la recepción inicial de la obra.

Por ejemplo, para uno de los últimos poetas del Barroco, Pedro Álvarez de Lugo Usodemar (1628-1706), el "Primero sueño" era el gran poema de su tiempo histórico, la expresión de una época y de una lengua poética, cuya metáfora era el vuelo o el desvelo en plena oscuridad: el sueño en el teatro de la noche. Un manuscrito de este poeta, que también fue abogado de la Real Audiencia de Canaria, contiene una "Ilustración al sueño de la Décima Musa Mexicana más despierta en él que en todos sus ilustres desvelos, para desvelo de muchos", glosa en la que trató de "dar luz a sus tinieblas, cuanto le

ha sido posible". Nos trasladamos entonces a un plano de realidad muy diferente al actual, lo que resulta obvio, pero que nos exige entender los términos desde la realidad del Barroco y no desde la nuestra ni de ninguna otra, lo que cambiará de manera sustancial su interpretación.

El "Sueño" es un poema sobre el conocimiento científico del mundo, pero entendiendo la palabra "científico" en aquel contexto se aleja de lo que llamamos "objetividad", una de las características esenciales de la ciencia contemporánea.

Para Elías Trabulse: "Se trata del conocimiento científico tal como lo concebían los filósofos herméticos de los s. XVI y XVII, adscritos a lo que actualmente se conoce como la tradición mágica". El pensamiento de Hermes Trismegisto contenido en un grupo de escritos que datan de entre los siglos II y III combina en estilo esotérico filosofía griega y religión egipcia. Según esta concepción, el hombre de ciencia debería de captar el mensaje del universo o cosmos que era obra de Dios. Y, aunque la explicación del cosmos hermético era matemática y científica, sus interrelaciones eran mágicas. El vehículo para alcanzar tal conocimiento era el sueño profundo que lleva a emprender el vuelo cósmico del conocimiento.

Para Trabulse, el jesuita Athanasius Kircher influyó significativamente en Sor Juana, al grado de que "puso en versos rimados lo que Kircher había tratado científicamente". Él fue un monje jesuita originario de la villa de Geisa, ubicada en territorio que hoy forma parte de Alemania. Escribió varias obras sobre física, astronomía, astrología y sobre fenómenos del mundo natural. Inventó la "linterna mágica", un precedente de la cámara fotográfica y del cinematógrafo. El concepto de magia en aquellos años hacía referencia a un conocimiento comprobado a base de observaciones, que a su vez estaba conciliado con la creencia religiosa, no había distanciamiento entre saber científico y saber mágico.

La misma Sor Juana hizo referencia a él en su *Respuesta a Sor Filotea*: "Es la cadena que fingieron los antiguos que salía de la boca de Júpiter, de donde pendían todas las cosas eslabonadas unas con otras. Así lo demuestra el R. P. Atanasio Quirquerio [Kircher] en su curioso libro De Magnete".

Kircher era tenido en su tiempo como el más experto egiptólogo. Fue uno de los primeros en concebir la escritura jeroglífica como símbolos "ingeniosamente encadenados", que proponen de un solo golpe a la inteligencia del sabio un razonamiento complejo, elevadas nociones o algún insigne misterio escondido en el seno de la divinidad.

Podemos encontrar similitudes entre el pensamiento hermético y el cartesiano —corriente científica con la que más comúnmente se asocia a Sor Juana— en cuanto al reconocimiento de que Dios es la fuente soberana de la verdad absoluta, en la que se encierran todos los misterios de la vida. En su *Discurso del Método*, Descartes lo reconoció: "Y así reconozco, con toda claridad que la certeza y la verdad de la ciencia, dependen del conocimiento del verdadero Dios".

No podemos saber si la obra de Descartes llegó a manos de la monja. Lo que sí es posible asegurar es que ella misma había encontrado su propio camino intelectual. La tendencia a la racionalidad y el seguimiento de un estudio sistemático coinciden sorprendentemente en ambos personajes y son producto de su ingenio e introspección. Simplemente, encontraron el mismo camino para llegar a la verdad. Es sorprendente el paralelismo entre la vida de Descartes y la de Sor Juana quienes desde muy temprana edad descubrieron su vocación por el estudio y se inclinaron siempre por la observación minuciosa de la naturaleza y la reflexión profunda (¿el sueño?), como ellos mismos lo relatan en la *Respuesta a Sor Filotea* y en el *Discurso del método*. Su hambre de saber se encontraba siempre insatisfecha.

Al disponer las imágenes, los símbolos y los mitos que se localizan entre los versos del poema en escala ascendente, desde palabras ínfimas o más estrictamente literales, hasta las más imaginativas o impresionistas, se puede observar que los símbolos centrales del poema son el sol, el cielo, el número tres, la naturaleza, la pirámide, las estrellas, la esfera y los sentidos. Aunque no descarto la posibilidad de encontrar otros símbolos.

Toda esta simbología se mueve entre la noche y el día. El sueño es el "medio ambiente" —por llamarlo de alguna manera un poco virtual—, en el que se sitúan los símbolos. Es el vehículo y el creador de los símbolos. Y esta ensoñación manifiesta la necesidad de una justa interpretación, para poder ver con claridad lo que Sor Juana nos dice.

Recientes investigaciones afirman que una doceava parte de la existencia del ser humano está ocupada por los sueños. A esto hay que agregar el tiempo que la mente humana ocupa en la ensoñación diurna. El sueño es también símbolo de la aventura individual, alojado tan profundamente en la intimidad de la conciencia que escapa a su propio creador, el sueño nos aparece como la expresión secreta y escondida del yo. Por lo tanto, es una fuente de conocimientos sobre nosotros mismos y sobre la humanidad, si pudiéramos siempre recordarlos e interpretarlos. Sigmund Freud afirmó que la vía real para llegar al conocimiento del alma era la interpretación de los sueños. De ahí que para Anita Arroyo el "Primero sueño" de Sor Juana sea el antecedente más remoto de su teoría.

El sueño en el que se sumió esta mujer de letras era un sueño visionario, que la transportó al mundo imaginario, es decir, un mundo ubicado entre lo material y lo espiritual, en un plano místico, que presupone al ser humano a un cierto grado de conciencia y a un sueño mitológico, que reproduce algún gran arquetipo y refleja una angustia fundamental y universal, en este caso la aspiración al conocimiento.

La aventura mítica ha sido descrita en el "Primero sueño" ya que representa el momento en que Sor Juana alcanzó la iluminación, el momento en que encontró y abrió el camino de la luz por encima de la oscuridad. Por esa razón la autora valoró y gustó tanto del poema.

Los símbolos cósmicos que nos presenta son realmente paradojas que aturden el pensamiento. El reino de Dios está dentro y también fuera; pero Dios es un medio para despertar el alma. Por esa razón Sor Juana lo reconoce como "Eterno autor", "Águila evangélica", "Padre de la Luz". En la religión barroca, la verdad de Dios podía expresarse mediante imágenes analógicas o mediante parejas de contrarios, como oscuridad profunda pero deslumbradora.

Actualmente se le atribuye al simbolismo de la mitología un significado psicológico. Después del trabajo de los psicoanalistas quedan pocas dudas de que los mitos sean de la naturaleza de los sueños o de que los sueños sean sintomáticos de la dinámica de la psique (mente). Las figuras de los sueños y de los mitos se originan de las fuentes inconscientes de la fantasía, pero no son productos espontáneos del sueño. Sus patrones están controlados conscientemente, utilizando las

metáforas por las que viven, de acuerdo a diferentes patrones culturales, en el caso del "Sueño" de Sor Juana, el Barroco.

El contenido conceptual alegóricamente expresado por Sor Juana nos remite a este mundo mítico atemporal. Pero debemos entender que no son sólo resultado del inconsciente sino declaraciones controladas e intencionadas de los principios que regían su vida.

La pirámide es un símbolo muy fuerte en el poema y nos puede servir para ilustrar lo anterior. Su simbolismo está relacionado con los alquimistas. El perímetro del cuadrado de base de la pirámide de Gizeh es igual a la longitud de una circunferencia de radio igual a la altura, lo que equivale a decir que la relación de la base cuadrada y del círculo se expresa en la elevación. Sus cuatro caras equivalen a los cuatro elementos. La dialéctica del cuadrado y del círculo simboliza la dialéctica de la tierra y del cielo, de lo material y de lo espiritual.

Sor Juana mostró en el poema que todos los seres y las cosas son los efectos de una fuerza de la cual surgen, que los sostiene y los llena durante el periodo de su manifestación y los devuelve adonde finalmente deben disolverse. Esta fuerza se conoce hoy, en términos científicos, como energía y para los cristianos es el poder de Dios. Su manifestación en el cosmos es la estructura y el movimiento del universo mismo.

Para que la mente y los sentidos puedan comprender las formas y los conceptos y puedan manifestarse como verdad, es necesario que se den las condiciones necesarias. De ahí la exaltación que Sor Juana hace del silencio y de la contemplación:

y en la quietud contenta

de imperio silencioso vs. 19 y 20

el silencio intimando a los vivientes

uno y otro sellando labio oscuro vs. 73 y 74

violador del silencio sosegado vs. 85

El mito es la revelación de una plenitud de silencio dentro y alrededor de la existencia. El mito conduce al último misterio. La mitología dirige la mente a lo no manifestado que está más allá de nuestra vista.

Al igual que el sueño, las imágenes del mito están cargadas de significado. A través de los años la mitología ha sido interpretada de múltiples maneras: como un esfuerzo primitivo para explicar la naturaleza; como una producción de la fantasía poética; como una herramienta alegórica; como un sueño colectivo; como formación de figuras arquetípicas dentro de las profundidades de la psique humana; como el vehículo de las ideas metafísicas; como representación simbólica de la realidad; como la revelación de Dios a sus hijos...

La mitología puede ser alguna o todas las interpretaciones anteriores, dependiendo del punto de vista del que la interprete. Es accesible a las necesidades y obsesiones de cada individuo.

En este poema, Sor Juana nos ofrece su propia interpretación de la mitología, en la cual se refleja su realidad histórica a la vez que su propia visión del mundo (retrospectiva y prospectiva a la vez).

En todas partes y en diferentes esferas de interés, los actos creadores están representados por una especie de muerte (el sueño) con respecto al mundo (cosmos) y lo que sucede en el intervalo de la inexistencia del ser (durante la noche), hasta que regresa como quien vuelve a nacer (el día), engrandecido y lleno de fuerza creadora (intuición), hasta que es aceptado unánimemente por la raza humana.

Estas son las etapas clásicas de la aventura universal, que han significado revelaciones eternas que aún siguen vigentes en la vida contemporánea y que reflejan la unicidad del espíritu humano en sus aspiraciones, poderes, vicisitudes y sabiduría.

## Un asombroso drama filosófico del Barroco

“Pues que ya vencer aguarda  
mi valor grandes victorias,  
hoy ha de ser la más alta  
vencerme a mí”.  
Calderón de la Barca.

La lectura de *La vida es sueño* me impresionó tanto que sería imposible desprender mis emociones para comentar algunos elementos muy interesantes que he observado en esta obra. Todo me ha parecido genial, la estructura de la obra, su simbolismo, su relación con la realidad humana, la concepción del mundo de Pedro Calderón de la Barca, el reflejo del Barroco en la obra, los problemas que plantea, las ideas que transmite...todo realmente.

Su argumento es muy conocido: Basilio, rey de Polonia, es advertido por los hados de que su hijo, a quien llamará Segismundo, ocupará su lugar y lo humillará ante su poder. Los hados eran una especie de seres infernales que determinaban la suerte o el destino. La madre, antes, había tenido un sueño en el que un ser monstruoso nacía en lugar de un niño, destrozándole el vientre. Como la madre muere en el parto, Basilio cree que todas las predicciones sobre su hijo son ciertas. Esto se suma a que el día del alumbramiento, se produce un fenómeno celeste. El rey determina encerrar a Segismundo en una torre construida entre peñascos, alejada y oculta. La única persona que tiene contacto con Segismundo es Clotaldo, un viejo al servicio del rey, que es el instructor del príncipe. Con ello, el rey evita que Segismundo conozca su verdadera identidad, hasta que llegue a ser un hombre. Aparecen Rosaura y Clarín en el lugar, descubriendo la infelicidad del cautivo. El rey, para probar a Segismundo, lo lleva a la corte, dormido con una droga. Lo hace ocupar su lugar, y al empezar a actuar como príncipe, muestra instintos feroces; encolerizándose por cualquier motivo; arroja por un balcón a una persona que se le opone; atropella a la gentil Rosaura, quien fue la primera mujer que

ha visto. Con todo esto Basilio confirma que eran ciertas las profecías y lo duerme otra vez, lo devuelve a la prisión haciéndole creer que las escenas pasadas fueron tan sólo un sueño. Pero el pueblo se subleva en favor de Segismundo, a quien considera legítimo heredero del trono. Segismundo vence al rey, su padre, que se ve humillado a sus pies, confirmándose de esta forma la profecía de los hados. Pero Segismundo muestra una gran nobleza con el rey vencido, al que pide perdón; a su vez él perdona al heredero.

Este mismo argumento se encuentra en obras literarias anteriores a ésta. La idea de que la vida no es sino un sueño que pasa, aparece también en *El libro de los ejemplos del Conde Lucanor y de Patronio* de Don Juan Manuel (s. XIV) y en la comedia de Shakespeare *La fierecilla domada* (1623).

Por la temática que aborda y la intención que persigue se le relaciona con los *Autos sacramentales* y con *El gran teatro del mundo* del mismo Calderón. Estas dos obras se mencionan en *La vida es sueño*. La primera en el verso 350 de la Jornada primera y la segunda en el verso 1086 de la Jornada segunda.

Se trata de un drama filosófico publicado en 1635 en el que Calderón planteó la concordancia entre el libre albedrío y la predestinación, es decir, la situación del destino del hombre. Las reglas eran fijas: el cielo para el justo, el infierno para el pecador.

La obra fue escrita en verso (como se escribían en ese tiempo), con rima pareada consonante, aunque en varios fragmentos la rima es cruzada. Algunos versos son heptasílabos y endecasílabos, pero predominan los octosílabos. Se divide en tres jornadas (actos). La primera abarca ocho escenas en las cuales aparecen Rosaura, Clarín, Segismundo y Clotaldo en el monte y en la torre que sirve de prisión a Segismundo; luego aparecen Astolfo, Estrella, Basilio, Clotaldo, Rosaura, Clarín en el salón del Palacio Real. La segunda jornada se divide en diecinueve escenas; las primeras se desarrollan en el salón del Palacio Real con Clotaldo, Basilio, Clarín, Segismundo, Criado 1º y Criado 2º, Astolfo, Estrella y Basilio y las últimas en la prisión del Príncipe en la torre, en las cuáles aparecen Clotaldo, un criado, Clarín, Basilio, Segismundo. La última jornada (3ª) se divide en catorce escenas que se desarrollan en la torre de Segismundo, luego en el

salón del Palacio Real y las últimas en el campo, en ellas aparecen Clarín, Soldado 1º, Soldado 2º, Segismundo, Clotaldo, Basilio, Astolfo, Estrella, Rosaura.

La estructura de la obra es lineal. En la jornada primera se presenta a los personajes; luego viene el antecedente: Basilio confiesa que tiene un hijo al cual encerró en una torre por los presagios de su nacimiento. Después viene el momento de mayor tensión de la obra, cuando el padre justifica sus actos. Al iniciar la segunda jornada viene el momento de la revelación, cuando llevan a Segismundo a Palacio y descubre su condición; casi al final de la jornada Clotaldo le hace ver a Segismundo la necesidad de hacer el bien aún en sueños; Segismundo reflexiona y cambia su actitud fiera por el conocimiento que ha adquirido. En la jornada tercera aparece el clímax, cuando Basilio se ve perdido y se arrodilla a los pies de Segismundo. El conflicto se resuelve cuando Segismundo perdona a su padre y su padre lo perdona a él, le cede el trono y lo reconoce rey.

*La vida es sueño* es un texto de conceptos. Se advierte una mezcla de culteranismo y de conceptismo. Tal parece que Calderón pretendía que el lector reflexionara haciéndole participar en el desentrañamiento de códigos oscuros y difíciles, una característica del arte Barroco.

La obra refleja las inclinaciones del autor, la seguridad combatiente de su sentido católico; la lealtad a la figura monárquica del Estado y su rigor de pensamiento. Calderón interpretó la realidad social del hombre como un aparato de relojería en las manos de Dios. Desde su perspectiva, la criatura humana posee albedrío absoluto y las circunstancias lo orillan a poner en juego su voluntad, de la cual es responsable. Después del ejercicio de su ser libre y voluntario, la gloria será para el justo, el infierno para el pecador.

No se trata de un texto de personajes sino de conceptos porque los personajes pueden asociarse con ideas concretas, se trata de personajes alegóricos. Calderón destacó por su mente lógica y silogística, que operaba con rigor matemático. Los personajes que creó en sus obras no son criaturas de carne y hueso, sino conceptos, esquemas mentales: Rosaura-Honor (se viste de hombre porque el hombre representa la universalidad del ser humano, la mujer es una particularización); Clarín- Anuncio de grandes acontecimientos (el clarín o trompeta

asocia el cielo y la tierra en una celebración común, da el contrapeso a la infelicidad); Segismundo- El Hombre (se le revela su destino y que debe contener sus impulsos. Al final su destino se cumple, un pensamiento propio del Barroco); Clotaldo- Conciencia; Astolfo- Linaje; Estrella- Mujer; Basilio- Ciencia

Muchas ideas se expresan en voz de los personajes. Entre ellas, por ejemplo, que “el delito mayor del hombre es haber nacido”; que “dar vida a un desdichado es dar a un dichoso muerte”; que “a quien le daña el saber homicida es de sí mismo”; que “el nacer y el morir son parecidos”; que “el cielo no es posible que mienta”; que “el hombre predomina en las estrellas”; que “en el mundo todos los que viven sueñan”; que “mejor habla quien mejor calla”, entre otras.

El simbolismo en la obra es muy abundante. En ella aparece un hipogrifo violento, en el primer verso, animal fabuloso con cuerpo de león, pico de águila, orejas erectas y alas potentes que se consideraba guardián de tesoros; un laberinto al cual se desboca el animal y que en el Barroco se consideraba como representación del confuso mundo que provoca miedo. Al despeñarse por las peñas se simboliza la caída en el abismo impenetrable del alma en la búsqueda de sí mismo.

Cuando Clarín y Rosaura vislumbran un edificio y se acercan a él para pedir albergue, aparece una puerta:

La puerta (mejor diré funesta boca) abierta

está, y desde su centro

nace la noche, pues la engendra dentro.

Este elemento simboliza un lugar de paso entre dos estados, entre lo conocido y lo desconocido, entre la luz y las tinieblas, lo cual encaja perfectamente en lo que está pasando en la obra.

Muchos de los símbolos que se observan tienen relación con la cosmología de Calderón y con la filosofía presocrática. También al repertorio de sensaciones que tienen relación con la concepción total del teatro. El número tres aparece tres veces, en diferentes partes y en voz

del rey, un número cargado de simbolismo relacionado con un orden espiritual e intelectual en Dios

También aparece un caballo, una figura inseparable de lo humano que simbólicamente es portador de vida y muerte. Y la espada, que simboliza la justicia y castiga al culpable.

La simbología separada del contexto lingüístico en el que la colocó el autor podría parecer absurda, pero por supuesto, al leer la obra y relacionarla con estas representaciones se despliega su significado profundo. Los símbolos apuntan hacia el mismo sentido.

Además, Calderón mencionó a múltiples divinidades y seres mitológicos: Faetonte, Aurora, Palas, Flora, Amor, Fénix, Ícaro, Diana, Belona, Eneas, Dánae, Leda, Europa, Atlantes, Tiamantes, Lisipo. También a científicos como Tales y Euclides y a ciudades como Babilonia, Roma y Troya.

Al engaño del sueño siguió el desengaño, el despertar a la realidad en la torre-prisión. Segismundo aprendió a ser perfecto, a refrenar su ímpetu, su ambición... El sueño como vehículo de conocimiento de la vida.

Además del problema planteado sobre la idea de que los valores de este mundo sólo tienen una realidad semejante a la de los sueños, es decir, que la vida es fugitiva y, por lo tanto, se debe aprovechar ese corto tiempo para hacer el bien, la obra expresa otro problema universal: siempre se vive como un proceso de agravio. El hijo cuestiona al padre, el padre reprime al hijo. Pero no importa lo que pase, el padre siempre le va a dar la vida al hijo. Se trata de una reafirmación de la paternidad. Sin embargo, el destino de los hombres es matar al padre. El padre no mata al hijo, es el hijo el que mata al padre. El padre se justifica.

La construcción del drama es perfecta en todos los planos. En el conceptual expresa conceptos filosóficos y científicos, conceptos mentales (los mismos personajes lo son); en el lingüístico utiliza figuras retóricas y una estética propias del Barroco; en el psicológico plantea la búsqueda del yo; en el simbólico todos los símbolos tienen relación con la trama; en el temático porque el tema está latente a lo largo de la obra; en el didáctico porque se percibe que una de las intenciones de Calderón era hacer reflexionar al lector y así lo hizo

en toda la obra; en el teológico porque, aunque no se menciona al Dios católico, su existencia está latente a lo largo de la obra, sobre todo en el monólogo final de Segismundo; en el ideológico ya que la obra refleja la fe católica de Calderón y su lealtad a la estructura monárquica y en el social porque persisten elementos medievales en la concepción de la vida social. Se puede leer la obra atendiendo a cada uno de estos planos y encontrar una rica significación.

*La vida es sueño* es una obra que refleja fielmente el mundo del Barroco, pero, también, muchos aspectos de la condición humana. Y el tono en el que lo hace es muy fuerte. Su lectura invita a profundas reflexiones.

Además, como toda obra dramática, se puede disfrutar cuando se representa en algún teatro; seguramente seguirá apareciendo en varias carteleras porque se trata de uno de los clásicos de este género en lengua española. También ha sido llevado al cine en varias ocasiones.

## Los hilos ocultos en *El hombre de la situación* de Manuel Payno

“¿Qué contiene este libro? Palabras tras de palabras, como todos; las unas peor hiladas que las otras”.  
Manuel Payno.

*El hombre de la situación* de Manuel Payno se publicó en 1861. Se trata de una novela en la que se estableció una comunicación casi imperceptible con la historia, ya que el autor nos presentó el pasado inmediato en una historia ficticia. Este fue uno de los postulados de la revolución romántica pues, de acuerdo con las ideas de esa época, la historia, con su falta de congruencia y de sentido común, debería de servir de marco a la ficción.

Sin embargo, esta novela decimonónica no es un simple cuadro de costumbres, como podría esperarse, ni un relato lleno de datos, personajes y acontecimientos. *El hombre de la situación* es una recreación sociológica de los componentes humanos de la vida colonial en sus últimos años y durante las primeras décadas de vida independiente de México.

Para lograr lo anterior, el autor utilizó elementos retóricos y narrativos propios de la representación teatral e imprimió al relato un tono humorístico, recurso literario muy eficaz como instrumento de la crítica social aguda.

En el “Proemio”, Payno dio a conocer sus propósitos al escribir la novela: “[...] al menos no es mi intención otra que tomar de las cosas, de los tiempos, de los hombres, algunas semejanzas, y reunir el concepto en unas cuantas hojas de papel”, además señaló: “El autor quiso, fue su intención al menos, dar una idea de algunas de las costumbres de nuestros abuelos, de nuestros padres y de nosotros mismos.”

En esta obra, la vida de los personajes se desarrolla cronológicamente, a lo largo de tres generaciones y de acuerdo a los hechos verídicos registrados en la historia de México, no todos consignados

explícitamente sino mediante múltiples referencias al pasado, ya sea en voz del narrador o en la de algunos personajes o mediante la inclusión de personas y sitios reales. Por ejemplo, encontramos a los virreyes Francisco Cajigal de la Vega, a Joaquín de Monserrat marqués de Cruillas y a don Antonio Bucareli, al rey Carlos III, al jesuita Francisco Javier Clavijero, al betlemita Fray Rodrigo de la Cruz, todos ellos personajes reales. Y lugares como el puerto de Veracruz, el castillo de San Juan de Ulúa, la Profesa, la catedral de México, el Parián, la Plaza Mayor, la Nueva Vizcaya, entre otros.

De esta manera, Manuel Payno estableció un diálogo histórico muy divertido con el lector y, gracias a la organización intencional del texto y a la descripción de costumbres sociales, se puede ubicar el tiempo del relato sin que lo especifique el autor, sino siguiendo las marcas que introdujo y consultando los anales de la historia. Así, podemos ubicar temporalmente el relato entre los años que van de 1760 hasta alrededor de 1846.

Los XIX capítulos en los que se dividió la novela encuentran cierta correspondencia con los hechos registrados en la historia durante ese tiempo. Siguiendo la trama de los hechos narrados, se puede separar el texto en tres segmentos (que bien podrían ser actos de una obra teatral) que corresponden a periodos claramente definidos dentro de la historia nacional y también en el relato. El primero abarca de 1760, año del inicio del reinado de Carlos III que coincide con el arribo a México del primer Fulgencio, hasta 1767, año en que fueron expulsados los jesuitas de las colonias españolas de América que coincide con la muerte de Aguirregurren en la novela. El segundo segmento abarca de 1768, inicio de las guerras de España contra Inglaterra que coincide con el inicio de la vida millonaria del primer Fulgencio de la novela, hasta 1821, año de entrada del Ejército Trigarante a la Ciudad de México que coincide con la muerte del primer Fulgencio en la obra. El tercer segmento abarca de 1822, inicio de la vida independiente de México que coincide con la reaparición del segundo Fulgencio instalado en una hacienda de Durango con su familia y termina con el triunfo de su carrera política en la capital, en vísperas de la Invasión Norteamericana.

Así como se puede establecer una simetría entre la realidad histórica y esta novela, Manuel Payno describió también costumbres que nos permiten imaginar a la sociedad colonial y encontrar el reflejo de ella en épocas posteriores. Él aseguraba que “[...] de todos estos grandes y pequeños actores quedan, a veces, en las galerías, los retratos de su personal físico; pero de sus costumbres, de su parte moral, de su vanidad, de su miseria, no hay quien hable”. Y eso fue lo que trató de mostrar en esta obra.

Mencionó, por ejemplo, una gran cantidad de devociones, actos religiosos, y actitudes generosas para obsequiar limosnas a conventos, archicofradías, cofradías, ancianos y personas necesitadas, dotes para huérfanas que quisieran ser monjas, entre otras dádivas: “Vengurren era no sólo hermano, sino bienhechor de tres o cuatro cofradías”. Además, al recibir la herencia de su hermano y la de su empleado y socio Romero, destinó parte de los fondos a obras de beneficencia. Todo lo anterior donado a cambio de unas cuantas misas y de unas honras fúnebres solemnes, con un panegírico pronunciado por algún orador prominente: “[...] el caso es que el hermano cumplió como se cumplía en aquel tiempo, en que a fuerza de dinero se trataba de ensalzar las virtudes, o de disminuir las culpas de los que se veían forzados por la muerte a hacer el largo y peligroso viaje al mundo de la eternidad y de los misterios”.

Bajo el velo del altruismo, encontramos las verdaderas motivaciones de otros benefactores que, con estas acciones, lo que buscaban era figurar entre los hidalgos y los títulos de México.

Payno describió también la forma de vestir de algunos personajes, cómo era la moda y ciertas costumbres culinarias que marcaron tres épocas distintas: el gazpacho y los chorizos de Extremadura, de la época novohispana; los chiles rellenos y la carne frita de la Independencia; las papas al vapor y Carlota rusa de la República: “Tened muy en cuenta, lectores, que estos manjares representan tres edades, tres épocas distintas, y que simbolizan quizá la paciencia de los antiguos, el ardor y constancia de nuestros padres y el desorden y vanidad nuestra”.

También colocó tres bebidas en oposición, cuyo consumo refleja tendencias culturales de la sociedad mexicana: el chocolate, el atole y

el té. La costumbre de tomar chocolate era muy común en la Nueva España. La bebida se consumía a toda hora del día como una fuente de energía y no había visita, reunión o fiesta en la que no se hiciera el ritual que acompañaba esta bebida: “Romero tenía ya preparados un par de pozuelos de china copados de espumoso chocolate [...]”.

No podían faltar en la novela los viajes, los cuales se insertaron como telón de fondo de ciertos acontecimientos. Por ejemplo, el viaje del virrey y de su flota, con quien llegó a la Nueva España el primer Fulgencio. Salían de Cádiz rumbo a la Nueva España. La travesía duraba setenta y seis días, hasta llegar al puerto de Veracruz. Su arribo a la Nueva España era anunciado con cañonazos del castillo de San Juan de Ulúa y de los buques de guerra anclados en el puerto. Para recibir al personaje, se presentaba el Ayuntamiento, presidido por el gobernador y le entregaban las llaves de la ciudad, además de algunos regalos, que eran obsequio del Ayuntamiento y del comercio del lugar. Luego se dirigían a la parroquia, en la cual el cura cantaba un solemne *Te Deum*. Después, el virrey viajaba de Veracruz a México con una comitiva y se detenían en la Villa de Guadalupe, mientras se preparaba el ceremonial de bienvenida en la capital.

También encontramos los viajes que se efectuaban en la Nueva España desde la Ciudad de México hacia los territorios del norte, que representaban una verdadera odisea, pues se realizaban en coches tirados por mulas que caminaban durante dos meses por el Camino Real de Tierra Adentro, hasta llegar a su destino. Y aunque a través de los años cambiaron algunas cosas, tal parece que los caminos y medios de transporte se conservaban en el mismo estado: “Don Fulgencio, que hacía años no pisaba la Corte, volvió a poner en movimiento la complicada y pesada máquina que entonces se llamaba coche, y empleando otros dos meses en el camino, llegó a la metrópoli acompañado de su hijo”.

Además de la descripción de aspectos de la vida cotidiana, como los que acabo de mencionar, otro de los elementos narrativos que destaca en esta obra, es la caracterización que el autor hizo de los personajes, pues, de manera grotesca trazó un retrato de ellos, tan completo, que logró dotarlos de verosimilitud. Mediante los diálogos, logró situarlos en una posición ideológica y social. Manuel Payno,

en el Proemio, explicó el procedimiento para crearlos: “¿Es necesario retratar exactamente a una o más personas? Tampoco: el grupo saldrá mejor y más grotesco tomando la vanidad del uno, el candor del otro, la arrogancia o la malicia del de más allá: o lo que es lo mismo, para formar un todo hermoso, tomaremos los ojos de un ciego, las piernas de un cojo, los brazos de un manco, el vientre de un hidrópico, la dentadura de un octogenario”.

En esta novela encontramos personajes diversos como, por ejemplo, los protagonistas, llamados sucesivamente Fulgencio García durante varias generaciones. Tres de ellos son los principales: el primero, un andaluz alegre y parlanchín, portador orgulloso de un falso linaje, audaz, oportunista, caritativo, con una ambición sin límites, adormecida y pronta siempre a despertar y a dominarlos. Un prototipo de los peninsulares novohispanos. El segundo, un criollo que heredó algunos de los defectos y virtudes de su padre, sobre todo la ambición; bonachón, avaro, sencillo, patriota, nacionalista y flojo. Digno representante de la nueva clase política mexicana del siglo XIX. El tercero de ellos, un chico presuntuoso que aparece muy poco en la novela, mestizo que desdeña su origen y su cultura, anglicista, audaz, vanidoso, serio, insensible, malhumorado e irrespetuoso. Heredero de una dudosa tradición ancestral pero que niega hasta su propio nombre. ¿Acaso un prospecto de los futuros mexicanos?

Aparecen también dos gallegos llamados Pascasio José Aguirrevenguren y su dependiente Policarpo Romero. Hombres de muchas virtudes, trabajadores, católicos observantes, moderadamente caritativos, perseverantes, ahorrativos, probos, sencillos, austeros y disciplinados. Son los típicos comerciantes de la Nueva España, que abrían sus establecimientos en el Parián y que eran socios de negocios trasatlánticos y de algunos otros por el interior del país. A fuerza de grandes sacrificios atesoraban inmensas fortunas, que eran dilapidadas en un abrir y cerrar de ojos por sus herederos.

El clero está representado en la obra por dos personajes: el padre jesuita Francisco Javier Clavijero, que no aparece en escena pero es mencionado, visitado y venerado por Aguirrevenguren. Su exilio desencadenó algunas acciones del relato. Y Fray Rodrigo de la Cruz, rector betlemita por medio del cual el autor denunció algunas prácticas

educativas muy violentas e introdujo en el relato ideas acerca de la doble moral y de la incongruencia entre los propósitos que perseguían las órdenes religiosas y los métodos que practicaban para alcanzarlos.

Tenemos algunos personajes femeninos: Esther, que se hacía llamar Ana de Gibraltar para ocultar su ascendencia judía, era preciosa, pero fue atacada por una epidemia de viruela que desfiguró su rostro. La típica esposa fiel, dedicada únicamente a atender a su marido y a su hijo, sin una vida propia. Un arquetipo de la esposa y madre mexicana que ignora el potencial que hay en su interior y se olvida de sí misma. Anastasia, una mujer sencilla de pueblo, arraigada a sus costumbres, que al cambiar de posición se volvió fatua, vanidosa e imprudente y que adulaba sin cesar a su marido, a sus hijas y a sus hijos. Representante fiel de la mujer mexicana que vive a la sombra de su familia, alentando sus vicios y actitudes erróneas. Una mujer sin educación, incapaz de defender lo que le era propio pues, a pesar de su resistencia inicial, sucumbió a los hechizos de los lujos y de la vida social. Las hijas Pancha y Marica, hermosas, espontáneas, graciosas, recatadas, inteligentes, dóciles. Llenas de virtudes, pero superficiales. Hacían lo que otros les decían, sin preguntarse nunca qué querían ellas. La imagen de las “lindas y piadosas jovencitas mexicanas”, según palabras del propio Payno.

Juanito, el niño de la familia del segundo Fulgencio. Un niño como todos los del mundo, travieso, juguetón, caprichoso. Su educación era llevada a la deriva. Un personaje casi ignorado por la familia, por quien solo se preocupaban ocasionalmente y del cual casi no se hablaba. ¿No representa fielmente a la infancia mexicana?

El maestro Pimpinella, barbero del segundo Fulgencio. Fue quien lo entusiasmó y apoyó para llegar a ser diputado. Era el intermediario entre hacendado y pueblo; un personaje clave para encontrar los hilos ocultos de la historia porque representa a las fuerzas ocultas del pueblo; a aquellos hombres mezquinos y sin letras pero con pretensiones de grandes señores y literatos; hombres serviles y villanos que ocultaban sus acciones y buscaban el favor de los poderosos reprimiendo, para lograrlo, su odio y sus verdaderos intereses. Muchas dudas nacen en torno a su actuación, ¿qué le llevó a empujar a Fulgencio al mundo de la política? ¿Cómo logró alcanzar sus fines? ¿Por qué

desapareció repentinamente del relato? ¿Consiguió lo que quería? El papel que juega encaja perfectamente con la siguiente cita del polémico escritor decimonónico Francisco Bulnes: “Rebaños místicamente conducidos al sacro redil por pastores tonsurados, cuadrillas de la gleba empujados a la faena por ceñudos capataces, tal se habría antojado la procesión cívica de los sufragáneos caminando hacia las ánforas electorales en las haciendas, comunidades, en las aldeas, villas y poblaciones de tercera o cuarta categoría y en las ciudades levíticas como Puebla, Morelia, Querétaro y otras varias”.

No debemos olvidar al narrador de la novela, una voz narrativa que ejerce un fuerte control ideológico dentro de la novela y que habla con el lector directamente, como si se tratara de un disfraz ficticio del autor real narrando lo que para él ha ocurrido.

Una gran cantidad de personajes ambientales contribuyen a configurar un cuadro social muy cercano a la realidad: marineros, arrieros, funcionarios del gobierno, monjas, sirvientes y hasta virreyes. Todos los integrantes de la población novohispana en vísperas de la guerra de Independencia. La sociedad en ese tiempo estaba conformada por españoles peninsulares (gachupines); españoles nacidos en América (criollos); castas (mezclas diversas de españoles, indios y negros que recibían muchos nombres especiales y pintorescos); indígenas y negros. La pertenencia a estos grupos obedecía no sólo a razones étnicas, pues no debemos dejar de reconocer que el fondo del ordenamiento social se debe, principalmente, a las relaciones económicas y culturales: en la propiedad de la tierra y de los medios de producción; en la circulación de bienes; en los valores morales, las ideas, los hábitos, las costumbres, las tradiciones y hasta en las modalidades lingüísticas propias de cada grupo.

Solamente así se puede explicar el antagonismo entre criollos y gachupines, o hasta entre peninsulares provenientes de diversas regiones, como es el caso del gallego Aguirrevengurren y del andaluz Fulgencio: “—¡Demonio!— volvió a decir el amo Todos los andaluces son el diablo de habladores y de vanidosos”. No se consideraba criollo únicamente al hijo de españoles nacido en la Nueva España, sino que podía ser racialmente mestizo o un peninsular totalmente identificado con su nueva tierra. La pugna entre gachupines y criollos fue uno

de los temas recreados en la sátira y Manuel Payno la aprovechó en esta novela para intensificar el tono humorístico que la caracteriza.

Cada individuo gozaba de los privilegios propios de su grupo y éstos estaban reconocidos jurídicamente. La ley legitimaba el control y la explotación ejercidos por los blancos sobre el resto de la población. En los diálogos que Manuel Payno introdujo en la obra podemos encontrar expresiones que ilustran algo de lo anterior:

“Fulgencio vio tan enojado y decidido al arriero, que cargó su maleta y echó a andar por el camino real. —¡Canalla de indio y de negro! Con toíta razón son esclavo— dijo en cuanto se alejó un poco”, por ejemplo.

Esta conformación social de la Colonia no cambió totalmente ni de manera inmediata en el periodo independiente de México. Podemos encontrar claras huellas de ella en las primeras décadas del siglo XIX (y aún en nuestros días). Así podemos apreciarlo en expresiones del segundo y del tercer Fulgencio, como la siguiente: “¿Es decir que ustedes quieren siempre ser rancheras, burdas y gente común del pueblo?... En ese caso, en nada me mezclaré interrumpió Fred con visible mal humor”.

Es así como tenemos en esta novela un cuadro social que se configuró a través de una serie de acontecimientos y en el cual la realidad histórica y la ficción literaria se mezclaron de manera magistral. Como explicó Paul Ricoeur en su magistral obra *Tiempo y narración*, en un fragmento que no puedo dejar de citar para esclarecer estas reflexiones:

La historia es casi ficción porque la casi presencia de los acontecimientos colocados “ante los ojos” del lector por un relato animado suple, gracias a su intuitividad y a su viveza, el carácter evasivo de la dimensión pasada del pasado, que las paradojas de la representación ilustran. El relato de ficción es casi histórico en la medida en que los acontecimientos irreales que relata son hechos pasados para la voz narrativa que se dirige al lector; por eso, se asemejan a acontecimientos pasados, y por eso, la ficción se asemeja a la historia. (914)

El final de la novela quedó abierto; también incierto era el futuro del país en ese tiempo, lo sigue siendo aún... Pero el pasado quedó revelado para que lo podamos analizar de otra manera: sin solem-

nidad, sin reverencia, sin olvidar que bajo la apariencia de legalidad y de orden existen otros intereses, aún en los personajes gloriosos y eminentes; y que, desgraciadamente, los políticos republicanos y demócratas no han sido movidos por los intereses del pueblo sino por intereses particulares que con admirable prudencia ocultan.

Tal vez eso nos quiso decir Manuel Payno al contarnos esta historia ficticia; tal vez por eso, en este relato, encontramos hilos ocultos en varios planos estructurales y temáticos: en la relación de la ficción del relato con la realidad histórica; en las fuerzas reales, tras de la apariencia, que mueven a los personajes; en la configuración social que descubrimos tras la estratificación social tradicionalmente conocida.

*El hombre de la situación* es una gran novela del siglo XIX mexicano, cuya lectura nos puede ayudar a comprender la complejidad del pasado y la incertidumbre de nuestro presente.

## Antonio Machado, un poeta culto y popular

“Muchos años pasaron  
sin que yo te recordara,  
padre mío!  
¿Dónde estabas tú  
en esos años?”  
Antonio Machado.

Antonio Machado es uno de los escritores españoles del siglo XX que más ha atrapado mi atención. Por varias razones. Pero principalmente por la evocación poética y llena de sencillez que hizo de su tierra y por la descripción estética que logró realizar sobre la difícil situación política y social de España. En su obra la carga simbólica de “las raíces”, es decir, la conexión con un lugar o con el pasado, se revistió de un significado poético.

Es sorprendente para mí que Machado, a pesar de pertenecer a una época de ruptura con el pasado (n. 1875-m. 1939), haya podido conservar el toque tradicional y darle una visión un tanto novedosa, original a su obra. Escribió y publicó en el tiempo en el que se experimentaba con el simbolismo hasta llevarlo a sus últimas consecuencias y en el que otros poetas lanzaban manifiestos vanguardistas que proponían destruir los mecanismos naturales y lógicos del lenguaje. Pero él no siguió estos postulados.

Fue valiente la actitud de Machado ante la ola de poetas de su tiempo que emprendían nuevos caminos dentro de la literatura, algunos oscuros, desconocidos, inexplorados. Caminos llenos de imágenes, pero carentes muchas veces de sentido. No pocos lo llamaron “antiguo”, isabelino, romántico, como Cansinos Assens en su conocida crónica publicada en *El Imparcial*, en la cual aseguraba: “... el poeta, el caballero antiguo, asume un aire de abuelo que nos enternece a lo humano, aunque artísticamente no nos emocione”.

Afortunadamente después se apreció el indiscutible valor artístico de la obra de Antonio Machado y hasta hoy se le sigue valorando. Él

estaba seguro de su propia poesía y no se dejó arrastrar por las nuevas “modas estéticas” porque fue un poeta que encontró la esencia de todo lo que contemplaba. En alguna entrevista explicó su postura de manera muy sencilla:

Yo por ahora, no hago más que folklore, autofolklore o folklore de mí mismo. Mi propio libro será, en gran parte, de coplas que no pretenden imitar la manera popular —inimitable e insuperable, aunque otra cosa piensen los maestros de la retórica—, sino coplas donde se contiene cuanto hay en mí de común con el alma que canta y piensa en el pueblo. Así creo yo continuar mi camino sin cambiar de rumbo.

Es innegable la influencia romántica en Machado (como en otros poetas que temían o temen reconocerlo). Esta no es una razón para descalificar a un escritor, como muchos críticos han pretendido hacerlo con Machado. ¿Cuántas veces la perspectiva de la crítica suele equivocarse? En incontables juicios, sobre todo si se amparan en lugares comunes, en errores repetidos que han surgido de apreciaciones superfluas o descuidadas. Es necesario renovar esa mirada crítica y alejarnos de prejuicios para poder analizar, comprender e interpretar una obra literaria.

En *Soledades* se pueden apreciar claras similitudes con Bécquer. Esta relación indica que la recepción del poeta romántico andaluz (y de toda la literatura romántica) en la época de Antonio Machado era vigente aún. El modernismo literario tiene mucho del romanticismo. De ahí la pregunta de Rubén Darío en su “Canción de los pinos” (1906): “¿Quién que es, no es romántico?”.

Entre los rasgos románticos de la obra de Machado se pueden señalar su preocupación por la sinceridad; su conciencia sobre la infinitud de las aspiraciones espirituales y la limitación que impone la condición humana: “Y supo cuánto es la vida hecha de sed y dolor”.

A pesar de los rasgos románticos que se descubren en la poesía de Antonio Machado, él no fue un poeta romántico, por la simple y sencilla razón de que vivió en otro tiempo. Es cierto que al leer su poesía se advierte la influencia —o podríamos decir “el impulso”— romántico, pero también se advierten otras influencias, como la del

simbolismo, sobre todo en *Soledades*. El propio autor alguna vez dijo haber abandonado esta influencia.

En la obra de Machado son constantes varios símbolos: árboles (naranjos, limoneros, olmos, almendros, laureles, palmeras, pinos, encinos, olivos); flores (rosas, jazmines). La tarde está cargada de simbolismo en sus poemas y le atribuye algunas acciones: sonaba, vertía, cantaba; también múltiples adjetivos: sonora, eterna cantora, limpia, serena, de piedra, triste, parda, fría, soñolienta, de verano, muerta, lenta, clara, alegre. El otoño (o paisajes otoñales) y la primavera (o paisajes primaverales). Además de los anteriores, un símbolo que distingue a la poesía de Machado y que se ha hecho muy popular es el camino, sobre todo por la canción que popularizó Joan Manuel Serrat.

Cuando se lee la poesía de Antonio Machado no queda la sensación de incapacidad para interpretar símbolos extraños, porque a todos los símbolos se les puede dar un significado pleno y sencillo. El poeta logró que las palabras representaran la realidad nombrada. Una cualidad digna de mencionar pues en su época se extendía la tendencia (casi como prohibición) de no emplear lógica y conceptualmente las palabras. Entonces se trata de una posición verdaderamente original en su tiempo. Como lo explicó Ángel González en un estudio sobre la obra de Machado: “[...] quien no pretende ser original en una época en la que la búsqueda de la originalidad llega a convertirse en la gran vulgaridad colectiva, es quien puede acabar siendo de verdad original”.

Otro de los rasgos distintivos de la poesía de Machado es el juego dialéctico: una afirmación, después una negación, luego una negación de la negación:

Caminante no hay camino

se hace camino al andar [...].

Y dentro de éste juego dialéctico (o de afirmaciones y negaciones) llama la atención la imagen de “las galerías del alma”:

En esas galerías,  
  
sin fondo, del recuerdo, [...].

Machado se dispuso a recorrer las galerías del alma con la ilusión de encontrar en ellas algo lejano y verdadero. Se sentía inclinado a creer que la poesía era un medio para darle a la vida un último sentido, únicamente alcanzado en los más hondos estratos del espíritu. En su exploración por las galerías del alma encontró cosas indefinibles o inefables y describió lo que vio.

En su reflexión existencial y contemplativa encontró viejos objetos y lugares que nutrieron su percepción lírica: álamos, montes azules, aromas, centellas, iris, balcones, plazas, vírgenes risueñas y lo reflejó en lo que consideró su “profundo espejo”: los versos.

Las galerías del alma fueron una de las grandes obsesiones de Machado y en el tratamiento que les dio a lo largo de su obra se puede apreciar la transformación de la obra del poeta, su lenguaje y su dialéctica.

En su primera época el joven Machado vivió las galerías del alma como un espacio mágico de carácter mítico. Después en *Campos de Castilla*, lo que el poeta evocó fueron acontecimientos esenciales, recuerdos de una vida inmediata, sucesos históricos y personales que le generaron nostalgia. Por último, en *Nuevas canciones*, los sucesos biográficos, en la lejanía, fueron vistos envueltos en la luz imprecisa que irradian las cosas que empiezan a olvidarse, como se puede ver en Nuevas canciones CLVIII:

Se abrió la puerta que tiene  
  
gonces en mi corazón,  
  
y otra vez la galería  
  
de mi historia apareció.  
  
Otra vez la plazoleta

de las acacias en flor,  
  
y otra vez la fuente clara  
  
cuenta un romance de amor.

Las galerías machadianas muestran el estilo del poeta que se expresa por medio de símbolos imprecisos algunas veces y otras por medio de nociones de valor muy concreto. Se aproxima y se aleja de la irrealidad y de la realidad, del mito y de la historia.

Es frecuente también, en la obra de Machado, encontrar la topografía, es decir, el paisaje. Lo describió de dos maneras. Como anotaciones del caminante que descubre o como descripción a través del sueño (recuerdo) transformando en símbolo su paisaje interior.

Además, utilizó en varios poemas la forma dialogada y distintas figuras retóricas. La más empleada fue la repetición en varios niveles, como políptoton: “las rosas rojas de tus rosales” (Soledades X); “pero recuerdo y, recordando, digo” (Galerías XVII). El paralelismo: “caer la blanca nieve sobre la fría tierra/ sobre la tierra fría la nieve silenciosa” (Campos de Castilla IV). La acumulación: “Las galerías/ del alma que espera están/ desiertas, mudas, vacías” (Soledades XVIII).

Machado se propuso como meta llegar a establecer una cercanía con la poesía popular. Su vida literaria fue una búsqueda constante por encontrar el equilibrio entre fondo y forma; viejo y nuevo; sentimiento y razón; tradición e innovación. De ahí que el tipo de estrofa más usado por Machado fuera la de cuatro versos (también en la poesía popular) con rima asonante. Fue un hombre culto interesado por lo popular.

La obra de un poeta puede ser atemporal, así es la de Antonio Machado. En la década de los 90's observé cómo se trataba de imponer a los participantes de ciertos talleres literarios una “forma de escribir acorde con el tiempo”, y tal vez con ese criterio se agote una veta rica de expresión poética, que al pasar de los años podría ser realmente original, como Machado lo fue.

“Fue un hombre libre” dijo de él Julián Marías y su estilo así lo muestra. Tomó de su tiempo lo que quiso tomar y buscó nuevos horizontes sin dar la espalda al pasado, sino dando una nueva visión.

Su poesía podría ser simbolizada por la fuente, uno de los símbolos más recurrentes en su obra, una combinación de piedra y agua; solidez y pureza, inmovilidad y fluidez. O como un gran árbol: firme y con sus ramas hacia arriba pero con profundas raíces en la tierra.

## La creación de nuestra propia vida en *Altazor* de Vicente Huidobro

“Cae eternamente  
cae al fondo del infinito  
cae al fondo del tiempo  
cae al fondo de ti mismo”.  
Vicente Huidobro.

Debo confesar que soy una lectora de poesía muy selectiva y que la poesía de las llamadas vanguardias del siglo XX nunca fue de mi agrado. Pero esta apreciación se modificó cuando leí *Altazor* de Vicente Huidobro, una obra poética que me causó verdadero asombro y sorpresa, pues descubrí en sus páginas un mundo lleno de poesía, de verdadera poesía.

Este poema dividido en siete cantos tiene dos títulos: *Altazor* o *El viaje en paracaídas* y fue publicado en 1919. Cuenta con un “Prefacio” y los “VII Cantos”, formados todos por versos libres distribuidos en estrofas irregulares que van desde un sólo verso hasta las tiradas de ciento setenta y cinco versos. Huidobro no utilizó signos de puntuación en éste poema. Además, son abundantes las figuras retóricas, sobre todo la geminatio, los paralelismos, la repetición asistemática de ciertos versos (ritornelo), las anáforas, la epiphora, y otras más.

El eje temático de *Altazor* (o *Vuelo en paracaídas*) es la caída del hombre en la búsqueda de sí mismo.

El prefacio fue escrito por el mismo autor. Se trata de una introducción al poema que comienza diciendo que nació a los treinta y tres años, “el día de la muerte de Cristo”. Habla del vuelo que va a emprender en paracaídas, porque para él la vida es un vuelo en paracaídas “en el que vamos cayendo, cayendo de nuestro zenit a nuestro nadir”. Zenit es el punto del hemisferio celeste superior al horizonte que corresponde verticalmente a un lugar de la tierra.

Nadir es el punto de la esfera celeste diametralmente opuesto al zenit. Y Huidobro dice que nuestro destino es caer del zenit al nadir, dentro de nosotros o fuera de nosotros.

El Canto I es el más extenso de todos, tiene alrededor de ochocientos versos. De todos los cantos del poema es el más angustioso. Se podría decir que es el único en el que se percibe un tono triste, desesperado. Es el canto de la caída, cuando entra en su interior para conocerse y descubre todo lo que le es ajeno. Camina a tientas dentro de sí mismo. Tiene miedo de no ser. Refleja vacío, soledad, frustración, falta de confianza.

Habla de Dios, con un sentimiento ambivalente: lo rechaza y lo busca; reniega de él y reconoce su grandeza; lo ofende y pide su ayuda. Dice que Dios ha muerto. También se refiere al futuro, imagina cómo será el mundo y el hombre años después de su muerte y de ataduras, de las palabras preconcebidas, de los prejuicios, de las ideas que atan, de los formulismos sociales.

En esta parte del poema critica al hombre que se deja manejar por los demás, que no es él mismo. Habla de astros celestes, de elementos astronómicos, del mar, de los abismos, del lenguaje, de la palabra. Le preocupa la desforestación y dice que es voz de la naturaleza (¿poeta ecológico?). Otra vez el zenit y el nadir y, al final de esta parte, el hombre-hormiga.

En el Canto II habla de la mujer, la eleva, la señala como su salvadora. También de la naturaleza, sobre todo de caballos y abejas. Y del espacio, de los planetas. El tono de este canto es alegre y confiado.

El único canto que tiene varias estrofas iguales (pareadas) es el Canto III, en el cual habla de estrellas y astros, de aeronáutica y aviación, de la naturaleza, de cadenas y ataduras, de caballos y abejas. Se invierten los papeles de las cosas: “la flor se comerá a la abeja” “conducirá el rebaño a su pastor” “el árbol se posará sobre la tórtola”. También habla de la poesía. Dice que ha muerto y quiere resucitarla. Le ordena: “levántate y anda”. Las imágenes se producen por comparación entre elementos naturales. Luego habla del deporte y del juego.

En el Canto IV el tema que se repite más son los ojos y con ellos construye un lenguaje: “Ojo por ojo/ ojo por ojo como hostia por hostia/ ojo árbol/ ojo pájaro/ ojo río/ ojo montaña/ ojo mar...”. Es el primer canto en el que habla del amor y otra vez habla de abejas y caballos. Y construye palabras, por ejemplo, a partir de las golondrinas:

golondrina

goloncelo

golonfina

golontrina

goloncima

golonchina

golonclima

golonrma

golonrisa

goloniña

golongira

golonlira

golonchilla.

La siguiente parte es el Canto V. Aquí habla de faraones, de tiempos bíblicos, de la abeja, de los recuerdos, del polo norte, de la ruta polar, de témpanos de hielo, de las estaciones, de los signos del zodiaco. Luego de una joven y de palabras femeninas, que las hace masculinas o viceversa: luno, el flor, montaña.

En este canto aparece una estrofa tirada de ciento ochenta y cinco versos en la que habla del molino de viento, repitiendo “molino” y construyendo imágenes con el. Todos los versos terminan en “ento”. Y se afirma pues utiliza el “yo”: “yo soy cantor, yo soy árbol...”. Habla de los siglos, del arco iris. Un verso que

encierra el eje temático de éste canto es: “Yo oigo la risa de los muertos bajo la tierra”.

Enseguida está el Canto VI que es una sola estrofa de ciento setenta y cinco versos en los cuales habla de Aladino y del cristal, una palabra que se repite en todo el canto asistemáticamente.

En el Canto VII aparecen palabras sin significado, que no pertenecen a la lengua, son nuevas palabras que Huidobro construye y sigue un ritmo musical. Parece que esta parte del poema debe cantarse y no leerse.

Algunos críticos han considerado a Huidobro como el representante más importante del Creacionismo en América Latina, una de las corrientes de la vanguardia poética. En el manifiesto del movimiento titulado *Non serviam*, el poeta chileno señaló su postura estética:

No he de ser tu esclavo, madre natura; seré tu amo... Yo tendré mis árboles, que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas. Y ya no podrás decirme: ese árbol está mal; no me gusta ese cielo... los míos son mejores.

En estas líneas se descubre la perspectiva de esta corriente que preconizó que la misión de un poeta era crear y no imitar, es decir, veían a la poesía como creación absoluta. Esa postura se descubre en *Altazor*.

Con un estilo innovador Vicente Huidobro describe en este poema un viaje que todos los seres humanos hacemos a través de nuestra vida, un viaje hacia la madurez. En ese viaje, exploramos dentro de nosotros mismos, aunque descubrimos muchas cosas que no nos gustan, que no nos pertenecen, que rechazamos. La vida nos desilusiona porque no es lo que pensábamos, lo que nos habían dicho que era. Tenemos que morir y redescubrir las cosas, volver a nacer (Canto I).

Encontramos alguna razón para vivir y comenzamos a reconocer el valor de algunas cosas. Sentimos confianza y alegría (Canto II). Rompemos amarras. Destruimos prejuicios, deseamos ideas que nos esclavizan y resucitamos nuestra propia poesía, nace nuestra propia manera de vivir (Canto III).

Penetramos en la esencia de las cosas, en su alma, a través de los ojos (Canto IV). Nos reconciamos con el pasado, lo valoramos, lo aceptamos. El pasado nos ayuda a definirnos en el presente, a saber quiénes somos (Canto V).

La fantasía y la imaginación nos dan una nueva visión del mundo (Canto VI). Termina el viaje, somos nosotros mismos, construimos nuestra propia vida, nuestra manera de ser, encontramos nuestro ritmo, nuestra música (Canto VII).

Y este es el mismo camino que recorrió el poeta para encontrar su propio estilo.

## *Nada* de Carmen Laforet, una alegoría de la mujer española

“He pensado en el motivo y la vena de mi vocación de novelista y sé que mis libros se deben a un profundo amor a la vida”.  
Carmen Laforet.

Parece una moda en los últimos años hacer estudios sobre las mujeres. Después de siglos de marginación hoy abundan los libros sobre mujeres y las obras escritas por mujeres. El desarrollo de este tipo de estudios ha permitido un mayor conocimiento de la época en la que ellas vivieron y de las circunstancias que enfrentaron. También ofrecen la oportunidad de reflexionar sobre biografías que parecen excepcionales por su anticipación en el tiempo ya que ellas decidieron romper con las convenciones de su contexto sociocultural porque eligieron otra forma de vida, desarrollaron otros valores y construyeron otra forma de identidad femenina.

Conocer en particular las maneras diversas que asumieron estas mujeres para enfrentar sus circunstancias familiares, para conformar sus relaciones de pareja, para definir sus preferencias sexuales, para expresar su pensamiento y para crear obras artísticas resulta muy valioso para todos, en especial para el espíritu de otra mujer, ya que ese conocimiento puede fortalecer sus ideas, dar respuesta a sus preguntas e identificar otras opciones de vida.

Esto (y más) he podido experimentar al leer *Nada* de Carmen Laforet. Entre sus páginas descubrí a Andrea, la protagonista, no sólo como una joven mujer española de la posguerra civil, sino como una mujer universal, tratando de abrirse camino en la vida, enfrentando un sinnúmero de obstáculos. En ella se retratan las circunstancias y determinaciones, pero también las luchas silenciosas, las dolorosas rupturas y las grandes transformaciones, tanto en su identidad como en su familia.

La lectura de esta novela despertó en mí un gran interés por conocer la situación de la mujer española, sobre todo desde finales del siglo XIX hasta 1960. En ese lapso temporal he podido identificar tres generaciones de mujeres. La de antes de la Guerra Civil; la que vivió la Guerra Civil (1936-1939) y la generación que se desarrolló durante el franquismo o posguerra (1936-1975). Este conocimiento lo obtuve de algunos libros de historia, de material cinematográfico y, de manera muy especial, de la literatura.

Después de la lectura y relectura atenta de esa obra de Carmen Laforet pude darme cuenta de que los rasgos de los personajes femeninos de la novela encarnan las particularidades de esas tres generaciones.

Y no sólo los personajes de esta novela son arquetipos de la mujer española. También su autora lo fue. Durante el periodo conocido como la posguerra surgió una generación de mujeres escritoras que le dio continuidad, sin proponérselo, al movimiento feminista. Este movimiento había comenzado en España con otras mujeres, entre las cuales ocupó un papel primordial la condesa doña Emilia de Pardo Bazán, escritora, periodista, catedrática y conferencista.

Carmen Laforet fue una de las escritoras más representativas de la "literatura femenina" de la posguerra española, además de Ana María Matute, Dolores Medio y Carmen Martín Gaité. No sólo en *Nada* Laforet abordó el tema femenino. También en *La isla y los demonios* y en *La mujer nueva*. En estas obras las protagonistas son mujeres que se rebelaron a un destino impuesto y descubrieron nuevos caminos para encontrar la posibilidad de una existencia plena.

En medio de la lucha para lograr el respeto a la diversidad de géneros, algunas personas han expresado opiniones absurdas sobre una supuesta inferioridad de la "literatura femenina" argumentando que ésta carece de simbolismo. *Nada* es una muestra de lo contrario, pues es una novela con un fuerte simbolismo que quizás sea difícil de interpretar por un hombre que ha vivido en una circunstancia social tan diferente y que no está dispuesto a comprender otra realidad.

No se puede establecer con firmeza si existe una "literatura femenina" o no; se trata de un debate que no ha concluido aún. Pero, si vamos a aplicar ese criterio tendríamos que hablar entonces de "literatura masculina". Además, es indiscutible que si un autor se

identifica con lo femenino o con lo masculino (independientemente de su sexo) tendrá una diferente posición delante de los hechos. Y que las mujeres que escriben aportan nuevos sentidos, otras perspectivas, por razones de género y de contexto. Es inevitable plantear alguna posición ante esta problemática cuando se estudia la obra de una escritora. ¿Por qué no hablar simplemente de literatura?

Los diferentes planos de lectura que se pueden establecer en *Nada* giran en torno a las características de su protagonista Andrea, una mujer joven que vive en el siglo XX. Los problemas de la juventud quedan asociados al tema de la mujer. La lucha que libran jóvenes y mujeres en el mundo contemporáneo se interrelacionan claramente en esta novela.

A principios del siglo XVI las mujeres en España contaban muy poco. Solían verse sometidas a una esclavitud más o menos soportable según la educación del marido. Los hombres podían seducirlas, y eso era señal de virilidad, de privilegio de varón. Pero las mujeres no deberían de dejarse seducir, de lo contrario la sociedad las juzgaba y castigaba duramente.

A pesar de su ancestral desventaja, las mujeres de ese tiempo dejaron su propia huella. Tanto, que se dice que España es el perfil de la mujer de la que nació: Isabel de Castilla. No es raro que la imagen de Isabel sirviera como aguja de brújula a todas las mujeres españolas de finales del siglo XV y del XVI.

El advenimiento del Renacimiento no hizo renacer a la mujer sino, por el contrario, con la revaloración de la cultura grecolatina se perdieron ciertas competencias que había conquistado en la Edad Media. Ahora, en el ambiente cortesano, la mujer debería de seguir cierto comportamiento para poder ser considerada una "perfecta dama". Fray Luis de León (1527-1591), inspirado en la tradición judeocristiana, determinó las características de una "perfecta casada":

[...] Así que, no sólo la casa, sino también la salud, pide a la buena mujer que madrugue. Porque cierto es que es nuestro cuerpo de metal de los otros cuerpos, y que la orden que guarda la naturaleza para el bien es la conservación de los demás, esa misma es la que conserva la salud de los hombres.

La mujer ha de ser —decían los que así lo han creído, desde entonces— recatada y prudente. También que los hombres sufren por sus desprecios. Un curioso contraste: el hombre las quiere, ella lo rechaza; ella lo acepta, él no las quiere: “¿Pues cómo ha de estar templada/ la que vuestro amor pretende,/ si la que es ingrata, ofende,/ y la que es fácil, enfada?”, cuestiono nuestra Sor Juana Inés de la Cruz.

A la influencia clásica y judeocristiana en el catolicismo español, se sumó la influencia de la cultura islámica que acentuó las diferencias entre los géneros. En ese contexto apareció otra figura relevante, Teresa de Cepeda y Ahumada, una santa que se salvó de la hoguera, mejor conocida como Teresa de Jesús, originaria de Ávila. Fue perseguida durante su vida religiosa por la Inquisición porque fue una auténtica reformadora. Nunca la pudieron atrapar. Después fue nombrada Doctora de la Iglesia, la primera mujer que recibió esa distinción. Dejó escrita su vida y los caminos que encontró en la oración, además de algunos versos.

Durante los años siguientes imperó el dogma religioso que se impuso desde la Contrarreforma. Durante ese tiempo ahondaron las diferencias entre hombres y mujeres hasta límites extremos. En todo este tiempo, el papel fundamental de la mujer fue el de realizar o supervisar el trabajo doméstico y cuidar de todos los integrantes de su familia. Y como la vida social inundaba los hogares españoles, tenía que ser la anfitriona o preparar todo para las tertulias.

En las últimas décadas del siglo XVII e inicios del XVIII aparecieron los pensadores conocidos como “los novatores”, un grupo que intentaba generar una mentalidad más abierta y tolerante, deseosa de ampliar horizontes. Benito Jerónimo Feijoo, fraile benedictino, fue uno de ellos. En su *Defensa de las mujeres* (1726) expuso el combate ideológico más fuerte que se había dado hasta ese momento en España acerca de ese tema. En este discurso negó que la biología haya caracterizado moralmente a los seres humanos y que, por lo tanto, cada uno de ellos podría ser capaz de forjarse una determinada capacidad y aptitud. Fue un importante pionero en la lucha por el reconocimiento de la igualdad de los géneros en España, cuando la mayoría opinaba que la capacidad intelectual de las mujeres era inferior. Abrió un debate

muy amplio afirmando que la división social del trabajo entre los sexos y el relativismo social existente, no habían permitido a las mujeres el desarrollo de sus capacidades.

Durante siglos, pocas mujeres en España se cuestionaban sobre la subordinación a la que la sociedad las exponía. Las más célebres fueron María Zayas y Sor Juana Inés de la Cruz (hasta allá llegaban sus obras). Pero en documentos diversos, sobre todo en los expedientes inquisitoriales, hay datos significativos de crítica femenina contra su subordinación y nulos derechos sociales.

Ya en el siglo XIX, Gertrudis Gómez de Avellaneda en sus artículos titulados *La mujer*, publicados en 1860 en una publicación periódica, manifestó algunas ideas feministas de manera muy sosegada. Ella entró al mundo de las letras de forma muy valiente, cuando ese territorio era muy hostil para las mujeres. Fue autora de la novela *Sab* (1841) considerada como la primera novela antiesclavista en la historia literaria. Presentó su candidatura a la Real Academia Española, fue la primera mujer que lo hizo, pero no fue admitida nunca porque el reglamento de esa institución no contemplaba el ingreso de mujeres. Tampoco Emilia Pardo Bazán fue admitida cuarenta años más tarde.

Entre las cualidades de la “perfecta casada” vigentes en el siglo XIX figuraban ser caritativa, buena católica sin ser fanática, hermosa, recatada y discreta. En general, las mujeres de estratos socioeconómicos medio-altos eran profundamente devotas.

Las señoritas deberían de tener como única carrera el matrimonio y para ello se les educaba. Las mujeres deberían de ocuparse exclusivamente de las tareas del hogar. Existen cifras espectaculares de analfabetismo femenino durante ese siglo en España. Por esa razón, la instrucción para la mujer formó parte del debate feminista y los poderes públicos comenzaron a intervenir en la cuestión. A partir de 1870 se tomaron cartas en ese asunto y se trató de resolver el problema. Se rompió un poco el convencionalismo social y se crearon escuelas (privadas) a las que ingresaron muy pocas mujeres, pues la mayoría no tenía recursos para hacerlo.

Ni qué decir de la enseñanza universitaria, pues estaba vedada a las mujeres, que tenían prohibido asistir a los cursos. Algunas mujeres se disfrazaron de hombres para asistir a la universidad, por ejemplo

Concepción Arenal en 1841, que llegó a ser una socióloga de renombre internacional. A partir de 1870 la situación comenzó a cambiar un poco pero los casos de mujeres universitarias fueron excepcionales durante décadas. En algunos estudios sobre el tema se ha encontrado que la prohibición para que ingresaran a estudios superiores tuvo vigencia hasta 1888 pero después seguían existiendo muchas restricciones. Entre ese año y 1910 tan solo se inscribieron treinta y cinco mujeres en total, en las distintas universidades de España.

Ya en el siglo XIX las mujeres podían trabajar como docentes en las escuelas de primeras letras, también dedicarse a la literatura, a la poesía, al teatro; pero la sociedad oponía una férrea resistencia al ingreso de la mujer a profesiones liberales, como la medicina o la abogacía. La mujer podía realizar estudios especiales para trabajar como parteras o como enfermeras.

En España se dieron los primeros pasos de la lucha por los derechos políticos de la mujer en los últimos años del siglo XIX y los albores del XX. La mujer española votó por primera vez en 1931, aunque ese derecho se canceló durante el franquismo, con la supresión de las elecciones por la dictadura (1939-1975).

La situación jurídica de la mujer no sólo era deprimente con respecto a los hombres, sino que también lo era dentro del mismo género. La desigualdad difería mucho en función de la clase social o del estado civil. La peor situación era la de la mujer casada pues pasaba de la tutela del padre a la tutela del marido. La mujer española estaba totalmente sometida. Su ámbito de desarrollo estaba claramente marcado y se circunscribía al ámbito del hogar, como ya lo había comentado, mientras que los asuntos públicos eran sólo asunto de hombres.

Muchas cuestiones se entrelazaron para impedir la dignificación de la mujer en el siglo XIX, una época en la que se respiraba más libertad. La fuerza de la tradición y las costumbres estaban muy arraigadas y a muy pocas mujeres les interesaba cambiar su situación.

En 1876 se fundó la Institución Libre de Enseñanza, dirigida por Francisco Giner de los Ríos. Ahí se sostenía la idea de que: “[...] la entrada a la mujer en el mundo laboral y político-social no pone en peligro ni la institución familiar (concretada en matrimonio, materni-

dad y educación de los hijos) ni el orden social; al contrario, refuerza ambos al introducir en ellos mayores dosis de racionalidad, con el añadido de fomentar la felicidad de los seres humanos al realizarse en ellos sus ansias de libertad”. Algunos de los liberales involucrados en este proyecto mostraron un compromiso firme con la causa feminista y le concedieron importancia esencial a la emancipación de la mujer como factor de regeneración y modernización. Para Adolfo Posada, por ejemplo, el feminismo era un concepto que sintetizaba el movimiento para favorecer la condición política, social, pedagógica y económica de la mujer y afirmaba que solamente las personas ciegas no eran feministas.

El movimiento feminista en España pasó por diferentes momentos. Primero se luchó para acabar con la idea de las diferencias psicológicas y fisiológicas que la ponían en desventaja frente al hombre. Lo más asombroso era que la mayoría de las mujeres creían eso. Las ideas en torno a la inferioridad de la mujer y a su papel como “perfecta casada” habían penetrado muy hondo en su conciencia. Los prejuicios de la sociedad española estaban anclados fuertemente en el pasado y esto impedía que se pudiera percibir la situación de la mujer como injusta. El fuerte enraizamiento del pensamiento católico más ortodoxo impedía que la mujer pudiera pensar de otra manera. El peso de la tradición católica reforzaba los ideales de dependencia de las mujeres. Se extendía la idea de que el trabajo de la mujer fuera del hogar perturbaba el orden social, fomentaba la inmoralidad y producía un desgaste severo en su salud.

Ya había señalado que la situación de la mujer no se vivía de la misma manera en todas las clases sociales. Ese paradigma de subordinación era más evidente en la mujer de clase media. Las mujeres de los sectores populares trabajaban, aunque eso no significaba que tuvieran conciencia de sus derechos, pues sólo lo hacían por necesidad.

Alrededor de 1920 la mujer española adoptó una apariencia deportiva, juvenil, ligera. Por primera vez pudieron asistir al teatro sin ser mal vistas por no llevar compañía masculina. Podían fumar en público sin ser consideradas menos decentes y usar maquillajes más ligeros. Empezaron a ganar terreno en la vida laboral y universitaria. Algunos pensaban que lo que estaba pasando en

España era la perdición, que todo esto era motivo de relajación de las buenas costumbres.

En 1932 se aprobó la Ley de divorcio y se ha considerado que fue una de las más avanzadas del mundo. Pocos años después estalló la Guerra Civil, en 1936, que culminó con la instauración del régimen del general Francisco Franco, que permaneció en el poder hasta su muerte, en 1975. Fue una dictadura militar nacionalista y totalitaria de ideología católica que reprimía cualquier intento de oposición.

Como resulta obvio, la lucha feminista se vio fuertemente censurada durante la dictadura. Entonces se marcó claramente lo que podía hacer una mujer y lo que no debería de hacer para ser considerada como tal. Se impusieron leyes para todo y normas sobre la conducta social muy rígidas. Era la época conocida como de “hambre”, pues algunos productos eran racionados. Las diversiones eran escasas. La ropa para dama debería de ser muy discreta y recatada; en los balnearios se separaban hombres y mujeres y si no acataban las normas eran multados por inmoralidad y escándalo, luego se publicaban sus nombres en la prensa. El baile también era mal visto y fue objeto constante de represión. Ir al cine era un paseo admitido por el régimen, pero las películas pasaban antes por la oficina de censura. La radio era controlada por el Estado. No se podían utilizar vocablos extranjeros ni otros idiomas hablados en el mismo país como el catalán o el euskera. Se suprimió la Ley de divorcio, nadie podía divorciarse y el único matrimonio legal era el realizado por la Iglesia católica, se anuló la unión civil.

La lectura de algunos ensayos de la escritora Carmen Martín Gaité me ha ayudado a trazar un esquema más definido acerca de la situación de la mujer en esos años.

Durante la década de los 40's la dictadura franquista había logrado imponerse. A las anteriores características de la “perfecta casada” se sumaron la dedicación física exclusiva al marido, su actitud cariñosa, comprensiva y alegre en el cumplimiento de su labor. Sus obligaciones eran la educación de los hijos y el control del mantenimiento del hogar. El orgullo de este tipo de mujeres se basaba en la capacidad para desarrollar sus tareas mejor que nadie y en creerse imprescindibles para el buen funcionamiento de la casa. La austeridad y la

capacidad ahorrativa se convirtieron en rasgos necesarios en este tipo de mujer.

Aunque el Estado apoyaba la creencia de la utilidad de que las mujeres cursaran estudios universitarios, en realidad las apoyaba y las preparaba para cumplir el papel más importante de sus vidas —según las palabras del mismo Franco— que era ser esposas y madres. Desgraciadamente, a los hombres no se les preparaba para ser esposos ni padres, por el contrario, se les apoyaba tácitamente para que tuvieran aventuras amorosas con mujeres de clase social desfavorecida. Al grito de: “hay mujeres para todo” se abusaba de algunas mujeres mientras se reservaba a “la elegida”, a la mujer que era digna del matrimonio, aquella casta y pura.

El mundo de las adolescentes y jóvenes españolas era sumamente rígido. Podían practicar algún deporte, incluso era obligatorio para “las señoritas” de clase favorecida practicar gimnasia o natación, para tener mente sana en cuerpo sano. También se les enseñaba a coser, a guisar y se les impartían algunas lecciones sobre las ideas que deberían de regir al nuevo país. La sección femenina del partido llamado Falange Española era la encargada de la instrucción de la mujer y, desde la llegada de Franco al poder, tuvieron como fin, ante todo, acabar con el feminismo: “La misión de la mujer española consistirá en adelante en hacer la vida del varón lo más agradable posible —para lo cual ha de dominar el terreno de las labores domésticas y mostrarse siempre fuerte y alegre— y en educar a los hijos en el respeto a las normas de la versión más castiza de la Iglesia Católica”.

En 1950 las costumbres de la juventud comenzaron a cambiar poco a poco, ante la mirada escandalizada de los padres. Los españoles no podían aislarse del resto de Europa. Los viajes, la televisión, el cine, los turistas, hablaban de un mundo diferente. Había una frase que muchos españoles no entendían: “España es diferente”. Luego se introdujo el rock and roll con sus pasos de baile “inmorales”. Se hablaba de temas prohibidos: sexo, liberación femenina, ideologías políticas. Aparecieron las niñas “topolino”, llamadas así por usar unos zapatos marca Topolino, de suela enorme y en forma de cuña, a veces con la punta descubierta. Los adultos temían que la revolución pasara de los pies a la cabeza como, efectivamente, sucedió.

Pero las chicas no hacían una revolución de ideas sino de forma de actuar y de vestir, pues solamente rompieron con los modelos de prudencia y sensatez de la mujer, hablando y hablando sin pensar. No obstante, esa forma de ser les permitió más libertad. Ya en 1968 algunos jóvenes comenzaron a manifestar su inconformidad frente al régimen de Franco. Eran encarcelados y reprimidos duramente.

Se estaba produciendo en la sociedad española un proceso de modernización social y la política comenzó a orientarse paulatinamente hacia los valores democráticos. En 1973 comenzó una crisis económica con efectos muy graves. Dos años después murió Francisco Franco.

Las primeras Jornadas Estatales por la Liberación de la Mujer se celebraron quince días después de la muerte de Francisco Franco, luego las Jornadas Catalanas de la Dona y con ellas inició el periodo de desarrollo del movimiento feminista en España.

Como se puede inferir de esta breve descripción, el régimen franquista se sirvió de la Sección femenina de la Falange; de la influencia de la Iglesia Católica; de la censura y del control absoluto de los medios de comunicación para propagar y reforzar ideas ancestrales sobre la mujer en la radio, periódicos y revistas.

La novela femenina entrará en diálogo con todas esas ideas. El estereotipo de la “perfecta casada”; la creencia de la inferioridad fisiológica y psicológica; la idea de la conservación de la “virginidad” hasta llegar al matrimonio; el requerimiento de una vida abnegada y sufrida para poder obtener una recompensa; la creencia del desmoronamiento familiar cuando la mujer no se ocupa de la familia; la idea de que la felicidad de la mujer depende de la dependencia de un varón, etcétera. Todos los personajes que crearon las novelistas españolas de la posguerra obedecen a estos mandatos o los rompen.

Ahora resulta muy interesante leer esos relatos pero la recepción inmediata no fue tan favorable. Tal vez se les permitió publicar sus obras porque se consideró que solamente hablaban de cuestiones cotidianas, de la vida en el hogar. En realidad lo que hicieron estas escritoras fue explorar su propio mundo, con todas las restricciones descritas y limitado al seno del hogar. Pero así encontraron la manera de construir un discurso propio, una voz narrativa activa desde la perspectiva de una mujer; y parece tan real que casi todos los lectores creen que la

autora está narrando su propia vida y las lectoras que está narrando la nuestra.

En la obra titulada *Mis mejores páginas*, Carmen Laforet habló sobre la construcción de su voz narrativa para *Nada*:

Cuando yo escribí la novela tenía muchas impresiones acumuladas en soledad, y una instintiva sabiduría: la de darme cuenta que si era cierto que yo podía ver y sentir ciertas cosas que aceptaba o rechazaba mi sensibilidad, no tenía experiencia para juzgarlas. Por ese motivo puse el relato en la boca de una jovencilla que es casi una sombra que cuenta.

En el maravilloso estudio de Carmen Martín Gaité titulado *Los usos amorosos de la postguerra* (1987), la autora explica que al revisar periódicos y revistas de las décadas de los 40's y 50's encontró los tipos de mujer que se establecieron en esa época. También que a un tipo correspondía otro opuesto y que todo dependía de la situación y actitud personal respecto al varón. Ella pudo identificar a la “mujer casadera” y a “la solterona”; a la “mujer inaccesible” frente a la “mujer fresca”; a las mujeres superficiales o “niñas topolino”. En otros estudios se mencionan otros tipos de mujeres identificados como el “ángel del hogar”, la “madre dolorosa” y las “chicas raras”.

Varios personajes de la novela *Nada* encajan en esta categorización de mujeres. La protagonista del relato es Andrea, un personaje que se ajusta al tipo de la “chica rara”. Una chica universitaria que no muestra deseo de encontrar novio; encerrada en sí misma; no se comunica con las amigas y prefiere leer, en lugar de coser y reflexionar o soñar en lugar de hablar. Tiene dos cualidades que la colocan en diferentes planos de rebeldía: es joven y es mujer. Su lucha se realiza a través del silencio. Además, vive en un contexto histórico muy difícil. Carmen Laforet la definió en *Mis mejores páginas* de la siguiente manera:

Andrea busca entre unos seres, en una atmósfera de vida desquiciada por las circunstancias, algo de lo que su educación le ha dado derecho a esperar; una verdad en las convicciones, una limpieza en la vida, un ideal fuerte que le resuelva el sentido de su existencia. Andrea pasa por el relato con los ojos abiertos, con curiosidad, sin rencor. Sin encontrar nada... Y también, sin desesperanza.

La tía Angustias es robusta, hermosa, dominante, ordenada, estricta, vulnerable, responsable, devota, muy dura para juzgar, severa, dogmática, voluble, seca. Trabaja fuera de casa, porque a las solteras les era permitido. Es, hasta cierto punto, independiente. Pero tiene constantes conflictos con el resto de la familia. Es una mujer dominada por la culpa, porque no es lo que se espera de ella. Cuando quiere pedir cuentas a su hermano Román sobre su comportamiento, él la calla acusándola de sostener relaciones con su jefe. El lector no sabe si sostiene relaciones sexuales o no con su jefe, pero el sólo hecho de ser acusada de eso le crea conflictos de culpa y de ira, es un ser amargado que, a pesar de su dureza, denota una gran inseguridad, fruto de su soltería. No puede superar el miedo de ser considerada una "fresca", aunque también siente envidia de Gloria, a la que considera una "fresca". Su estado civil va en contra de la creencia de que una mujer solo puede estar segura bajo el cobijo de un hombre. Como no se casó, no le quedó más remedio que irse de monja para solucionar su vida. Una solterona es considerada como la desgracia para la familia. Se les ridiculiza y se piensa que son unas histéricas obsesionadas por encontrar un marido.

La abuela de Andrea es un personaje muy interesante. Es una mujer que da todo por los demás, sin pensar en ella. Por eso le da su comida a Andrea. Es una mujer sobreprotectora que necesita de protección. Es el tipo de mujer del siglo XIX, cuyo destino estuvo bajo el control masculino. Por eso, cuando murió el abuelo, su vida perdió el rumbo. Es tierna, piadosa y débil, lo que justifica su subordinación y deficiencia intelectual. ¿Es víctima o es causante de las desgracias de los hijos? Sus hijas casadas la acusan severamente de malcriar a sus hermanos; de ser injusta porque siempre prefirió a los hijos varones; de que a ellas no las ha querido nunca; de que las ha despreciado; de que las ha humillado; de que siempre se ha quejado de sus hijas y ha mimado a los varones. Al final también uno de los hijos la maldice. La abuela es el símbolo de la mujer envilecida, fruto de la ruina moral en la que está sumida la sociedad entera. No se ajusta al tipo de la "mater dolorosa" porque pertenece a otra generación.

Gloria, la esposa de Juan, aparece como la "mujer fresca" por su comportamiento antes de ser la mujer de Juan y, sobre todo, por su

extraña relación con Román. Es muy vanidosa y ligera, sabe reírse. Sale a la calle misteriosamente, aunque después se sabe que a jugar cartas. Pero no es dueña de su libertad. Juan la maltrata y ella no hace nada al respecto. El matrimonio es indisoluble. Nos sabe cómo liberarse ni se preocupa por hacerlo. Es sometida violentamente y su liberación es vana, pues no tiene conciencia de género.

Ena aparece en la novela como la esperanza de un mundo diferente para la mujer (para Andrea). Es segura de sí misma, alegre, tierna, femenina, justa y valiente. Además, es universitaria y es una mujer amada. Ha demostrado su valía ante la sociedad porque es capaz de conseguir novio (otra de las creencias). Es el ideal que persigue Andrea.

Ambas viven circunstancias familiares muy diferentes pues Ena cuenta con el apoyo de su familia, sobre todo de su padre, que es un hombre que cree en la mujer, como lo demuestra la relación con su esposa, con su hija y con la propia Andrea.

El conflicto que surge entre Andrea y su tía Angustias simboliza la lucha que en ese momento enfrenta la mujer ante la sociedad. Ese conflicto se da en el piso de la calle de Aribau, que simboliza, a su vez, a España: las cosas viejas están amontonadas, se echa mano de ellas para poder sobrevivir. Es un mundo que ha perdido el orden y que vive en un caos. Es la decadencia moral encarnada. Además, es un hogar, campo al que se circunscribe en ese momento la actuación de la mujer dentro de la sociedad. La casa representa el mundo al que Andrea penetra y del que trata de escapar.

En un plano universal, la casa es un símbolo del alma humana y sus conflictos. En ella se pueden ver todos los problemas y tensiones a los que se enfrenta el joven cuando penetra en el mundo y comienza su lucha por el bien y el mal.

Otro símbolo muy significativo en cuanto a la situación de la mujer es el cuarto de Angustias. Un lugar que parece distinto al resto de la casa, limpio, ordenado. Cuando Angustias se va de la casa, Andrea, sin pensarlo, entra en él y ahí duerme desde entonces. Teme que Angustias regrese y que se lo reclame, pero mientras tanto lo disfruta. Angustias hereda, aún sin intención, ese espacio a Andrea así como la mujer va heredando los espacios que conquista a las nuevas generaciones.

A pesar de su juventud, Andrea es una mujer con conciencia de género y no sigue el patrón tradicional femenino de ese tiempo. Se ha preguntado ya quién es y qué desea ser. Y el precio que tiene que pagar por salirse del estereotipo es el ser sola, una consecuencia de la transgresión de un modo tradicional. Su ser y valer se levantan de sí misma.

Por otra parte, Angustias representa al tipo de mujer que fue tránsito entre las mujeres que permanecían siempre en casa y las que salieron al mundo. Sale a trabajar pero sin abandonar las raíces de la casa. Adopta un estilo de vida masculino pero conservando los modos femeninos antiguos (las creencias).

Andrea se convierte en emisaria de verdades que percibe y han sido desenmascaradas. Las denuncia en silencio y pone en marcha un proceso de cambio desde el cual se desmitifican las normas rígidas y arbitrarias y los valores estereotipados. No ve la posibilidad de conciliar su ser “mujer nueva” con las circunstancias presentes de su vida. Pero escucha, calla y espera. Alcanza la libertad al elegir su propio camino, ocupa un lugar distinto en la familia y se convierte en un ser autónomo que cumple su misión ética.

La juventud de Andrea es otro punto de lucha contra la máscara que llevan los adultos a la que denominan experiencia. Esa experiencia sirve de excusa para no luchar por un mundo mejor. Angustias, a pesar de haber pasado por la experiencia de la juventud, lo ha olvidado y se refugia en la frialdad y en la superioridad. En el silencio de Andrea se percibe el ritmo de sus propias palabras en el vacío. Su imperiosa necesidad de permanecer en el silencio ante la imposibilidad de expresar lo que piensa, habla de un mundo donde los valores éticos y estéticos se halla más allá del mundo de lo expresable. Ese silencio es el exponente más fuerte de la situación de crisis en la que se encuentra inmerso el pueblo español. La interiorización del llanto y de la tristeza, reconoce el silencio como límite del lenguaje.

Andrea trata de mantener el mundo de la calle de Aribau alejado de su vida, pero eso es imposible. Ese mundo acaba por penetrarla, su vida dentro y fuera de la casa acaban por fundirse. Este hecho simboliza la penetración del ser humano en el mundo moderno, un mundo del que Andrea se había mantenido alejada por vivir en

un ambiente muy natural, de un pueblo chico pero del cual ahora, en la ciudad, no puede sustraerse. Los días empiezan a parecerle inútiles porque poco a poco se iba olvidando de sí misma, de sus sueños. Y a medida que van perdiendo importancia sus sensaciones, sus anhelos, el mundo que le rodea, se va agigantando, va adquiriendo nuevas dimensiones. El resultado es una inesperada tristeza.

Las mujeres escritoras de la posguerra española, como Carmen Laforet, abordaron en sus obras temas que reflejaron su propio mundo, pero eso no quiere decir que no contenga rasgos universales que puedan adaptarse a la circunstancia de cualquier ser humano, independientemente de su género. Al leer *Nada* de Camen Laforet se puede comprobar.

Esta novela refleja la situación de la mujer española de los años 40's pero, al mismo tiempo, describe el paso de la adolescencia a la juventud que todos los seres humanos vivimos bajo diferentes circunstancias. Y si ya es difícil para todos enfrentar el conflicto entre crecimiento espiritual e integración social, para las mujeres lo era mucho más, porque para ellas había un lugar reservado, un espacio fijo, y no tenían la libertad de elegir.

Todos los conflictos a los que se enfrentó Andrea cuando llegó a vivir a casa de su abuela, van dando cuenta del desarrollo que alcanzó al enfrentarse con la realidad. El primer conflicto fue evitar que otros manejaran su vida; después parece que su vida vagaba a la deriva hasta que fue capaz de comprender la realidad y, finalmente, al marcharse, tenía una manera de enfrentar la vida muy diferente que dio sentido a su existencia. Estas son las etapas que viven todos los jóvenes y mujeres que eligen vivir una existencia plena.

Ni su abuela, ni su tía Angustias, ni Gloria, ni la madre de Ena, ni la propia Ena le darán elementos suficientes para saber qué camino tomar. Andrea construirá su propio camino. Y aunque piensa que no se llevará nada de la calle de Aribau, se equivoca...

## Luces y sombras en “Fin de etapa” de Julio Cortázar

“El camino misterioso  
conduce hacia adentro.  
Dentro de nosotros está  
la eternidad con sus mundos,  
el pasado y el porvenir”.  
Novalis.

La luz que irradia del cuento *Fin de etapa* de Julio Cortázar atrapa la atención del lector. Un juego simbólico se desprende de las palabras, y, mediante esa herramienta, el autor nos introduce en un mundo de ficción que ilumina la realidad.

Diana, una mujer de cuarenta años, manejaba su automóvil, fuera de la ciudad en la que dormiría por una noche. Llegó a un solitario pueblo, del cual no conocía ni su nombre. Paró en un café de la plaza, para descansar y tomar algo refrescante. Como faltaba tiempo para que sirvieran el almuerzo, pensó en dar una vuelta por el pueblo. Durante el paseo, encontró el Museo de Bellas Artes en el cual anunciaban una exposición de un autor, para ella desconocido. Entró y se encontró con obras realistas, pero muy bien logradas que atraparon su atención. Ya había recorrido las dos primeras salas, cuando el vigilante del museo le anunció que cerrarían el lugar durante las horas del almuerzo, que si lo deseaba podría volver por la tarde, sin pagar. Salió del museo sin ver aún la última sala. Se dirigió hacia el café, pero como no tenía hambre, caminó por las calles del pueblo, recordando su malograda relación con Orlando. De pronto, vislumbró una vieja casa con la puerta abierta. Entró y descubrió que era la misma casa que había visto en los cuadros del museo. En la última estancia había una mesa y una silla, en la cual se sentó a fumar un cigarrillo. Salió de la casa y se dirigió al café para almorzar. Luego, volvió al museo, recorrió rápidamente las primeras dos salas, entró a la que le faltaba y descubrió un cuadro con una mesa y una

silla en la cual estaba sentada una mujer muerta. Salió del museo y se alejó del pueblo a toda velocidad, pero una extraña sensación le hizo volver al pueblo y entrar de nuevo al museo, para ver la última sala. Se sentó de nuevo a fumar un cigarrillo. Al parecer en ese último cuadro, encontró su destino.

La trama del cuento nos lleva a descubrir en él un ambiente de intriga, pues muchas de las acciones de la protagonista no tienen una explicación lógica, sino que parece ser que la mujer es empujada por una fuerza sobrenatural, entre lugares sin nombre, desconocidos, perdidos en el mapa.

Otros elementos que rodean las acciones del relato contribuyen a crear una atmósfera de misterio: un pueblo solitario; un museo de arte instalado en una casa antigua; cuadros desoladores, personajes no claramente identificados, pintados de espaldas; una casa sola con las puertas abiertas que resulta ser la misma que aparece en los cuadros y, sobre todo, el juego de luces y sombras que descubre en las pinturas, en las paredes, y, también, en la casa; mesas vacías con una única silla... Además los sentimientos de Diana, las sensaciones, los recuerdos. Tampoco podemos pasar por alto la dedicatoria del cuento, que ya nos anuncia algo: *A Sheridan LeFanu, por ciertas casas; a Antoni Taulé, por ciertas mesas. ¿Quiénes son estos personajes?*

Joseph Sheridan Le Fanú fue un escritor irlandés que vivió de 1814 a 1873; autor de baladas románticas y de relatos fantásticos de horror. En sus obras, aparece el tema del alma en pena por un amor perdido y los enigmáticos sucesos son aparentemente convocados por una oscura culpa. Se le considera el padre del cuento de fantasmas de la época victoriana y una fuerte influencia en muchos escritores europeos. Cortázar explicó a Omar Prego Gadea en una entrevista que lo dedicó a él en segundo término porque fue un escritor que creó diferentes ambientes extraños en casas donde situó sus relatos, en los cuales interviene siempre lo sobrenatural. Pero en primer lugar lo dedicó a Antoni Taule, un joven pintor catalán vecindado en París que una vez le mostró sus cuadros para pedirle que le hiciera un prólogo para una exposición. Cortázar nunca escribía textos de este tipo sino que creaba textos paralelos. Reconoció que esas pinturas le sorprendieron mucho y que, al contemplarlos durante muchos días,

surgió la idea de colocarlos en un pequeño museo de provincia al que llegaría una mujer metida en un viaje de despedida. Las imágenes de los cuadros estimularon la creatividad del escritor, lo cual explicó de manera muy sencilla en la misma entrevista:

En la mayoría de ellos el tema es habitaciones dentro de una casa, dentro de una casa que de inmediato te da la sensación de estar vacía. En la habitación que se muestra hay una silla, o una mesa, a lo sumo dos mesas y una silla. Y cuando hay personajes, están casi siempre a una cierta distancia, de pie en la puerta, de espaldas. Todo lo cual da, evidentemente, un clima a la vez irreal y profundamente real. Es una especie de incitación a pensar que cada uno de esos cuadros es un instante de algo que todavía no ha sucedido, o que puede suceder en cualquier momento.

Un amor perdido, un viaje de despedida, una casa vacía, son vasos comunicantes que se entrelazan entre el cuento de Cortázar y las características de la obra de Le Fanú y Taulé, mismas que el escritor comentó en la entrevista referida.

Por estas características, ¿podemos considerar que *Fin de etapa* es un cuento de terror, de misterio? ¿Cuál es el sentido profundo del cuento? Para explicarlo, he agrupado los símbolos que aparecen en el texto y que nos llevan de los acontecimientos a una interpretación ontológica, si consideramos el sentido cultural de algunos de ellos, por lo menos los más recurrentes.

En el primer párrafo, aparecen dos símbolos que nos introducen en ese plano: el sol y las copas de los plátanos que protegen del calor a Diana. El sol es la estrella que marca la duración del día, destructor de las tinieblas, el que ilumina la oscuridad. La luz del sol es conocimiento directo. El árbol (en este caso plátanos) es una imagen del ser de dos mundos: la tierra y el cielo, es la creación mediadora entre arriba y abajo. Cuando el árbol extiende sus ramas y protege con su sombra guarda relación con el reposo y la resurrección. Para Diana, las copas de los plátanos "se daban como un paréntesis en el que entró con un suspiro de alivio". Ella es tocada por el sol, y por esa razón se detiene en un pueblo.

El nombre de la protagonista del cuento nos remite a la mitología romana, a Diana, la diosa virgen de la caza y protectora de la naturaleza,

un nombre que nos sugiere una relación con esos árboles que la acogen con su sombra.

Su actitud la describe el narrador en el segundo párrafo. Es una mujer que se mueve sin voluntad propia, una mujer que busca algo, que se siente vacía, que vive de forma mecánica. Cuando bebe el anís con hielo, parece que se toma los reflejos de luz, con los colores del arco iris y siente "una frescura de sombra". Las sombras indican el impedimento de la luz por un obstáculo interpuesto, entidades oscuras de una índole propia. La ausencia de sombra indica, por otra parte, la pérdida del alma. Entonces, nos damos cuenta de que a pesar de su vida monótona, Diana no ha perdido su alma. Y, así, se inicia un reencuentro con su ser profundo.

Todo lo que ve en ese momento, el pueblo y sus parroquianos, aparecen en la calma del verano, es decir, entre una niebla tenue que enturbia el aire con partículas en suspensión y es propia de esa estación. "Todo como fuera del tiempo", y siente la necesidad de volver a disfrutar la vida de esa manera, sin dilación, prolongando cualquier cosa bella. Algo que en el pasado experimentó, pero que había perdido.

Piensa en la forma como ha vivido los últimos años, llenando el tiempo de cosas efímeras, inútiles, serviciales pero que no le habían dejado nada. Todo estaba perdido a sus cuarenta años, una edad propicia para pensar, para detenerse un momento y reflexionar.

En ese momento recordó un tema de Duke Ellington (el compositor de jazz cuyo estilo evocaba sonidos de la naturaleza) titulado "Perdido". Iba muy bien con lo que pensaba, con lo que sentía.

De pronto encontró el Museo de Bellas Artes que anunciaba una exposición individual de un autor desconocido para ella. El ambiente que describe el narrador, las fachadas vetustas, calles solitarias, el tranquilo y silencioso mundo regional, ubican a la protagonista en un clima ideal para la reflexión.

El poco interés con que entró a la exposición se transformó al descubrir en los cuadros "la perfección maniática del detalle" y se entabló entre la obra y la espectadora una comunicación estética muy fuerte que le llevó a profundizar mucho más dentro de su ser.

En las siguientes partes del cuento se pueden observar tres grupos de elementos semánticos y estructurales centrales. En primer lugar,

múltiples referencias al contraste entre luz y sombra (iluminada, luz solar rasante, luz lateral, sombra alargada, intensa, color, sombras). Diana pensó "hay algo en esa luz", "esa luz que entra como una materia sólida y aplasta las cosas". Esta imagen introduce en el cuento el elemento fantástico, pero también contribuye a reforzar su sentido oculto, que nos lleva a darle una significación dentro del plano ontológico. La luz es el símbolo universal del elemento espiritual que, tras el caos primario de la oscuridad, inundó el universo y redujo las tinieblas a sus límites. Luz y sombras son el más importante sistema dual de fuerzas polares. El narrador dice en el cuento: "la brutalidad de los contrastes". Las sombras, la oscuridad no siempre se experimentan como algo hostil, sino a veces también como principio primario complementario. La luz significa, figurativamente, el reconocimiento de la verdad y la superación del mundo material en el camino de la realidad absoluta. La luz es metáfora de la sabiduría, la comprensión espiritual de la participación divina de la personalidad.

Un segundo grupo de elementos está conformado por varios objetos: mesas desnudas, una silla, otra mesa, amplia salida, jardines poco precisos, mesa que se repite, la misma casa, galería vercosa, puerta-ventana distante, casa abandonada. De acuerdo a varias corrientes psicológicas, lo que ocurre en la casa, ocurre dentro de nosotros y la puerta es el elemento más importante de la casa, es un umbral, un límite. Nosotros mismos somos a menudo la casa. La puerta esconde tras ella un poder misterioso. Significa una entrada a un espacio en sentido metafórico, si se penetra por ella, se penetra en otras condiciones de vida, en otro estado de conciencia, porque conduce hacia otra atmósfera. La puerta-ventana hacia la cual mira el personaje de los cuadros es una abertura para dejar entrar la luz sobrenatural. En el simbolismo tradicional el jardín tiene un significado positivo. Representa una tierra en la que sólo se puede entrar por una puerta angosta después de superar grandes penalidades y dificultades. El jardín es también una imagen positiva en el simbolismo de los sueños; un lugar de crecimiento, del cultivo de fenómenos vitales internos. Es la expresión simbólica de un desarrollo psíquico un poco largo que alcanza una valiosa riqueza interior. La mesa representa simbólicamente un punto de equilibrio y la silla, poder, autoridad, ¿no es significativo que en los cuadros solamente aparezca una silla?

El tercer grupo semántico está conformado por una figura humana de espaldas, una silueta de espaldas, una oscura silueta masculina, la silueta del personaje menos intensa, un visitante ocasional, fondos profundamente negros, silencio, soledad, paños fúnebres, catafalco. En estas palabras encontramos símbolos de la muerte: negro, oscuro, paños fúnebres, catafalco. Estos símbolos pueden hacer alusión al sentido metafórico de la muerte, como cambio, pérdida, eliminación de lo viejo por medio de lo nuevo y conceptos análogos que encajan perfectamente en la vivencia ontológica que está experimentando Diana, en la experiencia vital por la cual atraviesa.

En la segunda sala del museo, Diana se sorprendió al encontrar cuadros con otros elementos: teléfonos, personajes. Pero esos temas no le interesaron, pues la fuerza que ejercía en ella la secuencia de cuadros de la casa y las mesas solitarias la había atrapado por completo.

Inexplicablemente, cuando solamente le faltaba un cuadro que estaba colocado en la tercera sala, rechazó la oferta del guardia de esperar unos minutos para cerrar y que pudiera concluir su visita al museo e irse a comer. Pensó que podría regresar por la tarde a verlo.

Recordó entonces a Orlando y las imágenes del pasado, de ese romance, regresaron una tras otra. Pensando y caminando entre calles, "una vez más el sentimiento de no recorrer un pueblo sino de ser recorrida por él", descubrió una casa idéntica a la de los cuadros que estaba abierta y a la cual pudo entrar sin el menor problema. Entró al jardín, pasó por la doble puerta abierta y "entró a la primera sala vacía donde la ventana dejaba entrar la cólera amarilla de la luz aplastándose en el muro lateral, recortando una mesa vacía y una única silla". En esta imagen, el amarillo nos remite a la luz solar, a la iluminación interior. En las otras habitaciones encontró los mismos objetos de los cuadros, las mismas sombras, el mismo embate de luz. Pero también algo diferente: la puerta del fondo estaba cerrada. Al abrirla entró "un chorro de luz amarilla".

Tal vez Diana esperaba encontrar otra cosa dentro pero solamente había una mesa desnuda y una silla. Se sentó a fumar un cigarrillo "como si quisiera oponerse a esa voluntad de vacío de todas las piezas, de todos los cuadros". Diana escuchó una risa o un canto de pájaro, no

alcanzó a distinguirlo con claridad, pero cortó el silencio. Los pájaros simbolizan la fuerza que ayuda al hombre a hablar reflexivamente y le induce a meditar muchas cosas antes de que se conviertan en acto radiante: "Inútil apurar el paso, huir sin pánico pero sin mirar atrás".

Diana se dirigió al café, a pedir el almuerzo y comerlo sin hambre. Como tantas veces en su vida, a hacer las cosas por costumbre. Enseguida encontramos que la construcción sintáctica nos lleva a descubrir la resistencia que presenta Diana al cambio, a buscar una nueva vida, a profundizar y conocerse a sí misma y a vivir la vida como ella eligiera, sin estar anclada en el pasado: "lo peor en ella la obligaba a revisar eso que hubiera sido preferible asumir sin análisis, casi sin curiosidad, y que si no lo hacía iba a lamentarlo al final de la etapa cuando todo se volviera usual como siempre, los museos y los hoteles y el recuento del pasado".

Al regresar al museo y recorrer las dos primeras salas, sintió cómo "por primera vez el ángulo de la luz entró también en ella como una imposibilidad que no había querido reconocer en la casa vacía". Es decir, que las vivencias de Diana, narradas en el cuento, y la reflexión sobre su vida la habían llevado a experimentar una iluminación interior.

En el último cuadro observó a un personaje de espaldas, vestido de negro, como en los otros cuadros, pero sentado y con la cara vuelta tres cuartos. Este personaje era mujer y estaba muerta. La muerte como culminación.

Se alejó de prisa del pueblo, en su automóvil, con "un cigarrillo que le quemó los labios", expresión que ya había aparecido en el segundo párrafo del cuento y que nos lleva a pensar que Diana está regresando a lo mismo. Que su experiencia no la llevó a una vida nueva, que se sigue aferrando al pasado, al recuerdo de Orlando, a su música, para llenar la soledad que la aterra.

El nombre de Orlando también es muy sugestivo y puede ser otra señal para encontrar el sentido profundo del cuento. Orlando es un personaje central en una serie de romances en verso del siglo XV en adelante. También es el nombre del personaje principal de la novela así titulada de Virginia Woolf. Un personaje masculino que decide no envejecer y vive joven a través de muchas épocas, hasta que una mañana despierta metamorfoseado en mujer. El Orlando de

Virginia Woolf sufre cambios a lo largo del proceso narrativo. Cambia de hombre a mujer. Posee un móvil para sus actos: el deseo, la ansiedad, el miedo, la necesidad, la amistad, o el amor, son los sentimientos que le obligan a cambiar de circunstancias. No lucha contra las circunstancias. Orlando es un antihéroe pasivo zarandeado por las asechanzas de un mundo que no controla y un cuerpo que metamorfosea a su capricho. Orlando abre ventanas hacia el pasado. Los viajes y desplazamientos del personaje suponen un punto álgido de la acción y marcan la metamorfosis y evolución del personaje. En Orlando existe una dualidad sexual.

Como podemos ver, se establecen algunos lugares comunes entre la novela de Virginia Woolf y el cuento de Cortázar. En algún momento de *Fin de etapa*, Diana y Orlando se confunden, pues parece que Diana vive la vida de Orlando y los personajes que aparecen en los cuadros, plantean también cierta dualidad sexual, idea que completa la concepción de la contradicción, de la dualidad de la vida y que, a mi parecer, se plantea en este cuento.

La seducción del mundo es tentadora, "un baño caliente, whiskys en el bar, el diario de la tarde", todo aquello que no le permite escapar hacia otra vida, que le hace preferir sentirse cómoda que pasar a otra etapa diferente. De pronto lo fantástico actúa y una fuerza extraña la hace regresar a la casa.

Encuentra la misma luz en las habitaciones, como si el tiempo no hubiera transcurrido y se sienta en la mesa a fumar un cigarrillo, en posición de tres cuartos para evitar "el embate directo de la luz de la ventana". No escuchó ahora risa ni un pájaro cantando. Pensó en dejar que su mirada se perdiera en la oscuridad de la pared del fondo. En esperar "a ver si la luz del sol iba subiendo por la pared, alargando más y más la sombra de su cuerpo, de la mesa y de la silla, o si seguiría así sin cambiar nada, la luz inmóvil como todo el resto, como ella y como el humo inmóviles". Lo oscuro puede convertirse en expresión de lo inefable, en la confluencia de los opuestos dentro del fondo del ser.

De esta manera, el cuento termina presentando la dualidad luz/sombra que llena toda la existencia humana. Una contradicción, el enigma de la vida más torturador: la vida es muerte; la oscuridad es al mismo tiempo luz. Es un misterio inaccesible para el entendimiento

y solamente podemos vivirlo y experimentarlo. Toda persona debe tener un tiempo de soledad para reflexionar frente a la oscuridad, sobre lo efímero de las cosas; meditar sobre sus deseos antes de que le sea dada la luz.

## Semántica, reflexión y existencia en la hermenéutica de Paul Ricœur

“La primera tarea hermenéutica es interpretar la propia vida”.  
Hans Georg Gadamer

A pesar de que la hermenéutica tiene una larga historia, nuevos enfoques, replanteamientos constantes y aportaciones recientes la colocan en un lugar preponderante dentro del panorama filosófico actual.

Una figura destacada en este campo es, sin duda, Paul Ricœur, cuyo trabajo se apoya en la tradición hermenéutica, lo cual imprime a sus propuestas una riqueza singular.

Es vasta la bibliohemerografía de Ricœur y algunos de sus textos son considerados por teóricos de la filosofía, la literatura y la historia contemporáneas como obras fundamentales e imprescindibles publicadas en la segunda mitad del siglo XX.

Tal es el caso de *La simbólica del mal* (1960), *El hombre falible* (1960), *Freud: Una interpretación de la cultura* (1965), *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica* (1969), *Teoría de la interpretación* (1976), *La metáfora viva* (1980), *Tiempo y narración* (1983), *Del texto a la acción* (1986) y *La memoria, la historia, el olvido* (2000), entre otras.

En este ensayo compartiré algunas ideas en torno a los temas agrupados en la primera y segunda parte de *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Trataré de explicar lo que he comprendido sobre las propuestas planteadas por Ricœur en estos ensayos, luego de haber participado en algunas discusiones alrededor de ellos y, sobre todo, después de una profunda reflexión personal que es, precisamente, la vía que propone Ricœur para dotar de un sentido pleno a los textos.

Conocer y comprender la filosofía de Paul Ricœur es una empresa ambiciosa, aún para los especialistas, no sólo por la abundancia de su trabajo sino por la profundidad de sus argumentos y la constante

comunicación que estableció con autores y corrientes, tanto de la tradición como contemporáneos a él. Por eso, aún para los legos en el tema, las ideas de Ricœur suscitan una gran cantidad de reflexiones desde el primer acercamiento.

Una de las primeras impresiones que despertó en mí la lectura de los ensayos compilados en *El conflicto de las interpretaciones* fue la originalidad de sus planteamientos y la manera de abordarlos, tan clara y precisa, alejada de rebuscamientos científicos innecesarios, a pesar de la erudición manifiesta del autor. Al iniciar la aventura de conocer el pensamiento de Paul Ricœur, inmediatamente percibí la inteligencia de sus ideas, la profundidad de sus argumentos, pero sobre todo tuve la certeza de enfrentarme a una visión del conocimiento totalmente diferente a las que yo conocía.

No es usual que un pensador proponga un sistema de pensamiento dentro del cual se amalgamen corrientes aparentemente opuestas, desvinculadas o alejadas en el tiempo. Y Paul Ricœur lo logra a la perfección. No desecha posturas ni enfrenta doctrinas. Simplemente toma lo que debe tomar de cada una de ellas para construir un nuevo camino al que reconocerá como una "vía larga": "La vía larga que propongo también tiene por ambición dirigir la reflexión al plano de una ontología; pero lo hará gradualmente, siguiendo las exigencias sucesivas de la semántica y, luego, de la reflexión".

La filosofía hermenéutica de Paul Ricœur se fundamenta en la tradición fenomenológica de Husserl, Schleiermacher, Dilthey, Heidegger y Gadamer, además se nutre de la filosofía reflexiva de Nabert, Fichte, Kant y Descartes, entre otros autores, y de la fenomenología de la religión, la lingüística, el psicoanálisis, el estructuralismo y la exégesis bíblica.

Pero, ¿a dónde nos quiere conducir Ricœur? A saber que comprender no es un modo de conocimiento, sino un modo de ser, o sea, nos lleva de una epistemología de la interpretación a una ontología de la comprensión. Para él la hermenéutica, entendida como teoría de la interpretación, no debe ser tomada como mera metodología técnica para descubrir significados, sino como una búsqueda constante del sentido profundo, misma que supone un encuentro con el ser.

Esta afirmación, aparentemente simple, plantea un problema difícil de explicar: ¿Qué es el ser? A pesar de la complejidad de establecer

una definición única y conceptual, todos los significados que puedan corresponder a este término se reducen a su sentido primitivo: ser significa existir realmente, es decir, este nombre designa la realidad de una cierta esencia.

Ricœur nos invita a interpretar la realidad desde el sentido profundo de nuestra propia existencia. Esta idea nos remite a la raíz ontológica del círculo hermenéutico, a interrogarse por el *Dasein*, por el modo de ser del hombre, por su modo de estar en el mundo. Pero su propuesta va más allá: "La cuestión de la verdad ya no es la cuestión del método, sino de la manifestación del ser, para un ser cuya existencia consiste en la comprensión del ser.

La primera tarea hermenéutica es interpretar la propia vida, otorgando significado a los símbolos que la rodean y sin olvidar que la existencia humana está inscrita en una historicidad, que forma parte de una tradición en el tiempo. Nos colocamos así en una reminiscencia existencial ya que lo que me sucede no tiene que ver únicamente conmigo sino con lo que ha vivido la humanidad a lo largo del tiempo.

Entonces, Ricœur sugiere "sustituir la vía corta de la analítica del *Dasein* por la vía larga iniciada por los análisis del lenguaje". Y, para que la comprensión del ser se complete, el enfoque semántico se encadenará con un enfoque reflexivo, mismo que establecerá una constante dialéctica con el lenguaje, pues todo acontece en este mismo. El lenguaje es el vehículo mediante el cual vivimos.

Dicho de otra manera, él concibe esta vía larga como una secuencia que comprende tres etapas: una semántica; otra reflexiva y la existencial.

El mundo simbólico se compone de significaciones compartidas y sólo puede llegar a comprenderse a través del lenguaje, es decir, de la interpretación de signos, de obras y de textos en los cuales las culturas se han inscrito. Al comprender el mundo simbólico del texto sujeto a interpretación lograremos superar el alejamiento entre la época cultural en la cual se inserta y nuestro propio mundo.

Podemos encontrar diversas modalidades de expresión simbólica. Los símbolos cósmicos que revelan una fenomenología de la religión; el simbolismo onírico revelado por el psicoanálisis, con todos sus equivalentes en el folklore, las leyendas, los refranes y los mitos; las creaciones verbales de los poetas, según el hilo conductor de las

imágenes sensoriales, visuales, acústicas y otras, o según la simbólica del tiempo y del espacio.

Todos estos simbolismos advienen en el elemento del lenguaje. Es en el lenguaje donde el cosmos, el deseo y el imaginario acceden a la expresión. Es fácil ahora comprender por qué Ricœur fijó en la semántica un eje de referencia para todo el conjunto del campo hermenéutico.

Cabe señalar aquí que, además de las valiosas aportaciones de Ricœur a la filosofía contemporánea, elaboró minuciosos registros de su itinerario intelectual mediante los cuales podemos conocer las motivaciones que le llevaron a estudiar la obra de tal o cual autor.

Así, en *Freud: una interpretación de la cultura* señala que fue la observación de que las indagaciones filosóficas de su tiempo coincidían en el terreno del lenguaje lo que despertó su interés en explorarlas. Tal es el caso de la filosofía lingüística de los ingleses, la fenomenología surgida de Husserl, los estudios de Heidegger, los trabajos de la escuela bultmanniana y las escuelas de exégesis neotestamentaria, los trabajos de historia comparada de las religiones y de antropología que se ocupan del mito, el rito y la creencia y el psicoanálisis.

La confrontación de sus ideas con el psicoanálisis, le llevó a percibir los problemas que plantea la interpretación del símbolo, fundamento de lo que llama el conflicto de las interpretaciones y que utiliza como título de la obra que nos ocupa.

Por regla general, la interpretación se enfrenta a significaciones con sentido múltiple o multívocas, a las que Ricœur denomina simbólicas en *El conflicto de las interpretaciones*:

Llamo símbolo a toda estructura de significación donde un sentido directo, primario y literal designa por añadidura otro sentido indirecto, secundario y figurado, que sólo puede ser aprehendido a través del primero./ La interpretación es el trabajo del pensamiento que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, en desplegar los niveles de significación implicados en la significación literal./ Hay interpretación allí donde hay sentido múltiple, y es en la interpretación donde la pluralidad de sentidos se pone de manifiesto.

Pero las interpretaciones realizadas mediante métodos diferentes provocarán cierto grado de conflicto. Y, curiosamente, es en este punto en donde Ricœur percibe también la trascendencia de la simbólica, porque cada hermenéutica descubre aspectos diferentes que nos llevan a apropiarnos de todas las significaciones: "Cada una a su manera, apuntan hacia las raíces ontológicas de la comprensión, manifiestan la dependencia del sí-mismo con la existencia. A su manera, cada hermenéutica apunta hacia las raíces ontológicas de la comprensión".

La existencia es deseo y esfuerzo. El deseo encierra todo aquello que nos falta y el esfuerzo el dinamismo, la energía positiva que tiene. Llegar a comprender cómo se manifiestan estas dos facetas existenciales es tarea de la ontología de la interpretación, no importa desde qué ángulo lo haga: si desde la arqueología del sujeto, como lo hace el psicoanálisis o desde la teleología de las figuras, a la manera de la fenomenología del espíritu o a través de los signos de lo sagrado, de la escatología, de acuerdo a la fenomenología de la religión. Y ya que todas las modalidades de la existencia se inscriben en la misma problemática, las hermenéuticas no tienen por qué permanecer disociadas.

Además, los símbolos pueden apuntar al pasado, al comprender las figuras arcaicas; o hacia el futuro, al asumir la posibilidad de representar nuevos significados. Por lo tanto, son regresivos y prospectivos a la vez.

La interpretación tiene una historia que es un segmento de la tradición. Pero esa tradición muere si no se renueva constantemente. El acervo cultural que se transmite es constantemente interpretado o renovado. Y estas dos operaciones son designadas por nuestro autor como tiempo de transmisión y tiempo de interpretación. Pero va más allá al proponer una tercera temporalidad: Un tiempo profundo, el cual escudriñaría en el sentido, gracias al poder que tiene el símbolo de desplegar un sentido literal y otro figurado porque, señala Ricœur, "el símbolo dice más de lo que dice".

La vía que propone Ricœur para exhibir ese tiempo oculto es aplicar las nociones de sincronía y diacronía, de acuerdo a la Antropología estructural de Lévi-Strauss. El estructuralismo se basa en el modelo lingüístico de Ferdinand de Saussure, quien establece la distinción entre

lengua y habla. Para él, la lengua es un sistema de signos arbitrarios que están compuestos de dos planos: el significante (sonido) y el significado (concepto). Ese sistema presenta aspectos en un determinado momento que pueden ser estudiados sincrónicamente. Pero ese mismo sistema evoluciona y puede estudiarse diacrónicamente.

Las leyes lingüísticas designan un nivel inconsciente del espíritu, que tiene que ver con la combinación de las categorías lingüísticas. Ese espíritu inconsciente puede ser considerado como análogo a la naturaleza. La forma arbitraria de asociación fonológica muestra relaciones análogas a los sistemas de parentesco estudiados por Lévi-Strauss, pues toda lengua es un universo de signos y de sonidos. Ambos sistemas son establecidos en un nivel inconsciente del espíritu y para entenderlos se deben analizar sincrónicamente. Además, Ricœur puntualiza que “el parentesco es en sí mismo un sistema de comunicación. En este sentido, es comparable a la lengua”, y, abunda, “los hombres intercambian mujeres como intercambian palabras”.

El orden que establece el pensamiento salvaje se basa en las diferencias y es una operación inconsciente, como el orden sintáctico. Quizá por esa razón, Lévi-Strauss aplicó el método estructural de la lingüística al estudio de las sociedades totémicas, con lo cual Ricœur no está totalmente de acuerdo. Este modelo estructural tiene una gran afinidad con el modelo lingüístico inicial, pues se refiere a un sistema inconsciente que está constituido por diferencias y oposiciones, pero la forma de la estructura totémica sucumbe al acontecimiento porque no sostienen una tradición constitutiva. La sincronía triunfa sobre la diacronía.

Por el contrario, las culturas de tipo kerigmático, como la hebrea, surgen de una relación inversa entre diacronía y sincronía, es decir, sus estructuras se establecen a partir de acontecimientos fundadores. Para comprender esos acontecimientos, los grupos humanos (tribus, clanes) desarrollan un trabajo intelectual que procede de la fe histórica y del cual se desprenden sus tradiciones y, recordemos, la tradición interpreta de manera histórica.

Así se encadenan las tres historicidades: a historicidad de los acontecimientos fundadores, o tiempo oculto; la historicidad de la interpretación viva por parte de los escritores sagrados, que constituye las tradiciones constitutivas y la historicidad de la comprensión

o historicidad de la hermenéutica o tradición constituida. Esta estructura se ordena en un fondo simbólico que, por su excedente de sentido, motiva la tradición y la interpretación de manera constante.

La comprensión de la estructura inicial suscita una gran cantidad de analogías que vinculan el mundo físico con el mundo sagrado. Por esa razón el símbolo adquiere su sentido profundo dentro de la estructura que lo crea aunque puede sugerir también otros sentidos debido a su naturaleza polisémica. De esta manera la imaginación simbólica construye cosas que aparentemente no pueden existir en el mundo real, mundos virtuales, irreales, ficticios.

Otra de las ideas que se desprende del estructuralismo y que Ricœur incorpora a su filosofía hermenéutica es que la comprensión de sí y del ser solamente se completa en la comprensión del otro y de sus signos en las múltiples culturas, es decir, a través del mundo simbólico que el lenguaje ofrece puedo comprender al otro, porque mediante el lenguaje puedo tomar su lugar.

Asimismo, cuando los elementos son llevados más allá de su sentido, acercan el universo que está más allá de los sentidos y aquello que se pretende interpretar se convierte en un contenido que significa, es decir, se revela una realidad verdadera y profunda.

De esta manera vemos que Ricœur no rechaza tampoco el análisis estructural, sino que lo lleva a una apertura del lenguaje a la realidad extralingüística: “la simbólica es un medio de expresión para una realidad extralingüística. En hermenéutica no hay clausura del universo de los signos”. La estructura y la hermenéutica no son excluyentes sino complementarias.

Para Ricœur las maneras de tratar el simbolismo son divergentes y representan diferentes niveles estratégicos: el nivel de los textos y el nivel semántico (significado de palabras y de estructuras elementales).

Para comprender el planteamiento anterior, es necesario considerar que la hermenéutica trabaja con textos, es decir, con secuencias lingüísticas extensas, no con unidades lingüísticas aisladas y eso marca la diferencia entre los dos niveles anteriores, pues en el segundo nivel se descompone un texto en unidades más pequeñas.

Cuando se aplica una operación científica y se analiza cada una de las unidades que constituyen un texto se descubren los elementos de

significación pero éstos ya no tienen ninguna relación con las cosas dichas. En cambio, por la síntesis de estas unidades se revela la función de significación, pues la función fundamental del simbolismo es la experiencia con el mundo, con la existencia. El análisis y la síntesis no son operaciones equivalentes sino vías de estudio que no coinciden.

Para comprender un texto debemos colocarnos en el campo semántico en el cual fue dado ese texto, no fuera de la realidad. La hermenéutica filológica así lo hace. Después, vamos al contexto, lo ubicamos en el tiempo, para llegar a saber que me dice ese texto a mí. Se hace hincapié en el código, en las reglas, pero trabajamos con objetos históricos. Por tanto, debemos trasladarnos a la época en que el texto se produjo (diacronía) sin olvidar nuestra época (sincronía). Hay que conocer la tradición y todas las interpretaciones.

La función alegórica del lenguaje, es decir, la posibilidad de decir una cosa diciendo otra diferente, nos enfrenta al problema que Ricœur denomina sentido múltiple de una expresión que solamente puede recuperarse a través de los textos completos, entendiendo que, además de que el texto es una secuencia de estructuras lingüísticas contiene una organización o conexión interna (un *Zusammenhang*).

La lingüística moderna nos lleva del todo a la parte y a los detalles, a la relación entre una forma interior y una forma exterior, idea que Ricœur tomó de la filosofía hermenéutica de Schleiermacher, según la cual la interpretación tiene que moverse, necesariamente, entre una dimensión gramatical y otra psicológica. La primera descubre, en una manifestación dada, la fuerza de un sistema lingüístico que está como base, y que rige los significados particulares. La segunda, desde su trasfondo, abre la intención individual del autor particular.

Un texto tiene un grado de complejidad mayor que el de la frase y su sentido múltiple es interdisciplinario y sólo puede ser planteado considerando el texto como un conjunto en el cual se articulan acontecimientos, personajes, instituciones, realidades naturales o históricas. Para llegar a esta idea, Ricœur se apoyó en la fenomenología de la religión de Van der Leew y Eliade; el psicoanálisis freudiano y junguiano y en la crítica literaria.

Van der Leew es considerado el más autorizado representante de la filosofía de la religión de orientación fenomenológica. Su obra

se centra básicamente en la experiencia religiosa. En su opinión, el hombre religioso no se deja dominar por las ocupaciones propias de la vida cotidiana, se resiste ante lo superficial: no se limita a aceptar la vida que le es dada sino que se preocupa por hallar el sentido de la misma; organiza y regula su vida buscando siempre un sentido más profundo y más vasto. Pregunta el significado último de las cosas y descubre su significado religioso, aquello después de lo cual no puede aparecer ningún otro sentido más profundo. Llega al sentido del todo, a la última palabra.

El sentido último es un misterio que se revela y que no obstante permanece siempre oculto. Representa un avanzar hasta el límite extremo, donde se comprende sólo una cosa: que toda comprensión se encuentra más allá. El sentido último es, al mismo tiempo, el límite del sentido.

Por su parte, Eliade, el investigador más importante del siglo XX en el terreno de la religión, también orienta su método por la fenomenología y, lejanamente, por la teoría del símbolo de Jung. De acuerdo con sus ideas, las religiones son formas de contacto con lo sagrado, mediadas simbólicamente. La dicotomía fundamental de lo sagrado/profano es considerada explícitamente una especie de fundación ontológica originaria, que posibilita por primera vez una formación de las ideas de ser, significado y verdad. Esto lleva a una reinterpretación constante y a un permanente cambio de función. La historia de las religiones está atada a modelos fundamentales, a un universo plural de ritos, cultos, figuras de dioses, símbolos, etc.

Ricœur confrontó sus estudios con el psicoanálisis. Sabemos que leyó prácticamente la totalidad de la obra de Sigmund Freud. Este trabajo le llevó a la elaboración de su propuesta relativa al conflicto de las interpretaciones mencionado párrafos arriba. Su estudio de Freud puso de manifiesto el conflicto de dos tipos de interpretación: la tradicional y la crítica (la de Freud).

Para Ricœur la explicación freudiana es un discurso mixto que mezcla el lenguaje de la fuerza (pulsión, carga, condensación, desplazamiento, represión, retorno de lo reprimido, etc.) y el del sentido (pensamiento, deseo, inteligibilidad, absurdo, disfraz, interpretación, interpolación, etc.) Este discurso mixto se encontraba justificado, en su opinión, porque guardaba correspondencia con su objeto

que, por su propia naturaleza mixta, se sitúa en el “punto de flexión” del deseo y del lenguaje.

Desde esta perspectiva, el simbolismo es posible porque se mueve en una realidad no lingüística (pulsión). Lo que se deriva de esto se muestra y oculta en los efectos de sentido denominados síntomas, sueños, mitos, ideales, ilusiones.

Recordemos que Ricœur define símbolo como cualquier estructura de significación en la que un significado directo, primario y literal, designa, además, otro significado que es indirecto, secundario y figurativo y que puede ser aprehendido sólo a través del primero. La interpretación es la labor del pensamiento que consiste en descifrar el significado oculto en el significado aparente, en desdoblarse los niveles de significado implícitos en el significado literal. Por ejemplo, el Éxodo habla de un acontecimiento histórico en su literalidad pero, en un doble sentido, habla de una condición existencial, como movimiento que va desde un cautiverio hacia una liberación, lo que me lleva a una cierta condición ontológica del hombre:

En cada disciplina hermenéutica, la interpretación se da en el punto de unión de lo lingüístico y de lo no lingüístico, del lenguaje y de la expresión vivida (sea cual fuere)./ El doble sentido apunta a descifrar un movimiento existencial, una cierta condición ontológica del hombre, por medio del exceso de sentido ligado al acontecimiento, el cual, en su literalidad, se coloca en el mundo histórico observable y el doble sentido es el detector de una posición en el ser.

Desvelar el doble significado constituye el campo de la hermenéutica. Ese doble significado trasciende el nivel de la semántica y se dirige a la realidad extralingüística, a la referencia del lenguaje sobre la existencia y el simbolismo posibilita la apertura del lenguaje a esa otra realidad.

Esa misma apertura del lenguaje permite mostrar el sentido de maneras diferentes, lo cual puede considerarse una debilidad de la hermenéutica pues, como se puede interpretar utilizando proyectos filosóficos opuestos, puede darse una confusión del sentido.

Pero no es así. La apertura del lenguaje nos permite ir más allá y comprender la relación entre lo que se muestra y lo que se oculta, a la manera del psicoanalista o del fenomenólogo de la religión. Ahí

está la fuerza de la hermenéutica. El lenguaje es una potencia que descubre, que manifiesta, que revela y, apunta Ricœur “es entonces cuando calla ante aquello que dice”.

El doble sentido del simbolismo nos lleva a una revelación del sentido, asumido en el propio ser, lo cual se encuentra capturado dentro del propio texto.

No debemos olvidar que el texto contiene un nivel primario que es el de las unidades lexicales o palabras. El problema del doble sentido, descrito ya en este trabajo considerando otros niveles, aparece también en las palabras que utilizamos, tanto en el habla o discurso como en la lengua o código. El doble sentido es sincrónico, porque en un estado de la lengua una misma palabra tiene varios significados y es diacrónico porque una palabra puede cambiar de sentido, experimentar una transferencia de sentido.

El sentido o significado lexical nos lleva a un problema semántico y el problema del sentido múltiple puede ser entendido como polisemia, es decir, como la posibilidad de una palabra de tener varios sentidos, problema clave de la semántica. Urban notaba que aquello que hace del lenguaje un instrumento de conocimiento es precisamente que un signo pueda designar una cosa sin dejar de designar otra. Esta intención acumulativa de las palabras es una fuente fecunda de ambigüedades, pero también es la fuente de la predicación analógica, gracias a la cual se pone en práctica el poder simbólico del lenguaje.

De acuerdo con los postulados de Ferdinand de Saussure, los signos establecen una relación doble: la sintagmática que los encadena y la paradigmática, que los asocia, es decir, una relación sintáctica y otra semántica. La polisemia es regulada por el contexto, que funciona como filtro para crear un efecto de sentido y construir oraciones. Pero las palabras no pierden su potencial de sentido en la oración, se mantiene latente. Por esa razón los discursos pueden resultar ambiguos si combinan un hecho léxico, la polisemia y un hecho de contexto.

El efecto de sentido del simbolismo se observa en el plano del discurso pero se construye con signos polisémicos. Los dos fenómenos pertenecen, según Ricœur, a la constitución y al funcionamiento de todo lenguaje. La estructura y la hermenéutica no son excluyentes sino complementarias.

Los signos pueden ser sustituidos o traducidos por otros signos. Estas relaciones de sustitución hacen posible el proceso metafórico. Ricœur privilegia al discurso (habla) sobre la lengua (sistema) debido a la orientación ontológica de su pensamiento, porque hablar es decir algo sobre algo y decírselo a alguien y esto abre el signo a lo otro (a la referencia) para que el lenguaje adquiera sentido. En el discurso podemos observar una secuencia de sus rasgos: acontecimiento, elección, innovación y referencia. El discurso se realiza siempre temporalmente en un presente mientras que el sistema de la lengua se halla fuera del tiempo. Por tanto, para Ricœur el discurso es acontecimiento.

Para los hablantes el lenguaje es un instrumento, es decir, aquello a través de lo cual se expresan y expresan las cosas. Pero no piensan en el objeto que utilizan. Pensar en el lenguaje sería unir lengua y habla, entonces se daría una promoción de sentido porque el sistema sería acontecimiento.

El momento dinámico del lenguaje se encuentra en las reglas de generación del individuo. Para explicar este fenómeno, Ricœur se apoya en la gramática generativa de Chomsky: "Se trata, entonces, de hallar instrumentos de pensamiento capaces de dominar el fenómeno del lenguaje, que no es ni la estructura, ni el acontecimiento, sino la incesante conversión del uno en el otro por medio del discurso".

Además de las reglas que definen las estructuras profundas y las superficiales, la lingüística posee reglas de relación sintáctica-fonética, que son representaciones mentales. La palabra nombra, la oración dice. Esa es la encrucijada entre la lengua y el habla. Chomsky explica lo anterior al asegurar que el dominio de una lengua implica no sólo la capacidad de comprender oraciones sino también en la aptitud de identificar las que se apartan de las normas para someterlas a interpretación.

La polisemia de la palabra es posible por el uso de la misma. La palabra acumula múltiples dimensiones de sentido sin perder las anteriores. Lo único que se tiene que hacer es colocar esa palabra dentro del sistema para limitar su sentido. Eso es lo que Ricœur reconoce como polisemia regulada.

La palabra en sí misma no contiene sentido sino que le es dado por el contexto. Se oculta su riqueza semántica al establecer un plano de

referencia, una temática, una tónica idéntica para todas las palabras de la oración. Esa relación entre diferentes significados se conoce como isotopía y la reducción semántica gira en torno a ella. Pero puede suceder que el significado no se acote en una sola isotopía, como sucede en el lenguaje simbólico:

Si el contexto tolera o incluso preserva varias isotopías a la vez, estamos ante un lenguaje efectivamente simbólico, que dice otra cosa al decir una cosa. En lugar de tamizar una dimensión de sentido, el contexto deja pasar varios sentidos./ Más de una interpretación estará, entonces, justificada por la estructura de un discurso que autoriza la realización simultánea de las múltiples dimensiones del sentido.

Vemos así como Ricœur propone pasar de la interpretación de símbolos a la interpretación de textos sin olvidar el sentido ontológico de la tarea hermenéutica. Después de largas meditaciones, llegó a la conclusión de que no puede haber una comprensión personal que no se encuentre mediada por signos, símbolos y textos. Por lo tanto su argumentación concluye con la idea de que para que la polisemia de los símbolos funcione apropiadamente, requiere contextos apropiados, que son los textos completos.

Ricœur define entonces la hermenéutica como la teoría de las operaciones de la comprensión (y no explicación) relacionadas con la interpretación de textos. Son tareas propias de la hermenéutica identificar las formas simbólicas en el texto: oníricas, cósmicas y poéticas; determinar la constitución semántica de formas como la metáfora, la alegoría, el símil; estudiar las operaciones interpretativas de los diversos métodos hermenéuticos como el psicoanálisis, la historia, la exégesis y las teorías que los sustentan; arbitrar entre las posiciones absolutistas de aproximaciones interpretativas.

Pero todas estas tareas no nos llevarán a la comprensión profunda si no se sustentan en la reflexión ontológica. Tal es el recorrido que propone Ricœur, la "vía larga" para llegar a aprehender nuestro propio ser y el de los otros.

## Un antídoto contra el fanatismo

“Creo que la esencia del fanatismo reside en el deseo de obligar a los demás a cambiar”.  
Amos Oz

Pocas veces leer un libro por recomendación deriva en una experiencia profunda e inolvidable de lectura. Esto se debe a que cada lector es diferente y establece vínculos muy variados con las obras que lee, con los autores que va conociendo y con los libros que lo han transformado. Esa relación amorosa está llena de matices muy personales. Me pregunto cuántos lectores podríamos exclamar, como Borges: “*Mis noches están llenas de Virgilio [...]*”, en ese grandioso poema en el que, con una humildad admirable, se declaró un lector aprendiz.

Las noches de cada lector se van llenando de sus poetas, sus narradores, sus dramaturgos, sus ensayistas. Sí, también de ese “centauro de los géneros”, metáfora con la que Alfonso Reyes definió el ensayo, ya que se trata de un género híbrido que conjuga conocimiento con poesía. La lectura de ensayos puede propiciar reflexiones que permiten comprender aspectos complejos de la condición humana o de la cultura de los diversos grupos sociales.

Una de las mejores recomendaciones que me han hecho fue la lectura del ensayo *Contra el fanatismo* del escritor israelí Amos Oz. Nunca dejaré de agradecer a mi querida maestra Angelina Muñiz Huberman que lo hiciera, hace alrededor de veinte años. En ese tiempo era aún una novedad editorial. Desde entonces lo he releído no sé cuántas veces y les he recomendado su lectura a muchas personas.

Este ensayo está dividido en tres partes que corresponden a conferencias dictadas entre enero de 2001 y enero de 2002. En la primera de ellas el autor ofrece algunas reflexiones acerca de la naturaleza del fanatismo, que la Real Academia de la Lengua Española define como una actitud de apasionamiento y tenacidad desmedida en la defensa de creencias u opiniones, especialmente religiosas o políticas. Para Amos Oz el fanatismo “es un componente siempre presente en la naturaleza

humana, un gen del mal”, más viejo que el islam, el cristianismo o el judaísmo; que cualquier Estado, gobierno o sistema político; que cualquier ideología o credo del mundo. Y surge por doquier, en nuestro entorno y dentro de nosotros mismos.

De manera brillante y sintética explica que la semilla del fanatismo brota al adoptar una actitud de superioridad moral frente al otro. Y que la esencia del fanatismo reside en el deseo de obligar a los demás a cambiar. Sin titubear, afirma que el fanatismo comienza en casa, con esa urgencia de cambiar al otro.

Para explicar sus ideas ofrece varios ejemplos: los regímenes totalitarios, las ideologías mortíferas, el chovinismo agresivo, las formas violentas de fundamentalismo religioso, la idolatría, el deseo de mejorar al vecino, de enderezar al hermano, de liberarte del error de fumar, de mejorar tus hábitos alimenticios, de lograr que dejes de beber. Uno de las situaciones más mencionadas por el autor para explicar el fanatismo es el conflicto entre Israel y Palestina, un problema que él vivió a lo largo de su vida y frente al cual asumió un compromiso como promotor de la paz.

Otra de las reflexiones más interesantes en esta primera parte del ensayo se refiere a que en el siglo XX se destruyeron varias de las certezas que la gente solía tener antes, en gran parte del mundo: dónde pasaría la vida, qué haría para vivir y que pasaría después de que muriera. Para Oz, esa pérdida de certezas elementales propició el surgimiento de múltiples ideologías, de un feroz egoísmo y de un hedonismo volcado en el uso de aparatos tecnológicos.

Un antídoto contra el fanatismo –según Amos Oz– se encuentra en la literatura y este sería una inyección de imaginación. Ciertas obras literarias pueden ayudar, señala. Shakespeare, Gógol, Kafka, William Faulkner, Yehuda Amijai, Otra medicina contra el fanatismo sería el sentido del humor, porque tener sentido del humor implica habilidad para reírse de uno mismo. O, también, la habilidad de existir en situaciones con final abierto, de aprender a gozar la diversidad, de imaginar al otro.

En la segunda parte, Amos Oz reflexiona sobre la necesidad de llegar a un compromiso y su naturaleza. Lo hace a partir del conflicto palestino-israelí que para él no era una lucha entre el bien y el mal

sino una tragedia, un choque entre dos derechos por la tierra, una tierra que ambos pueblos necesitan habitar porque no tienen otro lugar. Israelíes y palestinos aman el mismo país y tienen en él profundas raíces históricas y emocionales. El autor está convencido de que para solucionar ese y otros conflictos del mundo se requiere sentido de la justicia y, también, sentido común y una habilidad extrema para imaginar al otro, para ponernos en la piel del otro. Lo contrario de guerra es paz y las naciones necesitan vivir en paz. Pero los peores conflictos se dan entre víctimas del mismo opresor. Por eso, el escritor se comprometió durante la mayor parte de su vida con la creación de dos Estados.

La última parte (o la última conferencia) la reservó para hablar sobre la dicha de escribir. Cuenta que se convirtió en escritor a causa de la pobreza, de la soledad y los helados que lo llevaron a adoptar la costumbre de observar a los extraños y fantasear acerca de su relación; también porque formó parte de una familia de refugiados con el corazón roto por su amor-odio hacia Europa. Creció en un ambiente de ambivalencia, de ambigüedad en el que nadie escuchaba. En su barrio había gente como Tolstói, que parecía haber salido de una novela de Dostoievski porque tenían una mente y un alma muy torturadas, llenas de contradicciones, de ira y conflicto. O tal vez pertenecían a una historia de Chéjov. Jerusalén, ciudad donde pasó su niñez, era una de las pequeñas ciudades más cosmopolitas del mundo. Así cayó en cuenta de que todo el mundo tiene una historia, igual de válida que la del otro. Y como todo judío le gustaba discutir. Su experiencia como soldado en el frente, durante la Guerra de los Seis días de 1967, también contribuyó a alimentar su vena literaria pues aprendió a discutir con vehemencia, a alzar la voz y criticar, a desarrollar la capacidad de ver los puntos de vista de los demás y establecer acuerdos. No se convirtió en escritor de la noche a la mañana.

La lectura de *Contra el fanatismo* me ayudó a comprender mejor el conflicto entre Israel y Palestina así como la función de un *kibutz*. También descubrí el despertar de la vocación de un escritor muy reconocido, una parte de su trayectoria y de su vida en su propia voz. Una vez más confirmo (parafraseando a Friedrich Nietzsche) que los escritores son humanos, demasiado humanos.

## La eterna simbiosis entre literatura y música

“La música expresa aquello que no puede decirse con palabras pero que no puede permanecer en silencio”.  
Victor Hugo.

Sin duda alguna, las expresiones artísticas se relacionan de una manera muy especial ya que en todas ellas se comunican emociones, sentimientos, conceptos, deseos y la propia identidad. Aunque se utilicen distintos materiales, requieran de aptitudes diversas y exijan técnicas y conocimientos específicos.

La concepción del arte no ha sido uniforme a lo largo de la historia de la humanidad. Tampoco su categorización. En la antigüedad el arte se relacionaba más con la capacidad de ejecutar algo, se designaba como *techne*, cuyo significado se acercaba más a un oficio o habilidad técnica. Dentro de ese paradigma, tanto las artesanías como las ciencias se consideraban “arte”; mientras que la poesía –es decir, la literatura– y la música eran consideradas como creaciones que se desprendían de algún raptó de inspiración.

En la Edad Media se estableció la perspectiva clasificatoria de las siete artes liberales, divididas en el *trivium* o los tres caminos a la elocuencia (gramática, retórica y lógica) y el *quadrivium* o los cuatro caminos al conocimiento (aritmética, música, geometría, astronomía). Se mezclaban arte, ciencia y lenguaje, las áreas indispensables del conocimiento que toda persona educada debería de cultivar.

En épocas posteriores se clasificaron las diversas disciplinas en “artes menores” y “artes mayores”, de acuerdo a los juicios de valor emanados de cada contexto cultural. La clasificación conocida como “bellas artes” proviene de mediados del siglo XVIII. Por lo general, en esta categoría se incluyeron la literatura, la música, la danza, la pintura, la escultura y la arquitectura. Ya en el siglo XX, el cine, conocido como “el séptimo arte”.

Al margen de todas las definiciones de arte y de las propuestas clasificatorias que se siguen formulando desde distintas perspectivas, la fusión de las artes ha suscitado también innumerables reflexiones. Como lo comenté antes, ninguna disciplina artística es ajena a las otras sino que todas conviven y se entremezclan. Pero, entre esa red de relaciones mutuas, es notable la simbiosis entre literatura y música.

El origen de la palabra música es incierto. Por lo general, se cree que se deriva de término *mousike* como colectivo de Musas, las nueve hijas de Zeus y de Mnemósine (memoria). Calíope, era la “hermosa voz”, musa de la poesía épica que se representaba con una tablilla y un puzón; Erato, la encantadora, era la musa de la poesía elegíaca y su instrumento era la lira; Euterpe era la musa de la poesía lírica y la canción y llevaba una flauta; Melpómene, el coro, era la musa de la tragedia; Polimnia, muchas canciones, era la musa de la poesía sagrada; Clío, era la musa de la historia y se le representaba junto a un baúl con libros; Terpsícore, el encanto de la danza, era la musa del canto coral y la danza, llevaba una lira; Talía, festividad, era la musa de la comedia; Urania, la celestial, era la musa de la astronomía y se le representaba con una vara y un globo.

En este mundo simbólico al que nos remite el origen de la palabra es evidente la relación entre literatura y música. En él aparecen poesía, voz, instrumentos musicales. Otras figuras mitológicas de la cultura griega también están relacionadas con la música y la poesía. Apolo, dios de las artes y del sol, presidía a las musas en el Parnaso y simbolizaba todo lo que en la vida y el arte era ordenado, moderado, proporcionado, racional, comprensible y claro en su estructura formal. Dionisos, dios del vino, del teatro y del éxtasis religioso; simbolizaba todo lo desorganizado, irracional, instintivo, emocional, es decir, todo lo que sumergía al ser en un todo superior. La dicotomía apolíneo/dionisiaco fue propuesta por el filósofo Friedrich Nietzsche al interpretar lo que representan estas dos figuras del panteón griego. Se trata de una dualidad contrapuesta y, al mismo tiempo, complementaria que se proyecta en las artes (él mismo fue filólogo, poeta y músico); dos impulsos fundamentales que penetran en el espíritu del artista. Orfeo, otro personaje mitológico, fue músico y poeta; hijo de la musa Calíope y del dios Apolo; viajó con Jasón y los argonautas en busca del vellocino de oro y descendió al inframundo para rescatar a Eurídice,

su difunta esposa. Es la figura central de la tradición poética conocida como “Orfismo”, que promovía la realización de rituales en los que se componían y leían poemas, textos e himnos.

Se considera que la voz fue el primer instrumento musical y la emisión consciente de la voz ha sido llamada canto. El canto fue una de las primeras expresiones humanas, una de las primeras formas del lenguaje; en él se amalgaman sonidos vocales y palabras. En cada familia lingüística se desarrollaron distintas maneras de emitir la voz, combinando sonidos vocales y consonantes de diferente articulación, modo y vibración. Probablemente el canto fue un elemento fundamental en los rituales primitivos.

En la antigüedad, los discursos y poemas se emitían en un determinado tono de voz y en las tragedias griegas se incluían coros; también en los rituales religiosos se incluían cantos. Después, en la Edad Media, en los cantos litúrgicos católicos se desarrollaron técnicas polifónicas y los trovadores practicaron un canto profano que conjugaba poesía con música instrumental. Ya en el siglo XVI el canto tuvo un amplio desarrollo pues se practicaron diferentes técnicas vocales que permitieron el florecimiento de expresiones más complejas como la ópera. En ese momento y en la siguiente centuria se prestó especial atención a la comprensión del texto que se cantaba y, al mismo tiempo, a la ejecución instrumental. La antigua relación entre música y poesía tomó un fuerte impulso en el Barroco. Muchos de los compositores más reconocidos de los siglos posteriores cuidaron de manera meticulosa la unidad orgánica entre palabra y sonido musical; también los cantantes populares lo hacían. En cada familia lingüística el canto popular ha estado rodeado de un encanto especial.

Los cantos permanecen en la memoria con mayor facilidad, por eso los rapsodas cantaban los poemas y en las escuelas actuales se canta para aprender a multiplicar, para memorizar relatos u otra información. El ritmo es un elemento vital de la poesía; también lo es para la música. Por eso hay una asociación entre música-poesía, ritmo-verso y se establecen vasos comunicantes entre música y escritura.

Actualmente, cuando los escritores se lamentan de la escasez de lectores, los profesores de que los estudiantes no leen o los adultos

del mal gusto de las canciones juveniles, cabe preguntarse por qué no se aprovecha mejor esa simbiosis entre la literatura y la música. Seguramente si se renueva esa relación se promoverá ampliamente la lectura de poesía y el análisis activo de las canciones y, por consiguiente, se apreciará la complejidad musical.

## Lecturas sugeridas

- Arroyo, Anita. *Razón y pasión de Sor Juana*. México: Porrúa, 1971.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. La realidad en la literatura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- Bertrand, Denis. "Enunciación y cuerpo sensible. Poética de la palabra en Michel de Montaigne", en *Tópicos del Seminario. Revista de Semiótica*: <https://doi.org/10.35494/topsem.2002.1.7.296>
- Bocchetta, Vittore. *Sannazaro en Garcilaso*. Madrid: Gredos, 1976.
- Buxó, José Pascual. *Función política de los emblemas en el Neptuno Alegórico de Sor Juana Inés de la Cruz en Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*. Margo Glantz (comp.). México: Condumex.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Madrid: Verbum, 2016.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Castiglione, Baltasar de. *El cortesano*. España: Madrid: Espasa-Calpe, 1984.
- Chabod, Federico. *Escritos sobre el Renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Cortázar, Julio. *Deshoras*. México: Alfaguara, 2018.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina I y II*. México: Fondo de Cultura Económico, 1998.
- De la Cruz, Sor Juana Inés. *Obras completas I y IV*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Descartes, René. *Discurso del método*. México: Porrúa, 1981.
- Díaz Plaja, Guillermo. *El barroco literario*. Argentina: Editorial Columba, 1970.
- Fernández Álvarez, Manuel. *La sociedad española en el Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1989.
- Fernández-Armesto, Felipe. *Historia de la verdad y una guía para perplejos*. México: Herder, 1999.
- González, Ángel. *Aproximaciones a Antonio Machado*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- Guerra, François-Xavier. *México. Del antiguo régimen a la revolución I*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Huidobro, Vicente. *Altazor*. México: Premiá Editora, 1985.
- Laforet, Carmen. *Mis mejores páginas*. Madrid: Gredos, 1956.
- Laforet, Carmen. *Nada*. España: Ediciones Destino, 1999.
- Machado, Antonio. *Antonio Machado: poesía y prosa*. Argentina: Ediciones Colihue, 1991.
- Manrique, Jorge Alberto. "La pugna criollo-Gachupin en la sátira", en *Historia de México*, t. VI, p. 1383.

- Martín Gaité, Camen. *Los usos amorosos de la postguerra*. Barcelona: Anagrama, 1987.
- Montaigne, Michel. *Ensayos I, II y III*. España: Cátedra, 2006.
- Montemayor, Jorge de. *Los siete libros de Diana*. España: Cátedra, 1991.
- Payno, Manuel. *El hombre de la situación*. México: Alfaguara, 2004.
- Pérez Martínez, Herón. *Sor Juana Inés de la Cruz. Una poesía al crisol de la vida*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2012.
- Ricoeur, Paul. *Historia y verdad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Ricoeur, Paul. *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Rivers, Elías L. *La poesía de Garcilaso. Ensayos críticos*. España: Cátedra, 1974.
- Sánchez Robayna, Andrés. *Para leer "Primero sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Starobinski, Jean. "¿Es posible definir el ensayo?", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 575 (mayo 1988): 31-40: <https://www.cervantesvirtual.com/research/cuadernos-hispanoamericanos--269/03656e4a-82b2-11df-acc7-002185ce6064.pdf>
- Trabulse, Elías. *El círculo roto*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Vega, Garcilaso de la. *Obra completa*. España: Edaf, 2004.
- Weinberg, Liliana. *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Zambrano, María. *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

## Índice

Relato breve de un feliz contagio y de una epifanía	9
El <i>Libro de Job</i> , una reflexión hermenéutica	17
La vida y el pensamiento renacentista	25
La tradición medieval en Garcilaso de la Vega	35
Montaigne y la eterna búsqueda de la verdad	49
Imagen, símbolo y mito en el "Primero sueño" de Sor Juana	57
Un asombroso drama filosófico del Barroco	67
Los hilos ocultos en <i>El hombre de la situación</i> de Manuel Payno	73
Antonio Machado, un poeta culto y popular	83
La creación de nuestra propia vida en <i>Altazor</i> de Vicente Huidobro	89
<i>Nada</i> de Carmen Laforet, una alegoría de la mujer española	95
Luces y sombras en "Fin de etapa" de Julio Cortázar	111
Semántica, reflexión y existencia en la hermenéutica de Paul Ricoeur	121
Un antídoto contra el fanatismo	135
La eterna simbiosis entre literatura y música	139
Lecturas sugeridas	143

*Lecturas, asombro y epifanías.*

*Ensayos sobre la vida y la literatura*

se imprimió en noviembre de 2025

en Trauco Editorial

Prolongación Colón 155-115.

Colonia Las Pomas. Tlaquepaque, Jalisco C.P. 45602

Teléfono: (33) 33-32-71-3333

Se imprimieron 300 ejemplares

Responsable editorial: Irma Estela Guerra Márquez

Corrección: Judith Gómez González

Diagramación electrónica: Raúl Alejandro Zamora Zamora

Diagramación: Ana Carolina Cabrera Almeida

Diseño de cubierta: Alma Alejandra Montiel Meza

Imagen de cubierta: Ani Coloca en *Pexels*