

ΣΟΦΙΑ—SOPHIA

DOI: [http://dx.doi.org/ 10.18634/sophiaj.13v.2i.746](http://dx.doi.org/10.18634/sophiaj.13v.2i.746)

Algunas consideraciones sobre los libros del canon literario*

Some considerations about literary canon books

Algunas considerações sobre os livros do cânone literário

Jorge Gregorio Posada Ramírez**

*El autor da los créditos a la Universidad del Quindío (Colombia) por apoyar la realización de este trabajo. De igual manera, agradece al director, los profesores y estudiantes del Doctorado en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira (Colombia). Los diálogos gestados al interior de esta comunidad académica han motivado la realización de este ensayo. Los posibles yerros en las ideas aquí tratadas son exclusiva responsabilidad del autor.

**Profesor Asociado de la Universidad del Quindío. Miembro del grupo de investigación Razones y Acciones de esta misma universidad. Correo electrónico: gposada@uniquindio.edu.co.

Información del artículo

Recibido: diciembre de 2016

Revisado: febrero de 2017

Aceptado: Junio de 2017

Cómo citar:

Posada, J.G. (2017) Algunas consideraciones sobre los libros del canon literario. *Sophia*, 13 (2): 120-135.



ISSN (electrónico): 2346-0806 ISSN (impreso): 1794-8932

Resumen

El siguiente texto muestra que las obras clásicas de la literatura, también conocidas como libros del canon, amplían la vida interior de quienes los leen. La permanencia y expansión en tiempo y espacio que hace de un libro una obra clásica se irradia en el lector extendiendo su yo hacia vivencias que van más allá de sus confines biográficos, sociales y culturales. Tomando como ejemplo cuatro obras de la literatura: Edipo Rey de Sófocles, La muerte en Venecia de Thomas Mann, El laberinto de la soledad de Octavio Paz, y Altazor de Vicente Huidobro se expone una interpretación de la manera cómo las obras clásicas de la literatura tienen el poder de profundizar y enriquecer las experiencias corrientes de sus lectores, extendiendo los confines y posibilidades del pensamiento.

Palabras clave: Belleza, lenguaje, literatura, soledad, verdad.

Abstract

The following article shows the way in which classic literature works, also known as canon books, widen the inner life of those who read them. The permanence and extension, both in time and space, that make a book a classic work, spread itself into the reader expanding her own self toward life experiences that go beyond her biographical, social, and cultural boundaries. In this sense, using four classic works as an example – Sophocles’ Oedipus Rex, Thomas Mann’s Death in Venice, Octavio Paz’ Labyrinth of Solitude, and Vicente Huidobro’s Altazor- we present an interpretation on how classic works have the power of deepening and enriching the common experiences of their readers, opening thought’s boundaries and possibilities.

Key Words: Literature, classics, inner reality, truth, beauty, loneliness, language.

Resumo

O próximo parágrafo mostra os clássicos da literatura, também conhecidos como livros cânon, estes envolvem uma extensão a vida interior das pessoas que os liem. Retenção e expansão no tempo e no espaço que faz com que estes livros um clássico, o leitor irradia estendendo a seu auto de experiências que vão além das fronteiras biográficos, sociais e culturais. Tomando como exemplo quatro obras da literatura: o Sófocles Edipo Rei, a Morte em Veneza de Thomas Mann, O Labirinto do isolamento por Octavio Paz, e Altazor de Vicente Huidobro uma interpretação sob como exposto pelos clássicos da literatura eles têm o poder de aprofundar e enriquecer as experiências dos leitores comuns, estendendo os limites e possibilidades do pensamento.

Palavras-chave: Literatura, clássicos, realidade interior, verdade, beleza, isolamento, linguagem.

Introducción

Después de releer las obras clásicas, pues como dice Italo Calvino: “Los clásicos son esos libros de los cuales suele oírse decir: Estoy relejendo... y nunca Estoy leyendo...” (Italo, Calvino 2009:13), se experimenta que algo ha cambiado en nosotros. A pesar de que el sentimiento de perplejidad y, a su vez, familiaridad se vaya perdiendo cuando pasa el momento de su lectura, las imágenes que los clásicos graban en la mente se vuelven tan influyentes en lo que somos, que pueden parecernos más reales que ciertas experiencias que hemos vivido en carne propia.

A riesgo de sonar demasiado personal, creo que así como la imagen de Gustavo Aschenbach, el personaje principal de *La muerte en Venecia* (Mann, 1983), parado en la playa, encantado al ver a lo lejos cómo el hermoso joven Tadrio entra en el mar, y en el siguiente instante, el mismo Aschenbach cayendo de bruces muerto, así como esta imagen es inevitable una vez que los lectores de la novela se enfrentan con la noción de lo bello, así mismo la vez que bajé con mi hermano en su bicicleta sin frenos por la empinada falda del Elefante Blanco define lo que mi yo personal asocia con la noción de velocidad. No obstante, la imagen de Aschenbach muerto segundos después de haber visto la belleza es universal y mi experiencia con mi hermano es solo un recuerdo individual. Aschenbach comunica algo que cualquier ciudadano del mundo puede asumir como representativo de la relación de lo humano con lo bello; ofrece una experiencia que no está limitada por las incidencias que le ocurren a un sujeto particular en un espacio y tiempo específico. Las imágenes universales de los clásicos y su capacidad de asir aspectos trascendentales de la vida humana, pueden postularse como dispositivos que acrecientan las experiencias posibles y reales de nuestra vida interior. En el artículo *La mirada cultural* (Gil, 2012) el escritor y ensayista Rigoberto Gil describe a la literatura como una de las instancias simbólicas que constituyen visiones de mundo, modos de interpretación de la realidad:

El cine, la literatura, el periodismo, los diarios, las cartas, los documentos de archivo, los libros de colección, los álbumes fotográficos, las hojas publicitarias, los *souvenires* y tantos otros materiales que constituyen el acervo simbólico de los individuos, sirven de referentes evaluadores y constructores del cuadro de la época contenido en el corpus del objeto que motiva el estudio (Rigoberto,

Gil 2012: 93-94).

Este documento arriesga la idea de que las obras clásicas de la literatura ofrecen cierto acervo simbólico universal, desde el que se pueden obtener cierta concepción del hombre y del mundo que va más allá de las experiencias subjetivas. Gustavo Aschenbach en *La muerte en Venecia* (1983); Edipo en *Edipo Rey* (Sófocles, 2010); el pueblo mexicano en *El laberinto de la soledad* (Paz, 1994), y Altazor en *Altazor o el viaje en paracaídas* (Huidobro, 1931) son cuatro personajes literarios, que a pesar de ser creaciones de la imaginación, pueden tener más rocosidad, más materialidad que algunas de las experiencias reales que los lectores de estas obras han tenido. De hecho, estos cuatro protagonistas tienen más persistencia en el mundo que nosotros. Desde el 430 antes de Cristo Edipo ha estado en la mente de los hombres y seguramente seguirá persistiendo en ella. Después de que cada uno de nosotros dejemos de existir y pasemos a ser tierra y minerales Aschenbach, Edipo, el pueblo mexicano, y Altazor tendrán tanta vida psicológica y universal como la que hoy tienen en nuestras mentes. Harold Bloom caracteriza como un poder de: “Invasión de nuestra realidad” (Bloom, 2012: 33) a la potencia que tienen ciertos personajes de la literatura de instalarse en nuestro yo. Considero que la condición de atemporalidad y universalidad de estos personajes, una vez que está sembrada en nuestra realidad interior, permite que esta se extienda. Los límites del yo se abren porque las circunstancias específicas y locales de nuestras vidas individuales se ponen entre paréntesis mientras recibimos el flujo de existencia de estos personajes universales que dispensa la alta literatura.

Propongo tres ideas para exponer cómo las obras clásicas de la literatura expanden el mundo interior de sus lectores. La primera: cada persona posee un yo interior que, en buena medida, se constituye desde sus experiencias específicas, o lo que es lo mismo, cada lector tiene una identidad personal constituida desde las vivencias que ha tenido. La segunda: hay una serie de experiencias universales, de imágenes y sensaciones que existen con independencia de un yo individual; el Quijote luchando contra molinos de viento y Raskólnikov asesinando a la vieja usurera con un hacha son ejemplos de esto. Y la tercera: las obras clásicas, para este caso, los cuatro protagonistas de las obras referidas son una fuente de estas experiencias universales. Una vez instalada en nuestro mundo

interior la tragedia de Edipo en su búsqueda de la verdad, o la vitalidad que reencuentra Aschenbach en la contemplación de la belleza, una vez que se ha fijado en nuestra mente la soledad mexicana que describe Octavio Paz, o el Tralalí tralalá, del lenguaje poético de Altazor nuestra relación con la verdad, lo bello, la soledad y el lenguaje se expande más allá de nuestros límites personales e históricos.

Harold Bloom: el *daimón* y la *psiquis*

Pero toda poesía es misteriosa; nadie sabe del todo lo que le ha sido dado escribir.

Jorge Luis Borges

Cuando se habla del canon o de las obras clásicas de la literatura es difícil dejar de evocar a Harold Bloom. Si bien su concepción del canon literario ha recibido importantes críticas por hacerlo depender exclusivamente de Shakespeare, pues para Bloom, este define no solo a los que lo sucedieron sino también a los que le antecedieron, algo es contundente e incontestable en su propuesta: la literatura no es un programa ideológico o político para la salvación social. En *elegía al canon* (Bloom, 2002) texto que sirve de prólogo a *El canon occidental*, Bloom denuncia la politización de la literatura. Las obras más estimables de la literatura no lo son por su vocación a gestar un cambio social, o por su valor como expediente histórico o lingüístico, lo son por su capacidad de expandir la libertad de los hombres. Así, para hacer frente al deshonroso papel de la literatura como proselitismo histórico o ideológico, Bloom propone como valor algo que tiene que ver con la posibilidad que da la literatura de enseñar a oírnos mejor cuando hablamos con nosotros mismos. Si bien esta idea parece comprobada, pues es afín con ciertas sensaciones que como lectores hemos tenido, presupone una serie de compromisos filosóficos y literarios que no son tan claros. ¿Hay en el interior de nosotros varias voces que nos permiten hablar con nosotros mismos?, de existir esas voces, ¿son acaso nuestras o son de otros?, ¿cómo se relacionan los personajes de la alta literatura con esas voces y cómo permiten ampliar nuestro yo interior? En *La anatomía de la influencia* (Bloom, 2011) se ofrece una clave para intentar comprender la idea de que la alta literatura nos enseña a oírnos cuando conversamos con nosotros mismos, permitiendo expandir nuestra conciencia.

Dice Bloom que en el alma de cada hombre se puede ver un yo empírico: la *psiquis*, y un yo divino o trascendental: el *daimón*. El primero recoge nuestra vida individual y subjetiva. Así, somos hijos de una época y al vivir en

un espacio y tiempo específico estamos relacionados con una serie de vivencias únicas e irrepetibles. Como individuos estamos sujetos a ciertos lugares, momentos, ideas y emociones que en buena medida determinan nuestra relación con nosotros mismos y con los otros. En su interpretación de la *psiquis*, para Bloom esta comprende nuestro yo individual y circunstancial. No obstante, la vida interior de las personas no se limita exclusivamente a las vivencias de la *psiquis*. El ansia de trascendencia y universalidad también es parte esencial del alma humana. Si bien es inevitable y necesaria la gestión de nuestro yo con el tiempo y espacio específico en el que vivimos, también lo es el deseo de ir más allá de nuestras limitaciones particulares. Para Bloom el *daimón* es la voz interior que habita en cada persona y que le insta a ir más allá de sus afanes individuales e inmediatos.

Siguiendo la idea socrática, el *daimón*¹ es una voz que se impone autónomamente al individuo, ofreciéndole un conocimiento que va más allá de sus consideraciones subjetivas y casuísticas. El *daimón* representa la voz de la sabiduría universal, voz que reposa en el interior de las personas y que puede ser escuchada una vez que acallamos el ruido de nuestras necesidades intestinales y ambiciones terrenales. Bloom señala que la superficialidad, inmediatez y excesiva individualidad de las nuevas generaciones, en términos del Maestro Cruz Kronfly: “El narcisismo y la banalidad de los sujetos del internet y las redes sociales” (entrevista de Martínez, 2014), hace que la voz del *daimón* se escuche cada vez menos. “En nuestro mundo de pantallas -ordenador, televisión, cine (habría que agregar teléfonos inteligentes)- las nuevas generaciones crecen al parecer privadas de sus daimones. (2011: 28).

Hechas estas distinciones entre la *psiquis* y el *daimón*, sugerimos que los clásicos de literatura son parte de la voz del *daimón*. Si bien cada obra esta incrustada en su momento histórico, el *daimón* que persiste en ellas garantiza su trascendencia y universalidad. La ubicuidad temporal y espacial de personajes como Aschenbach, Edipo Rey y Altazor se comprende porque ellos son parte de esa voz universal que descubre imágenes, símbolos y verdades que van más allá de los límites temporales y geográficos de las personas. Los autores de la literatura clásica son como Diotimas: videntes que descifran los mensajes que los dioses graban en el corazón de los humanos. Los personajes y situaciones que recrean en sus obras son la traducción escrita de la sabiduría universal. En el mismo tenor Borges dice

1. En *Apología a Sócrates*, Sócrates describe el *daimón* como una voz interior que se le aparece espontáneamente advirtiéndole de las importantes circunstancias que se avienen. Dice el filósofo griego que desde la infancia se le ha pegado este demonio familiar, siendo una voz divina a la que constantemente refiere cuando habla con sus amigos. (2003: 15).

que un libro, y habría que especificar, un libro de la alta literatura, es aquel que va más allá de las pobres intenciones del autor; es una obra que está escrita por el Espíritu. Escribe Borges:

si yo digo:

*Corrientes aguas, puras, cristalinas,
árboles que os estáis mirando en ellas
verde prado, de fresca sombra lleno*

es evidente que los tres versos constan de once sílabas. Ha sido querido por el autor, es voluntario. Pero, qué es eso comparado con una obra escrita por el Espíritu, qué es eso comparado con el concepto de Divinidad que condesciende a la literatura y dicta un libro.” (Borges, 1985:19).

La expansión y libertad que alcanza la vida interna de las personas a través de las obras del canon se explica, entonces, en tanto estas despiertan el *daimón* de los lectores. Aschenbach, Edipo Rey y Altazor avivan la voz interior y universal que subyace en cada sujeto. La visión parcial que cada uno de nosotros formamos de nuestra vida y de las cosas es acallada cuando a través de Sófocles, Thomas Mann, Octavio Paz y Vicente Huidobro el yo individual es absorbido y transportado a la región del espíritu. Dice Bloom citando el *De lo sublime* de Longino: “Al ser tocada por lo verdaderamente sublime, el alma se exalta naturalmente, se eleva hasta la orgullosa altura, se llena de júbilo y jactancia, como si ella misma hubiese creado esta cosa que ha oído” (Bloom, 2012: 32).

Como un lector que tiene preocupaciones, intereses, anhelos y creencias en lo que sigue intentaré mostrar la manera en que *Edipo Rey*, *La muerte en Venecia*, *El laberinto de la soledad* y *Altazor* elevan al yo hacia la región de lo universal. Propondré algunas de las vivencias de los cuatro protagonistas de estas obras como casos de experiencias que forman parte de la voz universal del *daimón*. Edipo arrancándose los ojos, para evitar ver la verdad que descubrió sobre su existencia; Aschenbach muerto plácidamente después de sentirse libre por la contemplación de lo bello; los mexicanos festejando la muerte, y Altazor destejando el lenguaje son las voces del *daimón* traducida en palabras escritas e imágenes. Sófocles, Thomas Mann, Octavio Paz y Vicente Huidobro, respectivamente, los creadores de los personajes de estas cuatro obras son los elegidos. El *daimón* les ha hecho una revelación y ellos comunican su mensaje a los hombres.

Metodológicamente extrapolaré la técnica que utiliza Milán Kundera para la construcción del yo de sus personajes. Esto es, aprehender sus: “Códigos

existenciales (Kundera, 2006: 44). Así como en la *Insoportable levedad del ser* (Kundera, 2008) las palabras *peso* y *levedad* son determinantes para definir a Tomás, el protagonista de la novela, en el caso de este documento la pregunta será: ¿Cuáles son algunas de esas vivencias que configuran el yo universal que trasciende la individualidad y subyace como una voz interior en todos los humanos?

Verdad y conocimiento en el caso de *Edipo rey*; belleza y contemplación en *La muerte en Venecia*; soledad y encierro en el *Laberinto de la soledad*; lenguaje y caída en *Altazor* los propongo como los códigos existenciales de estas obras, así como términos que recogen parte de la experiencia universal y trascendental de lo humano. La verdad, la belleza, la soledad y el lenguaje forman parte de la estructura básica con la que experimentamos la realidad. Independientemente de las verdades particulares a las que cada individuo tenga que enfrentarse, al tipo de relación específica que tenga con lo bello, con la soledad o con el lenguaje estas cuatro nociones recogen algunos de los hilos que configuran el yo universal y atemporal del hombre.

Edipo Rey: tragedia de conocer la verdad

Raza efímera y miserable, hija del azar y del dolor. ¿Por qué me fuerzas a revelarte lo que más te valiera no conocer? (Nietzsche, 2014)

Es una verdad histórica que los griegos decidieron el rumbo de la razón occidental. Los tratados de lógica de Aristóteles son el cenit de la historia del logos, que inicia en los presocráticos contra el mito, se vuelve alma y carne en las conversaciones dialécticas de Sócrates y sistema en *El organon* (Aristóteles, 1979) el libro de lógica de Aristóteles. No tan popular históricamente, el conocimiento de las pasiones también son parte del legado de la cultura griega. Una geografía humana de las pasiones siempre debería pasar por el estudio de la tragedia griega. En este contexto, Edipo Rey se alza como el Sócrates, ya no dé la razón, sino de las pasiones humanas. Él encarna la admiración y la vergüenza, el amor y el odio, el júbilo y la tristeza, la piedad y la venganza. Una vez que se sigue la búsqueda de las verdades existenciales que emprendió Edipo, puede advertirse como suyos estos sentimientos, como parte esencial de lo que Edipo es.

Sófocles inicia su obra presentando dos asuntos que están en el corazón del yo de todos los humanos: el anhelo a la verdad y el repudio al temor. Si bien, pareciera que la mentira y el engaño son parte esencial de lo que somos, más básica es la verdad, pues solo se

puede mentir y engañar sabiendo qué es lo verdadero. Mentimos cuando conociendo lo verdadero decimos lo que no es verdadero.

Los ciudadanos de Tebas están reunidos junto a los altares, llevan ramos de olivos y laurel. Suplican a sus divinidades para que eliminen las calamidades que se ciernen en la ciudad. Hombres y mujeres, jóvenes y viejos, sacerdotes sabios, pastores y agricultores llevan la cabeza abajo, pues la peste reduce todo lo que tiene vida en Tebas. Mediante de uno de sus sacerdotes los ciudadanos suplican a su rey, Edipo, que la salve del sufrimiento. Edipo en el pasado ha probado su enorme valor y capacidad para redimir de las desgracias a los tebanos. Venció a la esfinge, quien con su sombra de muerte oscurecía la vida en Tebas. Un mal que parecía inmortal fue derrotado por Edipo. Ahora, cuando la peste parece invencible, vuelve a ser el rey de Tebas el único humano al que puede acudir para frenarla. Así, el pueblo representa el temor ante las calamidades que parecen escapar al control de las personas y Edipo el valor y la fuerza que pueden vencer al mal.

El sacerdote le dice a Edipo

¡Oh Edipo, el más sabio entre todos!, te imploramos todos los que estamos aquí como suplicantes que nos consigas alguna ayuda, bien será tras oír el mensaje de algún dios, o bien lo conozcas de algún mortal. Pues veo que son efectivos, sobre todo, los hechos llevados a cabo por los consejos de los que tienen experiencia. ¡Ea, oh el mejor de los mortales! endereza la ciudad. ¡Ea!, apresta tu guardia, porque esta tierra ahora te celebra como su salvador por el favor de antaño (Sófocles, 2010: 79).

Ante el mal una típica reacción humana es suplicar a Dios o a los dioses para que elimine los acontecimientos que lo causan. Los tebanos inicialmente enfrentan el mal rezando a los dioses. Están reunidos en masa junto a los templos llevando ramos de olivo y laurel para hacer públicas sus súplicas. El mal es tan grande y generalizado que ha salido de las vidas íntimas de los tebanos convirtiéndose en un asunto de Estado. Por eso los ruegos son ahora parte de la vida pública.

Pero los tebanos, por boca del sacerdote, apelan a otra forma humana de enfrentar el mal, esto es: el saber. Apelan al conocimiento del pasado. Por experiencia saben que Edipo puede vencer aquello que es indomable por los ruegos o la osadía de los hombres corrientes. Edipo, el más sabio entre todos, tiene ahora la petición de conocer la causa que ha generado el sufrimiento en Tebas y, una vez que la conozca, ofrecer el método para vencerla.

A pesar de que la tragedia es escrita teniendo como telón de fondo a los dioses y su caprichosa manera de jugar con los hombres, Sófocles representa a Edipo y a los ciudadanos de Tebas como personas que asumen que para vencer el mal es necesario antes que nada conocer la verdad. De hecho, Creonte, el cuñado de Edipo, después de ir al santuario de Delfos, conoce algunas pistas que permitirán al rey de Tebas y sus ciudadanos descubrir la causa del mal. Creonte escuchó del dios Febo que la desgracia se debe a una impureza que desde años ha existido en la ciudad, y que es necesario extirpar para que no siga creciendo. Esa desgracia es la misma que tiempo atrás había entristecido a Tebas con la muerte de su rey Layo. Encontrar al verdadero culpable de la muerte de Layo y hacer justicia asesinando o desterrando al homicida es la manera de expiar el dolor de Tebas. Así, descubrir la verdad es en la obra de Sófocles el camino para liberar a los hombres del temor y sufrimiento que los viene reduciendo. Edipo Rey, el más sabio y grande de los hombres puede salvar a Tebas; no echando mano de su fuerza o agilidad física, sino de su capacidad para discernir y asir la verdad.

En esta empresa se embarca Edipo, y como un investigador experto inicia la búsqueda del asesino de Layo. Es de mencionar que esta manera de enfocar el libro, aparentemente, nos remite a una interpretación muy aceptada de *Edipo Rey*. Se ha dicho que esta es una historia policiaca en la que el detective, sin saberlo, es el propio asesino. No obstante, y retomando la idea inicial bajo la cual intento presentar las cuatro obras, me parece que el conocimiento que busca Edipo es el de su propio yo: Edipo quiere antes que nada saber quién es él. Si bien al comienzo de la obra él se ve ajeno al asesinato de Layo, solo unas páginas después la búsqueda de Edipo es la búsqueda de la verdad sobre su propia existencia. Sócrates exhortaba al conocimiento de sí mismo: “Conócete a ti mismo” y Edipo asume este mandato, inclusive sospechando la calamidad que acarrea este conocimiento.

El ciego y adivino Tiresias siembra en Edipo la posibilidad de que él mismo sea el asesino de Layo. Después de ser increpado a que diga lo que sabe, Tiresias afirma sin reparos que Edipo es el asesino. Además, lo culpa de crímenes superiores al asesinato de Layo, como faltar a las leyes naturales, y le sentencia calamidades más grandes a las que pueden surgir por el asesinato:

Y te digo: ese hombre que, desde hace rato, buscas con amenazas y proclamas a causa del asesinato de Layo está aquí. Se dice que es extranjero establecido aquí, pero después saldrá a la luz que es tebanos por

su linaje y no se complacerá de tal suerte. Ciego, cuando antes tenía vista, y pobre, en lugar de rico, se trasladará a tierra extraña tanteando el camino con un bastón. Sera manifiesto que él mismo es, a la vez, hermano y padre de sus propios hijos, hijo y esposo de la mujer de la que nació y de la misma raza, así como asesino de su padre. Entra y reflexiona sobre esto. Y si me coges en mentira, di que yo no tengo razón en el arte adivinatorio (Sófocles, 2010: 98).

Si bien Edipo rechaza iracundamente estas ideas, asumiéndolas como una treta de su cuñado Creonte para quedarse con el reino, ya hay en Edipo el aguijón de la duda sobre el desenlace de los acontecimientos. Desde el inicio a la pesquisa de la verdad, no se ve como un simple agente externo que debe buscar un asesino. Edipo sabe que los acontecimientos de una u otra forma empiezan a involucrarlo. Desde ahora, la pregunta no se limitará a saber quién mató a Layo, sino a reconocer si lo que dice Tiresias es verdad o falsedad.

Después de manifestarle a su esposa, Yocasta, la sospecha que tiene de que Creonte valiéndose de Tiresias quisiera destronarlo, le cuenta las terribles palabras que el viejo adivino le manifestó. Yocasta acrecienta las dudas de Edipo, pues al cuestionar el arte adivinatorio de Tiresias y defender la apelación a los hechos en la búsqueda de la verdad, sin quererlo, advierte sobre un suceso que validaría la posibilidad de que Edipo fuera el culpable de la muerte del rey. Layo fue asesinado en la región de Fócide, un lugar en el que Edipo antes de llegar a Atenas cometió un asesinato. Ante este nuevo hecho Edipo empieza a sentir que definitivamente la búsqueda que emprende es la de saber quién es él. Declara: “¡Ay de mí, infortunado! Parece que acabo de precipitarme a mí mismo, sin saberlo, en terribles maldiciones.” “Me pregunto, con tremenda angustia, si el adivino no estaba en lo cierto” (Sófocles, 2010:112).

Desde este momento de la obra ni la sabiduría y valentía de Edipo, ni obedecer el mandato del dios de desterrar la impureza de Tebas, inclusive, ni el sufrimiento de los ciudadanos es relevante. Toda la obra se dirige a presentar a un hombre que desesperado busca hallar las verdades que le permitan descubrir quién es él. Paso a paso Edipo va atezando la verdad y, a pesar de lo terrible, sigue en su búsqueda. Una vez llega el mensajero de las tierras de Corinto, patria de crianza de Edipo y se entera de que su padre no es Pólipo, que realmente puede ser hijo y asesino de Layo. A pesar de la fatalidad de la verdad definitiva, Edipo no escatima en buscarla. Cuando Yocasta le increpa que deje de querer saber lo que es mejor ignorar, él persiste en probar concluyentemente lo que él es. Vale la pena citar

a Yocasta, porque ella es símbolo de la tranquilidad y seguridad que da el vivir en la ignorancia, ella representa la posibilidad de existir en la comodidad y el sosiego de las ilusiones, para lo cual hay que darle la espalda a la fría y sentenciera verdad:

¡No, por los dioses! Si en algo te preocupa tu propia vida, no lo investigues. Es bastante que yo esté angustiada. “Obedece, te lo suplico no lo hagas” Edipo le responde: “No podría obedecerte en dejar de averiguarlo con claridad”. Yocasta le dice: “¡Oh desventurado! ¡Que nunca llegues a saber quién eres! (Sófocles, 2010: 129).

El desenlace lo conocemos. El anciano servidor del rey Layo se presenta ante Edipo y al relatarle los hechos con los que definitivamente comprueba que es hijo, y a la vez, esposo de Yocasta, asesino e hijo de Layo, destruye sus ojos con los broches del vestido de su madre y esposa, que yace muerta después de haberse suicidado:

Una vez estuvo tendida, la infortunada en tierra, fue terrible ver lo que siguió: arrancó los dorados broches de su vestido con los que se adornaba, y alzándolos, se golpeó con ellos las cuencas de los ojos, al mismo tiempo que decía cosas como estas: que no le verían a él, ni los males que había padecido, ni los horrores que había cometido, sino que estaría en la oscuridad el resto del tiempo para no ver a los que no debía y no conocer a los que deseaba. (...) se iba golpeando los ojos con los broches. Las pupilas ensangrentadas teñían las mejillas y no destilaban gotas chorreantes de sangre, sino que todo se mojaba con una negra lluvia de granizada sangre (Sófocles, 2010: 139).

Edipo destruyendo sus ojos para no ver las verdades que descubrió es una experiencia que está sembrada consciente o inconscientemente en el pensamiento de todos los lectores de esta tragedia, experiencia que aflora una vez que como sujetos, estamos requeridos a encontrar algunas de nuestras verdades fundamentales. La vivencia con la verdad que tuvo Edipo se le ofrece a los lectores de Sófocles como un rasgo profundo y no siempre evidente, de lo que puede implicar u ocurrir cuando vamos tras la búsqueda de nuestras verdades más básicas. Si bien la verdad puede salvar, como al inicio de la obra lo consideraron los tebanos, paradójicamente, también puede condenar, como lo vivió desde su carne Edipo. El interés de conocer la verdad encuentra en la tragedia de Edipo una de sus manifestaciones más crudas y universales. Hay en cada hombre que persiste en encontrar la verdad, sin importar las consecuencias, un rasgo de la vida de Edipo.

Aschenbach: la contemplación de lo bello

Las alusiones que en *La muerte en Venecia* (Mann, 1983) o en *Relato de mi vida* (Mann, 2016) hace Thomas Mann a Friedrich Schiller pueden ser más que una excusa para comprender, desde las preocupaciones humanísticas de ambos escritores, al protagonista de *La muerte en Venecia*: Gustavo Aschenbach. Para Schiller el espíritu humano está configurado en su base por dos impulsos: *el impulso sensible* y *el impulso formal* (Schiller, 1795). El primero conecta al hombre con las sensaciones que el mundo externo ofrece a los sentidos, el segundo empuja a los sujetos hacia la consecución de ideales abstractos; lo apremia al seguimiento de criterios morales. La formación humana debe aspirar a reconciliar armónicamente estos dos impulsos. De hecho, quienes alcanzan su equilibrio son partícipes de lo que Schiller llama *Forma Viva* que es la capacidad de reconocer y contemplar la abundante belleza que hay en el mundo.

Hasta cierto punto, el protagonista de *La muerte en Venecia* representa esta aspiración humanística. Aschenbach es un hombre que ha merecido el reconocimiento de la gente por su honesto y laborioso trabajo como escritor. Tiene la capacidad de controlar y dirigir adecuadamente los obsesivos deseos humanos, causantes, en los hombres de su generación, del egoísmo, la frivolidad y la brutalidad que los define como una generación banal. En sus libros, que no son producto del natural y espontáneo talento, sino de la trabajada disciplina, se resaltan personajes que encarnan valores morales promisorios para la correcta formación de los ciudadanos. Algunas de sus obras, sin ser necesariamente moralistas, son incluidas en las escuelas como parte de los textos que los jóvenes deben estudiar. La certeza de que el trabajo constante y el dominio de las pasiones es la vía para alcanzar una vida justificada, la resume Aschenbach cuando en uno de sus libros escribe:

Casi todas las cosas grandes que existen son grandes porque se han creado contra algo, a pesar de algo: a pesar de dolores y tribulaciones, de pobreza y abandono; a pesar de la debilidad corporal, del vicio y de la pasión (Mann, 1983: 20).

Aschenbach, entonces, es un profesional honesto que conoce con profundidad su oficio y lo ejecuta bien, no solo porque con este logra darle sentido a su vida, sino porque sabe que con su trabajo se hace un hombre ejemplar a sus conciudadanos. Pero Aschenbach, una vez que decide salir de vacaciones para airear su rutina laboral, se enfrenta con la visión de la belleza, en la que

es para él su forma más pura y elevada. Ve en un hotel de Venecia a un joven polaco de una hermosura tan sobrecogedora que no duda en asumirlo como el ideal platónico de lo bello. Tadrío de catorce años le hace emprender a Aschenbach un nuevo camino en su vida, el de la sensibilidad estimulada ante la percepción de lo bello. Aunque no hay un asomo de lascivia en la relación meramente contemplativa de Aschenbach hacia Tadrío, las sistemáticas y tranquilas rutinas de vida, alcanzadas por Aschenbach a través del constante cultivo de la razón, serán asaltadas ante la contemplación de la belleza de Tadrío. Su sola percepción visual le basta para llenarse de sensaciones que lo sacan de su vida corriente, elevándolo hasta el reino de los dioses:

La visión de aquella figura viviente, tan delicada y tan varonil al mismo tiempo, con sus rizos húmedos y hermosos como los de un dios mancebo que, saliendo de lo profundo del cielo y del mar, escapada al poder de la corriente, le producía evocaciones místicas, era como una estrofa de un poema primitivo que hablara de los tiempos originarios, del comienzo de la forma y del nacimiento de los dioses (1983: 63-64).

Para Aschenbach este tipo de belleza es tan superior, tan indigna de él, que es incapaz de vencer su timidez para cruzar unas cuantas palabras con el joven. Al respecto, una escena en la novela es memorable. La parte de la playa destinada para los huéspedes del hotel se vuelve el entorno en el que diariamente Aschenbach contempla la belleza del mancebo. Consagra una silla en la cual descansa todas las mañanas mientras a la distancia lo ve jugar, correr, nadar y compartir con su familia y amigos. Ambos, al ser parte de una escena que se repite, parecen establecer cierta relación de familiaridad; aunque es Aschenbach quien siempre está atento al joven. Una noche, mientras Aschenbach paseaba por la terraza del hotel intempestivamente ve a Tadrío. La atracción que le produjo fue tal:

Como no esperaba la amable aparición, como le sorprendió descuidado, no tuvo tiempo de componer tranquila y dignamente la expresión de su rostro. De esta manera, cuando su mirada tropezó con la del muchacho, debieron de expresarse abiertamente en ella la alegría, la sorpresa y la admiración. En aquel instante fue cuando Tadrío le sonrió (Mann, 1983: 98).

Ante este obsequio fatal Aschenbach huye de la luz de la terraza, busca refugio en la oscuridad; con temor, ternura y admiración dice “¡No debes sonreír así! ¡No se debe sonreír así a nadie!” (Mann, 1983: 99).

Aschenbach renuncia al predominio que sobre él ejerce su razón y se deja llevar por el goce estético que le genera la visión de Tadrio. Pero es un deleite sensible que no desconoce la aspiración a los ideales intelectuales y espirituales. Si bien puede decirse que al inicio de la obra Aschenbach está dominado por lo que hemos llamado desde Schiller el *impulso racional*, y una vez que está en Venecia, y es alienado por la belleza Tadrio, por el *impulso sensible*, la figura de Aschenbach sugiere que la belleza es un medio a través del cual las personas pueden alzarse al reino de lo espiritual. Citando al Fedón de (Platón, 2003) escribe Mann sobre la Belleza: “Ella es, ¡ójyelo bien!, la única forma de lo espiritual que recibimos con nuestro cuerpo, y que nuestros sentidos pueden soportar. La belleza es el camino del hombre sensible al espíritu, es camino, es medio” (Mann, 1983: 87). Puede decirse que este es un gesto de Thomas Mann que eleva la belleza sobre la rigurosidad y tiranía de la razón, pero a su vez, no la condena a la desmesura y lascivia de las puras sensaciones. Aschenbach alcanza el equilibrio del *impulso formal* y el *impulso sensible*, la armonía intelectual llamada por Schiller: *Forma Viva*.

La complacencia que vive en el hotel no le hace dejar de saber que sobre la región se cierne una peste que va cobrando vidas. Es un peligro real, pues se ha advertido que alimentos como las legumbres, la carne y la leche podrían estar infectados. Aschenbach pensó en la posibilidad de regresar a su hogar. No obstante, cuando recordó la marcha mecánica de su existencia en Munich, y la contrastó con la vivacidad que a través de la contemplación de la belleza de Tadrio había alcanzado, decidió quedarse en el hotel. De hecho, se vio siendo testigo del posible caos generado en Venecia por la peste.

La conciencia de la muerte y el reconocimiento de que los significativos acontecimientos que estaba viviendo en el hotel eran efímeros producen en Aschenbach una ruptura al control de sus pasiones. Es en este momento, y no cuando se ve compelido por la belleza de Tadrio, en el que el protagonista de *La muerte en Venecia* se convierte en un hombre esclavizado por sus pasiones. Sin esperarlo termina transformado en el espantoso hombre que vio en el barco cuando emprendió su viaje hacia Venecia: un joven falsificado. El temperado Aschenbach se ve sentado en una peluquería siendo maquillado para parecer joven. Su reacción obscena al verse en el espejo, contrasta con los estados contemplativos cuando está observando a Tadrio.

La asunción de que a través de la belleza se puede alcanzar la espiritualidad es mutada en el Aschenbach

que sale de la peluquería: “Aschenbach salió ebrio de la felicidad, confuso y temeroso. Su corbata era de color encarnado, y su ancho sombrero llevaba una cinta de profusos colores” (Mann, 1983: 133).

A través de una extensa cita de Platón, Thomas Mann en este momento nos recuerda que la belleza, si bien puede elevar al hombre a la esfera del espíritu, también puede arrojarlo al abismo. Pero Aschenbach aún tiene un último momento con Tadrio. Al darse cuenta de que las maletas que hay preparadas en el vestíbulo son de la familia del joven, se dirige a su silla de playa, contempla desde lo lejos y por última vez a Tadrio. En un final, que en lo personal, hace pensar que Gustavo Aschenbach recobró la dignidad y la libertad que le daba la contemplación de lo bello, se levanta para ver a Tadrio y cae de bruces. Muere mientras ve a un celestial Tadrio que desde lo lejos parece que le sonrío y saluda:

El contemplador estaba allí, sentado en el mismo sitio donde por primera vez la mirada de aquellos ojos de ensueño se había cruzado con la suya. Su cabeza, apoyada en el respaldo de la silla, seguía ansiosamente los movimientos del caminante. En un instante dado se levantó para encontrar la mirada, pero cayó de bruces, de modo que sus ojos tenían que mirar de abajo arriba, mientras su rostro tomaba la expresión cansada, dulcemente desfallecida, de un adormecimiento profundo. Sin embargo, le parecía que, desde lo lejos, el pálido y amable mancebo le sonreía y saludaba (Mann, 1983: 142).

La belleza, uno de los conceptos fundamentales de la vida humana, es iluminada en *La muerte en Venecia* a través de las experiencias ficcionales recreadas en la figura de Aschenbach. El impulso a contemplarla o engullirla, y el riesgo a que libere o esclavice, pasan tanto por la disposición sensible de los sujetos como por su vocación intelectual. Un hombre que muere en una playa, regocijado y liberado por la visión casi celestial de lo bello es una de las experiencias universales que la voz del *daimón* ha otorgado a la literatura de Thomas Mann. Los sujetos corrientes, los que estamos hechos de carne y hueso nos enfrentamos a la agonía y liberación que genera el reconocimiento de la belleza que hay en la otra o en el otro. Gustavo Aschenbach es el símbolo de estas pretéritas sensaciones de lo bello que acompañan la vida de los humanos de todos los tiempos.

Octavio Paz: “La geometría no sustituye a los mitos”

El laberinto de la soledad (Paz, 1994) escrito por Octavio Paz cuando apenas contaba con algo más de 30 años, atestigua la inmensa inteligencia y riqueza espiritual del nobel mexicano. Es uno de los pocos

escritores hispanos que Harold Bloom incluye en su libro *Genios: un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares* (Bloom, 2012). El libro bien puede presentarse como uno de los proyectos de encomiar y aprender de la intimidad del pueblo latinoamericano, en especial, del mexicano. Aunque en el último capítulo del libro: *La dialéctica de la soledad* las reflexiones de Paz desembocan en la descripción de la soledad, ya no del hombre mexicano, sino de todo hijo de la era industrial y tecnológica.

Nueve partes conforman el libro. Aunque cada una es autónoma, pues describe un rasgo histórico y social del ser mexicano, una columna vertebral unifica a todo el libro: los mexicanos y su desarraigo histórico y sociológico. Paz muestra que la gran tragedia mexicana es la falta de comunión con sus raíces, esto los condena a la soledad. Al ser arrebatados de sus ancestros, los mexicanos son parias dentro de su propia tierra; viven solos, exiliados dentro de sus propias almas. Pero Paz, y este es uno de los logros más valiosos del libro, muestra que el desarraigo no es solo de los mexicanos, sino de la humanidad, de ahí la soledad de todos los pueblos.

En el primer capítulo titulado *El pachuco y otros extremos* Paz se pregunta por la identidad de los mexicanos: ¿Qué es ser mexicano? Esta pregunta reverberará en todo el libro. Los pachucos, un grupo de mexicanos que viven en Los Ángeles y que por la singular manera de vestirse y actuar demuestran cierta identidad, parecen revelar aspectos importantes para responder a la pregunta. Paz descubre que el Pachuco es una contradicción. No es ni gringo ni mexicano, no asimila la civilización en la que vive porque la odia, sabe que no le pertenece, y al sentirse parias de México, tampoco se asumen como mexicanos. A pesar de los comportamientos exagerados y repetidos de los pachuchos, estos carecen de identidad, son solo superficialidad:

El pachuco ha perdido toda su herencia: lengua, religión, costumbres, creencias. Solo le queda un cuerpo y un alma a la intemperie, inerte ante todas las miradas. Su disfraz lo protege, y al mismo tiempo, lo destaca y aísla: lo oculta y lo exhibe (Paz, 1994: 17).

Paz presagia desde el inicio de su obra, y a partir de este subgrupo de mexicanos, los resultados de su pesquisa: México, los humanos en general, ya no cuentan con una identidad. La falta de comunión de los pachuchos con su condición existencial es un síntoma del hombre en general. Así como los pachuchos se han peleado con México y con los gringos, los hombres se han revelado

contra el Universo. Dice Paz que el sentido de la vida está en: “Asegurar un orden en el que coincidan la conciencia y la inocencia, el hombre y la naturaleza” (p.30) pero al haberse roto ese orden los hombres andan como pachuchos del universo: solos, exiliados en su propia rebeldía.

En el segundo capítulo llamado *Máscaras mexicanas* dos temas desarrolla Paz: Las mujeres y las mentiras. Concluye que el mexicano es un disimulador de su realidad interior, huye de sí mismo y de los otros. Es cerrado, en ello consiste su ser esencial. El mexicano no se abre, no se deja conocer del otro, pues esto le hace sentirse humillado, por eso simula, se mimetiza. Recuerda Paz que cuando los mexicanos deben excusarse por algo, no dicen, “disculpe usted señor”, sino “Disimule usted señor”. De ahí se entiende porque “rajarse”, abrirse al otro, es la peor vergüenza que puede sufrir un mexicano. Para no rajarse o abrirse al otro, este se esconde hasta el extremo de preferir no ser nada. Dice Paz que el mexicano se ningunea así mismo:

Recuerdo que una tarde, como oyera un leve ruido en un cuarto vecino al mío, pregunté en voz alta: ¿quién anda por ahí? Y la voz de una criada recién llegada de su pueblo contestó: “No es nadie, señor, soy yo” (Paz, 1994: 49).

Con respecto a la mujer para Paz los mexicanos son también contradictorios, las mismas mujeres lo son consigo. Se saben instrumentos, seres solo funcionales dentro del machismo cerrado de México, pero a su vez, se reconocen como seres sagrados. Dice Paz que en tanto pasivas las mujeres se convierte en diosas amadas, ser que encarna los elementos estables y antiguos del universo: tierra, madre y virgen. Pero para los mexicanos, la feminidad nunca es un fin en sí mismo, como sí lo es la hombría, pues las mujeres por su condición natural se tienen que abrir; las mujeres están rajadas. Vuelve y se enmarca la soledad, pues no abrirse al otro y negarse a sí mismo los condena a estar encerrados en sus cuerpos.

Para Paz solo en las fiestas los mexicanos huyen de sí mismo, se abren por instantes. Por su importancia y recurrencia cada pueblo tiene un santo y por cada santo se hace una fiesta. Entre ellas destaca *La fiesta del grito*, en la que el alma contenida de los mexicanos explota entregándose por momentos al otro. “El mexicano no se divierte: quiere sobrepasarse, saltar el muro de su soledad que el resto del año lo incomunica (Paz, 1994: 53).

La característica de su fiesta es la opulencia. Hay exceso de todo: de comida, de bebida, de risas, de llantos, de sentimientos y de personas. En ellas ve Paz una forma, aunque momentánea, de entender los deseos y anhelos mexicanos. En el jolgorio son imaginativos, abiertos a su presente y pasado, a lo sagrado y arcano. Las trabas de sus vidas diarias se olvidan. No hay individuos, hay una colectividad, no hay pasado ni futuro, solo existe el presente continuo. Aunque para Paz, al final, hay tanto de contenido en el alma de los mexicanos por su miedo a entregarse al otro que en las fiestas más que abrirse: explotan y se esparraman.

Junto con *La fiesta del grito* los festejos a la muerte son dicientes en el alma mexicana. Al considerar la existencia como una sumatoria caótica de acontecimientos, los mexicanos no le temen a la muerte, ella no acaba con algún sentido de la vida. Contrasta esto con la manera como el mundo moderno asume la muerte. Mientras que en este la niegan, los mexicanos la asumen como parte constante de la realidad; inclusive la vuelven su juguete; aunque no le huyen tampoco la buscan. Es un refrán mexicano: “Si me han de matar mañana, que me maten de una vez”. La casi indiferencia hacia la muerte vuelve a revelar en Paz el desarraigo mexicano, su soledad. Solo cuando se es indolente ante la vida se puede tener indiferencia ante la muerte.

En los tres capítulos siguientes: *Los hijos de la Malinche*, *Conquista y Colonia* y *De la independencia a la revolución*, una vez que Paz entiende que la soledad del mexicano se debe a su hermetismo, inicia un periplo por la historia de esta nación para entender la causa de este autoexilio. No si antes advertir que este hermetismo podría ser un vacío de espíritu, una nada interior. De hecho, Paz describe al trabajador de la era industrial: los obreros que reducen su vida a las fábricas, como sujetos carentes de alma. Piezas de una gran máquina en donde como partes aisladas solo existen en tanto cumplan una función.

Después de esta imagen que vuelve a poner la soledad del humano global como tema de su libro, Paz analiza ciertas palabras, ciertas expresiones lingüísticas de los mexicanos, pues asume que al ser dichas en momentos sensibles pueden representar su alma colectiva. Estudia la expresión “Chingar”. Comprueba que el carácter hermético es el signo del mexicano, pues el peor insulto que hay es que a alguien se le diga que está chingado. Estar chingado es estar rajado, es dejarse abrir por el otro. Es dejar que el otro entre violentamente o astutamente en el alma. Por el contrario, el que “chinga” la reduce en su desnudez. El padre es el gran chingón, la madre

la chingada. El macho es el que está cerrado y abriendo al otro lo conquista; la madre es la que está abierta y conquistada. La Malinche, la mujer que fue sometida por Cortés es la chingada. Para Paz en el fondo, como si fuese una herencia genética, los mexicanos se niegan a sí mismos. Saben que son hijos de la chingada, hijos de la Malinche, todos son producto de una derrota, de una madre y de un rey que se abrió al otro.

Llegado a este punto Paz se hunde en las raíces de la historia indígena mexicana. Describe a un rey: Moctezuma que le abre a Hernán Cortés las puertas del imperio sin ningún tipo de resistencia. Paz destaca que en la época prehispánica había una civilización, un pueblo soberano, guerreero y religioso. Pero la soberanía, la confianza en la fuerza de la lucha y la religión arcana se pierden cuando Moctezuma se abre. Como si fuese el pecado original de los mexicanos, el hecho de que Moctezuma se hubiera abierto, se hubiera chingado a los españoles, es parte de la impertérrita condena mexicana, es el hado que los lleva al exilio de sus almas. Igualmente, Paz subraya la excesiva religiosidad mexicana, la que explica en buena parte la sumisión de Moctezuma a Cortés y la colonización española al pasado indígena. Una figura de la colonia ensalza Paz: Sor Juana Inés de la Cruz. La ve como un espíritu inquieto y reflexivo. Ella es un ejemplo de la posible conciliación del mexicano con lo otro. Ciencia y poesía, barroquismo e iluminismo se conjugan en su interior:

Es una intelectual: una conciencia. No es posible dudar de la sinceridad de sus sentimientos religiosos, pero allí donde un espíritu devoto encontraría pruebas de la presencia de Dios o de su poder, Sor Juana halla ocasión para formular hipótesis o preguntas (Paz, 1994: 124).

Paz advierte que la figura de Sor Juana es de los pocos casos en el que los mexicanos se abrieron, y a su vez, dominaron lo otro.

Más oscuro y nefasto en la constitución de la soledad mexicana es el periodo de la independencia y revolución. *El Laberinto de la soledad* dedica unas páginas a describir las traiciones y crueldades que los hijos de México acometieron contra sí mismos. Si bien derrocaron el poder y los privilegios de los españoles, los nuevos gobernantes mexicanos profundizaron en las desigualdades. Dice Paz: “La mentira política se instaló en nuestros pueblos casi constitucionalmente” (Paz, 1994: 134). La consecuencia es un daño moral que es incalculable y que alcanza zonas muy profundas del ser mexicano. La expulsión de los españoles separó a la iglesia del gobierno. Una noción abstracta y peregrina

empezó a circular por las mentes mexicanas: la idea de libertad política, idea ajena a un pueblo que desde sus raíces es religioso. Los ideales y la filosofía de moda en Europa, específicamente, el *positivismo* se impuso como doctrina, el cual es más intruso que el catolicismo, pues al final, el catolicismo es religión y los mexicanos son religiosos. Paz es laconico: *la geometría no sustituye a los mitos*. Por eso ve en Emiliano Zapata, el campesino que revivió el pasado indígena la figura del verdadero caudillo de México.

Encuentra Paz que la historia de México es una continua narración de luchas de colonización. Españoles colonizando mexicanos, mexicanos colonizando mexicanos, mexicanos dejándose colonizar por ideas extranjeras. En este círculo ruedan engaños traiciones y miles de muertos. Así que cerrarse al otro y condenar al que se deja rajarse es una reacción casi instintiva, provocada por la memoria colectiva de un pasado lleno de vileza.

En los capítulos finales del *Laberinto de la soledad: La inteligencia mexicana, nuestros días, y dialéctica de la soledad*, Paz resalta la figura de hombres como José Vasconcelos por su compromiso de educar al pueblo mexicano desde sus tradiciones. Lo ve como el primer mexicano que entiende que la educación entraña una imagen del mundo, por lo que es necesario un programa de vida nuevo para todo México. Ensalza la figura de Alfonso Reyes, pues divisó parte del carácter mexicano. Le agradece a Reyes el haberle enseñado que el escritor debe su fidelidad, antes que nada, al lenguaje; piensa Paz que Reyes: “Al enseñarnos a decir, nos enseñó a pensar” (Paz, 1994: 177).

Si bien estas figuras descuellan dentro de los ciudadanos mexicanos, para Paz la soledad del pueblo no mengua, menos cuando las desigualdades generadas por las políticas del mundo hacen de México un país subdesarrollado, y peor cuando todos los hombres de estos días se dividen en dos: obreros, por un lado, y dueños del capital por el otro. La peste de la desigualdad en la que todos los humanos se siente extraños, los unos porque solo son lo que tienen, y los otros porque no son en tanto no tienen, hace que al final de sus reflexiones Paz deje ver cierto pesimismo. Hay desesperanza no solo por el pueblo mexicano sino por la humanidad entera. No obstante, cree que la coyuntura que vive el planeta es una oportunidad para reescribir la historia de todos los pueblos. Si la soledad es el signo de los tiempos y la insatisfacción y el sinsentido es una de sus consecuencias, la idea de comunión se le ofrece a Paz como una esperanza, no solo para los mexicanos, sino

también para todas las naciones. Dice “La plenitud, la reunión, que es reposo y dicha, concordancia con el mundo, nos espera al fin del laberinto de la soledad” (Paz, 1994: 212). Esa reunión la espera Paz cuando el hombre moderno vuelva a crear mitos redentores, cuando deje de soñar sus pesadillas atroces y se reconstruya en una comunión creadora. Dejar de ver con los ojos abiertos y empezar a soñar con los ojos cerrados es el encomio final de Octavio Paz.

El yo mexicano por el que indaga Octavio Paz le permite aprehender rasgos universales de la experiencia humana. La soledad no es solo una marca peculiar del mexicano, es una consecuencia del universal desarraigo de todos los hombres. Octavio Paz la ha descubierto al caminar por el laberinto de la soledad de los mexicanos, un laberinto que ya es de la humanidad. Leer *El laberinto de la soledad* es descubrir que una parte del alma humana está hecha por la historia de su pueblo, y que la historia de la soledad y el desarraigo mexicano es un caso representativo de la soledad del pueblo humano.

Altazor: la caída del lenguaje y el ascenso al canto

Todas las artes aspiran a la condición de la música, el único arte que no es otra cosa que forma.

Jorge Luis Borges

En *Una introducción a la teoría literaria* (Eagleton, 2009) Terry Eagleton señala la dificultad de definir a la literatura. En tanto arte que comprende fenómenos tan distintos la pregunta: ¿Qué es la literatura? difícilmente puede llegar a tener una respuesta unívoca. Los ensayos de Montaigne, así como evidentemente el Quijote de la Mancha, los aforismos de Cioran y las trovas de un pueblo oral son genuinamente fenómenos literarios. No obstante, hay dos elementos que devienen casi ubicuamente en toda la literatura: el lenguaje y la imaginación. Sin que sean los dos lados de una ecuación, afirma Eagleton que literatura es igual a lenguaje más imaginación. Aunque ambos elementos no la definen concluyentemente sí ofrece un principio orientador para su comprensión. *Altazor o el viaje en paracaídas* (Huidobro, 1931) es un caso palmario de esta definición. Poblado de imágenes brillantes, construidas con un casi sobrenatural uso del lenguaje, Vicente Huidobro crea un hecho literario que le calza muy bien a esta noción, solo que al final de su poema hasta la supera. A partir de *Altazor*, Huidobro deconstruye desde la literatura a la literatura.

A manera de ejemplos vale la pena traer en desorden algunas imágenes y expresiones lingüísticas del poema

rebotantes de genialidad: “En el tapiz del cielo se juega nuestra suerte”. “Solitario como una paradoja”. “El alma pavimentada de recuerdos.” “Vas derecho hacia la muerte, como un iceberg que se desprende del polo.” “Qué se rompa el andamio de los huesos, qué se derrumben las vigas del cerebro.” “Las palabras con fiebre y vértigo interno, las palabras del poeta dan un mareo celeste.” Estas imágenes y expresiones son parte del camino literario que recorre Huidobro para al final, y después de deconstruir a la imaginación y al lenguaje alabar cosas como: *Tralalí, tralalá; Lalali, lo ia*, pues *Altazor* es una obra literaria que desploma lo más característico de la literatura: lenguaje e imágenes. Desde Alfonso Reyes se afirmó: “La única lealtad del escritor es el lenguaje”, Huidobro es tan fiel a él que busca superarlo para convertirlo en música. En el recorrido que se hará por *Altazor* se intentará mostrar el proyecto que emprende Huidobro: derrumbar el lenguaje para sobre sus escombros ensalzar la música.

La caída del lenguaje y su ascenso hasta la música puede entenderse alegóricamente desde el desplome que experimenta el personaje en la primera parte del poema. *Altazor*, el bendecido por la Virgen, se arriesga a caer desde los cielos de su pensamiento para conocer los cimientos de la razón. Desde el inicio se muestra seguro y altanero. Además de sentirse hijo de Dios está acompañado por la más audaz auriga: la poesía. Como aventurero reconoce la dicha del viaje, pero también sus riesgos. *Altazor* cierra sus ojos e inicia su descenso: la caída en su mundo interior. Como una alegoría de las seis restantes partes del poema, en las que el lenguaje se destruye hasta volverse canto, *Altazor* cae pero se siente seguro y vivo porque puede cantar su poema:

Me puse de rodillas en el espacio circular y la Virgen se elevó y vino a sentarse en mi paracaídas.
Me dormí y recité entonces mis más hermosos poemas.
Las llamas de mi poesía secaron los cabellos de la Virgen,
que me dijo gracias y se alejó, sentada sobre su rosa blanda.
Y heme aquí solo, como el pequeño huérfano de los naufragios
anónimos (Huidobro, 1931: 12).

Como una mente omnisciente *Altazor* todo lo percibe, pero en la medida en que va descendiendo también ve cómo todo se va destruyendo. Las montañas, los ríos,

las selvas, las flores, los caracoles van mutándose en creencias, ideas, deseos y suspiros. *Altazor* se sujeta de ellos como si fueran mármol sólido; pero en su caída interior estos se van desvaneciendo:

Abrí los ojos en el siglo
En que moría el cristianismo.
Retorcido en su cruz agonizante
Ya va a dar el último suspiro
¿Y mañana qué pondremos en el sitio vacío?
Pondremos un alba o un crepúsculo
¿Y hay que poner algo acaso? (Huidobro, 1931: 21).

No solo la fe religiosa, sino que también las convicciones ideológicas y políticas, se van triturando en la caída de *Altazor*.

Hace seis meses solamente
Dejé la ecuatorial recién cortada
En la tumba guerrera del esclavo paciente
Corona de piedad sobre la estupidez humana
Soy yo que estoy hablando en este año de 1919
Es el invierno
Ya la Europa enterró todos sus muertos
Y un millar de lágrimas hacen una sola cruz de nieve (Huidobro, 1931: 21).

Tampoco la rocosidad de las leyes biológicas desde las que *Altazor* mira la ciencia, resiste la demolición que en el mundo interior presencia *Altazor*.

Yo estoy aquí de pie ante vosotros
En nombre de una idiota ley proclamadora
De la conservación de las especies
Inmunda ley
Villana ley arraigada a los sexos ingenuos
Por esa ley primera trampa de la inconsciencia
El hombre se desgarró.
Se rompo en aullidos mortales por todos los poros de su
Tierra (Huidobro, 1931: 25).

Ni montañas ni dioses, ni mares ni religiones, ni leyes o ideas salvan a *Altazor* de su vertiginosa caída. La angustia de la nada se cierne alrededor del paracaidista. El padecimiento de *Altazor*, que le hace incluso dudar con seguir su viaje, encuentra un breve aliento en la

poesía. Como si todo lo que se ha convertido en nada fuera solo hecho de lenguaje, fuera solo materia de la gramática y los conceptos, la figura de la poesía le sugiere una breve ilusión. No obstante, Altazor se enfrenta ahora con su yo. Frente a sus pensamientos desmoronados gira la mirada a su intimidad más sustancial, se encuentra con su yo puro, lo que aumenta el vértigo de su aventura:

Sufro me revuelco en la angustia
Sufro desde que era nebulosa
Y traigo desde entonces este dolor primordial
de las células
Este peso en las alas
Esta piedra en el canto
Dolor de ser isla
Angustia subterránea
Angustia cósmica (Huidobro, 1931: 29).

Como si la rebeldía fuera un impulso celeste, en la peor de sus angustias Altazor se ve como un ángel que expatriado de la cordura anda a tientas, o mejor, cae a tientas. Patalea, se rebela contra su condición de mártir y recupera su ímpetu inquisitivo. Vuelve a proclamarse como el elegido, ahora más grande. Es una pájaro que canta:

Yo poblaré para mil años los sueños de los
hombres
Y os daré un poema lleno de corazón
En el cual me despedazaré por todos los lados
(Huidobro, 1931: 36).

A pesar de las angustias que vive Altazor en este canto nunca desfallece. La caída lo llena de vida. La hermosa imagen que se repite varias veces mientras Altazor va recobrando su fuerza: “Silencio, la tierra va a dar a luz un árbol” parece un rompecabezas que es completada con la línea final de esta primera parte del poema: “La tierra acaba de alumbrar un árbol.” (Huidobro, 1931: 44).

En la segunda parte, desde un magistral, luminoso y sensible poema a la mujer, y ya sin volvernos a mostrar su caída, Altazor desparrama su soberanía sobre el lenguaje. Las imágenes poseen un efecto visual tan maravilloso que apagan cualquier eco de la primera parte del canto.

Las llanuras se pierden bajo tu gracia frágil
Se pierde el mundo bajo tu andar visible
Pues todo es artificio cuando tú te presentas
Con tu luz peligrosa.

Inocente armonía sin fatiga ni olvido
Elemento de lagrima que rueda hacia adentro
Construido de miedo altivo y de silencio
Haces dudar al tiempo
Y al cielo con instintos de infinito.
Lejos de ti todo es mortal.
Lanzas la agonía por la tierra humillada de
noches.
Solo lo que piensas en ti tiene sabor de eternidad
(Huidobro, 1931: 46-47).

Altazor no solo estira el lenguaje haciéndolo expresar lo que parece inefable, en la tercera parte del poema juega con él, y a la vez, con las imágenes que las palabras permiten crear. Palabras e imágenes serpentean, son como los niños cuando corren zigzagueando por las aceras de las calles:

Sabemos posar un beso con una mirada
Plantar miradas como árboles
Enjaular árboles como pájaros
Regar pájaros como heliotropos
Tocar un heliotropo como una música
Vaciar una música como un saco
Degollar un saco como un pingüino (Huidobro,
1931: 56).

En esta parte del poema, y a pesar del sobrenatural control del lenguaje y el recreo que en él se encuentra, ya empieza a verse al hablante hastiado de él. Se insinúa otra caída, ya no la de Altazor, sino la del lenguaje:

Matemos al poeta que nos tiene saturados
Poesía aún y poesía y poesía
Poética poesía poesía
Poesía de poética de poético de poeta
Poesía
Demasiada poesía. (Huidobro, 1931: 56)

Seguramente, y ya cansado de tanta poesía, de tanto dominar y jugar con el lenguaje, en el canto cuarto anuncia el símbolo de la destrucción del lenguaje y el ascenso de la música:

Ya viene la golondrina
Ya viene la golonfina
Ya viene la golontrina
Ya viene la goloncina (Huidobro, 1931: 68).

En la medida en que anuncia la prescripción del lenguaje, muestra como él mismo se va autodestruyendo. Empiezan a aparecer palabras que carecen de sentido. Ciertos sonidos empiezan a filtrarse en el lenguaje, sonidos que antes que palabras emulan a la música. Y en un ritmo afanoso que anuncia una gran transformación, aparece de nuevo Altazor, esta vez, en una sutil y momentánea línea, pero quizás, es un inmenso símbolo de la caída del lenguaje: “Aquí yace Altazor, azor, fulminado por la altura.” (Huidobro, 1931: 72).

Al final del canto cuarto, ya no hay palabras, el pájaro canta

Uiu uiui
Tralalí tralalá
Aia ai ai aaia i i (Huidobro, 1931: 74).

La figura del pájaro, el símbolo del canto se hace rotunda y constante en la quinta parte. En una extensa hilera de palabras que empiezan siempre con Molino y termina en ento, el poema ya deja de significar y empieza a sonar:

Molino de aliento

Molino de cuento
Molino de intento
Molino de aumento
Molino de unguento
Molino de sustento
Molino de tormento
Molino de salvamento
Molino de advenimiento
Molino de tejimiento (1931: 85).

Cada vez más el poeta muestra su renuncia al lenguaje, se acerca a la música. Quiere ser árbol para cantar su viento, molino para cantar su tiempo, y rosal para cantar sus rosas. Dice:

Callaos que voy a cantar
Soy el único cantor de este siglo
Mío mío es todo el infinito
Mis mentiras huelen a cielo
Y nada más (Huidobro, 1931: 95).

Más adelante:

Yo soy el rey
El rey canta a la reina

El cielo canta a la ciela
El luz canta a la luz (Huidobro, 1931: 97).

En el canto sexto se hace la deconstrucción total del lenguaje. Aunque antes las palabras presentaban además de su musicalidad ciertas imágenes, ahora todas parecen estar desprovistas de significado. Si bien, aún existen algunas expresiones con referente en los versos:

Lana flor por ojo
Flor por nube
Flor por noche
Señor horizonte viene
Puerta
Iluminando negro (Huidobro. 1931: 104).

Ya no hay significados y la sintaxis está completamente destruida, se ha roto como un cristal, como dice al final esta parte del poema:

Cristal sueño
Cristal vieja
Flor y noche
Con su estatua
Cristal muerte (Huidobro, 1931: 107).

La parte final del Altazor es el sonido, la música que emiten en el renacer de la madrugada los pájaros. El lenguaje se ha deconstruido, convirtiéndose en el cantar de un pájaro:

Lalalí
Io ia
i i i o
Ai a i ai a i i i o ia (Huidobro, 1931: 111).

(Schopenhauer, 2004) decía que la música es el más universal y soberano de las artes. Ella, a diferencia de las palabras, no es medio de nada, ni de imágenes, ni de pensamientos; la música no tiene referente. No es venturoso decir que Huidobro al final encontró una música que se eleva sobre el lenguaje. Si bien como lectores no necesariamente podemos oír sus acordes, el dominio grandioso de imágenes y palabras que demuestra, y a su vez, va deconstruyendo en el poema nos hace pensar que efectivamente lo superó, porque es un genio de la imaginación y del lenguaje.

Conclusiones

En el *Discurso del método* Descartes dice: “La lectura

de todos los buenos libros es como una conversación con los hombres más selectos del pasado, y hasta una conversación estudiada, en la que no nos descubren más que sus mejores pensamientos” (1983: 46). Edipo y su búsqueda de la verdad, Aschenbach y su contemplación de lo bello, la soledad y el desarraigo histórico del pueblo mexicano, y Altazor elevando el lenguaje al arte de la música, han trazado surcos nuevos a nuestro yo, o por lo menos, le han dado profundidad a ciertas líneas mentales que ya teníamos. A riesgo de sonar eufórico y vehemente, nuestra forma de conectarnos con la verdad, la belleza, la soledad y el lenguaje se hace más sustancial después de leer los clásicos. No necesariamente mejor o de más valor que la de aquellas personas que no han tenido ni tendrán la oportunidad de leerlos, pero sí más profunda y menos limitada en relación con nosotros mismos y con la superficialidad de la cultura de nuestra época. La idea, a veces cliché, de que la literatura nos hace más libres se constata después de leer un clásico, pues ellos expanden nuestro mundo interior.

Referencias bibliográficas

- Bloom, H. (2012). *Genios, un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*. Barcelona: Anagrama.
- Bloom, H. (2002). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Bloom, H. (2011). *La anatomía de la influencia*. Madrid: Taurus.
- Borges, J. L. (1985). *Borges oral*. Barcelona: Bruguera.
- Descartes, R. (1983). *Discurso del método*. Barcelona: Orbis.
- Calvino, I. (2009). *Por qué leer los clásicos*. Madrid: Siruela.
- Eagleton, T. (2009). *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gil, R. (2012). La mirada cultural. *Sophia* 8, 90-101.
- Huidobro, V. (1931). *Altazor o viaje en paracaídas*. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones.
- Kundera, M. (2006). *El arte de la novela*. Barcelona: TusQuets.
- Kundera, M. (2008). *La insoportable levedad del ser*. Barcelona: TusQuets.
- Mann, T. (1983). *La muerte en Venecia*. Bogotá: Oveja Negra.
- Mann, T. (2016). *Relato de mi vida*. Madrid: Hermida editores.
- Martínez, F. (2014). *Entrevista al maestro Fernando Cruz Kronfly*. Recuperado de: <http://silaba.com.co/resena/entrevista-al-maestro-fernando-cruz-kronfly/>.
- Nietzsche, F. (2014). *El origen de la tragedia*. Barcelona: Austral.
- Paz, O. (1994). *El laberinto de la soledad*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Platón. (2003). *Apología de Sócrates*. México: Porrúa.
- Schiller, F. (1795). Cartas sobre la educación estética del hombre. Recuperado de: <https://clasesparticularesenlima.files.wordpress.com/2015/10/schiller-cartas-sobre-la-educacion-estetica-del-hombre-1795.pdf>.
- Schopenhauer, A. (2004). *Pensamiento, palabras y música*. Madrid: Edaf.
- Sófocles. (2010). *Edipo Rey*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles. (1979). *El órgano*. México: Porrúa.