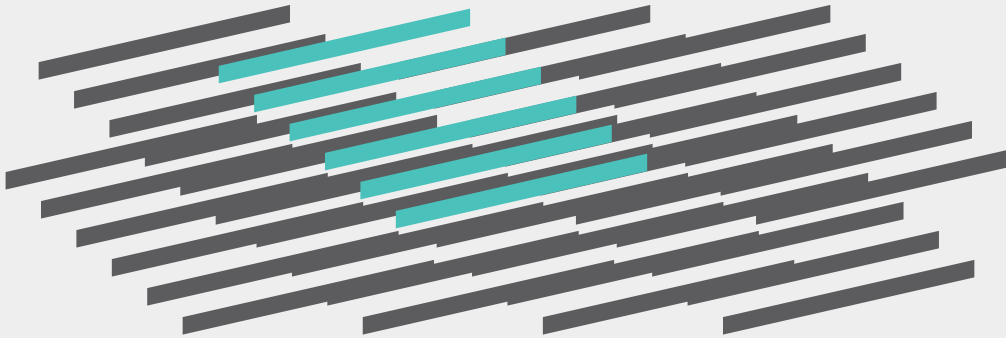


ISSN: 2683-3298

VOLUMEN 7 · JULIO - DICIEMBRE 2024 · NÚMERO 14

# ISEMINACIONES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN Y CRÍTICA EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES



UNIVERSIDAD  
**AUTÓNOMA**  
DE QUERÉTARO



## DIRECTORIO INSTITUCIONAL

Silvia Lorena Amaya Llano / Rectora  
Oliva Solís Hernández / Secretaria Académica  
Iván Nieto Román / Secretario Particular  
Ma. Manuel Toledano Ayala / Secretario de Investigación, Innovación y Posgrado  
Ma. de Lourdes Rico Cruz / Directora de la Facultad de Lenguas y Letras  
Diana Rodríguez Sánchez / Directora del Fondo Editorial Universitario  
Ivonne Álvarez Aguillón / Coordinadora de Publicaciones Periódicas  
Sandra Arteaga Santos / Coordinadora de Publicaciones Periódicas y Académicas  
de la Facultad de Lenguas y Letras

## DIRECTORA

Carmen Dolores Carrillo Juárez

## EDITORA

Perla Holguín Pérez

## DISEÑO GRÁFICO

Sandra Arteaga Santos

## COMITÉ EDITORIAL

Luisa Josefina Alarcón Neve, Gerardo Argüelles Fernández,  
Raúl Ruiz Canizales, Ester Bautista Botello y Eva Patricia Velásquez Upegui

## CONSEJO ASESOR

José Luis Ramírez Luengo, (Universidad Complutense de Madrid), Astrid Santana Fernández de Castro (Universidad de La Habana), Bárbara M. Brizuela (Tufts University), Cecilia Lagunas (Universidad Nacional de Luján), Conrado Arranz Mínguez (Instituto Tecnológico Autónomo de México), Elsa Muñoz García (Universidad Autónoma Metropolitana), Felipe Ríos Baeza (Universidad Anáhuac Querétaro), Gloria Ángeles Franco Rubio (Universidad Complutense de Madrid), Grisel Terrón Quintero (Oficina del Historiador de La Habana), Haydée Arango Milián (Universidad de La Habana), José Enrique Finol (Asociación Internacional de Semiótica de Ecuador), Magdalena Díaz Hernández (Universidad de Huelva) y Mirta Castedo (Universidad Nacional de La Plata)

*Diseminaciones*, Vol. 7, No. 14, julio-diciembre 2024, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Querétaro, a través de la Facultad de Lenguas y Letras, Cerro de las Campanas, s/n, Col. Las Campanas, C. P. 76010, Querétaro, Qro., Tel. (442) 192 1200, ext. 61010, <https://revistas.uaq.mx/index.php/diseminaciones>, [diseminaciones@uaq.mx](mailto:diseminaciones@uaq.mx). Editora responsable: Carmen Dolores Carrillo Juárez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2021-082418185800-102, ISSN: 2683-3298, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este Número; Facultad de Lenguas y Letras, Sandra Arteaga Santos, Cerro de las Campanas, s/n, Col. Las Campanas, C. P. 76010, Querétaro, Qro. Fecha de última modificación: 9 de diciembre de 2024.

## SUMARIO

### *Artículos*

- Una lectura del mito del fin del mundo en *Tierra*, novela posapocalíptica de David Miklos  
*A reading of the myth of the end of the world in Tierra, a post-apocalyptic novel by David Miklos* ..... 6
- MARÍA DEL CARMEN RIVERO QUINTO  
Universidad Autónoma del Estado de México, México
- El *regnum* y su mensaje político en la épica de Valerio Flaco: correspondencias intertextuales  
*The regnum and its political message in Valerius Flaccus' epic: intertextual relationships* ..... 25
- JUAN MANUEL ARRIAGA BENÍTEZ  
Universidad Nacional Autónoma de México, México
- La subalternidad y la periferia desde la perspectiva infantil en *Fiesta en la madriguera*  
*Subalternity and peripherality from a child's viewpoint in Fiesta en la madriguera* ..... 51
- HÉCTOR FRANCISCO GONZÁLEZ FERNÁNDEZ  
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México
- NANCY GRANADOS REYES  
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México
- La marginalidad del mal en la tradición filosófica occidental. La concepción agustiniana del mal de cara al logocentrismo  
*The marginalization of evil in western philosophical tradition. The augustinian conception of evil as regards to logocentrism* ..... 73
- JAVIER EDUARDO GONZÁLEZ GUZMÁN  
Universidad de Guanajuato, México

El autor como participante del hecho artístico. Una mirada a la Revolución mexicana desde tres perspectivas: *Los de abajo* de Mariano Azuela (1916), *Los de abajo* de Chano Urueta (1939) y *Los de abajo* de Servando González (1976) *The author as participant in the artistic event. A look at the Mexican Revolution from three perspectives: Los de abajo by Mariano Azuela (1916), Los de abajo by Chano Urueta (1939) and Los de abajo by Servando González (1976)* 94

HELADIO COLÍN MEDINA

Universidad Autónoma de Querétaro, México

NATALIA PALMA LINARES

Universidad Autónoma del Estado de México, México

### *Reseñas*

Corres, P. (2019). *Relatividad del mal*. Ciudad de México: Fontamara. 145 páginas. ISBN: 978-607-736-614-0 117

JAVIER EDUARDO GONZÁLEZ GUZMÁN

Universidad de Guanajuato, México

Colley, L. (2021). *The gun, the ship, and the Pen: Warfare, Constitutions, and the Making of the Modern World*. Londres / Nueva York: Liveright Publishing Corporation. 512 páginas. ISBN: 978-1-324-09238-4 121

FRANCISCO MIGUEL ORTIZ DELGADO

Universidad de Guadalajara, México

## *ARTÍCULOS*

## Una lectura del mito del fin del mundo en *Tierra*, novela posapocalíptica de David Miklos

*A reading of the myth of the end of the world in Tierra, a post-apocalyptic novel by David Miklos*

María del Carmen Rivero Quinto 

Universidad Autónoma del Estado de México, México  
mriveroq632@profesor.uaemex.mx

Recibido: 8 de abril 2024 / Aceptado: 7 noviembre 2024

### RESUMEN

El artículo propone una lectura dialéctica entre los mitos del origen y del fin identificables en *Tierra*, novela postapocalíptica de David Miklos. La idea central es que el autor plantea un desplazamiento de la incertidumbre de un origen hacia la certeza de un fin a través del sometimiento de una familia y su destrucción, en el entendido de que en el texto se piensa a la familia como un símbolo del origen de la sociedad y de las relaciones afectivas. Este trabajo se divide en tres partes: la primera, destinada a comentar cómo funcionan las estructuras míticas en otras novelas del autor; en la segunda, se anotan algunas precisiones en torno a los mitos del origen y del fin; por último, se interpretan ambos mitos en *Tierra* y cómo se desarrollan en el contexto de un relato literario postapocalíptico.

**PALABRAS CLAVE:** literatura postapocalíptica, mito del fin, mito del origen, narrativa mitológica, violencia

### ABSTRACT

*The article proposes a dialectical reading between the myths of the origin and the end recognizable in Tierra, David Miklos' post apocalyptic novel. The main idea is that the author suggests a displacement from the uncertainty of the origin to the certitude of an end through the submission of a family and its destruction, in the agreement that in the text family is a symbol of the origin of society as well as the affective relations. The article is divided in three parts: the first, is dedicated to comment the function of the mythical structures in other author's novels; the second one is destined to make some precisions about the myths of the origin and the end; finally, the article makes an interpretation of both myths and their development in Tierra.*

**KEYWORDS:** *mythological narrative, myth of the end, myth of the origin, post-apocalyptic literature, violence*

*En memoria de Oliver Mario Aguayo Zárate  
porque todas las cosas están destinadas a morir  
y porque cada fin del mundo conlleva una parte de luz.*

## INTRODUCCIÓN

La propuesta de lectura de la novela *Tierra* se basa en la vinculación de tres elementos próximos entre sí, a saber, la familia, en tanto símbolo del origen y uno de los núcleos de la existencia de la sociedad; el mito del origen; y el mito del fin en su vertiente de relato literario postapocalíptico. Un criminal, emisario de la muerte y de la violencia, precipita las fuerzas de disolución del núcleo familiar, pues sus miembros descubren, durante un viaje forzado, que el instinto autodestructivo ya crecía entre ellos y, por tanto, se da una especie de cruce que invierte el orden de la incertidumbre del origen al desplazamiento hacia la certeza del fin.

## LAS ESTRUCTURAS MÍTICAS EN LA NARRATIVA DE DAVID MIKLOS

En la única entrevista disponible que el autor concedió a raíz de la publicación de *Tierra* (2023a), este señala cuál es la característica fundamental de su novelística: “Mis novelas, todas, van de alfa a omega, o sea, es lo que somos, hay un origen falso, real, lo que sea, que va a desembocar en lo mismo, en la desintegración” (Miklos, 2023c). Declara también que *Tierra* es “una indagación sobre el origen y el apocalipsis de la humanidad desde lo más íntimo” (2023b), es decir, desde la familia, en tanto uno de los núcleos en los que se gesta la sociedad. En efecto, el origen y el fin son dos tópicos míticos y también dos motivos literarios fundamentales en su narrativa, dos aspectos significativos *sine qua non* de su escritura.

La obsesión con el origen asimilada como motivo literario tiene, a su vez, sus orígenes en la historia de vida de Miklos, pues, el autor, nacido en 1970 en San Antonio, Texas, Estados Unidos, fue dado en adopción en aquel país y criado en México por una madre francesa y un padre de ascendencia húngara:

En mi vida siempre hubo una ausencia: la imagen de mi madre biológica. Siempre la busqué a medias y, la verdad, la daba por muerta, tal vez como mecanismo de defensa [...] la encontré. [...] Esa mujer, cuyo nombre conocí a los veinte años, regresó de entre los muertos

y descubrí que, en realidad, nada me ataba a ella desde que me habían separado del cordón umbilical que me unía a su útero. Todo lo que había construido alrededor de ella era una ficción y ahí entendí que todo origen es un mito, una ficción. (Miklos, 2011, día 6, 11:20 p.m.)

Esta declaración sugiere la manera en la que el autor asimila esta historia de vida al crear una mitología narrativa propia o estructuras narrativas mitológicas en torno al origen, en este caso, la adopción y la ruptura del lazo biológico trasladados al terreno literario a manera de motivos, tal como se lee, por ejemplo, en *La piel muerta*, su *opera prima*, en la que la descripción de la fotografía de una mujer con un recién nacido en brazos es el recuerdo del traslado del adoptado a México y de un nuevo inicio; y su correspondiente, el final, pues en la narrativa de Miklos siempre es posible identificar un elemento que amenaza la vida o que la destruye, o bien, reminiscencias de lo que se derrumba, de decadencia y muerte.

Así se lee en el siguiente fragmento de *La vida triestina*, en el que el símbolo de la destrucción es el departamento en ruinas en donde se había hecho una vida de pareja que se termina:

El departamento se ha convertido en una ruina. Pasan los días y el recubrimiento del techo sigue allí, esparcido por todo el suelo junto con los libros y sus páginas mojadas, yeso y papel, tinta y pintura blanca, un amasijo amorfo de palabras sueltas y materiales inertes de construcción. Una amalgama de inutilidad, piensa el hombre y deja los zapatos al borde de la cama, desempolva su ropa y se desploma, peso muerto sobre el edredón. (Miklos, 2010, p. 21)

Para comentar el sentido de los mitos del origen y del fin en *Tierra*, conviene recuperar una declaración del autor relativa a *La vida triestina*. En la presentación de este libro, organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), Miklos declara que existe “la certeza de que todo viaje tiene como destino el mismo lugar del cual se ha partido. Origen y final son la misma cosa” (INBAL, 2012). Esta declaración resume la esencia de los intereses temáticos del autor y relaciona al origen con el fin de manera tautológica, además de sugerir cuál es el vínculo que los relaciona, en este caso, un núcleo familiar víctima de la violencia que aqueja a la sociedad mexicana, pues, al someterse bajo amenaza de muerte a cumplir con una misión impuesta por un criminal, ese núcleo germinal comienza a descomponerse y a mostrar las causas reales de su destrucción.

Entendemos por estructura narrativa mitológica aquella parte del relato literario, o el relato todo, que asimila uno o varios mitos relativos al tópico que se



desarrolla en el texto mediante una determinada forma de expresividad mediada por un lenguaje metafórico, “es ahí donde se convierte en relato y narra la relación del hombre con sus límites más radicales del fundamento último (o la base primordial por la cual adquiere el ser) de la existencia” (Rodríguez, 2011, p. 61). A partir de la premisa de que el relato mítico en sí “es una estructura narrativa cuyas formas lingüísticas de la expresión, de su contenido, son los símbolos” (p. 62) es que tomamos estas ideas para describir lo que simbólicamente se narra en la obra de Miklos relativo a los mitos del origen y del fin.

En este tenor, resulta preciso señalar que son abundantes los ejemplos de estructuras míticas en varias obras del autor, y la mayoría se relacionan con el origen y el fin, sobre todo con el interés por la destrucción de lo vivo, con la muerte y sus agentes. Para Miklos, los mitos “siempre son semillas muy fructíferas, las puedes sembrar y sale una planta de nuevo y puedes narrar y vas cambiando la perspectiva” (2009), es decir, el abrevadero literario brota del relato mítico. En algunos casos la narrativa mítica versa sobre el retorno del personaje a la tierra del nacimiento, la primera patria, a causa de una muerte. En *La piel muerta*, Esteban regresa a la casa de su infancia a raíz de la muerte de su madre; mientras que Lena, personaje de *La hermana falsa*, regresa a su país de origen para reclamar el cuerpo de su abuela, una mujer que fue parte de la resistencia durante un conflicto y que no estaba sepultada en la fosa familiar.

En ambos casos, Esteban y Lena se revisten del papel de Ulises, quien en el mito homérico debe sortear una serie de peripecias para regresar a su tierra, Ítaca, al lugar del origen. En el contexto de los libros de Miklos, estas peripecias van de los conflictos con otros familiares (en el caso de Esteban) al equívoco que genera la identidad duplicada (Lena y la abuela tienen el mismo nombre). En los dos textos, el catalizador de las acciones es la muerte que reta los límites de los personajes para que regresen y recuperen los cuerpos de los difuntos a pesar de las adversidades. En *La hermana falsa*, por ejemplo, Lena reencarna el papel de la sufriente Antígona al recuperar los restos de su abuela,<sup>1</sup> una opositora al régimen que se impuso en la tierra que la acunó, y que permanecía en la fosa común para colocarla junto a sus padres, y así redimirse de los daños que esta acción causa en su historia.

<sup>1</sup> En *Los siete contra Tebas*, Etéocles y Polinices, dos hermanos de Antígona, se enfrentan y mueren. El primero es enterrado con honores por ser fiel a Tebas, mientras que el segundo permanece insepulto como castigo a su traición a la *polis* que lo cobijó. La mujer decide quebrantar la ley humana y hacer valer la ley divina y el derecho natural de todo fallecido a la sepultura digna.

Para Miklos, el origen no es uno solo y no se reduce a una cuestión biológica, geográfica o autobiográfica, sino que, más bien, “existe una multiplicidad de orígenes y eso es lo que intento retratar” (2009). Por esta razón, la pregunta por el origen se traduce en la búsqueda de los distintos orígenes con los que un escritor puede identificarse. En *El abrazo de Cthulhu* y en *Miramar*, Miklos se pregunta por el origen de la escritura, cara cuestión para un novelista que implica temas de tradición, de generación y de intertextos.

En la primera de estas novelas, la estructura narrativa mítica se basa en varias fuentes. A partir de la premisa del personaje que se propone escribir un ensayo sobre Lovecraft, su autor admirado, en el libro se leen varias empresas míticas como la del relato iniciático, el rito de paso de la infancia a la adultez mediante la lectura de los libros de Lovecraft y de un cruel rito de iniciación por parte del padre; el descenso al inframundo, al identificarse con artistas suicidas como Francesca Woodman o Mark Rothko, o potenciales suicidas como Albert Camus o el propio Lovecraft. Esto último se representa en el cuerpo del texto con el simbólico salto del personaje hacia la nota a pie de página cuando admite que no puede terminar el ensayo que se propuso, es decir, aquí se inserta el mito del fin cuya causa es el origen de la escritura no lograda o, de nueva cuenta, el retorno de Ulises a Ítaca, a la vida de pareja en una ciudad, y la recuperación de Penélope ante la negativa del personaje de escuchar el canto de las sirenas en una feria de atracciones.

En *Miramar*, el personaje recupera sus viejos diarios en los que anotara las ideas que devienen en la primera novela del autor; la estructura mítica es la del parricidio traducida en la muerte del autor en tanto creador y generador de ese discurso. De igual modo, la pregunta rectora del ensayo narrativo *Paseos del río* es el origen de la escritura; para ello, el ensayista emprende un viaje de vuelta a los orígenes mediante la imagen del cauce de un río cuyas aguas ancestrales se internan en la cueva de Chauvet, misma en la que el hombre primitivo enunciara el primer relato. Por último, es preciso señalar que la hipótesis de este libro es que toda historia (incluida la Historia, la trama de un texto o la personal) tienen el mismo fin, la muerte.

Con esta introducción que describe la relevancia del mito en algunas obras de Miklos, ahora comentaremos las dos grandes estructuras míticas identificables en *Tierra*, del desplazamiento de la incertidumbre originaria hacia la certeza del final. En este sentido, cabe precisar que este desplazamiento no es lineal ni cíclico, a pesar de que en el texto así parezca debido al movimiento lineal de la familia en una camioneta que va de un punto de partida a otro final y de que el relato avanza a medida que el tiempo de los personajes se agota; sino que, más bien, el catalizador (un criminal violento) descubre que esta dialéctica es recíproca, más en el tenor

del arquetipo mítico del laberinto pues, aunque tiene una entrada y supone una salida, sus caminos se bifurcan de manera tal que los personajes retornan a un punto en el que descubren que son ellos mismos la causa de su destrucción.

#### ALGUNAS PRECISIONES EN TORNO A LOS MITOS DEL ORIGEN Y DEL FIN

La lectura del mito del fin en *Tierra* supone una dialéctica en la que la parte complementaria es el mito del origen; de ahí que la pregunta guía en este artículo sea ¿cómo son las estructuras míticas del origen y del fin que se narran en *Tierra*? Para ello, nos limitamos a las nociones de mito de Eliade; del mito del origen según Vernant y Pániker; y del mito del fin según Bull; y, sobre todo, desde la perspectiva del relato literario postapocalíptico para el cual un agente violento es la causa de la destrucción.

Una noción básica de mito señala que se trata de una narración de los orígenes que “cuenta una historia sagrada, relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial y fabuloso de los comienzos” (Eliade, 2000, p. 16);<sup>2</sup> Rodríguez amplía la definición al proponer que se trata de una “narración que dramatiza y relata, en el lenguaje simbólico, el origen de los elementos y supuestos básicos de una cultura; por ejemplo, cómo comenzó el mundo, cómo fueron creados los seres humanos, dónde nacieron ciertas costumbres, ritos o formas de actividad humanas” (2011, p. 62), a lo que añadimos la pregunta por el fin, por qué lo vivo muere.

Dado que fue primero el mito el que planteó los problemas en los que después pensaría la filosofía, es decir, las grandes cuestiones humanas que no tienen respuestas satisfactorias, entre ellas el origen y su contraparte, la realidad última de todo lo vivo, conviene precisar, desde ahora, en qué consisten los relatos del origen y los del fin para después interpretarlos en el contexto de *Tierra* y responder a las preguntas ¿cómo se asimila lo originario y lo postapocalíptico en esta novela?, y ¿cómo ambos mitos se vinculan con el tópico de la violencia?

La teoría del apocalipsis y los fines del mundo es un tema que fascina, ocupa y preocupa a la humanidad desde el comienzo de su conciencia temporal. De ahí la relevancia de sus relatos a manera de respuesta a las grandes preguntas sobre

<sup>2</sup> No se profundizará en un ejercicio comparativo entre los múltiples enfoques desde los cuales se puede abordar el mito y tampoco en las complejas meticulosidades sobre su esencia. Existen diversas concepciones de este, desde la filosofía (Cassier), la antropología (Malinowski), la historia de las religiones (Watts), la psicológica (Jung), la semiótica (Barthes) o la posmodernidad (Lipovetsky), por mencionar a algunos de sus pensadores.

cómo será el fin de lo vivo y su cuestionamiento consecuente por recuperar los relatos del origen o la generación de otros mitos que hablen de nuevos orígenes.

Según Bull, “casi todas las visiones del futuro se encuentran situadas entre una escatología pura de desastre inmotivado y una teleología pura de resolución interminable” (2000, p. 12). Por esto la necesidad de distinguir entre fin del mundo (pos)apocalíptico, escatológico, distópico, milenarista, mesiánico, posmoderno o teleológico.<sup>3</sup> En la historia de Occidente, la creencia religiosa del fin del mundo tiene una base netamente escatológica y mesiánica: “la historia llegará a su fin con la llegada, o el regreso, de una figura mesiánica que vindicará a los justos, acabará con los enemigos de estos e imperará sobre un reino de paz y prosperidad” (p. 14). Los mitos sobre el fin de la humanidad, del tiempo o de este mundo se caracterizan por anunciar la llegada de un agente de la destrucción y la materialización “de un ciclo en el que se alcanzan los objetivos no cumplidos, y el tiempo que sobra luego de una dispensa se convierte en el principio del siguiente ciclo” (p. 12), ya sea por medio de la reencarnación o el eterno retorno, del que también habla Eliade, o del establecimiento de la utopía, el estado ideal, pacífico y perfecto de la vida social.

El milenarismo se enfoca en el fin de los tiempos y de la historia; la escatología, en los hechos que ocurren en el presente y en el futuro inmediatos; en ambos casos, cada acontecimiento relevante es un presagio del fin que apura el llamado al arrepentimiento. Lo apocalíptico, en cambio, para Bull “se alimenta de las imágenes de holocausto nuclear, catástrofe ecológica, decadencia sexual y desplome social [...] no suele querer producir una transformación personal de índole espiritual” (p. 16). Como se puede ver, las historias sobre la expectativa del fin del mundo “revelan que han desempeñado, ya de tiempo atrás, un papel significativo en la generación de significado” (p. 19), incluso más en el ámbito literario.

La narrativa (pos)apocalíptica literaria se concentra en enunciar la causa de la aniquilación y anticipa una posible restitución de un nuevo estado condicionado por el agente destructivo,<sup>4</sup> se le llama también literatura anticipativa o predictiva.

<sup>3</sup> Salvioni (2013) considera que la centralidad del mito de lo postapocalíptico en la literatura hispanoamericana en las dos primeras décadas del siglo XXI puede analizarse desde la perspectiva posmoderna. Las inciertas posibilidades que trajo consigo la crisis del “sentido del final” o del “fin de la historia” produjeron relatos (des)ordenadores de la realidad, “el escepticismo posmoderno acerca de los alcances de la conciencia histórica parece haber redefinido, una vez más, la relación entre la temporalidad extraliteraria y los finales narrativos, causando la urgencia de nuevas exploraciones del mito apocalíptico” (p. 305).

<sup>4</sup> El postapocalíptico, que a veces muestra el proceso apocalíptico y otras solo lo utiliza como punto de partida, es sin duda el subgénero más atado a la realidad y los miedos del momento. El término que designa a este subgénero literario aún está por definirse. Salvioni (2013) la

La ficción postapocalíptica, asociada con la distopía, se ambienta después del evento catastrófico y puede o no mencionar la causa del fin, pues su interés se concentra en narrar cómo son las condiciones de la sobrevivencia y los comportamientos generalmente hostiles de los remanentes de la sociedad.

González (2018) señala que esta narrativa habla de lo “que queda después de la destrucción, el espacio que muestra la reducción de la condición humana a lo más básico, pues provoca que la supervivencia se vuelva primordial” (p. 9). El relato postapocalíptico supone que algo previo, un evento catastrófico de escala mundial arrasa con lo vivo; este puede ser un cambio climático o un evento natural de impacto; provocado por el hombre, como el holocausto nuclear; o médico, como una plaga o un virus, ya sea natural o manipulado; o imaginativo, como el apocalipsis zombi. El tiempo de la narración sucede después de la catástrofe; el narrador se concentra en conocer la psicología de los personajes, en mitificar la existencia de la civilización anterior, en el entendido de que al orden previo se le considera el nuevo origen o, como en el caso que se analiza, en la descripción de la pervivencia del entorno, la relevancia del criminal agente de la violencia y la muerte, y en la desintegración de una familia en tanto símbolo del origen.

Si, como hemos visto, hablar de mito de manera general y acotar la narrativa mítica del fin a la perspectiva literaria postapocalíptica es tarea compleja, no lo es menos el caso del mito del origen, el cual, a su vez, implica la relación con la violencia, pues el establecimiento de una nación, la concepción o el nacimiento son actos violentos. Sin embargo, trataremos de ajustar algunas ideas suficientes para su estudio en el texto de Miklos. En este sentido, es preciso señalar que optamos por el término “origen” debido a su connotación genérica de comienzo, principio, nacimiento, causa;<sup>5</sup> o bien, en la acepción de patria, lugar de nacimiento o de principio de una familia, por tanto, ascendencia o genealogía, pues este es el significado de la palabra que se lee en los textos literarios del autor.

Decimos “mito del origen” porque la intención de Miklos, según las declaraciones previas, es crear su propio relato mítico-literario sobre el origen que puede ser de diversa índole, como hemos señalado, biológico o de escritura; una narrativa en la que los personajes conozcan o busquen su patria o su ascendencia, puesto

denomina “literatura apocalíptica latinoamericana contemporánea”, mientras que Vázquez (2021) la llama “narrativa post-2001”.

<sup>5</sup> Se descartan como sinónimas las palabras *génesis* o *teogonía* por tener una connotación religiosa, aunque bien se sabe que dentro de ambas hay un estrato destinado a la explicación del origen divino del hombre. De igual modo, se descarta la palabra *cosmos* (cosmogonía) por tratarse de la explicación científica del origen del universo y de todo lo vivo, el hombre incluido.

que al final, la patria de todo escritor termina siendo la literatura; los personajes encarnan al héroe que debe escuchar el llamado a la aventura y sortear distintos obstáculos, dados por los nudos narrativos o por el antagonista, emprender el viaje de regreso y, en él, resignificar esta acción.

Pániker decreta que es imposible hablar del origen y mucho más complejo, casi una tarea sin sentido, definirlo, por lo que su explicación se llama, sin más, *Aproximación al origen*. En este complejo ensayo, el autor confía en aclarar el sentido y el alcance de ese vocablo al que considera “un término equívoco, pero no encuentro otro mejor. Cabría sustituir “origen” por “realidad”. La ventaja de “origen” es su mayor connotación de cosa inaccesible y eternamente generadora” (1982, p. 19).

De aquí se desprenden las dos características básicas del origen que podemos asociar a las declaraciones de Miklos y que permean en su obra: su inaccesibilidad y que el origen es algo jamás conocido, a lo que nunca se accede, a lo que el esfuerzo humano solo se aproxima, algo que se figura, aun cuando el origen tenga evidencias claras como un acta de nacimiento, fotografías familiares, relatos o recuerdos; y que es lo indecible e incluso lo impensable. Se trata, quizá, del mayor misterio de lo humano y de lo vivo, de ahí la existencia de miles de mitos del origen, así como de miles de teorías sobre la vida.

En este sentido, apunta Pániker, el origen “no tiene que ver con el comienzo cronológico, con la contingencia del comienzo temporal, sino con las permanentes condiciones de lo real, pues la cronología es una gran abstracción” (1982, p. 21), así como la ciencia histórica se vuelve un gran relato más que no alcanza a explicar lo que el mito declara. Visto así, la perspectiva del origen en los relatos de Miklos radica en que este se encuentra en otro momento, con otras personas que no son necesariamente los padres, o en otras formas distintas de la biológica.

Si el origen es la contrapartida de la finitud, en *Tierra* este contrapeso se percibe de dos formas: una, en la que se anota entre corchetes el tiempo que falta antes de que la familia salga de su casa bajo la amenaza de Roberto, el criminal; y dos, junto con la anotación, también entre corchetes, del tiempo que resta para cumplir el trayecto en carretera y llegar al destino final. Estas dos temporalidades se contrastan con el tiempo de las analepsis, de las rememoraciones de Paolo y Antonia, que retrotraen el relato al tiempo pasado en el que los personajes inician una familia, su propio origen.

Por último, Pániker estima que la precipitación irracional hacia el final viene de una profunda desconexión con el origen y de la falsa ilusión que el racionalismo y la tecnología han construido de una vida más equilibrada, predictiva y menos riesgosa y se avanza así al paraíso, es decir, pretende borrar una esencia común en

ambos mitos, la incertidumbre del origen y la certeza del fin. De ahí la relevancia de las estructuras literarias míticas como *Tierra*.

### INTERPRETACIÓN DEL MITO DEL ORIGEN Y EL MITO DEL FIN EN *TIERRA*

En esta obra, la estructura mítica del fin se describe desde la perspectiva del relato literario postapocalíptico, en tanto parte de una tendencia o de un imaginario literario de narraciones relativas al fin de todo, mientras que el mito del origen se narra con varios recursos como la analepsis, el conteo regresivo, la enunciación de recuerdos que remiten al origen de una persona, de una relación o de una familia. El mito del (post)apocalipsis, de la causa del fin y lo que seguirá después de este, resulta de racionalizar el mundo, del deseo de encontrar la causa por la que terminará; en tanto que el mito del origen da la noción fundamentadora, ratifica, constata una procedencia y una pertenencia.

En el caso de la novelística de Miklos, se deben precisar al menos dos formas particulares del tratamiento de la estructura mítica del origen. Puede ser un origen perdido, que se tuvo, se creció en él y algo pasó que se perdió, o bien, el personaje tuvo que alejarse de él. También se puede tratar de un origen desconocido, a pesar de que se tiene, del cual el personaje fue separado muy pronto en su historia de vida y nada o poca cosa sabe o recuerda de ese inicio, en ocasiones desea conocerlo, en otras, desea borrar cualquier traza de vínculo.

En *Tierra*, a pesar de que Paolo conduce una camioneta-carroza fúnebre rumbo a un destino familiar, pero ajeno a la vez como la playa, está aferrado en que hará el viaje de regreso hacia el paraíso perdido para salvar su matrimonio y recuperar su hogar, retornar a su Ítaca íntima: “pero mañana, ya casi hoy, nos vamos a la playa como si no pasara nada, aunque en realidad pase todo, un todo que no hemos sido capaces de descifrar, una digresión acaso indescifrable, quizá logremos resolverla cuando todo esto que aún no comienza, o apenas comenzó, acabe” (Miklos, 2023a, p. 54).

El título del libro remite al espacio de arraigo, el lugar que da identidad y que los personajes tienen que abandonar para pasar de núcleo sedentario a grupo nómada o de desplazados forzados. La casa propia es un símbolo de la madre; y cuando Roberto, el criminal, se mete en la matriz familiar para expulsarlos de esa vida intrauterina, se traduce, en el sentido de la narración mítica, en un desprendimiento violento de la madre; otra forma de hablar de la orfandad o el nacimiento como un acto violento, los personajes nacen a la orfandad y nacen a un estado diferente al de familia, nacen a su desaparición:

Dejamos la casa atrás, el foco que ilumina la entrada principal encendido, la puerta roja como una señal de alerta en la madrugada. Puedo ver un asomo del costado de la silueta del hombre que nos vigila apenas visible, difuminada entre el humo del cigarro cuya brasa de pronto se aviva, semejante a uno de los tantos avisos encendidos en el tablero de la camioneta en la que viajamos los cuatro hacia la costa. Apenas ayer supimos de la inevitabilidad de este viaje, esta vacación súbita, planeada por otros para que nosotros la lleváramos acabo. (Miklos, 2023a, p. 12)

En un momento del trayecto en carretera, Paolo se identifica con el hombre primitivo que reacciona ante el acecho de un extraño, ante el peligro de una amenaza: Roberto, el emisario de la muerte y de la violencia.

[...] Como si fuera un hombre de las cavernas y un oso estuviera rondando la antesala del corazón de mi hogar, allí donde el fuego permanecía encendido, como todas y cada una de las estrellas del firmamento, incluso las que ya estaban apagadas o muertas o devueltas en su implosión a la nada del tiempo y el espacio y la antimateria. (Miklos, 2023a, p. 30)

Para Rodríguez Barraza, el mito de la autoctonía, en tanto raíz fundamental, conlleva dos sentidos:

el sentido del origen *Ursprung* donde la misma tierra-raíz es lo que posibilita engendrar a una determinada familia nacida del mismo tronco común *phylon*, y dos: en que la permanencia y fidelidad al territorio es la permanencia y fidelidad a la familia, por lo que expulsar o impedir la entrada de lo extranjero es una tarea primordial. (2016, p. 17)

Así, cuando Paolo se asume como aquel hombre primitivo que protege el fuego del hogar (otro símbolo mítico relativo al origen) y a su familia, se traduce en los instintos de protección y de sobrevivencia. Estar con la tribu, con la familia, en tanto símbolo del origen del orden social, es una acción que legitima haber surgido de la misma tierra-raíz, el mismo origen y linaje; por otra parte, la desacralización de ese origen es la destrucción del personaje, la pérdida del paraíso y la experimentación de la orfandad.

Varias son las analepsis que narran cómo se conocieron Paolo y Antonia, cómo empezó a formarse una familia, cuándo nacieron María y Bruno, cómo se hicieron de la casa que de pronto deben abandonar, cuál era la dinámica familiar hasta antes de que apareciera Roberto, el agente de la violencia y el emisario de la muerte. Estas analepsis son la forma en la que se narra un relato mítico relativo al origen



de una familia, impregnado de nostalgia y melancolía por el recuerdo de eso que ahora es una ruina personal y colectiva que no se puede recuperar, una especie de paraíso perdido:

Conocí a Antonia poco después de regresar de la vieja ciudad del río ancho, pero no fuimos pareja sino casi una década después, cuando yo me acercaba a los cuarenta años y ella comenzaba a acercarse a los treinta, convertida en la contadora de un grupo editorial de libros de texto y divulgación científica, yo lo que aún soy, un escritor de obras didácticas y textos de divulgación científica por encargo, un negro literario de la ciencia. (Miklos, 2023a, p. 68)

Según recupera Vernant, en la cosmovisión griega existía la idea de lo femenino representada por las diosas, la mujer mortal aún no era creada, por lo que superar la condición mortal requiere la necesidad de procrear:

A partir de que un hombre para tener un hijo debe unirse con una mujer, que es a la vez semejante y distinta, el nacimiento y la muerte se convierten en el destino de la humanidad. El nacimiento y la muerte constituyen dos estadios de una existencia. Para que no exista la muerte, no debe existir el nacimiento. (2020, p. 59)

La estructura narrativa mítica relativa al origen se identifica en el recuerdo de Paolo del nacimiento de sus hijos:

Cuando finalmente nació María, ocho años después de que nos conociéramos, comenzamos a llamarla *Vástaga* de cariño, apodo que derivó en *Renueva* y, finalmente en *Rení*, para acabar en la suma de apodo y nombre, *Marireni*, aunque apenas nuestra hija cumplió, a su vez, ocho años y Antonia ya estaba embarazada de Bruno, nos pidió que no la llamáramos más así, que para qué le habíamos puesto un nombre si no íbamos a utilizarlo. (Miklos, 2023a, p. 69)

El mito del origen también se asimila en el título del libro. Los hombres que vivieron en la Edad de Oro, según el mito griego, lo hicieron en el tiempo en el que nacían de Tierra: “Acaso los ha parido Gea, la madre Tierra, tal como a los dioses. Estaban ahí sin preguntarse por su origen” (Vernant, 2020, p. 59). Viven en la llanura de Mekone y no tienen la razón del fin, sino que viven en un eterno tiempo presente que siempre ha sido el mismo y en el que ellos se conservan iguales, es el estado primigenio ideal, ya que “en ese tiempo los hombres son siempre jóvenes, no conocen el nacimiento ni la muerte” (p. 59), un eterno instante que desconoce la corrupción y la destrucción, su contrapartida.

En cuanto al mito del fin, según se infiere en “Playa”, parte última del libro, una vez que la familia ha desaparecido, las acciones suceden después de un colapso ambiental del que el narrador no ofrece detalles, sino que se concentra en narrar el mundo postapocalíptico en el que los humanos sobrevivientes están sometidos a una figura de autoridad y en el que la violencia ha impuesto sus condiciones para la sobrevivencia. “Nada aquí. Es decir: nada en apariencia humano aquí. El pájaro que sobrevuela el paisaje parece una anomalía, su sombra proyectada sobre la arena, una mota móvil y gris que no mancha el ocre que todo lo pinta” (Miklos, 2023a, p. 109).

La última parte de *Tierra* sugiere que hubo un colapso ambiental y la imposición de un régimen autoritario sobre los humanos sobrevivientes. Se desconoce la causa de la aniquilación del orden previo y el narrador no mitifica a los primeros habitantes del antiguo mundo, simplemente remarca que la familia ha desaparecido de la narración y que persisten los restos de la camioneta que fuera su carroza fúnebre: “una camioneta abandonada, sin llantas, oxidada, sin puertas, colocada sobre ladrillos al centro de un lote recobrado por la maleza y los cangrejos ermitaños [...] una errata de la naturaleza, muerta, aquí en donde terminará esta historia” (Miklos, 2023a, p. 114).

Los sobrevivientes al cataclismo o a la causa que aniquila la vida en este planeta están sometidos, según la descripción del narrador, pero quien mira los remanentes es un águila que a su vez ha matado a una gaviota que a su vez mató a otro pájaro para dar de comer a sus polluelos. La lógica violencia-origen descrita una vez arrasada la vida como se la conocía:

El águila no lo sabe, pero intuye que es allí donde habita su único depredador posible: la distancia es su mayor protectora. Si el ave aguza la vista puede verlos allí: todos ellos reunidos al centro del cuadrángulo, ordenados en filas, convertidos en un manchón negro que se desplaza de un extremo al otro de una plaza, gira, alcanza el otro extremo, gira de nuevo, llega al otro extremo, y así, hasta alcanzar su sitio en el centro, una y otra vez, hasta que las filas se rompen y el manchón se dispersa, fragmentado en cuatro, hacia una de las esquinas del cuadrángulo. Pero el gran pájaro no repara en ellos, aunque los intuya. (Miklos, 2023a, p. 114)

La cita ilustra el vínculo entre la violencia y la supervivencia, y remite a la relación entre la violencia y lo sagrado, es decir, lo mítico, aspecto que reclama un análisis más profundo para otra ocasión. Por otra parte, en “Serranía” se escucha la voz de Antonia. A través de ella se enuncian las causas del fin de las relaciones y el fin del modelo convencional de familia:

Todo esto que no sé qué es y no sé cómo ocurrió, por qué está ocurriendo ahora, justo cuando estaba por dejarlo todo. Por recomenzar de nuevo sola sin el esposo que elegí. Sin el padre de mis hijos, pero con mis hijos. Qué difícil es mandar a la chingada a alguien. Qué difícil es ser una hija de la chingada. Qué difícil es chingarte a alguien, aunque ese alguien te haya chingado a ti sin saberlo. Paolo me chingó. Me sigue chingando. Aunque quizá no se trate de chingaderas, sino del curso natural de las cosas. Es decir: de las relaciones. (Miklos, 2023a, p. 87)

El modelo de familia convencional, madre, padre, hijos, supone un orden determinado que suprime las alternativas como la familia monoparental, con sus hijos, pero sin marido, un desorden que puede ser otro tipo de comienzo; a decir de Pániker, “lo que llamamos desorden es, ante todo, un orden distinto del que esperábamos” (1982, p. 25), y la idea de origen es una invitación a “asumir la pluralidad de órdenes. Con nuestro hábito de privilegiar a determinado orden habíamos reprimido su correspondiente desorden, es decir, habíamos reprimido la infinidad de las alternativas; en suma, habíamos reprimido el pluralismo” (p. 25).

En voz de Antonia también se enuncian las palabras relativas al fin del amor: “solo ahora sé quién es mi esposo en realidad, completo. Y ya no lo quiero más conmigo. No podría fingir y dejarme tocar. Besar. Ser penetrada por él, de nuevo. Por mi antiguo hombre activo” (Miklos, 2023a, p. 104). El mito del origen y el del fin se enuncian con tecnicismos relativos al universo:

María está conectada toda ella con el mundo: hacia afuera y hacia adentro. María habló muy pronto. Bruno aún no habla. No dice palabras completas. [...] María es el puto cosmos y Bruno una estrella solitaria, distante. Ambos, eso sí, son luminosos. Paolo es una estrella devenida agujero negro. Y yo la luz, el tiempo, la materia siendo devorada. (p. 90)

En esta última parte, la mujer reconoce que la causa de su destrucción no es el criminal, sino su propio esposo que, cual agujero negro, se traga todo lo que se acerca a sus límites de indeterminación, es decir, se descubre que está en la naturaleza humana ser origen y también la causa del fin, es del humano y de los vivo la violencia y la aniquilación.

Según Fabry (2012), una característica en la tipología del relato posapocalíptico es la presencia de una amenaza que ensombrece el porvenir de la humanidad. Hemos mencionado que los mitos del fin de la humanidad se anuncian con la llegada de un agente de la destrucción que puede ser enviado por un ser divino o, en el caso de la literatura postapocalíptica, creado por el mismo ser humano.

En *Tierra*, Roberto es el emisario de la muerte, uno de los jinetes negros, si así se quiere leer, que cataliza las acciones destructivas entre los personajes, en especial entre Antonia y Paolo. Un criminal que mediante la violencia y las amenazas somete a esta familia y ataca a este núcleo mítico del origen: “Mañana, tú serás parte fundamental de la maquinaria, una pieza única, aunque si no cumples, me temo que serás desechable, como tantas otras, admito que no sobran piezas como tú, pero tampoco faltan” (Miklos, 2023a, p. 16).

La figura del emisario de la muerte es característica de los relatos de Miklos. En el cuento “22” y en otras novelas, un vagabundo-sastre se presenta ante los personajes en el momento previo a la muerte de otro personaje, sea el padre en el caso del cuento, sea la madre en *La piel muerta*, por ejemplo.<sup>6</sup> En *Tierra*, el agente de la muerte es Roberto, el sicario que viste “unas botas raras como para pisotear gente” (Miklos, 2023a, p. 52). La diferencia es que en los relatos anteriores aquel emisario propicia el viaje de regreso a la tierra de la infancia, al origen, al reencuentro con las señas de identidad, mientras que en la novela que nos ocupa, Roberto motiva al viaje forzado, un desplazamiento en el que la muerte es otro pasajero y el destino final de los personajes.

Según lo enunciado en torno al origen, Roberto se presenta como un agente del caos, por tanto, un agente del origen y del cambio, un catalizador que acelera las acciones relativas a la desintegración cuando irrumpe en el orden de la familia convencional que, si no fuera por su llegada, ya habría cambiado a otra forma. Roberto es otro agente de la destrucción de una familia que ya se estaba descomponiendo, es el emisario de la violencia fundadora de otro modelo de familia, el que Antonia quiere. Con su irrupción en lo íntimo del hogar, Roberto desacraliza el origen y precipita lo que ya era fractura.

El agente destructor del mundo que construyeron Antonia y Paolo es Roberto, aunque solo en apariencia, pues ya entre ellos la relación estaba caducada; mientras que se desconoce cuál ha sido la causa del fin del mundo. “Altiplano”, la parte más extensa del libro, discurre entre dos tiempos. El tiempo del trayecto en la carretera, progresivo, un tiempo que se consume a medida que la camioneta avanza y corresponde a Paolo; en ese tiempo de las analepsis, él admite que la relación está muriendo y que Roberto es el agente de la precipitación:

<sup>6</sup> Un análisis de esta figura se desarrolla en el artículo “Metatextualidad y simbolismo en dos textos de David Miklos”.

La transformación de Roberto en el hombre que nos vigila o fruto de dicho cambio, o una suma de ese evento al malestar que, desde que nació Bruno, ha crecido entre nosotros como un cáncer innombrable, no sé si aún podemos extirpar el tumor que ambos compartimos o si la enfermedad ya ha hecho metástasis y no tengamos más remedio que separarnos, de manera súbita, así como nos juntamos, hace ya una docena de años. (Miklos, 2023a, p. 73)

Pániker dice que las esencias prístinas del origen son el caos, el desorden, el azar y que nos han enseñado a reprimirlas en aras del orden individual y social, de ahí el rechazo de lo catastrófico, lo violento, lo terrorista que emergen súbitamente como catalizadores de otras acciones violentas. Sin violencia no hay dinámica; sin Roberto, la desintegración del núcleo originario se retardaría, las acciones no se precipitan. A decir de Vila (2015), cuando la violencia se manifiesta en el microcosmos familiar, se debe a que ahí “se percibe con mayor intensidad el desencanto y la inestabilidad que el afuera produce en los sujetos” (p. 135) y la decadencia de la familia expone la de la sociedad, pues “ficcionalizar las distintas versiones de la violencia es un desafío dirigido a mostrar la frustración en la que se desenvuelven las historias privadas y públicas” (p. 136). Las historias de violencia se caracterizan por el desmantelamiento de los vínculos, “de allí que no siempre haya demasiadas precisiones acerca del origen o de las familias y cuando se explicitan, los narradores cancelan toda posibilidad de establecer relaciones sólidas o duraderas” (p. 140).

Tierra es el elemento que nos cubre en cuanto morimos y es lo que pervive a pesar de las condiciones previas de su destrucción:

El águila alcanza la cima de una de las montañas que rompen con la planicie y perturban la lisura de la orografía del territorio. El nido del ave está construido sobre una de las grandes ramas del más alto de los árboles petrificados que coronan la cumbre: un bosque negro, incombustible, vacío de hojas y de verdor garapiñado en la montaña, los troncos idénticos a la roca volcánica a la que aún se aferran. (Miklos, 2023a, p. 113)

En este sentido, Vernant recupera el mito griego de que los primeros hombres habitaban en la llanura llamada Mekone. Ahí no conocen la muerte porque al no nacer, sino al emerger de la Tierra, permanecen en el estado de plenitud constante. Sin embargo, “al cabo de cientos, quizá miles de años, siempre como si estuvieran en la flor de la edad, se duermen y desaparecen tal como habían aparecido. Ya no están, pero no es como si hubieran muerto” (2020, p. 59). En la novela de Miklos, después del relato de Antonia, ya no se sabe más de los personajes, simple-

mente desaparecen de la narración y en “Playa” se lee que sí cumplieron el cometido de llevar la camioneta.

Antonia, Paolo y los niños viajan a la nada, se aproximan al origen al dejar de ser ellos el origen. No se llega al origen jamás, por eso no se sabe más de ellos al final. El cúmulo de analepsis y recuerdos es una retroproyección infinita que el viaje no resuelve porque sería querer llegar a lo que nunca se llegará.

## REFLEXIONES FINALES

Relatos ficcionales postapocalípticos como *Tierra* reflejan que la transición es nuestro modo de expresar la convicción de que el fin es inmanente, y no inminente y de que “el fin es lo que ocurre todos los días, sin solución de continuidad, y que solo nos queda la posibilidad de contarlo a partir de un después” (Salvioni, 2013, p. 307). Todos los días morimos un poco; todos los días las cosas se desgastan; lo comestible se caduca, las flores se marchitan y nuestros cuerpos se preparan para ser banquete de gusanos o abono para la tierra.

La muerte de un ser querido, la pérdida de un afecto, la partida de alguien cercano o las mudanzas son tránsitos, cambios de una situación a otra, manifestaciones del poder absoluto de la incertidumbre. Esto es lo que enseña esta literatura y, con ello, el mito del fin deja de tener un cariz negativo o pesimista; sus agentes son los indicados para el inicio de un nuevo ciclo mítico de origen en otro lugar que se convierta, con suerte, en el propio lugar de arraigo.

El mito del fin enseña la capacidad autodestructiva que se gesta en cada interior humano, y también enseña las bondades de perder o cambiar, ese es el verdadero orden de las cosas; por eso, cuando la familia sedentaria se vuelve nómada, el desplazamiento es bueno, pues mueve algo más que trayectos físicos, remueve los cambios en el interior de los personajes y que son experimentados por los humanos. Por ello, son varias y de distinta índole las reflexiones que debemos anotar a raíz del análisis de la presencia de los mitos del origen y del fin en *Tierra*, novela postapocalíptica de David Miklos.

Si el origen no fuera el caos, la aproximación a él no sería fuente de creatividad. El origen, el caos, hacen posible el cambio. En cada libro, Miklos se aproxima al origen en tanto fuente de creatividad, no más de conocimiento, y cada relato del mito del fin es una aproximación distinta al origen. Confiando en que no hemos forzado nuestra lectura, las estructuras míticas sobre los mitos del fin y del origen en *Tierra* nos recuerdan que el curso natural de las cosas es que terminen y que cada fin deja un rastro de luz para otros comienzos.

## REFERENCIAS

- Bull, M. (2000). “Introducción: para que los extremos se toquen”. En M. Bull (Comp.), *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo* (pp. 11-30). México: Fondo de Cultura Económica.
- Eliade, M. (2000). *Aspectos del mito*. Barcelona: Paidós.
- Fabry, G. (2012). “El imaginario apocalíptico en la literatura hispanoamericana: esbozo de una tipología”. *Cuadernos LIRICO* (7), pp. 1-11. <http://journals.openedition.org/lirico/689>
- González, G. (2018). “Ficcionalización histórica en el espacio post-apocalíptico de *Los Superhombres*”. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios* (16), pp. 4-27. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6710963>
- Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (2012). “Conocer la propia ciudad para conocer el mundo, la lección de *La vida triestina* de David Miklos”, México, comunicado de prensa. <https://literatura.inba.gob.mx/2113-conocer-la-propia-ciudad-para-conocer-el-mundo-la-leccion-de-la-vida-triestina-de-david-miklos.html>
- Miklos, D. (2009). *Lejos del mundanal ruido* / Entrevistado por María del Carmen Rivero.
- Miklos, D. (2010). *La vida triestina*. México: Ediciones Magenta.
- Miklos, D. (2011). “Un viaje en tren con David Miklos” / Entrevistado por Diego Armando Arellano. *Cuadrivio*. <https://cuadrivio.net/cuadrivio-proteico/un-viaje-en-tren-con-david-miklos-primera-parte>
- Miklos, D. (2012). “*La vida triestina* de David Miklos” / Entrevistado por Alejandro Badillo. <https://sdl.librosampleados.mx/2012/02/lavidatriestina-miklos> [Consultado 23 de febrero de 2021].
- Miklos, D. (2023a). *Tierra*. México: Editorial Gato Blanco.
- Miklos, D. (2023b). [@dmiklos] *Una indagación sobre el origen y el apocalipsis de la humanidad desde lo más íntimo* (hilo sobre la publicación de *Tierra*. [Consultado 28 de noviembre de 2023].
- Miklos, D. (2023c). “Todas mis novelas van de alfa a omega, es lo que somos” / Entrevistado por Mayra González y Jorge Alberto Gudiño. *Sin embargo*. <https://www.sinembargo.mx/30-11-2023/4438944>
- Pániker, S. (1982). *Aproximación al origen*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Rivero, M. del C. (2012). “Metatextualidad y simbolismo en dos textos de David Miklos”. *Revista Semiosis*, 8(16), pp. 29-52. México: Universidad Veracruzana.
- Rodríguez, M. (2011). *Eliade y su filosofía del mito*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.

- Rodríguez Barraza, A. (2016). “El mito del origen”. *Ágora, papeles de filosofía*, 35(2), pp. 13-25. <https://revistas.usc.gal/index.php/agora/article/view/2412>
- Salvioni, A. (2013). “Lo peor ya ocurrió. Categorías del postapocalipsis hispanoamericano: Alejandro Morales y Marcelo Cohen”. *Altre Modernità. Rivista di studi letterari e culturali*, (1), pp. 304-317. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4962415>
- Vázquez, L. (2021). “Reconstrucción utópica en *Un futuro radiante* de Pablo Plotkin”. *Letras*, (83), pp. 66-76. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/12552>
- Vernant, J. P. (2020). *Érase una vez... El universo, los dioses, los hombres*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vila, M. del P. (2015). “Voces del desencanto y la violencia en la narrativa latinoamericana”. En T. Basile (Coord.), *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente* (pp. 128-143). <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.378/pm.378.pdf>.



## **El *regnum* y su mensaje político en la épica de Valerio Flaco: correspondencias intertextuales**

*The regnum and its political message in Valerius Flaccus' epic: intertextual relationships*

Juan Manuel Arriaga Benítez 

Universidad Nacional Autónoma de México, México

hector\_aquiles\_apolo@hotmail.com

Recibido: 2 de febrero 2024 / Aceptado: 4 octubre 2024

### **RESUMEN**

La palabra *regnum* y sus acepciones asociadas atestiguan el paso de la concepción monárquica que acompañó la transición de la República romana al Imperio; además, dicho vocablo constituye un término intertextual que sufrió una importante transformación desde Virgilio hasta Valerio Flaco. El presente artículo muestra un estudio acerca del concepto *regnum* que puede asumirse como positivo en el poeta augústeo, pero que, debido a la incorporación del aspecto destructivo que adquiere con Lucano a partir de su asociación terminológica con la palabra *nefas*, es recibido por el flavio de tal forma que sus *Argonáuticas* reflejan una dicotomía paradójica en torno a las guerras civiles, al ejercicio tiránico del poder y a la alternancia dinástica durante el Principado.

**PALABRAS CLAVE:** *Argonáuticas*, épica flavia, guerra civil, poesía épica, Principado romano

### **ABSTRACT**

*The word regnum and its associated meanings witness the passage of the monarchical conception that accompanied the transition from the Roman republic to the Empire; furthermore, this word constitutes an intertextual term that underwent an important transformation from Virgil to Valerius Flaccus. The current article shows a study about the concept in question that in the Augustan poet can be assumed as positive, but due to the incorporation of the destructive aspect that it acquires with Lucan from its terminological association with the word nefas, is received by the flavian in such a way that his Argonautica reflect a paradoxical dichotomy around civil wars, the tyrannical exercise of power and dynastic alternation during the Principate.*

**KEYWORDS:** *Argonautica, civil war, epic poetry, flavian epic, Roman Principate*

## INTRODUCCIÓN

Después del mensaje político que expresa la palabra *regnum* en la ideología general de la *Eneida*, Lucano le adscribió una carga moral subversiva debido a las circunstancias políticas durante las que compuso su *Bellum Civile*; para los autores de la épica flavia, el concepto que el vocablo en cuestión adquirió es entendible en términos de las correspondencias intertextuales combinadas que vinculan las *Argonáuticas* de Valerio Flaco con los dos poemas épicos antes mencionados, dado que este enfatiza un significado político ambivalente que, por un lado, manifiesta el sentido que tiene en el *epos* virgiliano y, por el otro, recibe la carga moral que el poeta neroniano le adscribió.

Así, pues, el significado que tiene la palabra *regnum* puede comprenderse como un testimonio de las implicaciones políticas surgidas en dos contextos históricos diferenciados por dos modelos imperiales adscritos a las figuras de Augusto y Nerón, respectivamente, y rastreables sobre una base intertextual que recibe (y comunica) ambos aspectos en forma de un subtexto capaz de eludir la censura y las restricciones políticas (Davis, 2015). Hay estudios centrales que discuten el término en cuestión y sus implicaciones, así como la herencia que tiene la figura del *rex* a partir del *tyrannos* griego en la época tardo-republicana y su uso como invectiva política (Dunkle, 1967; Erskine, 1991; Kalyvas, 2007; Rawson, 1975; Sidebottom, 2005; Syme, 1939; Wirszubski, 1968). En este mismo sentido, otros han estudiado ampliamente la imagen del rey-tirano, específicamente en Valerio Flaco (Anzinger, 2007; Hershkowitz, 1998; McGuire, 1997; Ripoll, 2003; Timonen, 1998; Zissos, 2009). El objetivo de este trabajo es rastrear los “ecos” políticos que cargan de significado propio a la palabra *regnum*, tanto en la épica virgiliana como en la lucanea, a efecto de establecer cómo esta palabra adquiere una dinámica ambivalente en lo que respecta al significado general de las *Argonáuticas*, mostrando a su autor favorable al programa imperial de la figura central a la que se adscribe su poema (Vespasiano) y, a la vez, crítico respecto al mismo.

Son varios los estudios que han permitido establecer un vínculo intertextual sólido entre los tres poetas antes mencionados. Entre estos están los que hablan sobre la influencia de Virgilio en Valerio Flaco (Barnes, 1995; Ganiban, 2014; Liberman, 1997; Nordera, 2016; Schimann, 1998; Zissos, 2008); los que tratan la influencia de Lucano en Valerio Flaco (Baldini Moscadi, 1999; Buckley, 2010; Davis, 2015; Fuà, 2002; Penwill, 2018; Schenk, 1999; Schönberger, 1965; Stover, 2012 y 2014; Zissos, 2004); y, por último, los que se enfocan en Valerio Flaco como receptor de ideas virgilianas y lucneas (Barich, 2014; Hardie, 1993;

Heerink, 2016 y 2022; Penwill, 2013). De esta manera, el uso de sus poemas para inferir aspectos que permitan comprender la dinámica sociopolítica de sus contextos históricos justifica un análisis como el que propone el presente trabajo, sobre todo debido a que el vocablo que da origen a esta correspondencia está asociado históricamente con el pensamiento colectivo romano y permea el basamento cultural que se adscribe a la alternancia dinástica y al cambio de modelo político.

Es por ello que el periodo que va desde la fundación del Principado romano por Octavio Augusto en el año 27 a. C. hasta el ascenso al poder de la dinastía flavia en el año 69 d. C. puede construirse como una unidad histórica en la que, desde la épica, convergen cuestionamientos a las principales problemáticas derivadas del cambio de régimen y del ejercicio de un poder que difiere en gran medida del modelo republicano; además de que, en el trasfondo histórico, coexiste la inquietud de las guerras civiles o de los conflictos con tintes de guerra civil en los que se apoya el cambio de gobernanza. Particularmente en Valerio Flaco hay una intención multinivel por asociar los conflictos del poema a conflictos con tintes de guerra civil o de discordia; esta puede considerarse, de hecho, una de las trazas más reconocibles sobre la influencia de la *Farsalia* en las *Argonáuticas*. También puede consultarse a Bernstein, 2014; Buckley, 2010; Heerink, 2022; Landrey, 2018; McGuire, 1997; Penwill, 2018; y Seal, 2014.

Huelga decir también que, durante este primer siglo de ejercicio del poder imperial, el auge de la poesía épica puede considerarse un síntoma de la necesidad por expandir las bases de los subtextos que comunican un mensaje político y que exploran con detalle los mecanismos que moldean las relaciones de poder y la dinámica de su ejercicio, muchas veces con una intención crítica o subversiva y muchas más con un propósito encomiástico que, sin embargo, resulta sospechoso a la luz de ciertas interpretaciones.

Finalmente, resulta oportuno decir que el sustantivo *regnum* o sus variantes gramaticales permean toda la narrativa del poema argonáutico, lo cual, a primera vista, parece un intento consciente de Valerio Flaco por poner en primer plano para el lector los elementos semióticos asociados a este régimen. En concreto, el sustantivo en cuestión aparece 39 veces en el poema, según la siguiente distribución: libro I, vv. 176, 195, 418, 500, 560, 616, 702 y 761; libro II, vv. 83, 246, 297, 571, 593 y 607; libro III, vv. 304, [342], 346, 539 y 658; libro IV, vv. 99, 236, 352, 411 y 589; libro V, vv. 236, 240, [273], 524, 607 y 687; libro VI, vv. 138, 608 y 625; libro VII, vv. 35, 371, 425 y 485; y libro VIII, vv., 211 y 215. Ahora bien, a esta estadística es posible añadir una cantidad léxica que se asocia con

dicho sustantivo, como las variantes del verbo *regere*: libro II, vv. 71, 165, [396]; libro III, vv. 134, 489; libro IV, vv. [158], [721]; libro V, vv. 64, 195, 317; y libro VII, v. [343]); de los adjetivos *regius*: libro I, v. 162; libro IV, v. 738; libro V, v. 400; libro VI, vv. 434, 650, 690; libro VII, v. 232; y libro VIII, v. 282; y *regalis*: libro I, v. 820; y libro V, v. 444; o de los sustantivos *rex/regina*: libro I, vv. 27, 52, 61, 81, 203, 342, 345, 397, 414, 535, 592, 604, 694, [725], 753, 797, 801, 814, 833; libro II, vv. 4, 261, 305, 312, 334, 343, 346, 352, 545, 620; libro III, vv. 28, 58, 173, 201, 205, 231, 249, 280, 304, 342, 496, 504, 514, 655; libro IV, vv. 101, 108, 130, 157, 212, 249, 278, 316, 543, 613, 713, 734; libro V, vv. 7, 265, 273, 289, 300, 328, 373, 385, 441, 464, 488, 497, 501, 516, 577, 662; libro VI, vv. 5, 172, 378, 403, 415, 430, 587, 577, 657; libro VII, vv. 27, 40, 45, 326, 444, 539, 650; y libro VIII, 47, vv. 161, 200, 205, 339; y *regia*: libro I, vv. 563, 668; y libro V, v. 67.

Aunque es de considerar que no todas estas entradas de la palabra constituyan llamadas al aspecto político romano o alguna de sus implicaciones particulares, cabe destacar que en conjunto respaldan la postura de una “retórica de la autocracia”, pues, al conjeturar que el poema está plagado de reyes tiránicos que suponen un peligro constante para la expedición de Jasón, su constante iteración habilita el subtexto de que el ejercicio de un poder absoluto está asociado con el ejercicio tiránico de ese poder.

### ***RUPTO FOEDERE REGNI: EJE CENTRAL DE LA IDEOLOGÍA IMPERIAL***

Como se mencionó antes, el *Bellum Civile* de Lucano constituye uno de los hipotextos que sirven de puntos focales de intertextualidad con respecto a las *Argonáuticas* flavias. Esta focalización en específico se canaliza desde aquel poema a este por medio de una pareja terminológica a la que Valerio Flaco recurre, a efecto de “habilitar” el significado que construye Lucano en el *Bellum Civile* dentro de las *Argonáuticas*. La pareja terminológica en cuestión es precisamente la que conforman la palabra *regnum* y el vocablo recurrente *nefas*, asociadas, de hecho, desde el proemio del poema lucaneo:

*Bella per Emathios plus quam civilia campos  
iusque datum sceleri canimus, populumque potentem  
in sua victrici conversum viscera dextra  
cognatasque acies, et rupto foedere regni  
certatum totis concussi viribus orbis*

*in commune nefas, infestisque obvia signis  
signa, pares aquilas et pila minantia pilis.*<sup>1</sup> (I, vv. 1-7)

A través de esta asociación terminológica, el lector puede inferir que el poema entero está cargado de un componente pesimista respecto de aquellas situaciones en las que se alude al ejercicio autocrático del poder, que es básicamente el tema central del discurso del poeta neroniano en relación al proceder de César. Ese *foedere regni*, al que Lucano se refiere, no es otro que el triunvirato formado por César, Pompeyo y Craso (Miller, 1973; Sanders, 1932), cuya ruptura (la muerte de Craso descrita en *BC*, I, vv. 98-106) enfrentó a los dos primeros en esa guerra civil que constituye la trama de su *Bellum Civile*. Este punto es importante, ya que al asignarle la connotación de “reino” al triunvirato, Lucano le otorga un valor sumamente negativo a las relaciones de poder que concentran el ejercicio de este, pues el término “reino” catapultaba para los romanos una noción desagradable que había quedado relacionada con el ejercicio despótico del poder monárquico, por lo que cualquier indicio que implique una vuelta a ese tipo de gobernanza supone para el poeta neroniano un *nefas*.

Silio Itálico ofrece en *Punica* un testimonio acerca del aspecto peyorativo de la monarquía en Roma (Arnold, 1906; Bostford, 1918; Dunkle, 1967; Erskine, 1991; Frank, 1914 y 1923; Hekster, 2019; Sidebottom, 2005) cuando Escipión, tras ser saludado por los aliados romanos de Hispania como rey, les explica que esa denominación no se aprueba entre los romanos (*Pun.*, XVI, vv. 278-284). Asimismo, Cicerón refiere que, tras el derrocamiento del rey Tarquinio el Soberbio, quedó asociada la imagen del rey con la del ejercicio tiránico del poder, lo cual sentó las bases de la hostilidad de los romanos respecto del sistema monárquico (*Rep.*, 2.52), aun si en cierto modo *regnum* no necesariamente implica monarquía (Wirszubski, 1968), sino más bien lo que representa políticamente el ejercicio absoluto de un poder potencialmente tiránico.

La institución monárquica, no obstante, perduró en las magistraturas que, desde entonces, detentaron el poder. Este desdoblamiento institucional, sin embargo, estaba diseñado para evitar que el poder absoluto recayera en una sola figura y que,

<sup>1</sup> Todas las traducciones que aparecen en este artículo son propias. “Cantamos guerras más que civiles en los campos de Ematia y el derecho dado al crimen y el pueblo poderoso que dirige su diestra victoriosa contra sus propias entrañas y los ejércitos emparentados y, tras romperse el pacto del reino, lo peleado con todas las fuerzas del mundo que concurrió hacia un común sacrilegio, y las insignias enfrentadas a las insignias corrompidas, las águilas confrontadas y los pilos que amenazan a pilos”. Las citas del texto latino están tomadas de las siguientes ediciones: Lucano (1926), Valerio Flaco, (1980) y Virgilio (2011).

por ende, una sola persona lo ejerciera tiránicamente, por lo que incluso puede considerarse, hasta cierto punto, que la monarquía romana nunca fue abolida (Frank, 1923; Walbank *et al.*, 1991).

Es, pues, el *commune nefas* de Lucano la consecuencia de lo que la ruptura del *foedere regni* es causa: la guerra civil. Así, es claro el esquema que constituye la idea central de Lucano: la ruptura del *foedus regni* –la guerra civil– el *commune nefas*. Para los flavios, herederos de tal noción, este esquema supone una conexión intertextual bastante fuerte que permea sus poemas (Krasne, 2011). En el caso de Valerio Flaco, la pareja terminológica *regnum/nefas* habilita un significado que se corresponde con aquellas asociaciones inherentes al poema de Lucano, por lo cual la discordia civil y sus efectos permanecen latentes en un subtexto que, no obstante, continuamente es traído a primer plano por el lector.

Más aún, el poema de Lucano cimienta la idea de que la ideología imperial es producto de la guerra civil, pues la agenda política que triunfó fue la de César, lo cual equivale a decir que el imperio y sus atributos autocráticos son herencia de la política cesariana. Esta idea es demostrable bajo una correspondencia que también Lucano establece en el libro I de su *Bellum Civile*:

*Quod si non aliam venturo fata Neroni  
invenere viam magnoque aeterna parantur  
regna deis caelumque suo servire Tonanti  
non nisi saevorum potuit post bella gigantum,  
iam nihil, o superi, querimur; scelera ipsa nefasque  
hac mercede placent.*<sup>2</sup> (I, vv. 33-38)

En ambos pasajes se pueden encontrar dos pares de asociaciones: la idea del *nefas* permea nuevamente el contexto, aunque con significados distintos, y el hecho de involucrar a las deidades es básicamente una forma de preestablecer un destino (*fata*) o, en todo caso, un modelo de mando del cual la causa vencedora es la que llevó al Imperio. Esta correspondencia marca, pues, una idea que se proyecta al futuro, como si se tratara de una proyección de una agenda política impulsada y tutelada por los dioses. De hecho, el primer pasaje citado corresponde al inicio de la invocación a Nerón, un emperador, que para el lector es un resultado

<sup>2</sup> “Pero si el destino no encontró otro camino para el advenimiento del gran Nerón y reinos eternos los dioses le preparan, y si el cielo no pudo servir a su Júpiter sino hasta después de las guerras contra los crueles gigantes, ya de nada, oh, deidades, nos quejamos; los crímenes mismos y el sacrilegio, gracias a este regalo, nos agradan”.

inamovible cuyo advenimiento se origina en aquel *nefas* que enfrentó a César y a Pompeyo. Asimismo, cobra un gran valor programático la referencia que hace Lucano a la gigantomaquia, pues con ella ejemplifica la naturaleza de un reinado pretendidamente eterno (*aeterna... regna*) como resultado de una guerra civil, pero a escala divina. Recuérdese que los gigantes y los dioses olímpicos de la generación de Júpiter están emparentados, al ser hijos de Urano y de Gea, mientras que los segundos eran hijos de Saturno, hijo de Urano (Smith, 2017, s. v. Gigantes).

Esta misma referencia a la gigantomaquia (y, a su vez, a la titanomaquia) vuelve a aparecer en Valerio Flaco de manera recurrente para enfatizar también un aspecto programático dentro de su poema. El pasaje más influyente al respecto, según los propósitos del presente trabajo, se encuentra en el libro I, justo después de que Júpiter explica su plan de orden global y vuelve a asociar la idea de reinos pretendidamente perpetuos bajo dos fórmulas que atestiguan su apego al texto de Lucano. La primera de ellas se da en la siguiente triada de versos:

*Arbiter ipse locos terrenaque summa movendo  
experiar, quaenam populis longissima cunctis  
regna velim linquamque datas ubi certus habenas.*<sup>3</sup> (Arg., vv. 558-560)

En este caso, la correspondencia *longissima regna* valeriana y *aeterna regna* lucanea forman una noción a la que se asocia no solo la idea del poder eterno, sino también la del poder absoluto. Resulta irónico que esta asociación coexista precisamente en dos poemas cuyos autores ya no creen en el *imperium sine fine* expresado por Virgilio en un pasaje análogo al de Valerio Flaco (Heerink, 2016; Krasne, 2011) con un regente que explica su plan global en respuesta a las inquietudes de una deidad:

*Parce metu, Cytherea: manent immota tuorum  
fata tibi; cernes urbem et promissa Lavini  
moenia, sublimemque feres ad sidera caeli  
magnanimum Aenean; neque me sententia vertit.  
[...] His ego nec metas rerum nec tempora pono;  
imperium sine fine dedi.*<sup>4</sup> (Aen., I, vv. 257-260 y 278-279)

<sup>3</sup> “Yo mismo como árbitro, moviendo los lugares y los reinos terrenos, probaré cualesquier reinos que quiera que sean los más largos entre todos los pueblos y dónde, seguro, dejaré las riendas dadas”.

<sup>4</sup> “Expulsa el temor, Citerea: permanece para ti inamovible el destino de los tuyos; observarás la ciudad y los prometidos muros de Lavino y llevarás al magnánimo Eneas elevándose a

Aunque el vocablo central de este pasaje del Júpiter virgiliano es *imperium* para designar el modelo de gobernanza por antonomasia bajo la figura de un incipiente Augusto, lo cierto es que el discurso mismo está impregnado de alusiones al modelo monárquico a través de términos asociados con el *regnum*: *regnantem*, *regno*, *regnumque*, *regnabitur*, *regina*, lo cual parece incorporar subrepticamente una idea asociada más bien con el ejercicio de un poder autocrático que con un texto que aspira a alcanzar un tinte encomiástico.<sup>5</sup>

La segunda fórmula de Valerio Flaco que atestigua el apego al texto de Lucano antes citado se encuentra en el mismo discurso de Júpiter, donde precisamente alude a la gigantomaquia:

[...] *me primum regia mundo*  
*Iapeti post bella trucis Phlegraeque labores*  
*imposuit: durum vobis iter et grave caeli*  
*institui.*<sup>6</sup> (Arg. I, vv. 563-566)

En estos versos, el texto del poeta flavio se comunica con el del neroniano mediante la relación que existe entre las acepciones análogas *Phlegraeque labores* (Arg., I, v. 564) y *post bella gigantum* (BC, I, v. 36), respectivamente. Destaca, sin duda, la métrica de esta correspondencia: ambas referencias a la gigantomaquia se encuentran en el mismo *locus* del verso y tienen la misma medida (– / – ∪ ∪ / – –). La alusión de Lucano es más explícita al mencionar directamente a los gigantes como promotores de este conflicto, por lo que resulta lógico que la de Valerio Flaco sea más indirecta, a efecto de diferenciarse lo suficiente y hacer énfasis en un aspecto diferente de dicho conflicto (la región geográfica, *Phlegra*, donde aconteció la batalla).

Lo anterior hace suponer no solo que el significado programático que tiene la gigantomaquia en Lucano se traslada con su misma función programática al texto valeriano, sino también que la referencia a este evento mitológico funciona para constatar hechos históricos paralelos: para ambos, Júpiter adquiere la supremacía celestial tras esta guerra civil, solo que, a diferencia de Virgilio, no es Augusto el emperador asociado con Júpiter, sino Nerón en el universo de Lucano y Vespasia-

los astros del cielo; esa resolución no ha cambiado en mí... A estos [sc. los romanos] no les doy finales o periodos para sus hechos; les he dado ya un imperio sin fin”.

<sup>5</sup> Una interesante discusión central sobre las interpretaciones pro-augústeas o anti-augústeas que se pueden extraer del texto virgiliano se puede encontrar en Schmidt, 2001.

<sup>6</sup> “[...] el reino me colocó primero en el mundo después de las guerras del feroz Jápeto y de las labores de Flegra: un camino duro y pesado al cielo os he impuesto”.



no en el de Valerio Flaco (Bernstein, 2008; Mitousi, 2014). Ahora bien, la diferencia entre estos dos últimos estriba en que la guerra civil a la que históricamente aluden es diferente: el *Bellum Civile* versa sobre la guerra civil por antonomasia entre César y Pompeyo, mientras que las *Argonáuticas* refieren más en concreto los conflictos acaecidos en torno al año 69 d. C.

### **POLÍTICA EN TESALIA, EN LA CÓLQUIDE... Y EN EL LACIO**

El siguiente testimonio de Krasne respecto de la influencia que tiene Virgilio sobre la épica flavia revela cuán cercanos son el poema augústeo y el flavio en las cuestiones políticas:

The most marked influence on all of Flavian epic is Vergil's Aeneid, particularly in terms of style and the poet's reflections of contemporary culture and politics. The Flavian poets were naturally drawn to imitation of Vergil because of the Aeneid's status as the Great Roman Epic, but they were also encouraged by parallels of political circumstance –the imperial accession of the Flavian dynasty was, in many ways, a repetition of the early days of the Julio-Claudians. Against the background of civil war, a new dynasty had again emerged to replace the old, following the pattern of civil wars which had first generated and then repeatedly marred, or threatened to mar, the principate. (2011, p. 105)

Esta idea, si bien constituye un componente histórico fácilmente identificable que acompaña la composición de dos poemas épicos, también representa una oportunidad intertextual para adscribir el significado de un texto a otro y así emitir un mensaje político propio. En cuanto a Valerio Flaco, esta conexión intertextual deriva del ambiente político de discordia civil presente en la narración de la *Eneida* que tiene como escenario las guerras en el Lacio tras la llegada de Eneas (Dere-metz, 2014).

Otros estudios profundizan en aspectos importantes y detalles de la guerra civil en la Italia de la segunda parte de la *Eneida* (Burke, 1974; Heerink, 2016; Marincola, 2010; Pogorzelski, 2009; Semple, 1959; Stover, 2011); o sobre el ambiente del Lacio a la llegada de Eneas (Adler, 2003; Moorton, 1989; Owe, 1927), sin embargo, se desdobra en dos escenarios dentro de las *Argonáuticas*: el correspondiente a Tesalia y el que se desarrolla en la Cólquide (Bernstein, 2014; Clauss, 2014; Zissos, 2009). De hecho, hasta cierto punto las correspondencias entre el Pelias tesalio y el Eetes escita dan lugar a una construcción estructural gracias a la cual se puede tener un panorama global del poema de Valerio Flaco en el que sus

extremos se tocan, debido al tipo de tiranía que sendos personajes encarnan. Son varios los tiranos que aparecen en la trama, pero en particular Pelias y Eetes han llamado poderosamente la atención por el vínculo percibido que los caracteriza (Burck, 1979; Taylor, 1994).

El equivalente virgiliano de estos tiranos sería, desde el punto de vista de la estructura de la trama, el rey Latino, un personaje al que no se le pueden asociar directamente cualidades tiránicas, aunque se le atribuye el defecto de ser un rey incapaz de llevar a cabo su labor como tal (Adler, 2003; Cowan, 2015; Reckford, 1961). Por lo tanto, la interpretación más factible sería que tanto Pelias como Eetes sean una versión subvertida de aquel, lo cual tendría implicaciones análogas al momento de establecer una correlación entre la política en el Lacio y la que existe en los escenarios argonáuticos mencionados.

Las dos ocasiones durante las que se resalta el aspecto consanguíneo entre latinos y rútilos en la *Eneida* son durante discursos directos del rey Latino, pero en contextos diferentes: el primero (VII, v. 366) ocurre casi inmediatamente después del arribo de los troyanos, cuando Eneas y Latino establecen una alianza matrimonial, lo que hace que Turno viole el pacto de alianza con Latino, ya que originalmente era su hija quien estaba destinada a casarse con él (VII, vv. 467-470). El segundo sucede en el último libro, cuando Turno y Latino vuelven a ser aliados contra los troyanos (XII, v. 40). Este cambio de bando por parte del rey Latino da pruebas de la debilidad como rey a la que se refiere Cowan (2015). Además, moldea la actitud deshonesto y disimuladora de Pelias y Eetes en las *Argonáuticas*.

Es precisamente en estos escenarios donde la fuerza poética del *nefas* adquiere pleno significado para correlacionar los resultados de las intrigas políticas con el subtexto histórico que yace bajo la trama; en concreto, ese *nefas* mantiene una conexión con la guerra civil desde los poetas augústeos (Hardie, 1992; Krasne, 2011), en cambio, en Valerio Flaco, en última instancia, pareciera que el concepto de guerra civil representa más bien la idea de la guerra civil como la promotora de los cambios sociales (Krasne, 2011).

Si se toma en consideración lo establecido antes sobre el reiterado destronamiento dinástico que acompaña eventos que enfrentaron ciudadanos romanos, se observa que este patrón es cíclico casi “por naturaleza” en el mundo romano (McGuire, 1997); y, por ende, la amenaza constante de un colapso político que suponga el regreso al *regnum* constituye una de las principales temáticas del poeta flavio. Como se ha mencionado, el término *regnum* estaba asociado a una suerte de invectiva política como consecuencia de un “miedo” cultural a la monarquía (Dunkle, 1967; Erskine, 1991), por lo que hablar de “colapso” es válido para referir

la línea temática que Valerio Flaco recibe de Lucano; sin embargo, para referir la que conecta a este con Virgilio, posiblemente un término más adecuado sea “transformación”, pues básicamente la investidura de Augusto fue el resultado lógico de un cambio político que ya se había gestado en la figura de César, pero que este no pudo ejercer (Frank, 1914).

Recuérdese que, por la posición que él ocupa en la historia literaria de la Roma imperial, su recepción de las ideas políticas de Virgilio, aderezadas por la ideología de Lucano respecto de la conexión entre *nefas* y *regnum*, le permitió construir un poema que balancea los dos extremos sobre los que la épica discurre en torno al ejercicio de un poder absoluto. Las *Argonáuticas* no presentan ya un universo en el que existirá un imperio eterno que sí existe en la *Eneida*, ni tampoco exhiben un mundo en ruinas para el que no existe esperanza de salvación tras una guerra civil más allá de la que supone el testimonio encomiástico (y probablemente insincero) en el que se agradece el advenimiento de Nerón como sucede en el *Bellum Civile*, sino que muestran cómo la naturaleza cíclica entre cambios de gobierno y la alternancia dinástica es la única constante válida que reflexiona sobre esa necesidad humana de enfrentar ejércitos emparentados (Antoniadis, 2023).

Ahora bien, la idea del *regnum* como reflejo del tabú político en el poema de Valerio Flaco se enfatiza a través del diseño que hizo este de sus dos principales personajes tiránicos: Pelias y Eetes (Antoniadis, 2016; Galli, 2002; Taylor, 1994). El tipo de tiranía que ambos ejercen, si bien puede interpretarse dentro del mismo margen de actuación debido a las muchas características que los asocian (Adamietz, 1976; Burck, 1979; Hull, 1979; Barich, 1982; McGuire, 1997; Hershkowitz, 1998), también puede entenderse como un desdoblamiento de dos ejemplos de ejercicio tiránico: el poder a partir de una misma raigambre política inspirada en la amenaza que supone una fuerza capaz de derrocar a un rey. Dicha fuerza está representada por Jasón y la amenaza se constata en que, para ambos reyes, la presencia del héroe griego tiene el potencial para desencadenar una guerra civil. Valerio Flaco se encarga, en este sentido, de construir las condiciones narrativas que conducen a dicha discordia civil. Cabe destacar que, si bien Jasón es el principal centro de gravedad en esta cuestión, los hermanos tanto de Pelias como de Eetes, Esón y Perses respectivamente, ejercen el papel de potenciales fratricidas en la trama; de hecho, la dinámica de hermanos enfrentados constituye un tema recurrente en Valerio Flaco y representa una de las caras con las que se desenvuelve el tema de la guerra civil en el ámbito familiar, como apunta Krasne (2014). En este mismo sentido, puede consultarse también a Green (1994) y Bannon (1997).

Es sobre estas consideraciones en las que el poema termina brindándonos dos versiones (o resultados) de un conflicto político análogo: en Tesalia, Esón tiene la opción de tomar las armas en contra de su hermano cuando se entera de que este está buscando asesinarlo en venganza porque piensa que Jasón raptó a su hijo Acasto, pero decide suicidarse junto con su esposa:

*[...] sic curae subiere duces, ferrumne capessat  
imbelle atque aevi senior gestamina primi  
an patres regnique acuat mutabile vulgus.*<sup>7</sup> (*Arg.*, I, vv. 759-761)

Lo cual, por cierto, constituye un eco de la misma disyuntiva que Jasón se plantea anteriormente, eligiendo obedecer las órdenes del mismo Pelias y no enfrentarse a él en una guerra que igualmente sería una guerra civil:

*heu quid agat? populumne levem veterique tyranno  
infensum atque olim miserantes Aesona patres  
advocet...*<sup>8</sup> (*Arg.*, I, vv. 71-73)

Por su parte, conocemos acerca de la presión que ejerce la expedición argonáutica en el ambiente político de la Cólquide a medida que la nave avanza (Seal, 2014), gracias a una referencia que hace Creteo a Esón y Alcímede:

*[...] uolat ille mari quantumque propinquat  
iam magis adque magis uariis stupet Aea deorum  
prodigiis quatiuntque truces oracula Colchos.*<sup>9</sup> (*Arg.*, I, vv. 741-743)

Esta exclamación proléptica comunica la idea de que, al igual que Pelias con los presagios que le aquejan acerca de la amenaza que supone Jasón a su reinado (*Arg.*, I, vv. 26-30), a Eetes le causa inquietud el revuelo político que comienza a amenazar

<sup>7</sup> “[...] así las preocupaciones asaltaron al héroe sobre si habrá de tomar el hierro indefenso y, ya un anciano, las herramientas de su primera juventud o si incitará a los padres y a la cambiante muchedumbre del reino”.

<sup>8</sup> “Ay, ¿qué hará? ¿Convocará al pueblo inconsistente y hostil contra el viejo tirano y a los padres que otrora se apiadaron de Esón...?”.

<sup>9</sup> “[...]ya vuela aquel [sc. Jasón] por el mar y, a medida que se acerca, más y más la ciudad de Ea se pasma a causa de los diversos presagios de los dioses y los oráculos golpean a la cruel Cólquide”.

la estabilidad de su reino. Como dice Seal, “Valerius does not tell us exactly what considerations kept Aeetes and Perses from attacking one another before the struggle over the question of yielding the Fleece to the Argonauts” (2014, p. 129), pero, en este caso, las condiciones sí favorecieron el estallido de una guerra civil. Tal parece que al lector le es posible interpretar esta división fraternal, debida a la expedición de Jasón y a la disputa en torno a la cesión del Vellocino de Oro a los Argonautas, como el *casus belli* que promovió el enfrentamiento, tal como para el advenimiento de la guerra en el Lacio Virgilio expone que el *casus belli* fue la caza del ciervo que hizo Ascanio en el libro VII de la *Eneida* (vv. 481-482). En este mismo sentido, puede consultarse a Heerink (2016).<sup>10</sup> El siguiente pasaje resalta el momento en el que Valerio Flaco explica el advenimiento de la disrupción bélica a causa de una ya expuesta discordia civil, la cual gira en torno precisamente a la entrega del vellocino:

*Interea auguriis monstrisque minacibus urbem  
territat ante monens semper deus et data seri  
signa mali; reddi iubet exitiale sacerdos  
vellus et Haemoniis infaustum mittere terris.  
contra Sole satus Phrixi praecepta uolutans  
aegro corde negat, nec vulgi cura tyranno,  
dum sua sit modo tuta salus. tunc ordine regi  
proximus et frater materno sanguine Perses  
increpitare virum; sequitur duce turba reperto.  
Ille furens ira solio se proripit alto  
praecipitatque patres ipsumque ut talibus ausis  
spem sibi iam rerum vulgi levitate ferentem  
ense petit. Rapit inde fugam crudelia Perses  
signa gerens omnemque quatit rumoribus Arcton.*<sup>11</sup> (Arg., V, vv. 259-272)

<sup>10</sup> Heerink relaciona el episodio virgiliano con un paralelismo intertextual que ocurre en el episodio de Cízico en las *Argonáuticas*, no específicamente el de Cólquide, por lo que la relación entre la matanza del ciervo en la *Eneida* y el vellocino de oro como *casus belli* en el poema de Valerio Flaco es una asociación mía.

<sup>11</sup> “Entre tanto, con augurios y fenómenos amenazantes el dios siempre anticipándolo aterra la ciudad y se dan señales del mal venidero; el sacerdote ordena devolver el funesto e infausto vellocino y enviarlo a las tierras Tesalias. Por el contrario, el hijo del Sol, revolviendo en su desdichado corazón los preceptos de Frixo, lo prohíbe y en nada el tirano se preocupa del pueblo en tanto solo él se encuentre a salvo. Entonces el más cercano en orden al rey y hermano suyo por sangre materna, Perses, afrenta al varón; lo sigue una turba que lo ve como su líder. Aquel, lleno de ira, se retira abruptamente del alto trono y lanza a los padres

Al considerar, pues, esta diferencia de resultados acaecidos en dos escenarios políticos análogos (Zissos, 2009) en los que tenemos a dos parejas de hermanos (Pelias/Esón – Eetes/Perses), un pueblo vacilante y volátil, un senado (*patres*) incapaz de hacer contrapeso y un *casus belli* que gira en torno al vellocino de oro, cabe preguntarse por qué la presencia de un factor clave, la embarcación Argo y su tripulación, provocan una guerra civil en uno de esos escenarios, cuando fue precisamente esa embarcación la que la evitó en el otro (Davis, 2015).

Una explicación verosímil es considerar la naturaleza subversiva que tiene el poema en sí: para Tesalia, Argo representa el viaje de salida, el hecho de zarpar, al que se puede atribuir connotaciones positivas y esperanzadoras; por el contrario, para la Cólquide, Argo representa un viaje de llegada, una intromisión, a la que se puede atribuir connotaciones negativas e invasivas. El bienestar de un *regnum* se salda con la pérdida de otro; más aún, esa pérdida se lleva a cabo mediante un *nefas*, una guerra civil que, además de todo, es fratricida. Esta explicación tiene cierta compatibilidad con lo que Krasne descubrió en torno a la inversión del mundo cuando los Argonautas pasan a través de las rocas Cianeas, un espacio liminal que constituye la línea divisoria del poema entero y que abre la segunda parte de este hacia un escenario político que constituye el reflejo distorsionado de su análogo (Krasne, 2011). Recuérdese que la interpretación de Lucano sobre el significado de discordia civil que tienen las rocas Cianeas (*BC*, II, vv. 715-719) refleja la que hace Virgilio en un símil sobre la batalla de Accio en el escudo de Eneas (*Aen.*, VIII, v. 692).

Es en este contexto en el que el significado de *nefas* aparece de nuevo, pero al considerar la guerra civil como una amenaza reiterada en Tesalia y como un evento peleado en la Cólquide es posible advertir que la situación refleja las realidades políticas de la Roma imperial, como Zissos apunta, advirtiendo que la narrativa *a priori* se esfuerza por manifestar una sociedad griega “romanizada”, ficticia y distinguida por segmentos de poder que reproducen los principales cuerpos políticos de su época (Buckley, 2014; Davis, 2015; Zissos, 2009). La sugerencia que el lector recibe para hacer esta interpretación no es otra que el fuerte componente innovador con el que Valerio Flaco trata el mito en estos puntos donde se describe el ejercicio del poder político y sus consecuencias. Esto explica, pues, que dos de las grandes variantes al mito que el poeta flavio introduce sean el suicidio de los padres de Jasón, un episodio que Zissos considera una descripción con la que la sociedad romana de la época estaba familiarizada, y la narración de

---

y a sí mismo, quien, con tal clase de atrevimientos, ya se granjea la esperanza de las cosas debido a la ligereza del pueblo y con la espada la busca. Por lo tanto, emprende Perses la fuga mostrando señales de crueldad y, al correr la voz, subleva a todo el norte”.

la guerra civil en la que los argonautas participan y cuya envergadura cubre todo el libro VI (Zissos, 2009).

Estas dos grandes innovaciones son, a la vez, el contenedor del subtexto político que, como se ha dicho, transmite la realidad política de la Roma flavia a la realidad ficticia de los dos escenarios más “tiranizados” del poema. De hecho, hasta cierto punto, es posible interpretar esta iteración como las dos realidades históricas que anteceden a las dos grandes dinastías monárquicas de inicios del Principado romano: la de Augusto y la de Vespasiano,<sup>12</sup> sobre todo porque su correspondencia está fuertemente marcada en dos pasajes que tienen una resonancia mutua y que marcan una especie de conexión temporal entre un pasado que mira esperanzadamente al futuro y un futuro que mira pesimistamente al pasado:

[...] *tibi gratia nostri  
sit precor haec meritique locus, quod jussa recepi,  
teque alium, quam quem Pelias speratque cupitque,  
promisi et meliora tuae mihi foedera dextrae.*<sup>13</sup>

[...] *alium hic Pelian, alia aequora cerno.  
quin agite hoc omnes odiisque urgete tyranni  
imperiiisque caput; numquam mihi dextera nec spes  
defuerit.*<sup>14</sup> (Arg., V, vv. 492-495; VII, vv. 92-95)

Sobre este asunto, es necesario considerar aquí la compenetración (que se enfatizó en la *Eneida*) entre la gobernanza monárquica romana con toda su carga peyorativa y su equivalente helenístico *tyrannos* (Dunkle, 1967; Kalyvas, 2007; Rawson, 1975), el cual refuerza el subtexto político que se encuentra en el poema de Valerio Flaco y que muy posiblemente haya sido uno de los factores por los cuales, a semejanza de Virgilio, haya escogido un episodio mitológico griego como trama de su poema (Zissos, 2009).

<sup>12</sup> “As Vespasian had a double political agenda of both opposing the last Julio-Claudian emperor, Nero, and taking the first, Augustus, as an example in creating a new dynasty, Valerius seems to be interpreted as opposing Lucan and returning to the “optimistic”, pro-Augustan poetics of the Aeneid” (Heerink, 2016, p. 513).

<sup>13</sup> “Os lo ruego: te sea esta merced y lugar de nuestro mérito el hecho de que recibí órdenes y que tú seas diferente a aquel que Pelias espera y desea que seas y que mejores sean para mí los acuerdos de esta promesa y de tu diestra”.

<sup>14</sup> “Veo aquí a otro Pelias, otros océanos. En verdad, todos vosotros tiranos, increpad y amenazad con sus odios y mandatos mi cabeza; nunca me faltará ni mi diestra ni la esperanza”.

Esa “romanización” que Zissos refiere es producto de un sincretismo poético entre las aportaciones de Virgilio y de Lucano a la cuestión del ejercicio del poder, por un lado, y la aportación helenística del tipo de héroe y de tirano que resultaba del “gusto” romano en la Roma imperial, por el otro. Esto permite rastrear las equivalencias entre la dualidad *regnum/rex* romano y la dualidad *tyrannis/tyrannos* helenística. Asimismo, en esta dimensión de la ideología en torno a la gobernanza absoluta es donde surge el concepto de *nefas*, con la carga peyorativa que caracteriza su gobernanza, sobre un sustrato en el que la noción de la guerra civil o de la discordia civil se percibe como una amenaza a la paz y a la armonía familiar. De acuerdo con Bernstein (2014), no existe en el poema entero, más allá del proemio, una representación positiva del poder monárquico; y es que, en general, el ambiente asociado al ejercicio del poder en Valerio Flaco se percibe como una fuerza incapaz de mantener el orden social y el equilibrio político más allá de lo provisionalmente viable.

#### EL COSMOS DE LA GUERRA CIVIL: *NEFAS* Y *REGNUM*

La primera aparición de la palabra *nefas* en las *Argonáuticas* se da en un contexto particularmente funesto que connota aspectos de interés para el presente trabajo y que sirve para ejemplificar muchos de los elementos que se han tratado anteriormente. Se trata del discurso con el que Bóreas convence a Eolo de desencadenar una tormenta contra los Argonautas que acaban de zarpar:<sup>15</sup>

*“Pangaea quod ab arce nefas”, ait, “Aeole, uidi!  
Graia nouam ferro molem commenta iuuentus  
pergit et ingenti gaudens domat aequora velo.  
nec mihi libertas imis freta tollere harenis  
qualis eram nondum uinclis et carcere clausus.  
hinc animi structaeque uiris fiducia puppis,  
quod Borean sub rege uident. Da mergere Graios  
insanamque ratem! nil me mea pignora tangunt.  
tantum hominum compesce minas, dum litora iuxta  
Thessala necdum aliae uiderunt carbasa terrae”*<sup>16</sup> (Arg. I, vv. 598-607)

<sup>15</sup> “[...] it is the wind god Boreas who emerges as the primary spokesperson for opponents of navigation”.

<sup>16</sup> “¡Qué sacrilegio, Eolo—dijo— he visto desde el risco pangeo! La griega juventud, tras haber inventado una nueva estructura de hierro, viaja ya y alegrándose domina los mares con su enorme vela; no tengo yo libertad de levantar desde el fondo arenoso las olas cual lo hacía,



Por su lenguaje, el pasaje está asociado con los conceptos de *regnum* a través de la atribución que explícitamente incorpora Bóreas en su discurso (*sub rege vident*) y con el de *nefas*, que es básicamente la definición que le da este a la expedición (Zissos, 2006). Es por eso que cuando Bóreas dice que en nada le importan sus dos hijos que van en el barco, Zetes y Calais (*nil me mea pignora tangunt*), el lector recibe un atisbo de discordia civil (Zissos, 2006), pues esta declaración constituye una clara afrenta contra los vínculos familiares que rompen, por ejemplo, Pelias y Eetes cuando ejercen violencia contra sus respectivos hermanos.

El testimonio de Bóreas también se muestra significativo en lo que respecta al tiempo y a la política. Como ya se vislumbró cuando se abordó la percepción de Jasón respecto de Eetes, ver hacia el pasado o hacia el futuro parece ser una marca que expresa la alternancia política, sobre todo porque en el contexto de la tormenta contra la expedición argonáutica Bóreas deja claro que ya existe un nuevo orden global, uno que le restringe ciertas libertades y le obliga a pedir permiso al dios de los vientos en turno para desencadenar dicha tormenta. De hecho, al decir “hinc animi structaeque uiris fiducia puppis,/quod Borean sub rege vident” (*Arg.*, I, vv. 603-604), Bóreas sigue la creencia de que el éxito inicial de la embarcación recién hecha a la vela se da porque el mar se ha vuelto navegable al no haber vientos que les sustraigan la iniciativa a los humanos.

Esta restricción a la que Bóreas se ve obligado a obedecer tiene implicaciones más allá de la mera jerarquía que se desprende del orden instaurado por Júpiter, pues implica que existe una fuerte tensión entre las deidades y esto conlleva a que dos reinos del cosmos, el divino o celestial y el marítimo, se encuentran en una situación de enfrentamiento potencial. Como se puede apreciar, *Argo* sirve como un *casus belli* que divide las opiniones de las deidades que apoyan la navegación (Júpiter, Juno y Palas principalmente) y de las que demandan que se les restrinja a los humanos (Bóreas, Sol y Marte).

Esta idea se corrobora líneas abajo cuando expresamente Valerio Flaco llama reinos (*regna*) a los dominios del mar y la tormenta, una vez desencadenada, resulta en un acto de violencia opresora mayor que la que supone la afrenta hecha por los humanos con la invención de la navegación (*Arg.*, I, vv. 614-617). Esta situación tácitamente expone una contradicción que cuestiona si un acto de vio-

---

cuando no estaba encerrado en un claustro entre cadenas. La animosidad y confianza en un barco construido por hombres proviene del hecho de que ven a Bóreas subordinado a un rey. ¡Permíteme sumergir a los griegos y a su nave intrépida! En nada me preocupa que mis hijos estén ahí como en garantía [de seguridad]. Tan solo contén estas amenazas humanas, mientras aún se encuentran cerca de las costas de Tesalia y todavía no han visto otras tierras sus velas”.

lencia para socavar esta insolencia humana resulta en un conflicto mayor no solo en el aspecto destructivo del acto mismo, sino en el nivel de la potencial discordia que siembra. Zissos advierte esta contradicción y apunta, de hecho, el aspecto irónico de la retórica con que Bóreas acude a Eolo para desencadenar la tormenta en los siguientes términos: “[...] his proposed defense of terrestrial boundaries from human violation would involve a far graver dissolution of cosmic boundaries” (2009, p. 88). Asimismo, esta contradicción se encuentra en la raíz misma de la línea temática a la que Valerio Flaco adscribe esta escena, pues reflexiona sobre el ciclo de alternancia dinástica que resulta de un conflicto civil con su consecuente restauración de un orden temporal; el poema mismo lo refleja en su estructura (Krasne, 2011), dado que las dos partes en las que el poema se divide pueden interpretarse como una alegoría de los reinados nuevos que, en un principio, dan esperanza y optimismo a la población por el orden restaurado, pero que, llegados a un punto de su ejercicio, se tornan negativos y despóticos.

Ahora bien, este microcosmos de guerra civil que se puede advertir en la escena de Bóreas adquiere una relevancia política más amplia al considerar que este se toma la libertad de actuar con la única autorización de una divinidad menor que ha sido impuesta para mantener la armonía cósmica en una parcela del orden instaurado por Júpiter, con lo que el tema de la sublevación y la desobediencia entra en juego como parte de la dinámica de la discordia civil. De hecho, esta idea tiene un valioso intertexto en el poema que, a la luz de lo anteriormente dicho, amplía la explicación sobre dichas dinámicas en torno a los *regna* nuevos:

*Tempore quo primum fremitus insurgere opertos  
caelicolum et regni sensit nouitate tumentes  
Iuppiter aetheriae nec stare silentia pacis,  
Iunonem uolucris primam suspendit Olympo  
horrendum chaos ostendens poenasque barathri.*<sup>17</sup> (Arg., II, vv. 82-86)

En esta introducción al episodio de Lemnos que sirve como preámbulo etiológico a la masacre de los varones. Valerio Flaco subrepticamente aprovecha la ocasión para informar al lector que hubo una revuelta en contra del recién establecido reino de Júpiter (Harper-Smith, 1987; Poorvliet, 1991) y, con ello, enfatizar el as-

<sup>17</sup> “Durante el tiempo en el que Júpiter sintió por primera vez que las quejas ocultas e insolentes de las deidades, debido a la novedad del reino, comenzaban a brotar y que la quietud de la paz en el cielo no se mantenía firme, suspendió del volátil Olimpo, en primer lugar, a Juno, mostrándole el horrendo caos y los castigos del abismo”.

pecto inestable que provocó su sugerente toma del control luego de las teomaquias a las que él alude en su discurso durante el libro I, como se apuntó anteriormente.

Vuelve a aparecer el concepto de *regnum* como eje de la referencia, pero aderezado no por el nefas del discurso de Bóreas, sino por una alusión a ese nefas a través de un filtro añadido: *horrendum chaos* (el horrendo caos) y *poenas barathri* (los castigos del abismo) son ahora los promotores referenciales que conectan con el aspecto nefando, ya que en conjunto constituyen un cuadro que remite a los símiles en los que se asocia el triunfo de Júpiter y el consecuente encadenamiento de aquellos a quienes venció para hacerse con el trono olímpico como ocurre líneas abajo:

*inferni qualis sub nocte barathri  
accubat attonitum Phlegyan et Thesea juxta  
Tisiphone...* (*Arg.*, II, v. 192)

O como en el siguiente fragmento:

*qualesve profundum  
per chaos occurrunt caecae sine vocibus umbrae...* (*Arg.*, VII, vv. 401-402)

Ambos símiles establecen un patrón narrativo que busca cimentar la noción de un reino infernal como lugar de castigo, donde el mismo Júpiter atormenta a quienes osan atentar contra su reino; también dan muestra de ello los siguientes versos:

*quatit ut saevo cum fulmine Phlegram  
Iuppiter atque imis Typhoea verberat arvis.* (*Arg.* VI, vv. 169-170).

Torres-Murciano (2006) discute este último símil por su asociación con la primera parte de la guerra civil en la Cólquide y resalta también la clara correspondencia intertextual que guarda con Homero, Virgilio y Lucano. El aspecto nefando asociado con la guerra civil, que en el discurso de Bóreas es directo, en este caso resulta menos explícito, pero revela la faceta punitiva de la monarquía jupiterina a través de las coincidencias intratextuales que, en conjunto y dada su condición de símiles, asocian las rebeliones con castigos infernales.

Por ende, este cosmos de guerra civil, que se reparte a lo largo del poema en forma de alusiones y asociaciones, parece ser uno de los mecanismos con los que Valerio Flaco recrea la asociación lucanea de la pareja terminológica *regnum/nefas* como uno de los elementos constitutivos de su diégesis, a la vez que da estructura

y significado al escenario más importante donde ocurren los conflictos civiles: el de los dioses.

## CONCLUSIONES

La palabra *regnum* constituye un vehículo de significado que remite al conjunto de ideas que acompañaron la transición de la República al Imperio en la Roma del siglo I a. C., cuya apropiación por parte de la épica latina desde Virgilio construye el paradigma de un rex plenipotenciario cuyo ejercicio del poder se asume como tiránico, debido a la transformación que obra al interior del poema de Lucano en torno a la figura de Julio César.

Es a partir de este epos que el concepto de la gobernanza ejercida en función de un individuo con aspiraciones monárquicas cobra mayor fuerza para consolidar la noción del principado romano como el resultado “lógico” de una inclinación absolutista, sobre todo a la luz del concepto asociado *nefas*, formando así una pareja terminológica cuyo significado adoptará la épica flavia.

A la luz de los acontecimientos análogos que llevaron al poder a las primeras dinastías imperiales, Valerio Flaco recibe el término *regnum* como una tendencia cíclica que puede verse también como una constante en la alternancia política. Debido al desarrollo de los eventos acaecidos en sus *Argonáuticas* y a su necesidad de establecer vínculos causales entre ellos, el poeta desdobra esta noción tiránica del ejercicio del poder en un conjunto de escenarios políticos, de los cuales dos son los que desarrollan la figura del rey como promotor de discordias civiles: Tesalia y la Cólquide.

Más aún, resulta oportuno considerar que, más allá del ambiente hostil que se forja a lo largo del poema debido a las diversas figuras tiránicas que atentan contra los argonautas, Valerio Flaco deja pistas al lector sobre cómo su poema sigue la visión nefanda de Lucano respecto del resultado que tienen las guerras civiles, aunque esta idea se atenúa gracias a la visión virgiliana acerca de un escenario político en el que una guerra civil es una “oportunidad” de encaminar la grandeza de un pueblo; estas pistas se encuentran estratégicamente colocadas para aprovechar la reconstrucción que elabora el poeta de la dominación ejercida por Júpiter, quien en el poema es un dios recién llegado al poder y cuyo régimen provee el sustrato mitológico adecuado para codificar un cosmos de la guerra civil en forma de amenazas, fallos y alteraciones su dominio global.

Así, pues, el término *regnum* representa una marca intertextual que evoca un paradigma político centrado en el régimen absoluto, lo cual representa, a su vez,

una llamada de atención hacia aquella realidad histórica resultante del conflicto civil. Asimismo, la sustanciosa terminología asociada a la palabra *regnum* permite que el lector atestigüe la constante tensión entre los tiranos del poema y los héroes que se suponen como liberadores cuando, en realidad, terminan por involucrarse en una guerra civil para favorecer y garantizar la permanencia de un monarca en el trono.

En esta misma línea de pensamiento, la pareja terminológica *regnum/inefas* también construye la cosmovisión donde tienen lugar los eventos del poema y configura un escenario en el que el lector recrea un escenario divino en el que también tiene lugar la discordia civil como promotora de altercados entre dioses, rebeliones y castigos.

## REFERENCIAS

- Adamietz, J. (1976). *Zur komposition der Argonautica des Valerius Flaccus*. Munich: Beck.
- Adler, E. (2003). *Vergil's Empire. Political thought in the Aeneid*. New York: Rowman and Littlefield.
- Antoniadis, T. (2016). "Furor and Kin(g)ship in Seneca's Thyestes and Valerius Flaccus' *Argonautica* (1.700–850)". En S. Frangulidis, S. J. Harrison y G. Manuwald (Eds.), *Roman drama and its contexts*, (pp. 533-553). Berlín: De Gruyter.
- Antoniadis, T. (2023). "Marginalizing exemplarity? Hercules in Silius Italicus' *Punica*". En K. Arampapsalis et al. (Eds.). *Dynamics of marginality. Liminal characters and marginal groups in neronian and flavian literature* (pp. 113-136). Berlín: De Gruyter.
- Anzinger, S. (2007). *Schweigen im römischen epos: zur dramaturgie der kommunikation bei Vergil, Lucan, Valerius Flaccus und Statius*. Berlín: De Gruyter.
- Arnold, W. T. (1906). *Studies of roman imperialism*. Manchester: Manchester University Press.
- Baldini Moscadi, L. (1999). "Conterrita virgo'. Da Lucano a Valerio Flacco: un itinerario della memoria", *Invigilata Lucernis*, 21, pp. 43-53.
- Bannon, C. J. (1997). *The brothers of Romulus. Fraternal Pietas in roman law, literature, and society*. Princeton: Princeton University Press.
- Barich, M. J. (1982). *Aspects of the poetic technique of Valerius Flaccus*. (Tesis de doctorado). New Haven: Yale University.

- Barich, M. J. (2014). "Poet and readers: reflections on the verbal and narrative art of Valerius Flaccus *Argonautica*". En M. Heerink y G. Manuwald (Eds.), *Brill's companion to Valerius Flaccus* (pp. 29-48). Boston: Brill.
- Barnes, W. R. (1995). "Virgil: the literary impact". En N. Horsfall (Ed.), *A companion to the study of Virgil* (pp. 257-292). Leiden: Brill.
- Bernstein, N. W. (2008). "Valerius' *Argonautica*: kinship and power". In *the image of the ancestors: narratives of kinship in flavian epic*. Canada: University of Toronto Press.
- Bernstein, N. W. (2014). "Romanas veluti saevissima cum legiones Tisiphone regesque movet: Valerius Flaccus' *Argonautica* and the Flavian era". En M. Heerink y G. Manuwald (Eds.), *Brill's companion to Valerius Flaccus* (pp. 155-169). Boston: Brill.
- Bostford, G. W. (1918). "Roman imperialism". *The American Historical Review*, 23(4), pp. 772-778.
- Buckley, E. (2010). "War-epic for a new era: Valerius Flaccus' *Argonautica*". En N. Kramer y C. Reitz (Eds.), *Tradition und erneuerung. Mediale strategien in der zeit der Flavier* (pp. 431-455). Berlín / New York: De Gruyter.
- Buckley, E. (2014). "Valerius Flaccus and Seneca's Tragedies". En M. Heerink y G. Manuwald (Eds.), *Brill's companion to Valerius Flaccus* (pp. 307-325). Boston: Brill.
- Burck, E. (1979). "Die *Argonautica* des Valerius Flaccus". En E. Burck (Ed.), *Das römische epos* (pp. 210-253). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Burke, P. F. (1974). The role of Mezentius in the *Aeneid*. *The Classical Journal*, 69(3), pp. 202-209.
- Cicero, M. T. (1889). *Librorum de Re Publica Sex*. C. F. W. Mueller (Ed.). Leipzig: B. G. Teubner.
- Clauss, J. J. (2014). "Myth and mythopoesis in Valerius Flaccus' *Argonautica*". En M. Heerink y G. Manuwald (Eds.), *Brill's companion to Valerius Flaccus* (pp. 99-114). Leiden: Brill.
- Cowan, R. (2015). On the weak king according to Vergil: Aeolus, Latinus, and Political Allegoresis in the *Aeneid*. *Vergilius*, 61, pp. 97-124.
- Davis, P. (2015). "Argo's flavian politics: the workings of power in Valerius Flaccus". En H. Baltussen y P. David (Eds.), *The art of veiled speech: self-censorship from Aristophanes to Hobbes* (pp. 157-175). Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Deremetz, A. (2014). "Authorial poetics in Valerius Flaccus' *Argonautica*". En M. Heerink y G. Manuwald (Eds.), *Brill's companion to Valerius Flaccus* (pp. 49-71). Boston: Brill.

- Dunkle, J. R. (1967). "The greek tyrant and roman political invective of the late Republic", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 98, pp. 151-171.
- Erskine, A. (1991). "Hellenistic monarchy and roman political invective. *The Classical Quarterly*, 41(1), pp. 106-120.
- Frank, T. (1914). *Roman imperialism*. New York: McMillan.
- Frank, T. (1923). *A history of Rome*. New York: Henry Holt and Company.
- Fuà, O. (2002). "Echi lucanei nella profezia di Mopso (Val. Fl. 1.207-26)". *Giornale Italiano di Filologia*, 54, pp. 105-115.
- Galli, D. (2002). "Influssi del *Thyestes* di Seneca nel Libro I degli *Argonautica* di Valerio Flacco". *Aevum(ant)*, 2, pp. 231-242.
- Ganiban, R. T. (2014). "Virgilian prophecy and the reign of Jupiter in Valerius Flaccus' *Argonautica*". En M. Heerink y G. Manuwald (Eds.), *Brill's companion to Valerius Flaccus* (pp. 251-268). Boston: Brill.
- Green, C. M. C. (1994). "'The necessary murder': myth, ritual, and civil war in Lucan, book 3". *Classical Antiquity*, 13(2), pp. 203-233.
- Hardie, P. (1992). "Augustan poets and the mutability of Rome". En A. Powell (Ed.), *Roman poetry and propaganda in the age of Augustus* (pp. 59-82). London: Bristol Classical Press.
- Hardie, P. (1993). *The epic successors of Virgil: a study in the dynamics of a tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Harper-Smith, A. (1987). *A Commentary on Valerius Flaccus' Argonautica II*. (Tesis de doctorado). Oxford: St. Hilda College.
- Heerink, M. (2016). "Virgil, Lucan, and the meaning of civil war in Valerius Flaccus' *Argonautica*". *Mnemosyne*, 69(3), pp. 511-525.
- Heerink, M. (2022). "Civil war and trauma in Valerius Flaccus' *Argonautica*". En M. Heerink y E. Meijer (Eds.), *Flavian responses to Nero's Rome* (pp. 163-184). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Hekster, O. (2019). "Emperors and Councillors: imperial representation between Republic and Empire". En H. Kaal y D. Slootjes (Eds.), *New perspectives on power and political representation from ancient history to the present day: repertoires of representation* (pp. 11-25). Leiden: Brill.
- Hershkowitz, D. (1998). *Valerius Flaccus' Argonautica: abbreviated voyages in silver latin epic*. Oxford: Clarendon.
- Hull, K. W. D. (1979). "The hero-concept in Valerius Flaccus' *Argonautica*". En C. Deroux (Ed.), *Studies in latin literature and roman history I* (pp. 379-409). Brussels: Latomus.

- Kalyvas, A. (2007). "The tyranny of dictatorship: when the greek tyrant met the roman dictator." *Political Theory*, 35(4), pp. 412-442.
- Krasne, D. (2011). *Mythic recursions: doubling and variation in the mythological works of Ovid and Valerius Flaccus*. (Tesis de doctorado). Berkley: University of California.
- Krasne, D. (2014). "When the Argo met the Argo: poetic destruction in Valerius' *Argonautica*". En A. Augoustakis (Ed.), *Flavian poetry and its greek past* (pp. 33-48). Boston: Brill.
- Landrey, L. (2018). "Embroidered histories: Lemnos and Rome in Valerius Flaccus's *Argonautica*". En L. Donovan y D. Krasne (Eds.), *After 69 CE – Writing civil war in flavian Rome* (pp. 227-249). Berlín: De Gruyter.
- Liberman, G. (Ed). (1997). *Valerius Flaccus: Argonautiques. Chants I-IV*. Paris: Les Belles Lettres.
- Lucano, M. A. (2009) *De Bello Civili Libri X*. S. Bailey. En D. R. Shackleton Bailey(Ed.). Berlin: De Gruyter.
- Marincola, J. (2010). "Eros and Empire: Virgil and the historians on civil war". En C. Kraus, J. Marincola y C. Pelling (Eds.), *Ancient historiography and its contexts* (pp. 183-204). Oxford: Oxford University Press.
- McGuire, D. T. (1997). *Acts of silence: civil war, tyranny, and suicide in the flavian epics*. Hildesheim: Olms.
- Miller, F. (1973). Triunvirate and Principate. *The Journal of Roman Studies*, 63, pp. 50-67.
- Mitousi, I. (2014). "Valerius' *Argonautica* as an ideological epic of the Flavian era". En A. Augoustakis (Ed.), *Flavian poetry and its greek past* (pp. 153-168). Boston: Brill.
- Moorton, R. F. (1989). The innocence of Italy in Vergil's *Aeneid*. *The American Journal of Philology*, 110(1), pp. 105-130.
- Nordera, R. (2016). "Virgilianisms in Valerius Flaccus: a contribution to the study of epic language in the imperial age". En A. Augoustakis (Ed.), *Flavian epic: Oxford readings in classical studies* (pp. 45-79). Oxford: Oxford University Press.
- Owe, G. (1927). The outbreak of war in the seventh Aeneid. *Studies in Philology*, 24(4), pp. 607-617.
- Penwill, J. (2013). "Imperial encomia in flavian epic". En G. Manuwald y A. Voigt (Eds.), *Flavian epic interactions* (pp. 29-54). Berlin: De Gruyter.
- Penwill, J. (2018). "How it all began: civil war and Valerius's *Argonautica*". En L. Donovan y D. Krasne (Eds.), *After 69 CE – Writing civil war in flavian Rome* (pp. 69-85). Berlin: De Gruyter.



- Pogorzelski, R. (2009). The “reassurance of fratricide” in the *Aeneid*. *The American Journal of Philology*, 130(2), pp. 261-289.
- Poortvliet, H. M. (1991). *C. Valerius Flaccus Argonautica Book II: A Commentary*. Amsterdam: VU University Press.
- Rawson, E. (1975). “Caesar’s heritage: hellenistic kings and their roman equals”. *The Journal of Roman Studies*, 65, pp. 148-159.
- Reckford, K. J. (1961). “Latent tragedy in *Aeneid* VII, 1-285”. *The American Journal of Philology*, 82(3), pp. 252-269.
- Ripoll, F. (2003). “*Perfidus tyrannus*: le personnage d’Étès dans les *Argonautiques* de Valérius Flaccus”. *L’Information Littéraire*, 55, pp. 3-10.
- Sanders, H. A. (1932). “The so-called first triumvirate”. *Memoirs of the American Academy in Rome*, 10, pp. 55-68.
- Schenk, P. (1999). *Studien zur poetischen kunst des Valerius Flaccus. Beobachtungen zur ausgestaltung des kriegsthemas in den Argonautica*. Munich: Beck.
- Schimann, F. (1998). “Valerius Flaccus und Vergil: interpretatio virgiliana”. En U. Eigler, E. Lefèvre y G. Manuwald (Eds.), *Ratis omnia vincet: Neue untersuchungen zu den Argonautica des Valerius Flaccus* (pp. 123-139). Munich: Beck.
- Schmidt, E. A. (2001). The meaning of Vergil’s *Aeneid*: american and german approaches. *Classical World*, 94(2), pp. 145-171.
- Schönberger, O. (1965). Zum weltbild der drei epiker nach Lucan. *Helikon*, 5, pp. 123-145.
- Seal, C. (2014). “Civil war and the apollonian model in Valerius’ *Argonautica*”. En A. Augoustakis (Ed.), *Flavian poetry and its greek past* (pp. 113-135). Boston: Brill.
- Semple, W. H. (1959). The conclusion of Virgil’s *Aeneid*: a study of the war in Latium, with special reference to books XI and XII. *Bulletin of the John Rylands Library*, 42(1), pp. 175-193.
- Sidebottom, H. (2005). “Roman imperialism: the changed outward trajectory of the roman Empire”. *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 54(3), pp. 315-330.
- Silius Italicus, T. C. A. (1987). *Punica*. J. Delz (Ed.). Sutgardiae: B. G. Teubner.
- Smith, W. (2017). *A smaller classical dictionary of biography, mythology, and geography*. London: Hanse.
- Stover, T. (2011). “Aeneas and Lausus: killing the double and civil war in *Aeneid* 10”. *Phoenix*, 65(3/4), pp. 352-360.
- Stover, T. (2012). *Epic and Empire in vespasianic Rome: a new reading of Valerius Flaccus’ Argonautica*. Oxford: Oxford University Press.

- Stover, T. (2014). "Lucan and Valerius Flaccus: rerouting the vessel of epic song". En M. Heerink y G. Manuwald (Eds.), *Brill's companion to Valerius Flaccus* (pp. 290-306). Boston: Brill.
- Syme, R. (1939). *The roman revolution*. Oxford: Oxford University Press.
- Taylor, R. (1994). "Valerius' Flavian *Argonautica*". *Classical Quarterly*, 44(1), pp. 212-235.
- Timonen, A. (1998). "Fear and violence in Valerius Flaccus' *Argonautica*". *Acta Universitatis de Attila József Nominatae*, 27, pp. 152-168.
- Torres-Murciano, A. R. (2006). Farsalia en la Cólquide. Acerca de dos símiles lucaneos en el libro VI de las *Argonáuticas* de Valerio Flaco. *Emerita*, 74(2), pp. 201-216.
- Valerius Flaccus, G. (1980). *Gai Valeri Flacci Setini Balbi (1980). Argonauticon Libri VIII*. W. W. Ehlers (Ed.), Stutgardiae: B. G. Teubner.
- Vergilius Maro, P. (2011) *Aeneis*. G. B. Conte (Ed.). Berolini et Novi Eboraci: De Gruyter.
- Walbank, F. W., Astin, A. E., Frederiksen, M. W., Ogilvie, R. M., Drummond, A., Torelli, Momigliano, T. A., Cornell, T. J., Staveley, E. S., Franke, P. R., Scullard, H. H. y North, J. A. (1991). *The Cambridge ancient history. Volume VII, Part 2: The rise of Rome to 220 B. C.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Wirszubski, C. H. (1968). *Libertas as a political idea at Rome during the late Republic and early Principate*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zissos, A. (2004). "L'ironia allusiva: Lucan's *Bellum Civile* and the *Argonautica* of Valerius Flaccus". En P. Esposito y E. M. Ariemma (Eds.), *Lucano e la tradizione dell'epica latina: atti del Convegno internazionale di studi, Fisciano-Salerno, 19-20 ottobre 2001* (pp. 21-38). Napoli: Guida.
- Zissos, A. (2006). "Sailing and sea-storm in Valerius Flaccus (*Argonautica* 1.574-642): the rhetoric of inundation". En R. R. Nauta, H. J. Van Dam y J. J. L. Smolenaars (Eds.), *Flavian poetry* (pp. 79-95). Leiden: Brill.
- Zissos, A. (2008). *Valerius Flaccus' Argonautica, Book I. Edited with introduction, translation, and commentary*. Oxford: Oxford University Press.
- Zissos, A. (2009). "Navigating power: Valerius Flaccus' *Argonautica*". En W. J. Dominik, J. Garthwaite y P. A. Roche (Eds.), *Writing politics in imperial Rome* (pp. 351-366). Leiden: Brill.

## La subalternidad y la periferia desde la perspectiva infantil en *Fiesta en la madriguera*

*Subalternity and peripherality from a child's viewpoint in Fiesta en la madriguera*

Héctor Francisco González Fernández 

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México  
hector.gonzalezfe@correo.buap.mx

Nancy Granados Reyes 

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México  
nancy.granados@correo.buap.mx

Recibido: 22 abril 2024 / Aceptado: 5 octubre 2024

### RESUMEN

El presente artículo analiza la obra de Juan Pablo Villalobos titulada *Fiesta en la madriguera* (2010). En este acercamiento, se propone que la narración de Tochtli, el hijo del narcotraficante, es una estrategia que ilustra las relaciones de poder que se establecen entre el centro y la periferia, pero también es un elemento vital en la humorística que se construye dentro de la obra, donde la visión de este personaje se vuelve central. El análisis, desde las miradas teóricas de Mijaíl Bajtín, Luis Beltrán Almería y Martha Elena Munguía, permite estudiar cómo se configura el desdoblamiento de temas complejos, cuya dualidad entre la cruel realidad y la ingenua narración provoca indefinición y fragmentariedad del personaje principal y del contexto que lo atañe.

**PALABRAS CLAVE:** humorística, Juan Pablo Villalobos, narración, poder, voz infantil

### ABSTRACT

*This article provides an analysis of the novel Fiesta en la madriguera (2010) by Juan Pablo Villalobos. In this approach, it is proposed that the narration in the voice of Tochtli, the son of drug dealer, serves as strategy to illustrate the power relations established between the center and the periphery. Still, it is also a vital element in the humor that is built within the tale, where the vision of this character becomes central. The analysis, from the theoretical viewpoints of Mikhail Bakhtin, Luis Beltrán Almería and Martha*

*Elena Munguía, allows us to study how the unfolding of complex themes is configured, whose duality between the cruel reality and the naive narration causes ambiguity and fragmentariness of the main character and the context that concerns him.*

**KEYWORDS:** *child's voice, humoristic, Juan Pablo Villalobos, narrative, power*

## INTRODUCCIÓN

Juan Pablo Villalobos (México, 1973) combina lo absurdo de la vida y lo cómico de la cotidianidad dentro de sus textos. En *Fiesta en la madriguera* (2010), retrata un tema escabroso y serio; sin embargo, una de sus estrategias narrativas se basa en resaltar la perspectiva del narrador, lo que provoca que la trama resulte, de cierta manera, humorística. En el texto se narra la rutina de una familia/pandilla de narcotraficantes con sus respectivas características como las relaciones con el Estado, los socios comerciales en el extranjero, su *modus operandi*, además de las vicisitudes, la huida y el restablecimiento de los nexos de la organización.

En este trabajo se argumenta que la mirada ingenua y el escaso entendimiento de narrador de su contexto social genera que las acciones abyectas presentadas oscilen entre la dualidad serio/humorístico, es decir, a partir de la indefinición y fragmentariedad del personaje principal se revela de manera integral, sin crítica e inocente el engranaje del crimen organizado, sus prácticas, y sus métodos. Además, esa visión inexperta y en primera persona del personaje Tochtli, un infante, configura un mecanismo de resistencia que le permite al pequeño sobrevivir a ese ambiente violento.

De esta manera, mediante la interpretación distorsionada del niño respecto a las acciones de su entorno cotidiano se observará cómo los sucesos trágicos matizan su seriedad hasta carnavalizarse. De igual forma, las constantes correspondencias duales importante/insignificante, bárbaro/civilizado, humanización/deshumanización, realidad/irrealidad, brutal/racional, astucia/ingenuidad darán como resultado la risa subversiva o liberadora, según lo que argumentan Bajtín (1988), Beltrán Almería (2002) y Munguía (2012).

## UNA BREVE SINOPSIS DEL RELATO

En *Fiesta en la madriguera*,<sup>1</sup> se relata en voz de Tochtli la cotidianidad de un niño hijo del narcotraficante más famoso de México. Tochtli expresa sus impresiones

<sup>1</sup> Esta es la primera novela de la serie que, en algún momento, Villalobos llamó “Tríptico de dos dedos” en franca referencia a Ibarra Enguita, aunque después expresó en una entrevista

sobre lo que acontece en su vida en el palacio donde vive con su padre Yolcaut y sus sirvientes. La historia se desarrolla de manera lineal, oscilando entre lo escabroso y lo tétrico del mundo de las drogas a partir de la visión inocente o hiperracional del narrador.

La novela se divide en tres partes. En la primera de ellas, la trama gira sobre Tochtli, su personalidad, sus hábitos y la monotonía de su cotidianidad. Él es un niño aislado, cuya familia se reduce a su padre, y su contacto exterior se limita a Mazatzin, su maestro particular, y a algunos empleados de la casa. Tochtli explica cómo el negocio de su progenitor comienza a crecer. Asimismo, el protagonista cree que ser rico y solitario, portar armas, secuestrar, torturar, poseer un zoológico, tener hombres armados a la puerta de su casa, usar la violencia para resolver problemas, ser viril, y/o recibir visitas del gobernador o socios de su papá es parte de la normalidad.

La situación cambia cuando comienzan los asesinatos de policías. En ese momento, la atención de los medios de comunicación recae sobre Yolcaut, el padre y el rey del narcotráfico en México. Mientras eso ocurre, Tochtli, ensimismado en su realidad, desea que le obsequien unos hipopótamos enanos de Liberia, convertirse en samurái, tener más sombreros y que sus caprichos materiales le sean cumplidos.

En la segunda parte de la novela, Tochtli, Yolcaut y Mazatzin, ante el cerco que les es impuesto, deciden huir del país con pasaportes hondureños, mientras se resuelve la situación. Así, aprovechan para viajar a Liberia en busca de los hipopótamos enanos. Con identidades falsas, escapan a Monrovia y cumplen el capricho del niño. Paralelamente, la guerra declarada contra Yolcaut termina y pueden regresar a suelo mexicano y olvidar sus identidades falsas.

En la tercera parte de la novela, en México, Yolcaut y Tochtli son traicionados por Mazatzin quien, al estar cerca de ellos, obtiene información de primera mano respecto a sus actividades. El profesor publica un reportaje donde denuncia todo lo que sabe sobre el narcotraficante. Sin embargo, no contaba con que Yolcaut había llegado a un acuerdo con el Estado. De esta manera, las revistas en las que el reportaje ha sido publicado son secuestradas por el cártel de Yolcaut. Debido a lo anterior, Mazatzin se ve forzado a salir de México rumbo a Honduras, en donde es apresado por viajar con un pasaporte falso.

---

realizada por Wong: “Tengo que confesar que, cuando estaba escribiendo *Te vendo un perro*, ya me había arrepentido de esa idea de haber puesto que eran una trilogía” (*El anaquel. Blog literario*, 2021, 33m27s).

## REVISIÓN CRÍTICA DEL RELATO

Los textos que se han escrito sobre *Fiesta en la madriguera* son numerosos y de postura variada. No obstante, el presente estudio se enfoca en obtener la información de aquellos que centran su atención en el protagonista. Se ha inferido que la mayor parte de los artículos se enfocan en dos puntos principales: la narconovela y el *bildungsroman*,<sup>2</sup> con algunas variantes como la decapitación, el machismo, la violencia o el contexto social del país.

Entre las primeras aproximaciones teóricas se encuentran tres textos de Adriaensen. En el primero, “El exotismo de la violencia ironizado: *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos” (2012), analiza la violencia como estereotipo exótico de la violencia en México y la relaciona con el género policial. Argumenta, como idea central, que la representación de los elementos violentos en la novela es una aproximación trivial y lejana a lo que realmente ocurre en lo social. De esta manera, cuestiona que la narcoliteratura caricature o exalte la figura del narcotráfico sin tomar en cuenta los efectos que conlleva a la sociedad mexicana. Igualmente, se centra en el protagonista para explicar que la visión irónica de lo abyecto por parte del niño provoca que se pierda la dimensión real y afectiva del crimen. La reflexión de la autora recae en la visión poco humana y ética que se propone en el texto de Villalobos.

En este mismo tenor, Adriaensen, en “Cabezas cortadas en la narconovela mexicana: el espectáculo de lo abyecto” (2015), y Vanegas, “Cabeza vestida de noche: imaginario del mal y decapitación en *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos” (2016), presentan un segundo acercamiento a la novela a partir de la decapitación. Ambas autoras se basan en lo expresivo de la violencia o los crímenes para explicar el caos y el terror que significa desprender la cabeza del cuerpo. De la misma manera, expresan que sembrar el pánico en las personas a través de una estética de la violencia es la representación de la malignidad del sicario que lo ejecuta. No obstante, para la primera teórica, el descabezamiento en la novela tiene un tinte humorístico que permite pasar de la repulsión a la aceptación de estas prácticas dentro del texto, mientras que para Vanegas es la imagen del mal en el presente. Es decir, para Adriaensen se sigue exotizando la violencia por medio de

<sup>2</sup> El término *bildungsroman* “se utiliza para denominar un tipo de novelas en las que se muestra el desarrollo físico, psicológico, moral o social de un personaje generalmente desde la infancia hasta la madurez. La palabra alemana podría ser traducida como novela de formación o novela de aprendizaje, incluso como novela de autoformación” (López Gallego, 2013, p. 63).

la decapitación; en cambio, para Vanegas es un mal que oprime a la sociedad y a los individuos.

Por otro lado, en un tercer texto de Adriaensen, “La violencia desde la perspectiva infantil: una lectura comparativa de *Cartucho* de Nellie Campobello y *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos” (2017) y en el artículo de Ferrari, “Un niño y el narco: una lectura de *Fiesta en la madriguera*” (2016), ambas centran la atención en el niño protagonista y la función que tiene dentro de lo que ellas denominan narconovela. En dichos textos, explican los efectos que provoca este escenario hostil en el protagonista. Sin embargo, Ferrari enfatiza que Tochtli es un narrador que rompe el molde de la narconovela porque no es un capo o un sicario que cuenta su historia en primera persona y porque la novela no denuncia, sino que naturaliza la violencia por medio de los ojos del niño. Mientras que Adriaensen expone que el infante no es un subalterno en el sentido estricto, y que lentamente el menor interioriza las prácticas del dispositivo del crimen mediante lo lúdico de su formación y la no repercusión de la violencia sobre él.

Lander, en “La expresión del miedo en *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos” (2020), continúa con la relación entre la mirada del niño, la violencia y las narconovelas. La idea central gira en torno a que Tochtli es incapaz de denunciar la violencia debido a que vive inmerso en ella. A partir de esta, se establecen normas para reglamentar el espacio íntimo del protagonista. Ejemplifica esto mediante la decapitación, los sombreros y el concepto de novela de desarrollo, donde el niño aprende a sobrevivir en ese contexto agreste.

En el mismo marco del narcotráfico como elemento de la novela, se encuentra “El narco como telón de fondo: *Fiesta en la madriguera*” (2011), de García Díaz. Esta investigadora explica que la estética del narcotráfico se basa en la opulencia, los excesos, las armas, las joyas. Así, mediante el recorrido de elementos como la decapitación, el patriarcado y la orfandad del protagonista, argumenta que el libro de Villalobos rompe con los estereotipos de la narconovela y desestigmatiza la recepción al ser contada por un personaje inusual.

López Badano y Solís (2015) hacen hincapié en la deformación humanista que recibe el protagonista a lo largo de su infancia y la transgresión que se realiza al *bildungsroman* cuando se naturaliza la violencia por encima de la reflexión, lo racional y lo liberador que exige el género. Así, en lugar de mostrar la formación de un personaje, se refleja la involución humana, la autodestrucción de la persona y de lo social, y el resquebrajamiento de la humanidad por medio de la animalidad.

Por último, sin ser un texto académico, pero sí un breve análisis de la novela donde se enfatiza la relación comedia/dolor, Pron, en “Una, otra, tragedia

mexicana” (2023), detalla que Villalobos se basa en la comicidad para mostrar un tema doloroso, pero de forma subversiva. Así, por medio de una escritura aparentemente simple, el autor sacude al lector, lo incomoda y permite la reflexión de su parte.

## TOCHTLI, UN NIÑO AJENO A UN MUNDO EXTERIOR

Narrar la violencia desde la mirada infantil es un recurso recurrente en diferentes novelas. Además, representa una estrategia que permite relatar con naturalidad temas abyectos bajo la presunta inocencia que proporciona la infancia. Adriaensen (2017) señala que “tanto *Cartucho* como *Fiesta en la madriguera* recurren a la perspectiva para hablar de la violencia que predominaba en sus contextos respectivos” (p. 30), de la misma manera que Enrique Serna en *Uno soñaba que era rey*, José Emilio Pacheco en *Las batallas en el desierto*, Fabio Morábito en *Emilio, los chistes y la muerte* o Guadalupe Nettel en *El cuerpo en que nací* han usado infantes para presentar desde la perspectiva lúdica o ingenua sus relatos.

La perspectiva de Tochtli es la principal estrategia narrativa que logra la combinación de los elementos trágicos, serios, absurdos y cómicos de la novela. El narrador es un niño de entre siete y nueve años, egocéntrico, individualista, caprichoso y maleducado que empeora con el tiempo. Parte de esa peculiar personalidad del narrador se debe a que su padre lo ha condenado al aislamiento social, a que su edad no le permite entender del todo la realidad en la que vive y a que, producto de lo mencionado, malinterpreta conceptos, mensajes o hechos abyectos.

Es decir, el protagonista no tiene interés por la sociedad, porque no la conoce. Él no ha decidido esa condición, sino que ha sido obligado por la figura de autoridad. Así, se observa que, a diferencia de los adultos que lo rodean, Tochtli no se percata de alguna situación extraña y violenta, porque a su edad es la única que conoce. Por lo tanto, no tiene forma de compararla con alguna otra. De esta manera, su trato con el exterior se reduce a escasas personas: “El problema es que no conozco a mucha gente. Si acaso conozco a trece o a catorce personas y de esas cuatro dicen que soy un adelantado” (Villalobos, 2010, p. 11). Las personas que lo rodean permean e interpretan su realidad y el contacto con lo social. Yolcaut, su padre, y Mazatzin, su profesor, representan los únicos vínculos con la sociedad, además de ser las figuras de autoridad que orientan su educación.

Tochtli es la representación del narcisismo radical que, en conjunto con el aislamiento social obligatorio, provoca que solo repare en sus necesidades. Lipovetsky explica que esta individualidad exacerbada se refleja en “un abandono generali-



zado, que de una manera ostensible se extiende por lo social, cuyo corolario es el reflujó de los intereses en preocupaciones puramente personales” (2013, p. 50). Las relaciones que establece el protagonista están íntimamente ligadas a sus necesidades personales, así se observa en el vínculo puramente material con su padre y los empleados: “yo no salgo mucho a la calle, entonces Meztli me compra todas las cosas que quiero por órdenes de Yolcaut” (Villalobos, 2010, p. 14). Su círculo social se filtra a través de satisfacer sus deseos y obtener los bienes materiales que satisfagan sus caprichos, por más exóticos que pudiesen ser, como los hipopótamos enanos de Liberia.

Esta percepción narcisista de Tochtli es importante porque permite (re)construir su personalidad. Una identidad que “está emancipada de cualquier marco trascendental, la propia esfera privada cambia de sentido, expuesta como está únicamente a los deseos cambiantes de los individuos” (Lipovetsky, 2013, p. 50). Tochtli asume que su visión es correcta, aunque sea de manera parcial y periférica. Esta mirada le permite narrar la intimidad de su vida sin reparar en la moralidad, sin juzgar los hechos, ni pensar que existe una manera diferente de que ocurran. Al ser un niño, la edad y el asilamiento son limitantes para comprender lo que le rodea; no obstante, eso permite que las acciones tomen un matiz absurdo que conduce a lo cómico de la abyección.

Un ejemplo de esto es la relación exclusivamente material que sostiene con su padre Yolcaut y el otro integrante de la minúscula pandilla/familia. Este reemplaza la paternidad por la proveeduría, así lo dota de regalos, comida y techo, esa es la manera que tiene Yolcaut de protegerlo y Tochtli la asume sin cuestionarla porque obedece sus caprichos. Incluso, el mismo progenitor le prohíbe llamarlo así: “Yolcaut es mi papá, pero no le gusta que le diga papá” (Villalobos, 2010, p. 13). El vínculo familiar entre ambos se establece mediante el intercambio de objetos materiales que tienen dos finalidades: por un lado, satisfacer los caprichos y los deseos del niño y, por otro lado, es la forma que tiene Yolcaut de entender la paternidad o de representar su papel de progenitor. De este modo, la crianza familiar se asemeja a la organización criminal.

Esta asimilación de consumo y de implantación de valores, que en la novela indirectamente se relacionan con la narcocultura o el crimen organizado, se observa en diferentes pasajes. Se trata de la denominada “narconarrativa”, de acuerdo con Padilla (2019):

La narconarrativa utiliza el contexto del narcotráfico y su cultura como el consumo, el crimen organizado, la violencia y la deteriorada escala de valores sociales [...] la narconarrativa se

convierte en crítica a un sistema que convierte en héroes a hombres capaces de enriquecerse rápidamente. (p. 60)

Esto se refleja en la manera de entender la paternidad, como proveerle a Tochtli diversos artículos materiales para remediar los berrinches y la desobediencia del niño a lo largo de la trama:

En lugar de pegarme Yolcaut me da regalos. Estos son los regalos que Yolcaut me ha dado para quitarme lo mudo: la playstation nueva, que es la playstation 3, con sus seis juegos diferentes; unas chaparreras de vaquero, como si a mí me gustaran las chaparreras o los vaqueros; una jaula con tres hámsters; una pecera con dos tortugas; comida para los hámsters y comida para las tortugas; una rueda de la fortuna para los hámsters; unas piedras y una palmera de plástico para la pecera de las tortugas. A mí no se me quita lo mudo con regalos, ni modo. (Villalobos, 2010, p. 85)

En la novela se observa que la materialidad es el puente que permite la educación del menor, por medio de la vinculación entre el deseo individualista y hedonista de Tochtli y una confusa paternidad de Yolcaut. Aunque se trata de una dependencia jerarquizada, porque, a pesar de todo, Yolcaut es quien toma las decisiones tanto en la familia como en la vida de su hijo; así su lazo familiar se basa en lo material y no en lo filial. En otras palabras, Tochtli es un miembro de la banda y no de una familia. En ese tenor, Tochtli asimila algunos valores propios de una pandilla o mafia como la solidaridad: “Yo creo que de verdad somos una pandilla muy buena. Tengo pruebas. Las pandillas son acerca de la solidaridad. Entonces la solidaridad es que como a mí me gustan los sombreros Yolcaut me compra sombreros, muchos sombreros” (Villalobos, 2010, p. 13). Sin embargo, esa fraternidad es unidireccional y en beneficio de Tochtli, quien la entiende así debido a su edad. Por lo que él puede distorsionarla, violarla y recriminar o culpabilizar a quien no la cumpla.

El excesivo ensimismamiento en sus necesidades individualistas, el aislamiento social y la escasa edad, que se nota en su inocencia, le impiden a Tochtli concebir la realidad exterior o social fuera del palacio. Para el niño, el único contexto válido es lo que acontece a su alrededor, por lo tanto, cuando se presenta un estímulo externo como las noticias de la televisión, requiere la interpretación de un tercero que medie y le explique. Es decir, Tochtli peca de ingenuidad, lo que conlleva a una indiferencia por el género humano producto de la misantropía a la que fue condenado por su padre. Esta incapacidad de entender su contexto social se observa en las

reflexiones que realiza en torno a la muerte, las decapitaciones, la tortura, los golpes y la violencia mecanizada y cotidiana.

### **TOCHTLI, LA DICOTÓMICA SUBALTERNIDAD: ADENTRO Y AFUERA**

La percepción indiferente de Tochtli, que se menciona en el apartado anterior, está relacionada directamente con su posición dentro de la pandilla; pues a pesar de ser hijo del líder y estar cercano al centro de poder, el niño es un personaje periférico, es decir, carece de palabra en las decisiones importantes, es un subordinado dentro del sistema y en las relaciones de dominio que se establecen a su alrededor, porque el padre tiene el poder adquisitivo y el ejercicio de la violencia física, mientras que Mazatzin, su profesor, ejerce la violencia a través del conocimiento.

La subalternidad y la ingenuidad de Tochtli provocan que interprete erróneamente el mundo circundante y niegue la posibilidad de que exista otro fuera de los confines del palacio, aun cuando haya salido de la madriguera y visite los pueblos cercanos. Así, a partir del escaso conocimiento y desde su lugar de enunciación, Tochtli muestra la normalización de la violencia en su entorno, desprovista de crítica y juicios. El adentro/afuera del que es parte permite dar una visión holística de su contexto sin sesgo moral o ético. Jameson explica que “es mucho más fácil contemplar el sistema desde la periferia” (2010, p. 112), porque a partir de esa posición se puede admirar de manera completa todo el sistema, ser consciente de todas las aristas, de todos los puntos.

Estar en la periferia no significa estar fuera, al contrario, para Tochtli es un lugar privilegiado, ya que las normativas del poder no llegan directamente o lo hacen debilitadas, esto es, son áreas subordinadas: “No sé si constituyen un ‘afuera real’ del sistema, pero desde luego no son el centro de las decisiones, del poder y demás” (Jameson, 2010, p. 112). Es decir, ser hijo del capo le otorga un lugar privilegiado, aunque secundario dentro del primer círculo de dominación. Está adentro del corrillo que ejerce el poder y la violencia sobre el resto de la pandilla, pero no puede ejecutarlo de manera autónoma, tampoco tiene injerencia en las resoluciones, aun cuando siempre está presente en el momento de la decisión final. Su situación es paradójica: “El lenguaje de los márgenes y las fronteras marca una posición de paradoja: hacia dentro y hacia fuera” (Hutcheon, 2014, p. 137). Así, la ubicación de Tochtli respecto al poder no queda clara, porque si bien los subalternos del grupo lo respetan y satisfacen sus necesidades y caprichos, Yolcaut y Mazatzin, personajes que ostentan el poder físico, económico y de conocimiento, le dictan el comportamiento.

De esta manera, a pesar de la condición de subalternidad del narrador protagonista por ser un infante, este se inserta en el primer círculo de poder donde se disponen las acciones relevantes para la pandilla. Esta ubicación le permite una aparente libertad de movimiento, de elección y de pensamiento: “Ser excéntrico, en la frontera o en el margen, dentro y a la vez fuera, implica tener una perspectiva diferente” (Hutcheon, 2014, p. 139). No obstante, su lugar como niño lo excluye jerárquicamente, al igual que, como explica Bajtín, las figuras del loco, el bufón o el tonto. En otras palabras, al protagonista se le permite discernir o pensar de manera diferente sin que, por ello, represente una amenaza o sea tomado en cuenta. El narrador está en el pináculo del sistema, incluso se mueve en la primera órbita de este, pero no es el centro de las decisiones porque carece de poder y de saber. Si bien, los mayores son condescendientes con él y cumplen sus deseos, no tiene injerencia en las elecciones importantes de la pandilla.

De la misma manera, la oscilación entre la dualidad centro/periferia provoca no solo la indeterminación del narrador, sino también su fragmentación en diversas personalidades. Tochtli está en constante búsqueda de su identidad, de algo que le permita enunciarse como persona y adquirir el reconocimiento como individuo frente a los discursos de poder de Mazatzin y Yolcaut. Una primera estrategia del niño para adquirir su identidad es a través de los sombreros:

El nuevo tricornio es del reino de Suecia y tiene tres bolitas rojas, una en cada punta. Me encantan los tricornios, porque son sombreros de soldados locos. Te pones uno y te dan ganas de ir corriendo tu solito a invadir el reino más cercano. (Villalobos, 2010, pp. 24-25)

Cada sombrero exterioriza una parte de su individualidad y le otorga una particularidad respecto a los demás habitantes del palacio: “Yo tengo muchos sombreros de detective, tres. Me los pongo cada vez que descubro que están pasando cosas misteriosas en el palacio” (Villalobos, 2010, p. 44).

La segunda estrategia para indagar en su fragmentaria personalidad es por los continuos cambios de nombre. En el transcurso de la trama modifica su apelativo de acuerdo con el lugar, la situación y sus emociones respecto a su interlocutor, aunque ninguno es elegido por él. Su nombre real y el del pasaporte hondureño los elige Yolcaut, mientras que el japonés, Usagi, es recomendación de Mazatzin. Tochtli, a pesar de buscar su personalidad a través de sus nominaciones, no tiene posibilidad de escoger alguna; no obstante, cada cambio de nombre refleja una conducta específica de él y de los discursos de autoridad que se presentan a lo largo de la novela.

Así, para su padre, Tochtli es un niño al que deben proteger y educar bajo la dureza de las normas de la pandilla: “Tochtli, eres un genio, pinche cabroncito. –Y me acaricia la cabeza con sus dedos llenos de anillos y diamantes” (Villalobos, 2010, p. 12). Otra de sus identidades es la de Junior López, la cual adopta cuando viajan a Liberia a cazar a los hipopótamos: “Pero esas son cosas que le pasaron a Tochtli y a Usagi, que están mudos, pero a Junior López no” (p. 55). Por otro lado, para su maestro es Usagi, nombre que adopta cuando decide castigar a su progenitor: “Lo que pasa es que me convertí en mudo. Y también dejé de llamarme Tochtli. Ahora me llamo Usagi y soy un mudo japonés” (p. 49). Se observa que, de acuerdo con la denominación que adopte, se modifican las conductas, las emociones y las acciones. Algunos de los alias pueden recurrir a una personalidad menos expresiva como Usagi, otros le permiten exteriorizar sus emociones como Junior López y, la última, se encuentra en constante incertidumbre, Tochtli.

La tercera estrategia es a través de su atuendo. En la última parte de la novela Tochtli muda a un estilo samurái que le permite demostrar su enojo a Yolcaut sin que este se entere: “Los sables solo los usamos los samuráis japoneses. Los samuráis japoneses en las películas hacemos combates por el honor y la fidelidad. Preferimos la muerte que ser maricas” (Villalobos, 2010, p. 79). No obstante, esa personalidad le confiere una valentía ambigua que se basa en la exposición machista de la fuerza y la lealtad. Así, el infante exterioriza valores de la pandilla que Yolcaut le ha enseñado: el honor y la masculinidad exacerbada. Esos principios implantados por su progenitor le permiten a Usagi desafiar la autoridad de su padre por medio de la mudez y la desobediencia sin recibir represalias.

Al ser un personaje fragmentario, Tochtli oscila entre varias personalidades de acuerdo con el estado de ánimo o la figura de autoridad presente. Además, la indiferencia ante lo social y el individualismo, producto de los ideales del crimen organizado, provocan la pérdida de: “sus referencias, su unidad, por exceso de atención: el Yo se ha convertido en un ‘conjunto impreciso” (Lipovetsky, 2013, p. 56). La identidad sin identidad de Tochtli le posibilita observar sin desarrollar crítica alguna a los actos abyectos que acontecen en su entorno. De esa manera, consigue asumir como normal lo funesto de las prácticas propias del narcotráfico, la tortura, el secuestro, los asesinatos, las decapitaciones. Para él, todas las acciones son parte natural de su cotidianidad:

[...] el narcisismo ha abolido lo trágico y aparece como una forma inédita de apatía hecha de sensibilización epidérmica al mundo a la vez de profunda indiferencia hacia él: paradoja que se explica parcialmente por la plétora de informaciones que nos abruman y la rapidez con

la que los acontecimientos mass-mediatizados se suceden, impidiendo cualquier emoción duradera. (Lipovetsky, 2013, p. 52)

Tochtli carece de un marco ético para criticar o señalar lo que ocurre, se ha tornado indiferente debido a que las acciones trágicas lo han acompañado desde que nació. Es decir, los actos de los demás miembros de la pandilla no representan dilema moral porque tienen lugar dentro de los marcos sociales en los que ha vivido:

Yolcaut es de los realistas y por eso no dice que somos la mejor pandilla del universo o la mejor pandilla en ocho mil kilómetros a la redonda. Los realistas son personas que piensan que la realidad no es así, como tú piensas. Me lo dijo Yolcaut. La realidad es así y ya está. Ni modo. Hay que ser realistas es la frase favorita de los realistas. (Villalobos, 2010, p. 13)

A partir de la perspectiva paterna observa los hechos que envuelven su cotidianidad, pero al no tener injerencia en ellos no los relaciona con alguna otra realidad, ni los juzga porque carece de referencias diversas.

#### **EL DESAPEGO DEL NARRADOR COMO RESGUARDO**

Como se ha observado, Tochtli explica su mundo desde la insensibilidad tanto en lo familiar como en lo social. Su narración se basa en la inocencia, en la indiferencia y en la naturalización de las prácticas abyectas que lo rodean. El narrador, enfrascado en su narcisismo indolente, funciona de dos maneras: la primera, es una forma de aparente protección ante los hechos violentos que lo envuelven; por otro lado, esa misma defensa y normalización de las acciones le impide despertar un sentimiento trágico o de repudio ante los actos que lo circundan, es decir, no tiene una realidad alterna a la suya que le permita establecer un parámetro para juzgar esa normalidad; para él la violencia es natural, esa es la razón por la cual no puede criticarla.

A partir de estas características, Tochtli se atomiza en su yo, él se convierte en su preocupación central, “el narcisismo, es una circularidad perfecta, adapta el Yo al mundo en el que nace” (Lipovetsky, 2013, p. 55). Esa carencia de empatía configura la estrategia mediante la cual resiste o malentende la violencia en su entorno, además de configurar una forma humorística de entender la realidad por medio de la dualidad serio/cómico. Al igual que la periferia que mencionaba Jameson (2010), para Beltrán Almería (2002) la risa o el humor, en algunos casos, permiten mostrar de manera integral todas las aristas del fenómeno retratado, sin llegar a la

crítica o la denuncia del hecho. En la unión de lo que él llama lo trágico o patético de la modernidad y los elementos folclóricos de la prehistoria, se conjuga una risa que desmitifica todos los valores de la cultura del patetismo. Lo serio se desarraiga para dar paso a la representación de una realidad que no se jerarquiza por los valores habituales.

Tochtli habita en la indeterminación, así el protagonista se desapega del Otro y de lo social: “Al hacer del Yo el blanco de todas las inversiones, el narcisismo intenta ajustar la personalidad a la atomización sibilina engendrada por los sistemas personalizados” (Lipovetsky, 2013, p. 55). Tochtli, al desprenderse del contexto social, inserta un valor único correcto, el hedonismo que lo lleva a mirar con indolencia todo su alrededor. Esa mirada insensible da un panorama integral de lo que ocurre en el palacio y fuera de este, en otras palabras, no excluye los referentes que lo visitan, no oculta información relacionada. Esta forma de entender el mundo la adquiere y la aprende de Yolcaut, la figura de autoridad paterna que vela únicamente por los intereses del menor, e incluso de Mazatzin, quien de la misma manera que el padre se vuelca en satisfacer las necesidades. Tochtli no es indiferente o apático por elección propia, de hecho, no tiene esa capacidad de hacerlo, simplemente es la única manera que tiene para relacionarse con los demás.

Tochtli, desde el individualismo narcisista, o tal vez desde su inocencia, describe un panorama de su realidad, pero esa mirada no incluye juicios de valor, morales o, por lo menos, duda de las acciones que ve o escucha. Lo cotidiano, lo normal, lo trágico se conjuga con los deseos, con el juego, con la deslegitimación. Él antepone el principio de placer personal y lúdico a la realidad o al tema tratado. A diferencia de otros narradores infantiles.

Tochtli y otras narraciones infantiles mencionadas en el apartado cuatro son diferentes por el modo en que cada uno interpreta y entiende el mundo desde el contexto personal, familiar y social donde ha crecido: “identidades contextualizadas: contextualizadas por género, clase raza, etnia, preferencias sexuales, educación, rol social” (Hutcheon, 2014, p. 126). En *Fiesta en la madriguera*, el narrador carece de marco externo, está inserto en una realidad sin par. En los relatos nombrados, los infantes socializan y reconocen escenarios externos a su entorno inmediato, de esta manera sus historias reciben estímulos diversos que provocan la duda o la modificación de su ética, su ideología y su personalidad.

Tochtli no carece de ética, de ideología y de personalidad, sino que proyecta lo que ha aprendido en sus pocos años de vida. Esas características narcisistas le permiten desconectarse del mundo y creer únicamente en rasgos fundamentales

del dispositivo de la narcocultura: la acumulación del dinero y el hiperconsumo (Carpio-Manicknam, 2021, p. 34). El narrador es un ser vacío, movido por sus impulsos, por sus deseos, por lo material. Estas características funcionan como vehículo para desacralizar y degradar lo serio, el miedo, lo patético y que, a su vez, puedan convivir con lo cómico. Por lo tanto, para Tochtli, los cadáveres, los secuestros, la trata de personas y la corrupción son parte de todos los días y de su indiferencia operacional, nada le sorprende, a menos que sea para su beneficio. El Otro carece de interés, es prescindible; por lo tanto, su muerte o desaparición no es relevante. Tochtli no muestra sorpresa o terror.

### EL HUMOR Y LA EVASIÓN DE LO ABYECTO

Una vez explicada la propuesta de lectura de *Fiesta en la madriguera*, se analizarán algunos episodios en los que el humor se hace presente como resistencia, evasión o protección ante lo trágico, el ambiente violento y la realidad hostil. Se trata de observar de qué manera Tochtli antepone el juego, lo lúdico y la risa al miedo y a lo trágico. No es que el infante se burle de los acontecimientos abyectos, sino que, como se explicaba anteriormente, la edad, el aislamiento social y el desconocimiento de otra realidad le imposibilitan tener un referente externo con qué comparar las prácticas que lo rodean.

Cuando se habla de risa, no se alude a una risa clásica que establece una jerarquía a través de la burla o la separación de las personas, sino a una risa integradora y desmitificadora que se origina de la inocencia del niño y permite carnavalizar, hasta cierto punto, los actos atroces de los que se hablan en la novela. Así, Averintsev (2000) explica que, desde la concepción bajtiniana, la risa es un elemento natural, inmanente al ser humano que permite unir elementos disímiles, opuestos o incompatibles: “la risa es lo que es: un elemento natural, un juego, una socarronería, para mezclar en su movimiento las motivaciones más diversas, y aun para sustituir una motivación por otra totalmente distinta” (p. 22). En este caso, la risa funciona como detonante para estetizar la realidad, para observar que la “estética del humor” es imperfecta, pero esa imperfección es producto de insertar dos elementos en una sola representación, de hacer dual y dialógica la obra, sin dejar de lado ningún punto. Por esa razón, se observa desde la periferia para obtener la visión global, alejado de normativas.

Si se sigue la propuesta de Bajtín (1998), se observa que lo serio no puede separarse de lo cómico, que ambos conforman una misma forma de entender, razonar y configurar el mundo, pues si la seriedad “infunde el miedo y la intimidación”



(p. 87), la risa supone “la superación del miedo” (p. 86). Son, hasta cierto punto, dos polos que no se oponen, como podría pensarse a primera vista, sino que se conjuntan cuando se ficcionaliza el mundo: “Bajtín refiere como lo serio/cómico a dos hechos, uno trágico, el tema; otro lúdico, la situación. Lo serio y lo cómico, coexisten y se reflejan mutuamente (son los llamados aspectos *integrales*, nunca imágenes serias y cómicas aislada” (Bajtín, 1998, p. 112).

La estrategia narrativa de unificar mediante situaciones cotidianas lo que parece imposible se utiliza durante toda la historia. Esta fórmula trivializa, relativiza y degrada lo narrado, convierte en corporal esa realidad terrorífica, además de que:

La risa resulta una de las formas privilegiadas para introducir en el arte verbal [...] la ambigüedad, la pugna, la inestabilidad de las certezas, para penetrar en las voces autorizadas, consagradas reorientando los sentidos pretendidamente unívocos. La risa siembra la duda, puede funcionar como un eco distorsionador de lo que tiene valor único y lineal. (Munguía, 2012, p. 15)

A partir de la fusión entre lo cómico y lo serio, se crea la realidad de Tochtli y, a través de esta, todas las prácticas violentas de la organización criminal le parecen normales. Está inserto en una indiferencia operacional (Lipovetsky, 2013), es decir, las abyecciones que le rodean son cotidianas y naturalizadas a partir de su repetición y aparición continua, por lo que ya no le representan interés.

De esta manera, cuando el narrador habla de secuestros, realiza la comparación o equiparación entre seres humanos/revistas, y banaliza el acto mediante la obtención de un conocimiento, algo que él no sabía: “Yo antes pensaba que lo único que podía secuestrarse era las personas. Pues resulta que no, que también pueden secuestrarse otras cosas, como revistas” (Villalobos, 2010, p. 95). El tema, los raptos, supone un tópico trágico, pero el narrador lo relativiza al presuponer que está adquiriendo un saber nuevo: también se pueden secuestrar objetos. Por lo tanto, lo serio y lo fatídico desaparecen, el niño, desde su realidad, no comprende que secuestrar es un delito, lo ve como algo normal y habitual en su entorno. Incluso, para él no hay una diferencia entre plagiar personas y objetos, ambos carecen de valor.

La risa, desde la perspectiva del narrador, desmitifica el tópico macabro, al priorizar la educación del infante por encima del acto delictivo. Es decir, a Tochtli el secuestro no le atemoriza ni le implica un dilema ético, puesto que dentro del hampa es una práctica continua. Además, como se mencionaba anteriormente, al carecer de un marco ético alterno a la realidad donde crece, el niño no puede juzgar o discernir entre lo legal e ilegal, ya que las figuras que deben salvaguardar el estado de derecho están coludidas. Así, de esta manera, a partir de su razona-

miento y las evidencias empíricas con las que cuenta, explica que ha aprendido un saber nuevo: las revistas también son secuestrables.

Otra práctica abyecta habitual para el narrador son las decapitaciones, donde, pecando de erudición, el narrador pone de manifiesto sus conocimientos sobre Historia Universal al comparar las herramientas para llevarlas a cabo: la guillotina francesa, tema que le apasiona, y el método mexicano, el machete, el cual discrimina por su salvajismo: “Yo creo que los franceses son buenas personas porque inventaron la guillotina” (Villalobos, 2010, p. 30). El narrador olvida la muerte para reflexionar sobre la confiabilidad y efectividad de la guillotina. Así mismo, relativiza el hecho de morir, porque para él la muerte es una consecuencia normal, lógica y previsible del descabezamiento. Además, se decanta por el método francés por ser más efectivo, sofisticado, delicado y civilizado:

Hubo un cadáver enigmático en la tele: le cortaron la cabeza y ni siquiera se trataba de un rey. Tampoco parece que fuera obra de los franceses, que gustan tanto de cortar las cabezas. Los franceses ponen las cabezas en una cesta después de cortarlas. Lo miré en una película. En la guillotina colocan una cesta debajo de la cabeza del rey. Luego los franceses dejan caer la navaja y la cabeza cortada del rey cae en la cesta. Por eso me caen bien los franceses, que son tan delicados [...] Después los franceses le entregan la cabeza a alguna señora para que lllore [...] Los mexicanos no usamos cestas para las cabezas cortadas. Nosotros entregamos las cabezas cortadas en una caja de brandy añejo. (p. 42)

Los actos serios/trágicos los matiza con lo lúdico/ingenuo cuando establece la relación con la educación, así demuestra su inteligencia y erudición respecto al tema. Esto provoca la sensación humorística de irreverencia, de indiferencia o de apatía. El hecho de decapitar, lo serio, se comienza a banalizar cuando Tochtli otra vez, desde su inocencia y aislamiento social, narra el procedimiento para descabezar a alguien. Además, la comparación entre franceses y mexicanos, civilizados/bárbaros, provoca que la narración del protagonista elimine lo trágico por medio de la normalización de lo abyecto. Es decir, lo relevante no es la muerte o la pena que sufre el decapitado, ni lo ilegal de la práctica, lo importante es que el método sea delicado, que la corona no se abolle y que el acontecimiento tenga un protocolo. Situación que no ocurre en México, país nefasto para él, porque aquí, en lugar de asesinar reyes, se ultiman policías y las cabezas se entregan en cajas de brandy añejo: “En la tele pasaron una foto de la cabeza y la verdad es que tenía un peinado muy feo” (Villalobos, 2010, p. 43). Tochtli se preocupa más por la estética del acto que por la acción misma. Su atención no recae en lo macabro de la

decapitación, sino en el peinado de la víctima, en lo poco funcional del machete y en lo poco elegante que es entregar las cabezas en cajas de cartón.

En el mismo tenor de ocurrir / no ocurrir elementos tan cotidianos a él, pero que a la vez están alejados de su realidad, encontramos los desmembramientos o restos humanos. Un contexto que, además, está mediado por los medios de comunicación y por Yolcaut o Mazatzin:

Desde que volvimos de Monrovia las cabezas cortadas pasaron de moda. Ahora en la tele se usan más los restos humanos. A veces es una nariz, otras veces es una tráquea o un intestino. También las orejas. Puede ser cualquier cosa menos cabezas y manos. Por eso son restos humanos y no cadáveres. Con los cadáveres se sabe las personas que eran antes de convertirse en cadáveres. En cambio con los restos humanos no se sabe qué personas eran. (p. 84)

Se observa que Tochtli relaciona, nuevamente, las acciones abyectas con la educación. Al disertar acerca de la diferencia entre la decapitación y la entrega de restos humanos exhibe su conocimiento sobre las prácticas propias del grupo delictivo al que pertenece, no obstante, lo realiza desde la ingenuidad y la cotidianidad. Parece que el protagonista dicta una clase y no una descripción de lo que se transmitió en televisión.

Más adelante, Tochtli elabora una analogía donde compara los restos humanos con los restos de los animales que se venden en el súper mercado:

Para guardar los restos humanos no se usan cestas ni cajas de brandy añejo, sino bolsas del súper, como si en el súper se pudieran comprar los restos humanos. Si acaso en el súper se pueden comprar restos de las vacas, los puercos o las gallinas. (Villalobos, 2010, pp. 84-85)

La realidad de Tochtli está alejada de la problemática de la violencia. Él no la sufre, él tampoco la ejerce; al encontrarse en la periferia del centro de poder, la violencia no tiene repercusiones negativas en su ser. Es decir, las consecuencias recaen en personas que son desconocidas para él. En esa misma línea, Tochtli reflexiona en todas las posibles situaciones donde se podrían encontrar partes humanas, el medio de entrega, las bolsas de súper y su similitud con ir de compras y adquirir fragmentos de animales. Dicho de otra forma, no se percata sobre la violencia que lo circunda, ni la cuestiona o la critica, porque es la única forma que tiene de concebir el mundo.

Para finalizar esta parte, se revisará que nada parece sorprenderle ni despertarle temor a Tochtli, incluso se da tiempo para establecer la relación con la comida. En otras palabras, delibera sobre el uso que tendrían las cabezas y los restos humanos

para cocinar pozole: “Yo creo que si vendieran las cabezas cortadas en el súper las personas las usarían para hacer el pozole. Pero primero habría que quitarles el pelo, igual que a las gallinas se les quitan las plumas” (Villalobos, 2010, p. 85). El niño prioriza la idea mercantilista de vender las cabezas en el supermercado para preparar pozole y el aprovechamiento de los bienes por encima del sentido común, al final, el narrador remata: “Los calvos seríamos más caros, porque ya estaríamos listos para el pozole” (p. 85). En otra escena, observamos el juego como estrategia recurrente de Tochtli para presentar la naturalización de la muerte y del asesinato como otras costumbres propias del dispositivo del narcotráfico. Mediante el juego de preguntas y respuestas respecto a si se vuelven cadáveres o no las personas, se conjuntan dos polos opuestos, lo serio y lo cómico. Así, el narrador presenta otra visión de la muerte y la poca importancia que reviste en la cotidianidad de Tochtli:

Una de las cosas que he aprendido con Yolcaut es que a veces las personas no se convierten en cadáveres con un balazo. Todo depende de dónde les des los balazos. Si le das dos balazos en el cerebro seguro se mueren. Pero les puedes dar hasta mil balazos en el pelo y no pasa nada, aunque debe ser divertido mirar. Todo esto lo sé por el juego que jugamos Yolcaut y yo. El juego es de preguntas y respuestas. Uno dice una cantidad de balazos en una parte del cuerpo y el otro contesta: vivo cadáver o pronóstico reservado:

-Un balazo en el corazón.

-Cadáver.

-Treinta balazos en la uña del dedo chiquito del pie izquierdo.

-Vivo

-Tres balazos en el páncreas.

-Pronóstico reservado. (Villalobos, 2010, p. 18)

Y más adelante reflexiona sobre las reglas del juego de los balazos, pero no sobre la muerte, de nueva cuenta, se antepone la risa/ingenuidad sobre lo trágico/abyecto. De este modo, Tochtli explica que lo juegan erróneamente:

Yolcaut y yo estamos jugando mal el juego de los balazos: con un balazo de ese rifle de seguro te conviertes en cadáver, no importa dónde te den, menos en el pelo, ese ya está muerto. Deberíamos jugar el juego de los balazos diciendo el número de balazos, la parte del cuerpo y el tamaño de la bala. (Villalobos, 2010, p. 45)

Su interés no recae en la muerte o en el escenario de violencia que se presenta, sino que se han equivocado constantemente en las reglas del juego y precisan modifi-

carlas para conseguir la exactitud. De la misma forma, para Tochtli las relaciones narcotráfico y Estado son naturales. El gobernador es parte del cártel de su padre, no representa una figura de autoridad, es un subalterno, alguien a quien denostar y de quien se pueden burlar: “Hoy conocí a la persona catorce o quince que conozco y era un político llamado el gober” (Villalobos, 2010, p. 26). En un claro ejemplo del aislamiento social en el que vive, Tochtli desconoce lo que acontece fuera del palacio y, por ese motivo, cree que son naturales estas prácticas; el gobernador es para él un visitante más, un socio de su padre. Las instituciones carecen de sentido y de credibilidad para el narrador, se usan a su antojo: “El gober es un señor que se supone que gobierna a las personas que viven en un estado. Yolcaut dice que el gober no gobierna a nadie, ni siquiera a su puta madre” (Villalobos, 2010, p. 26). El narrador descrea de todo. El Estado y la legalidad están fuera de su realidad, le son ajenos e incomprensibles.

La risa en *Fiesta en la madriguera* emerge de la mirada infantil ingenua, indiferente y acrítica. No obstante, muestra una visión integral del fenómeno a partir de estas características. En otras palabras, es una percepción sin condicionamientos ético-morales, desde la naturalidad de un personaje que vive en ese entorno y al que la violencia no le repercute de manera negativa. Esa condición le permite una mirada sin crítica social ni de denuncia. Tochtli no denuncia, sino que narra lo que vive y observa, aunque muchas de las acciones no las entienda o sean un enigma para él. Así, bajo esa percepción, difumina los límites entre el tema trágico o serio y el sentido lúdico que le otorga el infante.

Ahora bien, el humor que se despliega a través del personaje principal no es de burla ni de desprecio o denuncia, es una manifestación que permite una visión completa del fenómeno de la violencia y del narcotráfico desde la mirada infantil y en primera persona, donde se entrecruza lo macabro con lo cómico, en suma, una visión a través de la risa de un personaje excéntrico, porque:

[...] posee un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre; es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a este en forma diferente, pero no menos importante que el punto de vista serio: solo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo. (Bajtín, 1998, p. 65)

En esta estética de la risa y la resistencia construida desde el humor, los significados primarios, lo trágico del tema, el orden, las clasificaciones y los límites pierden su significación unitaria, crean la duda y reformulan los sentidos. Los temas im-

portantes se acompañan de los triviales, pero a la vez desaparecen los límites, se eliminan esas fronteras entre lo trascendental y lo intrascendente, entre lo serio y lo no-serio: “únicamente la sociedad posmoderna puede ser llamada humorística, pues solo ella se ha instituido globalmente bajo la égida de un proceso que tiende a disolver la oposición, hasta entonces estricta, de lo serio y lo no serio” (Lipovetsky, 2013, p. 137). Así, el humor en *Fiesta en la madriguera* es una combinación entre dos polos que en algún momento se oponían, pero que al entrar en esta dinámica posmoderna y bajtiniana se complementan y se refuerzan.

En una época de antinomias de seres, de grupos y de ideologías paradójicas, aparece el humor posmoderno, este humor que no busca criticar, señalar o normar alguna conducta, que no está relacionada con los peores, pero que a la vez los hace partícipes de sus historias. Este humor nace en un escenario donde la deslegitimación, la incredulidad y el desierto son parte habitual de la existencia. No es un humor que jerarquice, excluya o divida como en la antigüedad o como el humor tradicional, no reconoce nacionalidades o clases sociales. Más bien, tiene una relación directa con el humor bajtiniano, es festivo, es antijerarquías, es como la sociedad del capitalismo tardío: anti totalitario, banalizador, desmitificador y trivial y, a la vez, es imperativo, es necesario, es forzoso.

En la novela de Villalobos, *Tochtli* es la representación del individualismo exacerbado, llevado a los límites. Sin embargo, también esa misma individualidad se convierte a la vez en el fenómeno cómico. Es a través de sus ojos y de su inocente conciencia que los temas se degradan, el miedo desaparece, la muerte se toma como una parte más de la vida, no se tiene miedo a ella. Lo cómico-serio recogido en la novela trastoca a todos y cada uno de los significados terroríficos de las situaciones para eliminar su esencia patética o terrorífica.

## CONCLUSIONES

A lo largo del trabajo se han mencionado diferentes combinaciones de la dualidad serio/cómico que carnavalizan las representaciones abyectas de la realidad circundante de *Tochtli*. Esta dicotomía permite diferentes modalidades de resistencia/evasión, ya sea por la fragmentación del sujeto, por la indefinición, por lo lúdico, por el humor que desmitifica desde la perspectiva del infante el sentido ético, moral y legal de los hechos representados. El narrador antepone el juego y la risa sobre lo trágico, de esta manera relata hechos sin crítica o juicio de valor respecto a su cotidianidad. Es decir, no existe un sesgo que permita ocultar o guardarse eventos desafortunados. Todas las acciones del cartel son contadas desde una

aparente deshumanización del vástago; sin embargo, esa mirada es producto de la inocencia y la irrealidad en la que vive el protagonista.

De la misma manera, la oscilación de Tochtli entre el centro y la periferia resulta en su identidad fragmentaria. Así, el protagonista resiste o evade las acciones abyectas de las que forma/no forma parte, de las que está adentro y afuera, cerca y lejos. Esa inestabilidad en la identidad le permite alejarse del dispositivo de poder y presentar, desde su perspectiva ingenua, las atrocidades cotidianas de la pandilla. El centro y el afuera son condiciones antinómicas, pero no irreconciliables, que se presentan en este relato. Narrar desde la inocente voz infantil, en la periferia del primer círculo del poder y lejos de las acciones relevantes, rompe con el esquema tradicional de la narconovela donde el criminal relata su historia. Otorgarle la palabra a un individuo subalterno que no tiene injerencia en la toma de decisiones es la parte novedosa y trascendente de *Fiesta en la madriguera*. Esta perspectiva narrativa permite mostrar de manera alterna un punto de vista novedoso de la organización criminal.

## REFERENCIAS

- Adriaensen, B. (2012). “El exotismo de la violencia ironizado: *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos”. En B. Adriaensen y V. Grinberg Pla (Eds.), *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policía* (pp. 155-167). Berlín: Litverlag.
- Adriaensen, B. (2015). “Cabezas cortadas en la narconovela mexicana: el espectáculo de lo abyecto”. En A. M. Amar Sánchez y L. F. Avilés (Coord.), *Representaciones de la violencia en América Latina. Genealogías culturales, formas literarias y dinámicas del presente* (pp. 121-138). Madrid: Iberoamericana Vervuet.
- Adriaensen, B. (2017). “La violencia desde la perspectiva infantil: una lectura comparativa de *Cartucho* de Nellie Campobello y *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos”. *Confluencia. Revista hispánica de cultura y literatura*, 31(1), pp. 29-38.
- Averintsev, S. S. (2000). “Bajtín, la risa, la cultura cristiana”. En S. S. Averintsev, V. L. Makhlin, M. Ryklin, M. M. Bajtín y T. Bubnova (Eds.), *En torno a la cultura popular de la risa* (pp. 13-33). Barcelona: Anthropos.
- Bajtín, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Universidad.
- Beltrán Almería, L. (2002). *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Barcelona: Montesinos Ediciones de Intervención Cultural.

- Carpio-Manickam, M. (2021). "Paradigmas de las vertientes del género negro mexicano bajo el contexto del neoliberalismo y la globalización en las novelas *Corrientes secretas, La milagrosa, Perra brava y Yodo*". *Chasqui*, 50(1), pp. 23-41.
- Ferrari, S. S. (2016). "Un niño y el narco: una lectura de *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos". *Scientia Interfluvius*, 7(2), pp. 71-82.
- García Díaz, T. (2011). "El narco como telón de fondo: *Fiesta en la madriguera*". *Amerika*, 4. <https://doi.org/10.4000/amerika.2171>
- Hutcheon, L. (2014). *Una poética del postmodernismo*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Jameson, F. (2010). *Reflexiones sobre la postmodernidad*. Madrid: Abada Editores.
- Lander, M. F. (2020). "La expresión del miedo en *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos". *Hispania*, 103(1), pp. 43-53.
- Lipovetsky, G. (2013). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Ciudad de México: Anagrama.
- López Badano, C. y Solís, E. (2015). "La deformación de la formación: narcotráfico, mito y (anti) *bildungsroman*. *Fiesta en la madriguera*, de Juan Pablo Villalobos". En C. López Badano (Comp.), *Periferias de la narcocracia. Ensayos sobre narrativas contemporáneas* (pp. 53-78). Buenos Aires: Corregidor.
- López Gallego, M. (2013). "*Bildungsroman*. Historias para crecer". *Tejuelo. Didáctica de la lengua y la literatura. Educación*, (18), pp. 62-75. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4659311.pdf>
- Morábito, F. (2009). *Emilio, los chistes y la muerte*. Ciudad de México: Anagrama.
- Munguía, M. E. (2012). *La risa en la literatura mexicana (apuntes de poética)*. México: Bonilla Artigas Editores.
- Nettel, G. (2019). *El cuerpo en que nació*. Ciudad de México: Anagrama.
- Pacheco, J. E. (1981). *Las batallas en el desierto*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Padilla, C. R. (2019). *Los crímenes de Juan Justino y Rodrigo Cobra*. Ciudad de México: Nitro/Press.
- Pron, P. (2023). "Una, otra, tragedia mexicana". *La Tempestad*. <https://www.latempestad.mx/juan-pablo-villalobos-fiesta-en-la-madriguera/>
- Serna, E. (2005). *Uno soñaba que era rey*. Ciudad de México: Booket.
- Vanegas, O. K. (2016). "Cabeza vestida de noche: imaginario del mal y decapitación en *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos". *La Palabra* (28), pp. 91-103.
- Villalobos, J. P. (2010). *Fiesta en la madriguera*. México: Anagrama.
- Wong, R. (Anfitrión). (9 de agosto de 2021). Juan Pablo Villalobos: Otras maneras de escribir. (S. 4. Ep. 5). [Episodio de Podcast]. En *El anaquel. Blog literario. Reseñas y podcast sobre literatura*. <https://www.podbean.com/ep/pb-64rc5-11ceaaa>.



**La marginalidad del mal en la tradición filosófica occidental.  
La concepción agustiniana del mal de cara al logocentrismo**  
*The marginalization of evil in western philosophical tradition.  
The augustinian conception of evil as regards to logocentrism*

**Javier Eduardo González Guzmán** 

Universidad de Guanajuato, México

javogonguz@gmail.com

Recibido: 12 enero 2023 / Aceptado: 21 octubre 2024

**RESUMEN**

El propósito de este trabajo consiste en analizar el concepto del mal bajo la intención de constatar su marginación epistémica en la tradición filosófica occidental. En un primer momento, se examinan los planteamientos que realiza Jacques Derrida en torno al logocentrismo y la metafísica de la presencia, con vistas a revelar la lógica de los opuestos binarios que subyace al abordaje sobre el mal. Posteriormente, se analiza la propuesta de Agustín de Hipona sobre el origen del mal con el objetivo de advertir la condición incognoscible que pesa sobre el concepto. Por último, a modo de conclusión, se contrastan las premisas del logocentrismo con el planteamiento agustiniano para denotar cómo es que el mal es despojado de cualquier sustancialidad y, en consecuencia, reducido a la negatividad pura.

**PALABRAS CLAVE:** Agustín de Hipona, Jacques Derrida, logocentrismo, mal, metafísica

**ABSTRACT**

*The purpose of this work is to analyze the concept of evil to verify its epistemic exclusion in western philosophical tradition. Initially, I will examine the approaches that Jacques Derrida makes concerning logocentrism and metaphysics of presence to display the logic of binary oppositions that lie beneath the study of evil. Subsequently, I will analyze Augustine's of Hippo proposal about the origin of evil to expand of the unknowable condition that this concept bears. Hence, in conclusion, I will contrast the premises of logocentrism with the Augustinian proposal to indicate how evil has been disdain by a logic that privilege a direct approach with the foundation and, at the same time, reject any emplacement that denotes its absence.*

**KEYWORDS:** *Augustine of Hippo, evil, Jacques Derrida, logocentrism, metaphysics*

## INTRODUCCIÓN

La pregunta por el mal ha sido frecuente en la tradición filosófica occidental. Específicamente, respecto a su origen, el mal aparece como uno de esos problemas que no encuentra un consenso ni una respuesta enteramente satisfactoria. Dada la pluralidad de abordajes y perspectivas, la cuestión se ha decantado por el misterio. Ya sea que se apele a ciertas limitaciones cognitivas o que se considere su experiencia como inconmensurable, la naturaleza del mal quedaría remitida en última instancia al silencio.<sup>1</sup>

Al respecto, es oportuno exponer sucintamente algunos de sus abordajes contemporáneos. De acuerdo con Safranski, el mal “no es ningún concepto; es más bien un nombre para lo amenazador, algo que sale al paso de la conciencia libre y que ella puede realizar” (1997, p. 14). Carente de cualquier límite, el mal se encuentra presente en la inmensidad de la naturaleza, en el espacio que niega cualquier sentido y que se sumerge en el caos; así como también reside en la propia mismidad, en el abismo que se abre frente a la existencia y que habilita a la conciencia para elegir la destrucción por mor de ella misma. Dado lo anterior, el mal sería algo que desafía y resiste cualquier intento de comprensión definitiva. Sin embargo, en una entrevista para la televisión alemana, Arendt (2016) insiste al decir “lo que quiero es comprender”. Existe un deseo por comprender que adquiere una dimensión urgente ante el ascenso y la posterior consolidación del régimen nazi.

<sup>1</sup> Para ejemplificar este silencio del pensamiento frente al mal, vale la pena remitirnos al concepto de *radikal Böse* (mal radical) en Kant, particularmente, a la imposibilidad para explicar racionalmente la emergencia de una supuesta propensión maligna del ser humano: “El origen racional de esta propensión al mal –nos advierte Kant– permanece insondable para nosotros, porque él mismo tiene que sernos imputado y, en consecuencia, aquel fundamento supremo de todas las máximas requeriría a su vez la adopción de una máxima mala. El mal solo ha podido surgir del mal moral (no de las meras limitaciones de nuestra naturaleza) y, sin embargo, la disposición original (que, además, ningún otro que el hombre mismo pudo corromper, si esta corrupción debe serle imputada) es una disposición al bien; por lo tanto, para nosotros no existe ningún fundamento concebible por el cual el mal moral pueda haber llegado por primera vez a nosotros. Esta inconcebibilidad, junto a una determinación más próxima de la malignidad de nuestra especie, la expresa la Escritura en su narración histórica haciendo ir por delante el mal, ciertamente al comienzo del mundo, pero todavía no en el hombre, sino en un *espíritu* de determinación originalmente sublime; por donde el *primer* comienzo de todo mal en general es representado como inconcebible para nosotros (¿de dónde el mal en aquel *espíritu*?), pero el hombre es representado solamente como caído en el mal *mediante seducción*, por lo tanto no corrompido *desde el fundamento* (incluso según la disposición primera al bien), sino susceptible aún de un mejoramiento, en oposición a un *espíritu* seductor, es decir: a un ser al que no puede serle contada la tentación de la carne como atenuante de su culpa” (1981, p. 53).

De manera similar a Safranski, Neiman (2002) advierte sobre la pretensión de agotar el amplio espectro del mal en una sola definición. Cuando intentamos definir el mal, se suele caer en la tentación de priorizar cierta forma de maldad en detrimento de otras. Ya sea por su visibilidad o su magnitud, se piensa que solo algunos actos de maldad merecen la atención pública y el estudio académico, mientras que otros actos, tal vez menos fáciles de identificar o cuyos efectos son más sutiles, se prestan al desdén del escrutinio.<sup>2</sup> Más allá de las figuras o los acontecimientos paradigmáticos, el mal, como apunta Neiman, aparece como un exceso que resiste cualquier intento de integración:

Nuestra comprensión del mal ha cambiado agudamente a lo largo del tiempo. Los intentos de abarcar las formas del mal en una sola definición corren el riesgo de ser parciales o superficiales. Ni Osama bin Laden ni Adolf Eichmann son los únicos paradigmas, y una descripción del mal dispuesta a la medida de solo uno de ellos dejaría fuera algo que ignoraríamos a nuestro riesgo. Ambos representan formas que el mal puede adoptar, pero ninguno de los dos lo agota. (2002, p. 15)

Aunado a lo anterior, Bernstein (2002) mantiene una actitud escéptica frente a la posibilidad de realizar una teoría del mal, entendida como una definición completa de lo que significa el concepto. Ante el deseo de encontrar una “esencia” del mal, de dar una explicación definitiva de aquello que nos sacude violentamente, se tiende a perder de vista que el mal emerge bajo nuevas e impredecibles manifestaciones, mismas que llevan a cuestionar y reformular las concepciones que se tenían de este hasta entonces. De esta manera, la comprensión del mal terminaría siendo una tarea continua y sin aparente fin, tal como lo señala Bernstein al inicio de su indagación sobre el mal:

Al caracterizar esta indagación como una serie de interrogaciones o diálogos críticos, quiero aclarar desde el principio que mi propósito no es desarrollar una nueva “teoría” del mal. Con

<sup>2</sup> Un ejemplo de esto podría ser la cacería de brujas que se llevó a cabo desde la tardía Edad Media hasta el siglo XVIII. Una persecución sin parangón que cobró la vida de miles de mujeres y que, lamentablemente, tendría una raquítica recepción en los círculos académicos hasta la actualidad. Tal como advierte Federici, en su texto *Calibán y la bruja*, “el hecho de que las víctimas, en Europa, hayan sido fundamentalmente mujeres campesinas da cuenta, tal vez, de la trasnochada indiferencia de los historiadores hacia este genocidio; una indiferencia que ronda la complicidad, ya que la eliminación de las brujas de las páginas de la historia ha contribuido a trivializar su eliminación física en la hoguera, sugiriendo que fue un fenómeno de significado menor, cuando no una cuestión de folclore” (2004, p. 220).

franqueza, descreo profundamente que sea posible la idea misma de una teoría tal. Pienso, en cambio, que la nuestra es una situación de círculo hermenéutico con final abierto, un círculo que se resiste a todo cierre o consumación. (2002, pp. 25-26)

Inabarcable, impredecible, desafiante... el mal sería un concepto que se mantiene al margen de la inteligibilidad. Si bien estos atributos también podrían aplicarse a otros conceptos,<sup>3</sup> el caso específico del mal resulta sugerente por su reiteración a lo largo de la tradición filosófica. Ya sea que se le conciba como un mero residuo de la realidad (Platón); como algo que se encuentra más próximo a la nada (Agustín de Hipona); como un defecto necesario de la creación (Leibniz); como una propensión de la voluntad cuyos orígenes son inciertos (Kant); como una pulsión inescrutable y al mismo tiempo ingobernable (Freud); o como algo extremo que carece de profundidad (Arendt);<sup>4</sup> el mal aparece desde un principio destinado a la marginalidad del saber. De ahí que algunos de los análisis contemporáneos sobre el mal sostengan la inconmensurabilidad del concepto que, dada su compleja naturaleza y la forma en que deja su huella en la experiencia, resulta muy difícil, sino imposible intentar definirlo.

No obstante, cabría preguntarnos ¿a qué obedece esta condición que se le atribuye al mal dentro de la tradición filosófica? Específicamente, ¿qué presupuestos han permeado el abordaje filosófico sobre el mal para remitirlo en última instancia al ámbito de lo inexplicable? De cara a la tentación de reformular una teoría sobre el concepto o, en su defecto, de abandonarlo por considerarlo inoperante,<sup>5</sup> la apuesta de estos cuestionamientos estaría dirigida hacia la constatación de una lógica específica. Una lógica cuyo punto de partida reside en la instauración de un fundamento que daría sentido al conjunto del saber y que, de manera consecuente, establecería una relación asimétrica entre una serie de opuestos binarios.

<sup>3</sup> Desde esta perspectiva, resultan interesantes las similitudes que comparten el concepto del mal y el concepto de Dios, en tanto que ambos suelen presentarse como inenarrables e indescriptibles. De tal suerte que no se puede hablar de ellos más que mediante la negación, bordeándolos a través de aquello que no son. Sin embargo, cabe matizar que, mientras que el concepto de Dios, en el ámbito de la teología mística, tiende a concebirse como “más allá” de la razón, como “sobreabundante” de racionalidad; el concepto del mal tiene que ver con la ausencia de razón (irracional) o de sentido (sin finalidad ni fundamento).

<sup>4</sup> Para ahondar en el tema, consúltese la tesis *La representación del mal de cara a la tradición occidental. un análisis sobre sus alcances y limitaciones* (2024), específicamente el segundo capítulo titulado “La tradición occidental de cara al concepto del mal”.

<sup>5</sup> Cole defiende en *The myth of evil* (2006) que el concepto de “mal” no tiene cabida dentro de un mundo secular. Desprovisto de fuerzas o de entidades sobrenaturales, el mal carecería de la capacidad explicativa para dar cuenta de las acciones humanas.

Para dar cuenta de lo anterior, retomaremos el planteamiento de Agustín de Hipona sobre el mal. Un planteamiento analizado a la luz de aquello que Derrida entiende por logocentrismo. De tal suerte que, lejos de tratarse de un abordaje monográfico, la cuestión apuntaría hacia una revisión crítica sobre los textos agustinianos que abordan el problema del mal: *Confesiones*, *Ciudad de Dios* y *Del libre albedrío*, con la intención de evidenciar la marginación del concepto en la tradición metafísica.

## LOGOCENTRISMO, DECONSTRUCCIÓN Y MALDAD

Si atendemos a los *exergos* (una de las advertencias iniciales) que realiza Jacques Derrida en *De la gramatología* (1967a), la historia de la metafísica ha tendido a identificar el ser del ente como presencia, como un fundamento que brinda coherencia al conjunto del saber y de la realidad. Así, en un movimiento que apunta desde los presocráticos hasta la actualidad, la metafísica habría adoptado diversos avatares con una función reiterativa. Origen, Verdad, Forma ideal, Dios o Esencia... todos ellos apelarían a un centro que se anuncia como una presencia irreductible. Una presencia profundamente anhelada y que se despliega de manera sistemática para afianzar su plenitud tranquilizadora. Tal como puntualiza Yébenes, el centro o la presencia sería aquello “que escribimos con mayúscula y que sirve para garantizar y justificar todos nuestros significados sin que tengamos necesidad de justificar o garantizar a él mismo” (2008, pp. 33-34).

Al tomar como punto de partida las críticas que tanto Husserl como Heidegger realizan a la tradición metafísica, Derrida advierte cómo es que la filosofía ha tendido siempre a una presencia irreductible,<sup>6</sup> a un fundamento que se instaura como aquello que subyace y reunifica la totalidad de las presencias. Como la instancia originaria que funda el sentido del ser y, consecuentemente, del saber. Ya sea que se lo conciba como λόγος, ὑποκείμενον, substancia o sujeto, la tarea de la metafísica consistiría en pensar hasta llegar a aquello que subyace a todo. Al ser de lo ente, tanto en su carácter más general y de valor común, como también en su carácter unitario fundamentador.

<sup>6</sup> Los primeros textos de Derrida constituyen una crítica al proyecto fenomenológico; específicamente, a la propuesta husserliana de un retorno al sentido auténtico de las cosas y al problema heideggeriano de la diferencia ontológica. Tal como sucede en *De la gramatología* (1967a), *La escritura y la diferencia* (1967b), *La voz y el fenómeno* (1967c), *La diseminación* (1972a), *Márgenes de la filosofía* (1972b) y *Posiciones* (1972c).

No es sino a partir de este despliegue de la metafísica de la presencia, o también llamada por Derrida como *logocentrismo*, que el juego de los opuestos binarios tendría lugar. Dado que la presencia se instaure como aquello que funda el sentido, la metafísica estaría empeñada en establecer una relación esencial e inmediata con ella. Un vínculo “natural” que aseguraría su pasaje directo. De tal suerte que, en una dicotomía, se privilegiaría aquello que sirva como portador de su plenitud, mientras que se desdeñaría lo que denotara su ausencia (total o matizada). Así, la totalidad de las cosas quedaría estructurada en torno a la presencia y sus polos opuestos. Tal como advierte Yébenes (2008), “los opuestos binarios establecen un orden conceptual, clasifican y organizan todo lo que hay y acontece en el mundo, rigen el pensamiento en la vida diaria, en la filosofía y en la ciencia” (p. 34).

Ya sea bajo un carácter espacial, indicando proximidad o cercanía, o bajo un carácter temporal, como presente o instante; la presencia establecería una racionalidad específica que determinaría la condición epistemológica y ontológica del saber. Una racionalidad que ha tendido, a lo largo de toda la historia de Occidente, a hipostasiar la voz como la presencia del sentido puro, como aquello que posee prevalencia significativa y que trasciende cualquier mediación material. Una presencia que, en última instancia, se contrapondría a la inscripción gráfica, al signo, a la escritura.

Así pues, el fonocentrismo establecería el sistema del “oírse-hablar” por medio de la sustancia fónica como el significante no-exterior,<sup>7</sup> no-empírico y no-contingente. No es sino a partir del habla o de la *phoné* que se marcaría la diferencia entre lo mundano y lo no-mundano, el afuera y el adentro, lo universal y lo no-universal, la idealidad y la no-idealidad. Mientras que la escritura sería remitida a una función secundaria y meramente instrumental. Un suplemento que opera como una técnica al servicio del lenguaje, una traductora del habla plena y presente. De modo que la voz aparecería como íntimamente vinculada con la idealidad o

<sup>7</sup> Al respecto, cabe advertir que “logocentrismo” y “fonocentrismo” no son conceptos sinónimos. A pesar de la insistente denuncia sobre el privilegio que ha tenido la sustancia fónica en la historia del pensamiento, Derrida (1972) afirma que el fonocentrismo se trata solo de uno de los tantos aspectos que caracterizan al logocentrismo. Aspectos que no quedarían reducidos a las filosofías de corte idealista, sino que abarcarían también a aquellas que se dicen abiertamente no-idealistas o antidealistas. De tal suerte que, como apunta el mismo autor, “la utilización del concepto de logocentrismo es, por tanto, delicada y en ocasiones inquietante” (p. 82).

el sentido del ser, con la instancia de la verdad en cualquiera de sus configuraciones metafísicas.<sup>8</sup>

Tal como sucede con la reiterativa apelación del alma como la substancia esencial del ser humano,<sup>9</sup> como aquella interioridad cuyas afecciones constituirían una suerte de lenguaje universal; un lenguaje susceptible de ser comprendido por cualquiera, pero que estaría mediado en una primera instancia por la voz o el *logos*. Por su parte, el significante escrito fungiría como una convención secundaria. Como un lenguaje técnico y representativo que no formaría parte del sentido constituyente. Desde esta perspectiva, aunque todo significante sea derivado, el habla estaría más próxima a la idealidad del ser, mientras que la escritura, en sus diversas modalidades, ocuparía un lugar suplementario y accidental. Así, de manera más o menos implícita, “la esencia de la *phoné* sería inmediatamente próxima de lo que en el ‘pensamiento’ como *logos* tiene relación con el ‘sentido’, lo produce, lo recibe, lo dice, lo ‘recoge’” (Derrida, 1967a, p. 17).

A partir de un “vínculo natural” con el significado de la realidad, la sustancia fónica expresaría la presencia como tal. Así pues, el fonocentrismo establecería una relación íntima entre la voz y el ser, la voz y el sentido del ser, la voz y la idealidad del sentido.<sup>10</sup> En contraparte, la escritura sería concebida como mediación de mediación, como aquello que es exterior al sentido y que no participa del mismo.

Ahora bien, si atendemos la observación que realiza Ferraris (2003) sobre el proyecto de la gramatología, la crítica derridiana hacia la metafísica de la presencia no se reduciría exclusivamente a una mera motivación teórica, sino que en el fondo se encuentra una inquietud de carácter axiológico. Cuando el fonocentrismo apuesta por la primacía de la voz, por la inmediatez de la presencia, se estaría dando lugar

<sup>8</sup> Ya sea que se apele a la verdad en su sentido presocrático, en su sentido del entendimiento infinito de Dios, en su sentido post o pre hegeliano, o en su sentido onto-teológico según Heidegger.

<sup>9</sup> Al respecto, vale la pena remitirnos a uno de los tantos casos que aborda Derrida para dar cuenta del carácter privilegiado de la *phoné*: la teoría del alma en Aristóteles. En una relación esencial e inmediata, la voz sería la productora de los primeros símbolos del alma, mismos que significarían el “estado del alma”, es decir, la forma en que esta refleja las cosas por semejanza natural. De manera que, como señala Derrida, “entre el ser y el alma, las cosas y las afecciones, habría una relación de traducción o de significación natural; [mientras que] entre el alma y el *logos* una relación de simbolización convencional” (1967a, p. 17).

<sup>10</sup> Derrida advierte que “hemos identificado el logocentrismo y la metafísica de la presencia como el deseo exigente, poderoso, sistemático e irreprimible de dicho significado trascendental” (1967a, p. 63).

a una serie de represiones que determinarían nuestras valoraciones morales.<sup>11</sup> Represiones que, en última instancia, desembocarían en la escritura y todo lo que se encuentra vinculado a ella: la animalidad, la materia, lo inconsciente, la multiplicidad, lo femenino y lo no-occidental.

Así, la metafísica de la escritura fonética cobraría sentido como la simiente de una serie de configuraciones en torno al bien y al mal, siendo aquel portador de la transparencia y de la plenitud, mientras que el otro ostentador de la ausencia y de la mediación suplementaría. De modo que, en una lógica que apunta hacia el centro, todo aquello que remanece en la periferia sería desdeñado y, en última instancia, estigmatizado como carente de relevancia epistémica y moral. Tal como señala el propio Ferraris:

Si somos malos e injustos, egoístas, racistas, machistas y demás, es porque tendemos a reprimir demasiadas cosas, animados por un sueño de presencia y cohesión, de identidad moral, social y sexual. Desde esta perspectiva, el logo-centrismo sería el nombre más amplio posible para la represión; el egocentrismo, el etnocentrismo y todos los otros totalitarismos de la tradición (que son precisamente otros tantos -centrismos) serían versiones derivadas de aquel. (2003, pp. 73-74)

Después de este recorrido en torno a la metafísica de la presencia, cabría reconsiderar la marginalidad que pesa sobre el concepto del mal. Como ya se había apuntado, la tradición filosófica considera que el mal es un abismo que resiste la comprensión, como un exceso que desborda cualquier intento de integración conceptual. A pesar de tener una constatación tan cruda y fehaciente, el mal carecería de los atributos necesarios para hacerlo inteligible, para brindarle sustancialidad ontológica. Sin embargo, como nos permite entrever Derrida (1972), quizás la supuesta condición incognoscible del mal obedecería más bien al entramado

<sup>11</sup> Al respecto, vale la pena advertir la diferencia que sostiene Derrida entre la represión histórica de la escritura desde Platón y la represión entendida en sentido psicoanalítico. Mientras que la represión freudiana consistiría en una operación que realiza el sujeto para rechazar o mantener en el inconsciente ciertas representaciones psíquicas, la represión a la que apunta Derrida reside en la contención de una fuerza (la escritura) al exterior de la unidad entre el *logos* y la *phoné*, tal como lo señala en su texto *Freud y la escena de la escritura*: “La represión, dice bien Freud, no repele, ni rehúye, ni excluye una fuerza interna, diseña dentro de sí un espacio para esa represión. Aquí, lo que representa una fuerza, en la forma de escritura –interna y esencial a la palabra–, ha sido contenido fuera de la palabra” (1967b, pp. 271-272). De ahí la reticencia de Derrida para utilizar los conceptos del psicoanálisis –a no ser que sea entre comillas–, en tanto que estos no han sido cribados por el tamiz de la crítica y no advierten su propia pertenencia a la metafísica.



del logocentrismo. Ahí donde la presencia reclama su lugar protagónico y la voz se instaura como su heraldo, el mal-escritura aparecería como un suplemento espurio; como aquello que *no debería ser* y, no obstante, *existe*.

## LA CONCEPCIÓN AGUSTINIANA DEL MAL

Para constatar la condición incognoscible que pesa sobre el concepto del mal, valdría la pena remitirnos al caso específico de Agustín de Hipona. Si bien existen otros abordajes que podrían dar cuenta de ello, la propuesta de este filósofo destaca por su consideración del mal como un distanciamiento de Dios. Como la elección voluntaria que el ser humano hace para alejarse del fundamento supremo y que, en última instancia, degradaría su condición esencial. De tal suerte que el mal, en tanto producto espurio de la libertad, sería concebido como una causalidad deficiente, como aquello que menoscaba el alma y la conduce hasta su propia destrucción.

Pero ¿por qué elegimos la propia destrucción en lugar de la salvación? O, dicho de otra forma, ¿por qué elegimos el mal y no el bien? Más allá de las circunstancias y de los beneficios que podrían influir en la acción malvada, la apuesta de Agustín de Hipona residiría en el carácter irrestricto de la libertad humana. Específicamente, en la posibilidad de que el mal no necesita de ninguna justificación para consumarse; como señala Eagleton, “el mal no guarda relación con nada que esté más allá de sí mismo, ni siquiera (por ejemplo) con una causa” (2010, p. 11). Así pues, bajo una condición que lo haría más próximo a Dios que al resto de la creación, el mal carecería propiamente de un origen, de una causalidad que determine su incidencia concreta.

Al respecto, es oportuno remitirnos a un episodio que Agustín de Hipona relata en sus *Confesiones* (1986) y que determinaría en gran medida sus reflexiones sobre el mal. No fue sino cuando solo tenía dieciséis años que, en compañía de su pandilla, había entrado furtivamente a un huerto vecino para robar unas peras. A pesar de que los frutos de aquel peral no eran especialmente atractivos (su sabor no era el mejor ni tampoco su aspecto), sacudieron el árbol y recogieron considerables cargas. Tras haber saboreado algunas de las peras, terminarían por desperdiciar aquel botín en los cerdos.

Agustín de Hipona se cuestiona sobre los motivos que lo llevaron a cometer tal acto en sus años de juventud. No era propiamente la necesidad de alimento ni tampoco su deleite, ya que, según narra, contaba con mejores y más abundantes frutos en su viña. Tampoco parece que estuvo motivado por el dinero porque en lugar de venderlas, quienes terminaron disfrutando de las peras fueron los cerdos.

Esto lo lleva a cuestionarse si el motivo fue la compañía que le brindaba su pandilla, pero bien pudo realizar aquel hurto él solo, sin necesidad de recurrir a ningún cómplice. Entonces, ¿qué fue lo que motivó el robo de las peras? Ante la aparente ausencia de una explicación satisfactoria, se dirige a Dios y le confiesa que aquello no fue producto de la avaricia ni de la ignorancia, sino del deseo por cometer un acto malvado:

Que hable ahora mi corazón y que te diga lo que entonces pretendía: ser malo sin nada a cambio, y que las motivaciones de su maldad fueran la maldad misma. Era repugnante y la amé. Amé mi perdición, amé mis deficiencias, no el objeto que perseguían mis deficiencias, pobre alma atolondrada, que daba un salto desde tu seguridad al exterminio. Y para colmo, lo hacía no buscando algo concreto en la degradación, sino la degradación misma. (1986, pp. 65-66)

A diferencia de Platón, que atribuía las malas acciones al desconocimiento de lo que es realmente bueno o al desorden de las pasiones en el alma,<sup>12</sup> en Agustín de Hipona parece vislumbrarse una dimensión diferente de la maldad humana. ¿Qué significa querer la maldad por la maldad misma? ¿Por qué considera el autor que buscaba su propia degradación? ¿De dónde proviene ese deseo por la maldad? Y, sobre todo, ¿qué entiende por el mal? Para responder a estas interrogantes, sería oportuno, en un primer momento, abordar la ruptura del estrecho vínculo que otrora sostenía el ser humano con Dios; ya que, si atendemos al relato bíblico del *Génesis*, el pecado original se suscita como una ruptura con el mandato divino, es decir, como un desapego de la voluntad del Creador. Así pues, en un segundo

<sup>12</sup> Para ilustrar el intelectualismo socrático, vale la pena remitirnos al mito del auriga y de los dos caballos que se narra en el *Fedro*. Un mito donde uno de los caballos representa la fuerza irascible: es bueno, de color blanco y de formas bien definidas que denotan pureza, rectitud y templanza; asimismo se deja guiar dócilmente a través del comando y de la palabra del auriga. En contraparte, el segundo caballo representa la fuerza concupiscible, la maldad y la impostura. Posee un color negro y rasgos toscos, gruesos y malformados; debido a que tiene las orejas llenas de vello, no puede escuchar las instrucciones del auriga y debe ser constantemente sometido por la fuerza. Ambos caballos apelarían a formas del alma vinculadas con lo material, formas que son asumidas por el alma cuando se encuentra ligada al cuerpo. Mientras que la figura del auriga representa la fuerza racional que intenta imponer orden y unidad en la conducción del carro. En este sentido, como advierte Platón: “si vence la parte mejor de la mente, que conduce a una vida ordenada y a la filosofía, transurre la existencia en felicidad y concordia, dueños de sí mismos, llenos de mesura, subyugando lo que engendra la maldad en el alma, y dejando en libertad a aquello en lo que lo excelente habita [...]. Pero si acaso escogieron un modo de vida menos noble y, en consecuencia, menos filosófico y más dado a los honores, bien podría ocurrir que, en estado de embriaguez o en algún momento de descuido, los caballos desenfrenados de ambos, cogiendo de improviso a las almas, las lleven juntamente allí donde se elige y se cumple lo que el vulgo considera la más feliz conquista” (Platón, 1986, 1256b – c).

momento, convendría examinar en qué consiste la noción de “pecado” y cómo se articula con la libertad. Más allá de una mera prohibición y su consecuente transgresión, el asunto parecería apuntar hacia una lógica donde el mal tendría su origen en el distanciamiento voluntario de Dios.

Si tomamos como punto de partida el relato bíblico del *Génesis*, Agustín sostiene que Dios creó toda la realidad a partir de la nada. Desde los ángeles, las bestias y las plantas, hasta el ser humano, todo sería producto y se encontraría subordinado a la bondadosa voluntad divina. Esta voluntad, que se presenta como la causa que hace y no es hecha, habría establecido cierto orden y armonía en el conjunto de la creación. Sin embargo, el ser humano, que en principio había sido creado como bueno y dotado de libertad, desobedeció el mandato de su Creador. Desde aquel momento, el ser humano se encontraría sumido en un estado de constante degradación. Teniendo la posibilidad para consagrarse a la voluntad de Dios y realizar buenas acciones, decidió abandonarlo y seguir su propio camino. De ahí, como señala Agustín de Hipona, surge la mala voluntad, no como producto del sumo Creador, sino del ser humano mismo:

Formó, pues Dios, como lo insinúan las sagradas letras, al hombre recto y, por consiguiente, de buena voluntad, porque no fuera recto si no tuviera buena voluntad, y así la buena voluntad es obra de Dios, porque con ella creó Dios al hombre; pero la mala voluntad primera, que precedió en el hombre a todas las malas obras, antes fue un apartamiento o abandono de la obra de Dios que obra alguna positiva, y fueron malas estas obras de la mala voluntad porque las hizo el hombre conforme a sí propio, y no según Dios, de suerte que la voluntad fuese como un árbol malo que produjo malos frutos, o, si se quiere, como el mismo hombre de mala voluntad. (2017, p. 381)

A diferencia del pensamiento en la Antigüedad clásica, Agustín de Hipona considera que el ser humano no puede guiarse por sí mismo, sino que necesitaría de la ayuda de Dios. Más allá de limitarse al uso de la razón para regular las partes del alma y actuar con justicia, tal como sostiene Platón, el ser humano, si desea perfeccionarse, tendría que buscar la comunión con el Ser en toda su plenitud. En este sentido, la mala voluntad sería entendida como un acto de orgullo y de vanidad del ser humano, en su intento por purificarse y alcanzar la bienaventuranza a través de sus propios medios. Como advierte Agustín de Hipona:

Pues los hombres, cuya purificación no puede hacerse en esta vida por nuestras propias fuerzas y virtud, sino mediante la divina misericordia, por su indulgencia solamente y no

por nuestra potencia, pues aún aquella escasa virtud que se dice nuestra, el mismo Dios nos la ha concedido por efecto de su bondad [...]. En virtud de la divina gracia con que Dios manifiesta en nosotros su grande misericordia, caminamos y nos gobernamos en la vida presente por la fe y, después de ella, por la vista clara y beatífica de la verdad inmutable llegaremos a gozar de la plenísima perfección. (2017, pp. 271-272)

Para conducirse en su vida terrenal, el ser humano necesitaría de la gracia divina. Únicamente participando de la voluntad de Dios sería posible alcanzar un sentido de trascendencia. A diferencia del Creador, que se impuso ante la *creatio ex nihilo* (la nada), lo creado aún participa de ella, queda una huella en su ser finito e imperfecto. De esta manera, remitiendo nuevamente al relato del *Génesis*, la muerte irrumpe como la consecuencia directa de la caída del primer hombre. No obstante, el ser humano que se ha alejado de Dios no solo padece la muerte terrenal, en la que el cuerpo fenece, sino que también se enfrenta a la muerte del alma. A pesar de que propiamente el alma es inmortal, esta tiene una forma peculiar de muerte cuando abandona a Dios. La vida del alma no puede ser considerada como tal si no vive con Dios:

La muerte del alma sucede cuando la desampara el Señor, así como la del cuerpo cuando la deja el alma; por lo cual, la muerte del uno y del otro, esto es, de todo hombre, sucede cuando el alma, desamparada de Dios, desampara al cuerpo; porque así ni ella vive con Dios, ni el cuerpo con ella. (Agustín de Hipona, 2017, p. 343)

Cuando el alma se separa de Dios, no solamente acarrea su muerte, sino que también provoca la insurrección de su propio cuerpo. En lugar de identificarse con aquello en lo que está contenido –Dios– y encontrar la armonía, el ser humano se halla desbordado por aspiraciones, anhelos y deseos. Un campo de batalla se libra en su interior en la medida en que quiere lo que no puede y puede lo que no quiere. De tal suerte que el alma no solo se encontraría desamparada de su Creador, sino también del mismo cuerpo. Tras denegar la obediencia a Dios, el ser humano se precipita al caos y a la frustración, tal como señala Safranski a propósito de Agustín de Hipona:

La esencia humana se encuentra con una insurrección interna, brama en ella una especie de guerra civil. El hombre no quiere lo que puede, y no puede lo que quiere. Ve algo hermoso, pero no puede alegrarse en ello, dejando que sea como es. Lo apetece y se siente impulsado a incorporárselo. Ama algo y lo destruye, pues lo quiere dominar. Se angustia de sí mismo.

Busca al otro hombre y lo convierte en su enemigo. La obra hecha por él le resulta gravosa y redundante en su opresión. Anda errante en un mundo al revés, y el horizonte al que se dirige se aleja. No encuentra reposo. (1997, p. 52)

Cabe señalar que, a pesar de esta guerra interna, Agustín de Hipona no establece una concepción negativa del cuerpo. Frente a Platón, que consideraba que el cuerpo era la cárcel del alma, un lastre que solo la recubría de impurezas; así como también frente a los maniqueos, que pensaban que el cuerpo era una de las manifestaciones del principio de Oscuridad; Agustín sostiene que el cuerpo no es el germen del mal. Si bien la corrupción del cuerpo es un agravante para el alma, ya que estimula los apetitos viciosos, no es precisamente su causa sino su pena. La raíz de la corruptibilidad del cuerpo fue sembrada por el alma misma al cometer su primer pecado:

Pues no por tener carne (que no tiene el demonio), sino por vivir conforme a sí propio, esto es, según el hombre, se hizo el hombre semejante al demonio, el cual quiso vivir conforme a sí propio “cuando no perseveró en la verdad” para hablar mentira, movido, no de Dios, sino de sí propio, que no solo es mentiroso, sino padre de la mentira. Él fue el primero que mintió, por él principió el pecado y por él tuvo su origen la mentira. (Agustín de Hipona, 2017, p. 371)

El paralelo que establece Agustín de Hipona entre el ser humano y el demonio no es fortuito. Considerado como el instigador del pecado y la figura paradigmática de los vicios, el demonio vendría a personificar aquel distanciamiento primigenio del Creador. A pesar de que se le atribuyen adjetivos como “fornicador” y “borracho”, el demonio, como señala Agustín de Hipona,<sup>13</sup> se presenta como un ser inmaterial –carente de cuerpo–. Esta situación pretende hacer énfasis en que el pecado no proviene propiamente de la carne, sino de un alejamiento de Dios. De ahí que los pecados que mejor identifican al demonio son la soberbia –ante Dios– y la envidia –hacia el ser humano–.

<sup>13</sup> “Y aunque de la corrupción de la carne proceden algunos estímulos de los vicios y los mismos apetitos viciosos, sin embargo, no todos los vicios de nuestra mala vida deben atribuirse a la carne para no eximir de todos ellos al demonio, que no está vestido de carne mortal, pues aunque no podamos llamar con verdad al príncipe de las tinieblas fornicador o borracho u otro dicterio semejante alusivo al deleite carnal, aunque sea secreto instigador y autor de semejantes pecados, con todo, es sobremanera soberbio y envidioso; el cual vicio de tal modo se apoderó de su vano espíritu, que por él se halla condenado al eterno tormento en los lóbregos calabozos de este aire tenebroso” (Agustín de Hipona, 2017, p. 370).

Más allá de situar el origen de la mala voluntad en el cuerpo o el demonio, este parece residir exclusivamente en el alma del ser humano. Si bien el cuerpo es susceptible de corrupción y de rebelarse contra el alma, esto no sería sino una consecuencia de la desobediencia respecto de Dios. Asimismo, ante la tentación de considerar al demonio como el causante del mal, Agustín de Hipona advierte que más bien se trata de un caso similar al del primer ser humano. En última instancia, la perdición de ambos se produjo en el momento en que decidieron distanciarse de Dios y seguir su propio camino. Sin embargo, si el ser humano es una creación de Dios, ¿cómo puede ser el causante del mal? Ante el presupuesto de que Dios es el sumo bien y todo lo que hace tendría que ser bueno, incluidos los ángeles, los demonios y el resto de la naturaleza, ¿de dónde surge el mal?

Antes de indagar en el origen del mal, sería pertinente distinguir los usos que tiene el concepto. Por una parte, el mal hace referencia a una obra considerada como “mala”, mientras que por otro lado se refiere a algún “mal” que se padece.<sup>14</sup> En este sentido, el adulterio o el homicidio serían consideradas como acciones “malas”, a la par que la pérdida de algún ser querido o la enfermedad cabrían dentro del “mal” sufrido.

Ahora bien, en tanto que Dios es un ser sumamente bueno y justo, no se le puede atribuir el primer significado del mal, pero sí el segundo. Dios no sería la causa que motiva a los seres humanos para cometer actos “malos”, ya que de su bondad no podría derivarse tal consecuencia. Sin embargo, en tanto que se encarga de hacer justicia, premiando a los buenos y castigando a los malos, Dios sería el responsable del “mal” que se padece.

A pesar de que la repartición de los males parece indiscriminada, afectando por igual tanto a santos como pecadores, Agustín de Hipona sostiene que hay un sentido en la justicia de Dios. Los infortunios que padecen los buenos tienen la intención de enseñarles a sobrellevar el sufrimiento y garantizarles un mayor goce de los bienes celestiales. Si los malos reciben bienes, no se trata tanto de una recompensa por sus acciones, sino de una prueba para renunciar a ellos y dar lugar al arrepentimiento:

Con todo, hemos de entender que la paciencia de Dios respecto de los malos es para convidarlos a la penitencia, dándoles tiempo para su conversión; y el azote y penalidades con que

<sup>14</sup> En palabras de Agustín de Hipona: “dos son los significados que solemos dar a la palabra mal: uno, cuando decimos que ‘alguien ha obrado mal’; otro, cuando afirmamos que ‘alguien ha sufrido algún mal’” (1947, p. 200).

aflige a los justos es para enseñarles a tener sufrimiento, y que su recompensa sea digna de mayor premio. (2017, p. 9)

En última instancia, la adversidad cumple la función de probar y de purificar a los buenos, mientras que en los malos está destinada a castigarlos y hacerlos desesperar. En los primeros se confirmaría la fidelidad hacia Dios, en tanto que en los segundos solo habría reproches y blasfemias. En esta lógica de retribución, pese a los males padecidos, los justos gozarán de bienes celestiales, mientras que los pecadores estarán sujetos a tormentos crueles.

Entonces, si únicamente el mal padecido proviene de Dios, ¿de dónde surgen las malas acciones que cometen los seres humanos? Como ya se había mencionado anteriormente, Dios es el creador increado de todos los cuerpos y espíritus, de las cosas visibles e invisibles. Para dar orden y justicia a la totalidad de la creación, la voluntad divina establecería una ley de carácter universal e inmutable. Una Ley eterna que abarcaría desde el ser de la naturaleza, pasando por el ser ideal de la validez lógica,<sup>15</sup> hasta el ser de las prescripciones morales.

No obstante, cabe advertir que el carácter universal de la Ley eterna no niega necesariamente la libertad humana. Si se afirma la predeterminación de todas las causas, entonces el juicio de Dios sobre las acciones humanas carecería de sentido. Los castigos y las recompensas ya no serían atribuibles a la voluntad de los seres humanos, dado que todo acto formaría parte de un orden preestablecido. Por tal motivo, Agustín aclara que la predeterminación en la Ley eterna estaría reservada únicamente para la naturaleza irracional, mientras que para la naturaleza espiritual se manifestaría a través de la prescripción del deber ideal. En tanto que la Ley eterna contiene las prescripciones morales, su cumplimiento presupondría la existencia de la libertad. En este sentido, aquellos que viven según la Ley eterna serían capaces de alcanzar la bienaventuranza y la plenitud radical de su propio ser, mientras que aquellos que la desdeñan caerían en la frustración y en el vacío. El pecado se introduce en el mundo cuando el ser humano, rebelándose contra el orden de la creación, menoscaba su propio ser. Cuando, deseando vivir por sí mismo, no hace sino perseguir su propia desgracia. Creado a imagen y semejanza de Dios, el ser humano tiene en sí el potencial para trascender y para obrar correctamente. Sin embargo, en su vanidad y orgullo, prefiere contravenir aquello que lo constituye esencialmente. Tal como afirma Agustín de Hipona en referencia al pecado del primer hombre:

<sup>15</sup> De acuerdo con Agustín de Hipona, la Ley eterna “es aquella en virtud de la cual es justo que todas las cosas estén perfectamente ordenadas” (1947, p. 217).

“Dios creó al hombre recto, como verdadero autor de las naturalezas, y no de los vicios; pero como este se depravó en su propia voluntad, y por ello fue justamente condenado, engendró asimismo hijos malvados y condenados” (2017, p. 352).

A pesar de que la libertad es la fuente de los pecados, no se sigue necesariamente que Dios se la haya proporcionado a los seres humanos para tal propósito. En tanto que todo bien procede de Dios, incluido el ser humano, este puede vivir rectamente y alcanzar la felicidad siempre que así lo desee. Si Dios le otorgó la libertad al ser humano, fue para que pudiese vivir conforme a la Ley eterna que estableció de manera justa. De ahí que Dios recompense a aquellos que hicieron buen uso de su libertad y castigue aquellos que solo la utilizaron para pecar.

En suma, al indagar los orígenes del mal, Agustín de Hipona llega a la conclusión de que el mal padecido es producto de la Ley eterna que estableció Dios de manera justa. Mientras que el pecado, en tanto que mal cometido, proviene de la desobediencia a la Ley eterna, del distanciamiento voluntario del ser humano respecto de Dios. Sin embargo, si Dios es el creador de toda la realidad, sería posible aseverar que, a través de la libertad, habría creado también el mal de manera indirecta. Lo que significaría, como advierte Agustín de Hipona, dotar al mal de cierta sustancialidad dentro del orden de la creación. Lo cual, al mismo tiempo, equivaldría a sostener que el sumo Bien dio lugar al mal. El dilema que plantea esta situación se resume en la famosa sentencia latina “Si Deus est, unde Malum? Si non est, unde Bonum?” (Si Dios existe, entonces, ¿de dónde el mal? Si no existe, entonces, ¿de dónde el bien? Dado que la existencia de Dios estaría intrínsecamente ligada a la del bien, ¿cómo explicar la presencia del mal? O, como se cuestiona Agustín de Hipona en sus *Confesiones*:

¿Y a mí quién me ha hecho? ¿No ha sido mi Dios, que no sólo es bueno, sino que es el bien mismo? ¿De dónde me viene el querer el mal y no querer el bien? ¿Me ocurre esto para sufrir un castigo merecido? ¿Quién sembró en mí este semillero de amargura, si he sido hechura total de mi Dios, que es dulcísimo? Si el autor ha sido el diablo, ¿de dónde procede el diablo? Pero si el diablo, habiendo sido ángel bueno, se hizo diablo por su mala voluntad, ¿de dónde procedió aquella mala voluntad que le convirtió en diablo, si el ángel fue creado en su totalidad por un Creador buenísimo? (1986, p. 204)

Para intentar resolver esta aporía, así como también para refutar la concepción maniquea sobre el mal, Agustín de Hipona introduce el concepto de causa deficiente. En lugar de crear algo o tener una consecuencia específica, la causa deficiente empobrece o resta sustancialidad. Desde la causa por excelencia que es Dios, hasta



la naturaleza y los seres humanos, la causalidad tendría que ver con la producción de un efecto. Se podría hablar de una causa cuando se fabrica algún objeto o cuando produce un fenómeno natural; pero la causa deficiente se encargaría de sabotear ese efecto, ya sea limitándolo o anulándolo. Tal como señala Safranski, la causa deficiente “es lo que menoscaba una causa en su efecto. No produce nada, sino que impide. Es una especie de medio en el que la causa eficiente se debilita y disminuye, o en definitiva cesa por completo” (1997, p. 51).

De tal suerte que el mal, en tanto que causa deficiente, se caracterizaría por el empobrecimiento del ser humano cuando elige lejos de Dios; cuando, de manera voluntaria y consciente, utiliza su libertad para contravenir el orden estipulado por la Ley eterna. Cuando no se deja colmar por el Ser en toda su plenitud y se sumerge en los abismos de la nada. Tal como escribe Agustín en sus *Confesiones*:

Me puse a investigar en qué consistía la maldad, y vi que no era sustancia, sino la perversidad de la voluntad que se aparta de la sustancia suprema, es decir, de ti, Dios mío, y que se desvía hacia las realidades inferiores. La perversidad de la voluntad que vomita sus intimidades y mantiene una actitud hinchada y pomposa hacia fuera. (1986, p. 225)

Dicho de otra manera, el mal, en tanto que causa deficiente, obedece a la determinación humana para alejarse de los preceptos divinos y encaminarse en una espiral de corrupción. Una causa que, en lugar de procurar la creación de Dios, terminaría por restarle potencialidad hasta conducirla a la nada. Desde esta perspectiva, todo acto horrible o cruel se descubriría como producto de la voluntad humana y no de Dios. Como algo que carecería de cualquier sustancialidad y que, en última instancia, estaría destinado a desaparecer. Así pues, como advierte Eco:

[...] si todo lo que se corrompe sufre privación de valor, eso quiere decir que antes de la corrupción había un valor positivo. Si la privación del valor fuera total, una cosa dejaría de existir. De modo que el mal y la fealdad en sí no pueden existir, porque serían “una nada absoluta”. (2007, p. 44)

## UN FINAL ABIERTO

Desde aquel hurto en el peral durante sus años de juventud, Agustín de Hipona intentaría descifrar los motivos que lo llevaron a cometer tal acto de maldad. Más allá del pensamiento clásico y del maniqueísmo, encontraría la respuesta que tanto buscaba en la tradición cristiana. En esta tónica, la causa del mal no

residiría tanto en un conflicto interno del alma, así como tampoco se trataría de una entidad superior que determine las acciones de los seres humanos, sino que anidaría en la corrupción de la libertad. Específicamente, en la voluntad que se aleja de Dios y se precipita en una espiral de caos y de frustración.

Al desobedecer la Ley eterna y actuar conforme a la mala voluntad, estaríamos distanciándonos del fundamento de toda la creación, del Ser supremo que colmaría los deseos de los seres humanos. De esta manera, el mal sería visto como un gesto que se rebela contra la tutela divina, como un empobrecimiento de nuestro propio ser. Cuando se priva de toda causalidad eficiente al mal, no solo se estaría salvando la bondad de Dios, sino que también se le estaría despojando de toda sustancialidad ontológica. Como una suerte de parásito que necesita de un huésped para sobrevivir, el mal únicamente podría “subsistir” a partir de los estragos que causa en el mundo, pero nunca por sí mismo.

Situado en el margen de la creación, el mal terminaría siendo algo que no admite ninguna explicación ulterior. Así como la cercanía con Dios determinaría el talante moral del ser humano, la inteligibilidad del mal radicaría en su proximidad con el Ser. En este sentido, como advierte Safranski, “Agustín se sumerge en la libertad del espíritu y descubre allí los abismos del mal. Sin duda puede quererse el mal por mor de sí mismo. Pero es una misma libertad la que conduce a estos abismos y la que también hace posible la elevación extática” (1997, p. 46).

Entonces, ¿de dónde proviene la consideración del mal como un concepto incognoscible? Tal vez, siguiendo estos escuetos lineamientos, el mal sea “incognoscible”, no tanto porque su comprensión rebase nuestro entendimiento, sino porque reiterativamente ha sido marginado de un centro que se supone como dador de sentido. Marcado por la impronta de la ausencia y del no-ser, el mal se encontraría en las antípodas de la presencia y de la racionalidad. Si las teodiceas le han brindado algún papel dentro de la organización de la realidad, no ha sido más que un rol prescindible y, en el mejor de los casos, secundario. De cualquier manera, su “existencia” no sería más que producto de la privación, salvaguardando así la inmaculada presencia del fundamento.

Específicamente, en el caso de la Ley eterna de Dios que propone Agustín de Hipona, el logocentrismo apelaría a una presencia irreductible que se instaura como la plenitud del sentido, de la verdad, del ser. Un fundamento que estaría íntimamente vinculado con una instancia privilegiada y que, a su vez, desdeñaría cualquier emplazamiento que denotara su ausencia. De tal suerte que el alma fungiría como portadora de la presencia, como algo esencial en el ser humano que participa del sentido constituyente; mientras que lo corporal y lo pasional serían

considerados como lo suplementario y lo contingente, como aquello que, pese a proceder de la presencia, tendría un carácter espurio, defectuoso respecto a la plenitud de esta misma.

Ahora bien, una vez que hemos advertido cómo es que el despliegue del logocentrismo ha configurado el abordaje sobre mal, que lo ha marginado del ámbito del sentido y de la inteligibilidad, cabría evitar la tentación de invertir la oposición binaria hasta entonces dominante: conferir al mal la primacía ontológica sobre el bien, vinculándolo directamente con el fundamento trascendental, como si se tratara de nivelar la balanza al desplazar el elemento privilegiado por aquel que ha sido reiterativamente relegado. Una inversión que, lejos de suponer un cambio radical, nos mantendría todavía cautivos en el terreno de la metafísica.

Y es que, como advierte Heidegger (2001), la metafísica no es algo que se pueda abandonar de manera tajante y definitiva, tal como nos deshacemos de una opinión en la cual ya no creemos.<sup>16</sup> Pese a los esfuerzos por distanciarnos de ella, apelando a un “nuevo” lenguaje o a una lógica “diferente”, siempre terminamos por retornar a su léxico y a su campo semántico. O, mejor dicho, encontramos que nunca hemos salido de su régimen. Así, pues, la superación o la clausura de la metafísica se descubriría como una mera ilusión. Tal como señala Derrida:

*No hay una transgresión si se entiende por ello la instalación pura y simple en un más allá de la metafísica, en un punto que sería también, no lo olvidemos, ante todo un punto de lenguaje o de escritura [...] Incluso en las agresiones o en las transgresiones, tenemos que vérnoslas con un código al que la metafísica está irreductiblemente ligada, de tal manera que cualquier gesto transgresivo nos encierra, dando pie a ello, en el interior de la clausura. (1972, p. 28)*

Para ilustrar lo anterior, valdría la pena remitirnos al cuestionamiento que se le hace a Derrida sobre la posibilidad de un concepto de historia distinto a su determinación lineal. Un concepto de historia que no esté permeado por la escatología ni el mesianismo que han caracterizado su abordaje en la tradición filosófica. Una posibilidad que, en última instancia, Derrida consideraría infructífera, dado que

<sup>16</sup> Tal como advierte Heidegger en su artículo “Superación de la metafísica”: “No podemos deshacernos de la metafísica como nos deshacemos de una opinión. De ninguna manera se la puede dejar atrás como una doctrina en la que ya no se cree y que ya nadie defiende” (2001, p. 51). Dado lo anterior, la cuestión residiría en emprender la destrucción de la metafísica tomando en consideración la imposibilidad de salir de la misma. Desde un afuera hipotético que diera cuenta de la metafísica a la par que pretendiera clausurarla.

por mucho que se intente despojar al concepto de historia de su cariz unitario y teleológico, este nunca podría sustraerse enteramente de su carácter metafísico.<sup>17</sup>

Si, por ejemplo, apelamos a una multiplicidad de historias, cada una de ellas tan heterogénea e irreductible como se quiera, entonces cuál sería el denominador para asignarles el mote común de historia. Así pues, más allá de una mera confusión nominal o de un acuerdo semántico, el cuestionamiento radical sobre el concepto de historia nos confrontaría con la pregunta por su esencia, por el sustrato común que abarcaría y regularía esas distintas historias. Tal como advierte Derrida:

Desde el momento en que plantea la pregunta por la historicidad de la historia –¿y cómo evitarla cuando manejamos un concepto pluralista o heterogenista de historia?–, no tenemos más remedio que responder con una definición de esencia, de quiddidad, tenemos que reconstruir un sistema de predicados esenciales, y estamos abocados a reorganizar el capital semántico de la tradición filosófica. Tradición filosófica que equivale siempre, finalmente, a un comprender la historicidad precisamente sobre un fondo ontológico. (1972c, pp. 93-94)

De manera similar, cuando interrogamos por el mal, por aquello que *es* el mal, estaríamos solicitando un sustrato ontológico que dé cuenta de este mismo. Que responda ante la diversidad de sus abordajes y la ingente cantidad de sus manifestaciones. Un significado que a su vez designaría acontecimientos tan diversos y heterogéneos entre sí: un asesinato, un robo, una guerra, un despido, una enfermedad. De tal suerte que, frente a una postura universalista o relativista, la pregunta por el mal estaría irremediabilmente permeada por la tradición metafísica.

## REFERENCIAS

- Arendt, H. (2016). *La última entrevista y otras conversaciones*. Barcelona: Página Indómita.
- Bernstein, R. (2002). *El mal radical. Una indagación filosófica*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Cole, P. (2006). *The myth of evil*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Derrida, J. (1967a). *De la gramatología*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Derrida, J. (1967b). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.

<sup>17</sup> Si el lector desea ahondar en la problematización del concepto de historia que plantea Derrida, podría remitirse al texto *Posiciones* (1972c).

- Derrida, J. (1967c). *La voz y el fenómeno*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, J. (1972a) *La diseminación*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Derrida, J. (1972b) *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Derrida, J. (1972c). *Posiciones*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, J. (2018). “La fenomenología y la clausura de la metafísica: introducción al pensamiento de Husserl”. En *Investigaciones Fenomenológicas*, (15), pp. 167-185.
- Eagleton, T. (2010). *Sobre el mal*. Barcelona: Península.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Escalante, E. (2007). *Heidegger*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Federici, S. (2004) *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Ferraris, M. (2003). *Introducción a Derrida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- González, J. (2024). *La representación del mal de cara a la tradición occidental: Un análisis sobre sus alcances y limitaciones* (Tesis de doctorado). Universidad de Guanajuato. <http://repositorio.ugto.mx/handle/20.500.12059/11458>
- Heidegger, M. (1957). “La constitución onto-teo-lógica de la metafísica”. En *Identidad y diferencia*. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. <https://www.philosophia.cl/biblioteca/Heidegger/Identidad%20y%20diferencia.pdf>
- Heidegger, M. (1971). *El ser y el tiempo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (2001). “Superación de la metafísica”. En *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- De Hipona, A. (1947). “Del libre albedrío”. En *Obras de San Agustín. III*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- De Hipona, A. (1986). *Confesiones*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- De Hipona, A. (2017). *La ciudad de Dios*. Ciudad de México: Porrúa.
- Husserl, E. (1992). “El artículo ‘Fenomenología’ de la Enciclopedia Británica”. En *Invitación a la fenomenología*. Barcelona: Paidós.
- Kant, I. (1981). *La religión dentro de los límites de la mera razón*. Madrid: Alianza.
- Neiman, S. (2002). *El mal en el pensamiento moderno*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Platón. (1986) “Fedro”. En *Diálogos. (vol. III)*. Madrid: Gredos.
- Safranski, R. (1997). *El mal o el drama de la libertad*. Ciudad de México: Tusquets.
- Yébenes, Z. (2008). *Derrida*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.

**El autor como participante del hecho artístico. Una mirada a la Revolución mexicana desde tres perspectivas: *Los de abajo* de Mariano Azuela (1916), *Los de abajo* de Chano Urueta (1939) y *Los de abajo* de Servando González (1976)**

*The author as participant in the artistic event. A look at the Mexican Revolution from three perspectives: Los de abajo by Mariano Azuela (1916), Los de abajo by Chano Urueta (1939) and Los de abajo by Servando Gonzáles (1976)*

**Heladio Colín Medina** 

Universidad Autónoma de Querétaro, México  
heladio\_423@hotmail.com

**Natalia Palma Linares** 

Universidad Autónoma del Estado de México, México  
paailatan2@gmail.com

Recibido: 27 febrero 2024 / Aceptado: 8 diciembre 2024

**RESUMEN**

El presente artículo tiene como objetivo describir cómo un hecho histórico, en este caso la Revolución mexicana, puede ser observado desde tres perspectivas, una desde la literatura y dos más, a través del cine. Aun cuando se trata del mismo objeto, la intencionalidad, o lugar desde donde se construye el discurso, hace que la forma cambie. Así, a partir de los postulados de Hayden White (1992) y Mijaíl Bajtín (1982), hemos encontrado que Mariano Azuela, Chano Urueta y Servando González recurren a los procesos poéticos para presentar un producto con cierto contenido ideológico, convirtiéndose así en participantes del hecho artístico.

**PALABRAS CLAVE:** análisis literario, cine, literatura mexicana, Mariano Azuela

**ABSTRACT**

*The objective of this article consists in describing the way in which an historical fact, in this case the Mexican Revolution, can be analyzed from three perspectives: one from literature, and two more through cinema. Although it is the same object, the intentionality, or place where discourse is constructed, changes its form. Thus, based on the postulates of Hayden White (1992) and Mijail Bajtjin (1982), it was found that*

*Mariano Azuela, Chano Urueta, and Servando González resort to poetic processes to represent a product with certain ideological content. In this way, these authors become participants of the artistic event.*

**KEYWORDS:** *cinema, literary analysis, mexican literature, Mariano Azuela*

## INTRODUCCIÓN

El presente artículo tiene como objetivo describir la forma en que un proceso histórico puede ser observado desde diferentes perspectivas; todas responden a una intencionalidad por parte del escritor/director.<sup>1</sup> Para tal caso nos ocupamos de la Revolución mexicana, específicamente del periodo comprendido entre 1914 y 1916, comúnmente caracterizado por graves luchas entre las facciones revolucionarias. Cabe decir que la narración de las tres ficciones transcurre en las inmediaciones de Jalisco y el Bajío, cuyo panorama bélico difiere forzosamente del suscitado en otras partes de México.

Esta última consideración es pertinente, toda vez que la historia oficial no solo ha mitificado esta fase de la historia de México,<sup>2</sup> sino que la ha sometido a una suerte de generalización. Desde la disidencia, Mariano Azuela, testigo y en cierta forma partícipe de la Revolución, en cuanto al rumbo que tomó esta lucha, la desmitifica.<sup>3</sup> Los cineastas Chano Urueta (1939) y Servando González (1976), con sus interpretaciones de la novela de Azuela, realizaron algo similar, cambiando y conservando algunos elementos del texto base.

Como se observa, la Revolución se aborda desde tres perspectivas: una desde la literatura y dos desde el cine. En los tres casos el autor/director recurre a procesos poéticos, es decir, procesos de creación de acuerdo con White (1992) para presentar un producto con cierto contenido ideológico;<sup>4</sup> por tanto, sea cual sea

<sup>1</sup> Concepto que De Certeau (2006) define como la construcción del lugar. Cuando nosotros como autores pensamos en escribir algo, tenemos en mente por qué y para qué lo hacemos; después, optamos por una forma para plasmarlo (narrativa, teatro o poesía).

<sup>2</sup> Al hablar de mitificación nos referimos a presentar el hecho como algo glorioso, pero sin mostrar la crudeza de la lucha armada.

<sup>3</sup> “El mito de la revolución [...] crece y se esparce por las rutas trazadas en *El águila y la serpiente*, se multiplica en las voces divergentes de *Campamento*, se desgarran en las calles absortas de *Al filo del agua* y se extravía al llegar a la piedra aparente de *Los recuerdos del porvenir*” (Tennenini, 2010, p. 1).

<sup>4</sup> Lo que White (1992), denomina metahistoria. Según la postura del autor, la metahistoria se constituye por el conjunto de ideas que el autor pretende transmitir a través de la obra de arte, por ello menciona: “Yo sostengo que [las obras] además tienen un contenido estructural profundo que es en general de naturaleza poética, y lingüística de manera específica, y

la forma de abordar el proceso histórico, se puede afirmar que existen grados de subjetividad en la narración. El autor pasa a convertirse en lo que Bajtín (1982) denomina “participante del hecho artístico” o, desde la perspectiva de Aristóteles, en un “imitador”. En este escrito se sostiene que, independientemente del caso y la postura que tome el autor/director, este siempre estaría imitando, porque la realidad absoluta, en el sentido simplificado y positivo del término, es inalcanzable para los medios humanos. Lo anterior se relaciona directamente con la objetividad, lo que consideramos como “realidad” no es más que una interpretación de lo que observamos y ella va a variar dependiendo de cada persona. Por tanto, la objetividad también presenta rasgos de subjetividad. En otras palabras, la mirada que nos presenta el autor/director es la propia, en ningún momento nos pone a la vista la “realidad” vivida en la Revolución mexicana.

En el mismo sentido, ni siquiera la historiografía oficial consigue transmitir una “realidad verdadera”, porque la información que presenta es organizada de acuerdo con ciertos fines y bajo una alineación ideológica determinada (aunque esta permanezca oculta).<sup>5</sup> Ahora bien, no se trata de fustigar a los estudios históricos por su ingenuidad; es sabido que diversas corrientes historiográficas han cuestionado el objetivo mismo de llegar a una verdad neta, resaltando en cambio la posibilidad de acercarse a los procesos del pasado, a la historicidad misma, con herramientas teóricas y metodológicas pertinentes, haciendo evidente la postura o posición desde la que se habla y que en cierta medida influye en la selección de recursos metodológicos o teóricos. En este sentido, la propuesta de este texto consiste en vincular el análisis literario a las adaptaciones cinematográficas.

Para el desarrollo del artículo nos apoyaremos en las teorías de White (1992) y Bajtín (1982). Ambos consideran a la narración como producto de la creación humana, una ficcionalización. Desde los años setenta aparece una discusión entre los límites de historia y literatura, según Araujo, Álvarez y Medina (2013) se

que sirve como paradigma precriticamente aceptado de lo que debe ser una interpretación de especie “histórica” Este paradigma funciona como elemento “metahistórico” en todas las obras históricas de alcance mayor que la monografía o el informe de archivo” (p. 5). Este concepto ha causado revuelo para los historiadores; sin embargo, cada vez se le acepta de mejor manera. Con él no se resta valor a los textos históricos, más bien se trata de explicar cómo el ejercicio de escritura comprende ciertos rasgos subjetivos, pues desde el momento que se ha seleccionado un tema para narrar, ya hay cierta subjetividad, porque se han desplazado otros temas.

<sup>5</sup> “Yo creo que en ese nivel el historiador realiza un acto esencialmente *poético*, en el cual prefigura el campo histórico y lo constituye como un dominio sobre el cual aplicar las teorías específicas que utilizará para explicar ‘lo que *en realidad* estaba sucediendo’ en él” (White, 1992, p. 10). En este sentido la labor del historiador pasa a convertirse en un proceso de creación, igual que sucede con la literatura y con el cine, hay un proceso poético.



analizan los elementos poéticos del discurso histórico. Ahora se considera el discurso historiográfico, ya que, aunque la historia se ubica entre la ciencia y el arte: “los estudios tradicionales de la ciencia histórica se enfocaron en sus elementos científicos descuidando las estructuras artísticas que soportan el relato histórico” (p. 34). Referir el discurso histórico como poético puede considerarse demolidor, pero no lo es. No se trata de vincular la escritura de los procesos históricos con un ejercicio de eufonía, sino con un proceso creativo, donde hay una selección de un género (el narrativo) y una articulación de cada uno de los componentes, para así mostrar algo que es del interés del autor.

### **LOS DE ABAJO, DE MARIANO AZUELA: PRIMERA MIRADA A LA REVOLUCIÓN**

La obra se publica en 1916 como libro completo, pero ya había aparecido en 1915: “Fue publicada por entregas en el periódico *El Paso del Norte* en 1915” (Azuela, 1958b, p. 122). Alcanzó gran popularidad cuando se volvió a editar por entregas en 1925 en el periódico *El Universal Ilustrado*. En sus primeras ediciones incluía el subtítulo “Cuadros y escenas de la Revolución actual” (Comensal y Brand, 2005). La versión oficial que conocemos hoy es la que aparece en 1958 en *Las Obras completas*, editada por el FCE.<sup>6</sup>

Inicialmente no tuvo el éxito esperado; sin embargo, en la década de los veinte, cuando se producen debates sobre la existencia de una literatura nacional, los críticos vuelven al tema de la lucha revolucionaria. Nacen dos tendencias: por una parte quienes abogan por lo nacional, y por la otra, el grupo de Los Contemporáneos, que buscaba una literatura cosmopolita.<sup>7</sup>

Para 1927, Manuel Maples Arce, secretario del Gobierno de Veracruz, decide reeditar la obra.<sup>8</sup> Como comentan Comensal y Brand (2005), gracias a la polémica de los años veinte *Los de abajo* “trascendió como trasciende cualquier resolución que incumba al futuro de un país entero. A partir de ese entonces la crítica

<sup>6</sup> Su edición de bolsillo, 1983, consiguió el millón de ejemplares (Comensal y Brand, 2005).

<sup>7</sup> Entre Los Contemporáneos se cuentan a Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Jorge Cuesta, Jaime Torres Bodet, Julio Pellicer, entre otros. En este contexto surge el artículo de Julio Jiménez Rueda (1924): “El afeminamiento de la literatura mexicana”, donde mostraba su desacuerdo con las vanguardias, provenientes tanto de Francia como de Estados Unidos: “[...] hasta [...] el tipo de hombre que piensa ha degenerado. Ya no somos gallardos, altivos, toscos [...] es que ahora suele encontrarse el éxito, más que en los puntos de la pluma, en las complicadas artes del tocador” (Glantz, 2007, p. 227).

<sup>8</sup> “Solicitó mi autorización para reeditar *Los de abajo*” (Azuela, 1958a, p. 22).

desgrana la novela”. Críticos como Bush (2010, p. 1) afirman que *Los de abajo* no deja de configurar una historia clave en el proceso narrativo de la Revolución.

La novela se ha tomado como ítem de enseñanza y adoctrinamiento, generalmente para ensalzar al caudillo revolucionario; empero, la realidad del texto es otra. Demetrio, el protagonista, no es un héroe, sino un hombre engañado y usado para una causa que no le pertenece directamente. Es el jefe de un grupo de bandidos que por un compromiso equívoco deviene en “revolucionarios”. Las lecturas de la época quisieron verlo como un héroe, ¿pero realmente lo es?, lo veremos más adelante.

Mbassi (2013) propone leer *Los de abajo* como un proyecto ideológico: “El proyecto ideológico de Mariano Azuela en *Los de abajo* es el apoyo al México de los campesinos, pobres, débiles, aplastados, y marginados dando prioridad a la victoria sobre la dictadura gubernamental antes que a la revolución” (p. 52). Retrata la figura del hombre humilde que se deja llevar por la “bola”; lucha por una causa que no es la suya. Mariano Azuela no escribió *Los de abajo* para realzar la virilidad de los hombres revolucionarios, sino como una forma de criticar el movimiento desde el movimiento. Mariano Azuela visibiliza aspectos de la lucha armada que antaño habían sido romantizados.

Por otra parte, el texto no constituye una novela histórica, sino un episodio nacional. Alonso define que la novela histórica presenta:

[...] La incorporación de un determinado material histórico en la ficción. Este material histórico ha de ser considerado convencionalmente y en sentido académico como tal. Pero, también es requisito fundamental, que ese material histórico sea desarrollado por parte del autor con una clara intención de reconstruir o tratar de reconstruir la época en que se sitúa la acción de su novela y, al mismo tiempo, también de presentarla al lector como una época pretérita. (1984, p. 80)

Ahora bien, según la crítica literaria, para realizar una novela histórica es imprescindible una distancia de al menos cincuenta años. Si lo tomamos así, entonces *Los de abajo* no puede considerarse como novela histórica, sino de un episodio nacional. Para Spang (1998), el episodio nacional, aunque se encuentra emparentado con la novela histórica, se distingue por la temporalidad. En el episodio nacional el autor ha de narrar desde un pasado reciente, contemporáneo. Es justo el caso de Azuela, quien construye el discurso casi de manera simultánea al hecho histórico, lo que implica que el lector podía reconocer el contexto e identificar los referentes de manera inmediata. Ahora, al referir el autor como participante del

hecho artístico, Mariano Azuela es el artífice. Al referirse a su obra, comenta lo siguiente:

He puesto, por tanto, todo mi esmero en remover y rendir mis recuerdos con la mayor fidelidad posible, naturalmente no en calidad de historiador o cronista, sino de novelista que procuró captar más que hombres, cosas y sucesos, la honda significación de los mismos, para creaciones más o menos arbitrarias. *Los de abajo*, como el subtítulo primitivo lo indicaba, es una serie de cuadros y escenas de la revolución constitucionalista, débilmente atados a un hilo novelesco. (1958a, p. 123)

Esta primera mirada toma como inspiración a la Revolución mexicana. Azuela retoma las escenas que le interesan y después, a través de los diálogos de la obra, deja ver los puntos de vista de cada uno de los personajes. Es así como nace la forma y como se complementan las tres categorías que propone Bajtín (1982), contenido, forma y material: “El autor está orientado hacia el contenido [...],<sup>9</sup> lo forma y concluye utilizando para ella un material determinado, en nuestro caso, el material verbal. Sometiéndolo a la tarea artística” (p. 165). En estas tres categorías participa el autor, todas inseparables:

La forma no puede ser comprendida independientemente del contenido, pero puede ser autónoma con respecto a la naturaleza del material y a los procedimientos determinados por ella. La forma está determinada por un contenido dado, por una parte, y por la singularidad del material y los medios de su elaboración, por otra. (p. 168)

Con lo anterior coincide White (1987) en su texto *El contenido de la forma*. Para este autor toda forma tiene un contenido implícito, sin embargo, aun cuando desarrolla el mismo tema que Batín, creemos que la forma debe estar supeditada al contenido y no al revés, como lo plantea White (1987), sea para los discursos ficcionales o para los históricos. En este sentido, Mariano Azuela narra acontecimientos reales, pero no como historiador, sino como novelista. Deja ver su visión de mundo a través de los elementos ficcionales, basados en hechos reales (comprobables por métodos históricos). Además, a diferencia de un historiador, tiene la oportunidad de rellenar los huecos que escapan a la historia, y puede enfatizar sobre los aspectos descuidados, contribuyendo así a generar una visión integral con los discursos ficcionales e históricos.

<sup>9</sup> La metahistoria.

Ahora bien, Azuela se enfrenta a un discurso histórico de tintes oficialistas –el cual, en el momento en el que escribe, está en ciernes– que plantea una realidad única en función de las pugnas de poder intra revolucionarias. Se trata de una posición que más adelante quedaría institucionalizada y que representa, para la historia, un acercarse a lo “que sucedió”. Dicho discurso, como es evidente, carece de objetividad. Pues, con el discurso ficcional, Azuela propone un “como pudo haber sido” al construir a través de sus personajes una mediación: primero, porque hay una reconstrucción, también subjetiva, de acuerdo con los intereses de Azuela; y luego, porque resulta imposible hacer un retrato absoluto de la realidad, con las precisiones que ya se han comentado antes. La literatura constituye otra posibilidad de conocimiento, pero desde la sensibilidad poética, un ejercicio que puede complementar los discursos históricos, pero a los que esta no puede acceder debido a su propia metodología.

En esta idea de como pudo haber sido y en correspondencia con el artículo de Tennenini (2010), nos enfrentamos al mito de la Revolución mexicana, que surge “no solo de la transformación de la lucha en un tiempo eternizado de renovación identitaria, sino también de la idealización de la geografía de la Revolución” (p. 2). Dicho de otra forma, de la idealización del espacio. La autora hace una lectura de los espacios narrativos y geográficos de la novela de la Revolución a través de cinco obras: *Los de abajo*, *El águila y la serpiente*, *Campamento*, *Al filo del agua* y *Los recuerdos del porvenir*. La primera obra hace referencia a la fundación del mito y las últimas a la consolidación. Desde la perspectiva de Tennenini el espacio siempre ha participado en la fundación imaginaria de la literatura hispanoamericana. Para la autora el mito de la Revolución mexicana se construye a través de la palabra, “la verdad del mito es una verdad de palabra, independiente de los hechos reales” (p. 5), se construye a partir de la producción literaria.

Atendiendo al caso específico de *Los de abajo*, el espacio constituye el tejido de la significación de la obra, refleja los sentimientos de los protagonistas, los retos que enfrenta Demetrio Macías, y los paisajes que describen la violencia de la Revolución. La narración, de acuerdo con Tennenini, deja ver dos espacios:

[...] la sierra –lugar de origen que el narrador y los protagonistas describen siempre en tono elegíaco– y la planicie que, por ser espacio ajeno, enemigo, compromete la integridad del protagonista Demetrio Macías. En la sierra, Demetrio cumple con acciones de justicia; en cambio, en la planicie su actuar se vuelve incorrecto y violento. (2010, p. 4)

Ahora bien, al ver el título de la obra de Azuela, en esta primera mirada y siguiendo a White (1987), tenemos una referencialidad: la Revolución mexicana. El título nos remite a los constitucionalistas, quienes al inicio de la lucha se encontraban “abajo”. Se trata entonces de una referencia al estatus social. En la primera parte del texto, los revolucionarios están abajo; en la segunda, arriba; y en la tercera, nuevamente están abajo: la lucha no ha servido para nada.<sup>10</sup> Enseguida se enlistan las críticas que realiza Azuela a la lucha revolucionaria en su novela.

La primera crítica es que no todos los hombres revolucionarios conocen la causa por la que luchan, y en no pocas ocasiones, esto se prestó al oportunismo.

[...] Usted no comprende todavía su verdadera, su alta y nobilísima misión. Usted, hombre modesto y sin ambiciones, no quiere ver el importantísimo papel que le toca en esta revolución. Mentira que usted ande por aquí por Don Mónico, el cacique; usted se ha levantado contra el caciquismo que asola toda la nación. (Azuela, 1991, p. 25)

La realidad es que el protagonista se levanta en armas por el coraje contra el cacique del pueblo, más no por una causa nacional, como hace creer Luis Cervantes. Críticos como Mbassi (2013) ven a Demetrio Macías como una figura que lucha por una causa nacional, como un caudillo con pleno cocimiento de la lucha armada; pero no es así.

La segunda se refiere al oportunismo de parte de la gente “cultura” y del ejército, tanto huertista como constitucionalista. Azuela presenta estos abusos desde el inicio de la obra. Los huertistas entran a la casa de Demetrio Macías y, al notar que él no está, deciden aprovecharse de su esposa: “—Sargento, tráeme una botella de tequila; he decidido pasar la noche en compañía de esta morenita...” (Azuela, 1991, p. 4). Los federales hurtan las casas, abusan de las mujeres y roban cuanto pueden, por eso sus carteras están “apretadas de billetes”. Las mujeres de los revolucionarios comentan lo siguiente con respecto de los federales:

—[...] nos roban nuestros puercos, nuestras gallinas y hasta el maicito que tenemos para comer; que queman nuestras casas y se llevan nuestras mujeres, y que, por fin, donde dan con uno, allí lo acaban como si fuera perro del mal. (p. 10)

<sup>10</sup> En esta misma línea se manifiesta Mbassi (2017): “Demetrio y los suyos representan *el abajo* mientras que las fuerzas federales leales a Huerta forman *el arriba*. Esta presentación de los actores de la revolución constituye también una disposición de ellos en el marco espacial. El abajo y el arriba en el sentido literal confieren una identidad social a los beligerantes” (p. 260). Por otra parte, se contraviene la forma positivista de la temporalidad, que plantea una linealidad teleológica relacionada con las nociones de progreso.

Ahora bien, estos abusos no solo son de parte de los huertistas, también los comete la gente “culto” como Luis Cervantes, el médico revolucionario, quien más que altruista se muestra como oportunista, ya que abandona las tropas de Huerta para integrarse a las de Villa. Así lo muestran sus palabras:

—Villa es el indomable señor de la sierra, la eterna víctima de los gobiernos, que lo persiguen como una fiera; Villa es la reencarnación de la vieja leyenda: el bandido-providencia, que pasa por el mundo con la antorcha luminosa de un ideal: ¡robar a los ricos para hacer ricos a los pobres! (p. 39)

Así, se acerca a Demetrio Macías porque sabe de la inminente caída de Huerta y se presenta como correligionario: “—Pues yo también soy revolucionario. Los federales me cogieron de leva y entré a las filas; pero en el combate de anteayer conseguí desertarme, y he venido, caminando a pie, en busca de ustedes” (p. 12). El verdadero motivo es ser partícipe de los robos de la lucha armada; al igual que los huertistas, los villistas también son presentados como ladrones. De este modo, el doctor consigue sus avances: “—¡Mi ‘avance’!, ¡Mi ‘avance’!— clama palmoteando el cuello enarcado del soberbio animal” (p. 48). Ambos ejércitos son partícipes del saqueo, tanto de haciendas, como de pequeñas propiedades.

La tercera, la Revolución es conducida por personas incorrectas. Esto puede verse a través de las palabras de Venancio, antes de ser engañados por Luis Cervantes: “—Está bueno, pero hay que saber que los curros son como la humedad, por donde quiera se filtran. Por los curros se ha perdido el fruto de las revoluciones” (p. 20), más que apoyar una causa nacional, buscan un beneficio económico. Desde este personaje, y colocado desde un “lugar”, Azuela deja ver su descontento con los líderes revolucionarios.

La cuarta, los abusos sexuales. Las mujeres son vistas como objetos sexuales, tanto por los huertistas, como por los villistas. Los primeros las roban, las maltratan y las violan, mientras que los segundos las obligan a ir a la lucha para darles el papel de cocineras, lavanderas y curanderas. No se les reconoce un papel activo dentro de la lucha armada. Es aquí donde se construye el estereotipo del “macho revolucionario mexicano” (Pancho Villa y una mujer a cada orilla). En *Los de abajo* no se les da o no se describe el papel de las soldaderas, como señala Ortiz (2024): “Durante la Revolución Mexicana participaron miles de mujeres que jugaron un papel importante dentro y fuera del combate, sin embargo, son pocas las que se han ganado el reconocimiento de la sociedad” (párrafo 1) y no porque no hayan participado, sino porque el peso ha recaído en la lucha por parte de los hombres: “son

pocos los nombres que figuran en los libros de historia, pues han quedado relegadas a la sombra de este suceso centrado en los personajes masculinos”. Fueron generalas o soldaderas, distribuidoras, limpiadoras de armas, periodistas y enfermeras, en *Los de abajo* se les presenta como cuidadoras de los hombres o como objetos sexuales.

La quinta, el analfabetismo. Los integrantes del ejército constituyente son analfabetas en su mayoría, reconocen la importancia de saber leer y escribir, muestra de ello es el diálogo entre Anastasio y Demetrio:

—[...] la verdad es, que es gente que, como sabe leer y escribir, entiende bien las cosas”.

—[...] La verdad, compadre Anastasio, hemos tonteado mucho. Parece a manera de mentira que ese curro haya venido a enseñarnos la cartilla.

—¡Lo que es eso de saber leer y escribir!... (Azuela, 1991, p. 26)

La falta de una educación integral los lleva a convertirse en títeres de personas abusivas como Luis Cervantes y Adolfo Solís: “Luis Cervantes constituye un vivo contraste con Demetrio. Este es sencillo, valiente y sin educación mientras aquel, astuto y cobarde, pero culto” (Chen, 2006, p. 18), se integra a las filas de Demetrio no porque comparta ideales, sino por “un capricho personal, porque la humillación que recibe en el ejército federal le lastima su dignidad como intelectual” (p. 19). La actitud ventajosa de Cervantes se confirma en el siguiente diálogo con Camila: “—¡Qué tonta!... [...] no pierdas esta ocasión que no volverás a encontrar en toda tu vida. Tonta, Demetrio va a llegar a general, va a ser muy rico” (Azuela, 1958, p. 119).

Podemos distinguir una postura ética dentro de la lucha, si los constitucionalistas no entran a la lucha, no tienen posibilidad de corromperse y, por tanto, están “arriba”, pero al hacerlo caen en los excesos, en el vandalismo y en la explotación de mujeres, están “abajo”. No se ve explícito a quién va dirigido el título, pero podemos interpretarlo desde dos vertientes: desde una cuestión ética y desde el estatus social.

A través de cada uno de los cuadros de la novela, Azuela desmitifica la Revolución mexicana. Se luchaba por una reforma agraria, pero en muchos casos esas ideas no llegaron a ser comprendidas. Todo deviene en falta de ideales y en una lucha sin sentido que beneficia a los oportunistas. Esta primera mirada evidencia la actitud crítica de Azuela. Selecciona los materiales y otorga voz a “los de abajo”.<sup>11</sup> Muestra su desencanto, la lucha no era como la describían: “tuve

<sup>11</sup> “En los últimos días de octubre de 1914 me incorporé al Estado Mayor de Julián Medina, en Irapuato, donde esperaba el grueso de sus fuerzas, que acababan de salir de la Ciudad de

ocasiones sobradas para observar desapasionadamente el mundo de la revolución. Muy pronto la primitiva y favorable impresión que tenía de los hombres se fue desvaneciendo en un cuadro de sombrío desencanto y pesar” (Azuela, 1958a, p. 127). Cada uno buscaba el mayor beneficio posible: “nadie pensaba ya sino en la mejor tajada del pastel a la vista (p. 127).

Al construir *Los de abajo*, elige “el lugar” desde donde va a narrar. Presenta el material desde una estructura caótica; parece no haber orden. La revolución misma, desde la postura de Azuela, tampoco tenía orden. En la concepción de Arroyo (2010), Azuela logra presentar “una incertidumbre respecto a si los villistas eran verdaderos revolucionarios o solo un grupo de criminales” (p. 59). Esta idea resulta un arma de dos filos porque deja abierto el mismo cuestionamiento para los soldados de Victoriano Huerta.

En este sentido, Dessau (1972) opta por ver la Revolución como símbolo de la desaparición de los de abajo y los de arriba, como la creación de una sociedad de igualdad donde existirían solo los mexicanos sin otra distinción. Lo mismo había intentado ya José Vasconcelos en sus obras *La raza cósmica* (1925) e *Indología* (1927), pero “en estas obras presentando la lucha de clases como lucha de razas, proclamaba la creación de una raza universal, como garantía de una sociedad armoniosa y pacífica (Dessau, 1972, p. 71). Las categorías planteadas no rinden frutos, ni en la Revolución misma, ni en épocas posteriores. Azuela contribuye a la desmitificación de la Revolución, lo incuestionable, se vuelve cuestionable.

### **LOS DE ABAJO DE CHANO URUETA: SEGUNDA MIRADA A LA REVOLUCIÓN**

Para el caso de la adaptación al cine, sucede algo similar, Chano Urueta no participa en la Revolución, pero su narrativa, aun cuando sea cinematográfica, también parte del “lugar” de Certeau (2006). Son los años treinta y ya inicia la conformación de lo que va a ser el discurso oficial o hegemónico de “La Revolución mexicana”. El gobierno trata de forjar una identidad nacional y ello influye en Chano Urueta a la hora de rodar *Los de abajo* (con la División del Norte). Urueta (1939) toma en cuenta la obra original, que pasa a convertirse en una segunda mirada. Debe notarse que toma en cuenta aspectos que al gobierno le interesaba

---

México con las de Lucio Blanco, desconociendo el gobierno provisional de don Venustiano Carranza y reconociendo la Convención” (Azuela, 1958a, p. 125).



resaltar, permitiéndose incluso la crítica de la historia que apenas se construía; ya no se va a enfrentar al discurso histórico oficial, sino a una reflexión crítica.

La novela de la Revolución “sirvió como base para algunos de los filmes mexicanos que trataron el tema del movimiento. En los años treinta, por ejemplo, el relato *El compadre Mendoza* (1933), de Mauricio Magdaleno, y la novela *Vámonos con Pancho Villa* (1939), de Rafael F. Muñoz, fueron adaptados al cine por Fernando de Fuentes” (Arroyo, 2016, p. 58). La novela de la Revolución “sirvió como fuente para la representación de la Revolución en el cine estadounidense” (p. 58).

Esta segunda mirada nos introduce nuevamente a una mediación. Chano Urueta (1939) debe tomar el lugar desde el que va a narrar. En este sentido, los novelistas trataron de “representar” lo que ellos consideraban la realidad revolucionaria. Urueta tiene un compromiso doble: primero, conocer el hecho histórico; luego, conocer la obra de Azuela para así crear una nueva narración (la película). Hay una transposición de lo literario a lo fílmico y esto no solo sucederá con Chano Urueta, sino también con Servando González (1976).

Nos enfrentamos nuevamente a una mediación, de entrada, los novelistas trataron de reflejar lo que ellos consideraban la realidad revolucionaria, y de ahí se pasa a un segundo filtro, el del director de la película. Como ya se ha dicho, una transposición de lo literario a lo fílmico. La adaptación del texto por Chano Urueta (1939) es fruto del encanto y desencanto que se vivía en esos años con respecto del fenómeno revolucionario; así, mientras que en los años veinte se defendía la figura del hombre viril, para los años treinta sucede lo contrario, se le presenta como un bandido.<sup>12</sup> Entrada la década de los cuarenta, conviven tanto visiones partidarias como contrarias al movimiento:

Los cines de los años 40 y 50 tienden a celebrar la Revolución como el evento que permitió la formación de una nación moderna por medio de un discurso marcadamente nacionalista y de figuras centradas en la narrativa de la pareja romántica o en la figura de generales o generalas interpretadas por estrellas de la época como Pedro Armendáriz, Emilio Fernández y María Félix. (Arroyo, 2016, p. 59)

Las adaptaciones cinematográficas están marcadas por el contexto. Desde la óptica de White (1992), podemos acercarnos desde una perspectiva contextual.

<sup>12</sup> Para ampliar este tema puede consultarse “El tratamiento temático de la homosexualidad en cuatro obras de Salvador Novo: *El joven* (1922), *Return ticket* (1928), *El tercer Fausto* (1936) y *La estatua de sal* (1948)”.

En el rodaje de *Urueta* (1939) apenas se iniciaba la conformación del Estado pos revolucionario, y aun cuando hay cierto apego al texto base, muchos elementos fueron cambiados:

En un principio se tendería a pensar que las evocaciones de la historia revolucionaria no podrían sino reforzar la perspectiva dominante del momento, pero este proceso se complica, ya que estas dos versiones fílmicas se producen justamente en momentos de transiciones sociales que oscurecen aún más la multiplicidad interpretativa y caos inscritos en el texto de Azuela. (Bush, 2010, p. 242)<sup>13</sup>

Además, se rueda en la época de Oro de Cine Mexicano,<sup>14</sup> lo que justifica la acentuación de la pareja romántica. En estos años, Lázaro Cárdenas apoya la sindicalización de la industria, pero pide que los cines muestren un número mínimo de películas mexicanas: “un reflejo de la dificultad de competir con Hollywood y su muy organizado sistema de distribución” (Mora, 1982, como se citó en Busch, 2010, p. 246).

La cinta se rueda bajo la producción independiente de Luis Manrique “aunque filmada en los estudios de Cinematográfica Latino Americana, S. A. (CLASA)” (Bush, 2010, p. 246); CLASA es en gran medida obra del gobierno cardenista. El filme de *Urueta*, también desde un “lugar”. El director sabe que se está construyendo el Estado posrevolucionario y que, en cierta manera, hay una nueva forma de mirar el pasado. Desde esa posición se convierte en participante de un hecho artístico. Al igual que Azuela, tiene claro lo que va a narrar, ahora debe elegir los procedimientos y materiales para hacerlo. A continuación se enlistan las características que presenta la cinta.

Primero, resalta el papel de Camila, quien ya no aparece como un ser sumiso, ahora, desde la perspectiva de Felipe, Díaz se le presenta como una mujer que transgrede el mandato falócrata, pues no cede a los caprichos del caudillo revolucionario. Se le otorga un papel cercano al protagónico. Demetrio Macías la ve como una mujer que puede poseer a pesar de estar casado. Camila aparece como ejemplificación de la pareja romántica del Cine de Oro Mexicano, pero con un carácter transgresor.

<sup>13</sup> Bush se refiere a la adaptación de *Urueta* en 1939 y a la de Servando González en 1976. No estudiamos las dos porque ello es labor de un trabajo más amplio.

<sup>14</sup> Se considera entre los años 1935-1955.

Segundo, se conserva la imagen sanguinaria e ignorante de los villistas que había presentado Azuela en *Los de abajo*. Lo anterior es notorio, por ejemplo, en la secuencia de la batalla contra los federales en la que los hombres de Demetrio matan cruelmente a uno de los soldados enemigos, hermano de un simpatizante que les había servido de guía; y en la secuencia de la cantina donde su conversación denota su ignorancia acerca de las causas por las que luchan en el movimiento villista. (Arroyo, 2010, p. 60). Pero, Urueta (1939) los coloca desde una perspectiva ambivalente, los muestra como valientes y viriles. El autor, al colocarse desde un “lugar” para narrar, toma una postura; resalta el vandalismo por parte del ejército constitucionalista, pero también su carácter de “machos”, que se marcaba mucho en el Cine de Oro Mexicano. Se presenta a Demetrio Macías, como mujeriego, pues “en la cultura mexicana suele considerarse entrañable y simpático, pero su figura se ‘limpia’ especialmente al destacar su falta de ambición económica y la moderación de sus ‘alcances’” (Tuñón, 2012, p. 71).

Tercero, la Revolución aparece como “la bola”. Según refiere Tuñón (2012), en la película no se describe meramente un plano social, sino “una hecatombe más parecida a un accidente de la naturaleza que irrumpe y avasalla” (p. 69).

Cuarto, se conserva la carencia de ideales por parte de los protagonistas. Demetrio Macías se une a la lucha por coraje contra el cacique del pueblo, no por una causa nacional. Este aspecto refleja que el pueblo mexicano no siempre supo por qué entraba a la lucha.

Quinto, los rancheros, al estar influenciados por el cine estadounidense, aparecen como como *cowboys* tejanos: “A Mariano Azuela le gustó la película de Urueta [...], pero se quejó de que no lo hubieran tomado en cuenta, de que sus rancheros aparecían vestidos como *cowboys* tejanos” (p. 71).

Esta segunda mirada nos permite analizar la finalidad comercial; Urueta conoce la narrativa de la Revolución mexicana y, además, la novela de Azuela, pero al tratarse de un producto para exhibición comercial, que debe competir con la industria extranjera, incluye otros elementos, como la pareja romántica y los vestuarios. Finalmente, vamos a la tercera mirada.

### **LOS DE ABAJO, DE SERVANDO GONZÁLEZ: TERCERA MIRADA A LA REVOLUCIÓN**

La tercera mirada dista de la segunda. La película fue rodada por Servando González en 1976. Al estar basada en un acontecimiento y en una obra entonces lejanos, la Revolución mexicana y la novela de Azuela, el director puede permitirse ciertas licencias que hubiesen sido imposibles en los años cuarenta. En las dos primeras

miradas se hace una crítica a la historia oficialista, pero no de forma abierta, pues en ese momento la historia era hecha “desde y para las esferas de poder, con una función legitimadora para los gobiernos posteriores, la Revolución tiene el carácter de mito fundador y eje estructurante del México del siglo xx” (Tuñón, 2012, p. 13).

La última película, según comenta Tuñón (2012), abre nuevos temas e interpretaciones sobre lo que fue el hecho histórico. Para los años treinta, cuando Urueta hace su película, el nacionalismo revolucionario aún estaba presente y tenía todo un precedente en la consolidación del grupo ganador de la división entre revolucionarios en 1915 (Sánchez, 2018). No obstante, para los años setenta esto había cambiado, ahora se puede proponer una aproximación crítica a la historia oficial, en este caso desde el cine. Esta versión no niega la relevancia social aún mitificada por los regímenes posrevolucionarios, pero propone nuevas aristas, formas de conocimiento y nuevos actores históricos, precisamente los de abajo. Esta última mirada posee las siguientes características:

Primero, resalta los excesos. Esto sucede también en las dos primeras miradas, pero acá se presenta de una manera más cruda, toda vez que la censura es menor. Al crearse desde la distancia, se complace a la audiencia de esos años: “Es notable que González exalte la violencia y el morbo” (Tuñón, 2012, p. 71). La película se filma “cuando el dolor de la Revolución es ya cosa de viejos, se permite más morbo y violencia, obviamente como una manera de atraer al público” (p. 69).

Segundo, mayor agresividad. A diferencia de la segunda mirada, los hombres son más agresivos, disfrutan matar al rival. Son más agresivos con las mujeres. Aquí también se les presenta como objetos sexuales: “En la noche desatada de Zacatecas, dos de ellos han sacado a una currita de su casa para ‘estrenarla’” (p. 72).

Tercero, la degeneración moral del ejército de Demetrio Macías. Al igual que el caudillo, ya no lucha por una causa, sino por conseguir “avances” o tajadas económicas, “los revolucionarios terminan comportándose como los abusivos federales contra quienes combatían en un inicio” (Robles, 2021, p. 13). Los hombres buscan el beneficio propio con la bandera de la Revolución, “esta no es la historia de ‘los valientes héroes que nos dieron la patria’ y, más bien, es la historia de ‘un pueblo acarreado a la barbarie’” (Ashanti, 2020).

Cuarto, presentación del revolucionario como macho agresor. Servando González presenta a los hombres de Macías como desleales a la causa.

Quinto, las muertes no corresponden a hombres gloriosos. Se trata solamente de hombres que mueren.

Según la postura de Vázquez Mantecón (2011), las adaptaciones cinematográficas dejan ver un surgimiento de imágenes que ayudan a darle sentido a lo

ocurrido. La primera cinta, aunque presenta una denuncia de los acontecimientos, todavía deja ver rasgos de romantización del hombre revolucionario. La Revolución se refleja en las cintas y pasa a convertirse en lo que Vázquez Mantecón llama espejos:

Pero los ESPEJOS seguirían apareciendo en el cine posterior, incluso con una connotación más crítica hacia el sentido de la Revolución. En el año de 1978 el director Servando González emprendió una nueva adaptación cinematográfica de la novela de Mariano Azuela, *Los de abajo* (ya había sido adaptada en los años treinta por Chano Urueta). (2011, párrafo 20)

Desde la visión o el lugar de Azuela, la Revolución había sido un acontecimiento lleno de desmanes y de barbarie, mientras que para Servando se trata de una lucha que no había traído lo que había prometido. A través de las miradas cinematográficas se puede “contrastar la transformación de sentidos que el cine ha otorgado al evento histórico a lo largo del siglo xx” (párrafo 28).

Arroyo (2010) refiere que Carlos Monsiváis al describir las novelas de la Revolución mexicana lo hace como “una serie de novelas que comparten una visión pesimista de la Revolución” (p. 58); sin embargo, no se trata de una visión pesimista, sino, en ocasiones, de una visión un tanto cruda y realista. Según la autora los filmes pasan a conformar una transposición literaria por medio del cine; aunque argumenta que las adaptaciones de la novela de Azuela al cine, dirigidas por Chano Urueta en 1940 y Servando González en 1976, satisfacen expectativas clásicas de fidelidad hacia el texto. Esto no es verídico del todo, porque los filmes son distintos, *Los de abajo*, de Urueta, reproduce la imagen de los villistas sanguinarios que había mostrado Azuela en la novela y, al mismo tiempo, los “admira como valientes y viriles” (Arroyo, 2010, p. 10). Luego, *Los de abajo*, de Servando González, reproduce nuevamente el discurso ambivalente sobre los revolucionarios populares, pero enfatiza “las causas de la Revolución, a través tanto del discurso de Cervantes, como de la inclusión de secuencias documentales de tropas villistas en batalla en las que una voz en *off* que alude a Villa dice ‘repártnle el maíz a los pobres’” p. 61).

En los años setenta la sociedad había cambiado, por eso la presencia de desnudos y escenas de sexo que ni la novela de Azuela ni el filme de Urueta podían haber mostrado. Desde la postura de Arroyo (2010) el segundo filme es superior en cuanto a la tecnología que se utilizó para el rodaje. Se puede ver un montaje dinámico compuesto por tomas muy variadas en términos de la distancia, se ofrece una representación de la historia mucho más sofisticada que la alcanzada

por el cine industrial de los años cuarenta, logrando construir la Revolución como un evento más dinámico y complejo.

Para terminar este apartado solo nos resta decir que estamos de acuerdo con Bonifacio (2018) cuando menciona que hay una creciente ola de políticos conservadores que reescriben lo nacional, pero desconocen la interdependencia de las naciones y sus pobladores: “la historia oficial ha podado la personalidad de los héroes para convertirlos en figuras legendarias que poseen un conjunto de cualidades necesarias para ‘subirse en el pedestal’” (Carrera Damas, 2003, como se citó en Margarito, 2012, p. 97). Desde esta perspectiva ha habido una mitificación, tanto del hombre revolucionario, como de la Revolución mexicana. La novela y los dos filmes permiten repensar el acontecimiento histórico y, al mismo tiempo, fomentar una visión crítica en el espectador. Los tres autores se posicionan desde un lugar y a partir de él eligen la forma: el primero la novela y los segundos la cinematografía. En los tres casos hay objetivos claros para la elaboración del objeto de artístico.

## CONCLUSIONES

En las miradas que se han presentado se trabajó con distintos elementos intertextuales; primero en la obra de Azuela, porque de ahí salen los filmes, luego con la Revolución mexicana. En los tres casos hay una “construcción del lugar”, tanto Azuela (1915), como Urueta (1939) y González (1976) tienen una visión de lo que fue la lucha armada y desde ahí se vuelven participantes del hecho artístico; cada uno elige los materiales para construir la forma (sea literaria o cinematográfica), siempre supeditada a un contenido ideológico. Este contenido variará de acuerdo con cada una de las épocas. Así, mientras la primera mirada se relaciona y se enfrenta a la creación de una identidad nacional a través de la lucha revolucionaria, la última es más cercana a una crítica de la mitificación revolucionaria.

Precisamente, es importante enfatizar el carácter mítico que se ha dado a la Revolución mexicana. Se presenta al hombre revolucionario como aquel que lucha por el pueblo. En la opinión de Tuñón (2012), la Revolución tiene el carácter de mito fundador. Se presenta al caudillo como aquel que busca progreso y justicia; sin embargo, las tres propuestas analizadas aquí, la literaria y las dos cinematográficas, nos permiten obtener una mirada alternativa del hecho bélico. El caudillo es un saqueador y en no pocas ocasiones sin ideales propios, quien es usado en función de los oportunistas.

La crítica de Azuela se dirige a los campesinos: “evoca otra vertiente de la tradición letrada mexicana, la del campesino arrogante y deslenguado, siempre

dispuesto a mofarse de la delicadeza del catrín y de su nulidad en las faenas del campo” (Avechuchu, 2023, p. 128). En la novela abunda la chanza, el jolgorio y la verborrea malsonante y obscena” (p. 128). En *Los de abajo*, según comenta García (2021, p. 99), el desengaño es un factor común. Es una novela repleta de esperanzas vanas: “*Los de abajo* es, en gran medida, la historia del peregrinaje de Demetrio Macías de la ilusión a la verdad” (p. 106). Al final, inicia su descenso: “cambia su propia causa por la *causa* de la Revolución [...] cambia su autopercepción por una representación falsa, cayendo así en la trampa de la mitificación” (Blancas, 2021, p. 54).

Asimismo, en los tres casos se presenta una construcción de la mujer mexicana. En la novela se la ve como simple cuidadora del hombre, mientras que en los filmes sucede algo distinto. Urueta la presenta como transgresora del mandato falócrata, y González, como objeto sexual.

A través de las tres miradas podemos notar la pertinencia del término “lugar” de Certeau, el cual hace referencia a la postura desde donde se construye el discurso. Podemos observar que en ninguno de los tres casos se narra con la misma intencionalidad; Mariano Azuela muestra un desencanto revolucionario, presentando cuadros de la lucha armada y, en cierta manera, un realismo crudo del movimiento. Por su parte, Chano Urueta, como evaluador del movimiento y a la vez como forjador de un nacionalismo, conserva algunos elementos del texto de Azuela, pero modifica otros, como los vestuarios y algunos diálogos. Además, los personajes principales distan mucho de lo que Azuela planteó en su obra. Por último, Servando González se acerca más al cine estadounidense y, al estar distanciado ya del movimiento, presenta escenas muy violentas. Su cinta abre camino hacia el diálogo.

Para construir esos discursos en los tres casos debe partirse de una postura muy clara, después, como bien menciona Bajtín, es necesario ordenar los acontecimientos y buscar la forma en que van a ser narrados (la poética), en ese sentido el autor se constituye en lo que se planteó inicialmente, un participante del hecho artístico. Por tanto, el objetivo de este artículo, es decir, describir cómo un mismo acontecimiento puede ser mirado desde tres perspectivas, ha sido cumplido, toda vez que observamos una valoración intrínseca en cada uno de los trabajos, sea literatura o cine.

Aun cuando se trate de un mismo objeto, la intencionalidad, o lugar desde donde se construye el discurso, hace que la forma cambie, de ahí la presentación de cada una de las narrativas. Cada una, según las teorías de White (1992) y Bajtín (1982) deja ver cómo el autor/director recurre a los procesos poéticos para

presentar un producto con cierto contenido ideológico, convirtiéndose así en un participante del hecho artístico.

La teoría de White (1992) nos ayuda a ver cómo los autores, desde un lugar, un propósito de escritura, seleccionan los materiales para desarrollar un contenido. La obra artística puede ser mirada desde cada uno de los elementos que componen. Presenta un contenido y una forma, esta última supeditada al primero. En los primeros textos se narra desde un lugar encaminado a la creación de una identidad nacional, mientras en el tercero, se narra desde una crítica la Revolución mexicana. Se trata más bien de una desmitificación del acontecimiento histórico. Entran en diálogo la versión de la historia oficialista y lo que se ve en pantalla, a partir de ello, el espectador puede construir una nueva opinión. En los tres casos, la posición del autor, lugar, influye en la recepción.

Antes de finalizar es importante referir a Obscura (2015), quien habla del cine durante los años cuarenta y setenta, para ello se apoya en el concepto de “comunidad imaginada”, que propone Benedict Anderson en 1983. Se trata de la forma en que se construye la nación a través de diferentes narrativas (artefactos culturales). Para Obscura (2015) durante los años cuarenta del siglo xx (en un momento anterior a la llegada de la televisión), el cine mexicano, dirigido a los sectores populares funcionó no solo como entretenimiento, sino también como medio de comunicación, de identificación y de cohesión social. Deja ver un nacionalismo conservador que idealiza la pobreza, estiliza al indígena y al ambiente campirano. En el cine de los años setenta no sucede así, más bien, se hace una denuncia de la pobreza, se muestran las condiciones de miseria, de exacerbada violencia y criminalidad.

Vemos la pobreza desde dos vertientes: en la primera se le muestra de manera romántica, mientras que en la segunda se le ve de forma desgarradora. Así la versión de Chano Urueta (1939), se siguen los estándares conservadores y se ajusta a la política oficial, lo que Obscura (2015) llama “unidad nacional”. En los años cuarenta el cine depende del Estado, tiene una función propagandística e “[influye] en una visión nacionalista y conservadora, orientada a promover un ideal de identidad nacional, mostrando un México cosmopolita o folclórico que naturalizaba la miseria y soslayaba los condicionamientos socio-políticos que la engendran” (Obscura, 2015, p. 54). Ya en 1976 con *Los de debajo* de Servando González, hay una mayor visibilidad fílmica de la pobreza, hay “expectativas de cambio social y legitimación cultural del tema de la pobreza” (p. 54).

La película de Servando González es elaborada desde “la denuncia social”, por tanto, a través de una metahistoria, según refiere White, rompe con el nacionalismo conservador. El director ya no idealiza la pobreza como se había hecho por



medio del discurso oficial, más bien denuncia los crímenes cometidos en nombre de la Revolución. Narra las condiciones de violencia, la miseria y la criminalidad.

## REFERENCIAS


- Alonso, A. (1984). *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en La gloria de don Ramiro*. Madrid: Gredos.
- Anderson, B. (1983). *Imaginary communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres: Verso.
- Araujo, C. I., Álvarez, M. A. y Medina, C. G. (2013). “Verdad y ficción en la historia: el debate entre Hayden White y Roger Chartier”. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, (43), pp. 33-42. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18532163003>
- Arroyo Quiroz, C. (2010). “La novela de la Revolución mexicana y su adaptación al cine: El caso de *Los de abajo* de Mariano Azuela”. *Casa del Tiempo*, (30), pp. 58-61. <http://ilitia.cua.uam.mx:8080/jspui/handle/123456789/855>
- Ashanti, B. (2020). “La nostalgia revolucionaria en el cine de Servando González”. *Nuestro cine*. <https://www.filminlatino.mx/blog/la-nostalgia-revolucionaria-en-el-cine-de-servando-gonzalez>
- Avechuco Cabrera, D. (2023). “Demetrio Macías en un lugar de La Mancha: las ediciones ilustradas españolas de *Los de abajo*, de Mariano Azuela”. *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, (26), pp. 111-147. [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2448-60192023000100111](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-60192023000100111)
- Azuela, M. (1958a). *Páginas autobiográficas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Azuela, M. (1958b). *Los de abajo*. En *Obras completas I*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Azuela, M. (1960). “Cómo escribí *Los de abajo*”. En *Obras completas III*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Azuela, M. (1991). *Los de abajo, La luciérnaga y otros textos*. Venezuela: Ayacucho.
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Blancas, N. (2021). “*Los de abajo*. Mitificación y metalepsis”. *Literatura Mexicana*, 32(2), pp. 43-72. [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-25462021000200043](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25462021000200043)
- Bonifacio, U. (2018). “Reseña de Mexican transnational cinema and literature”. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, (17), pp. 145-150. <https://eloquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/eloquepiensa/article/view/300>

- Bush, M. (2010). “Evocaciones de la Revolución en las adaptaciones cinematográficas de *Los de abajo*”. En F. F. Sánchez y G. García Muñoz (Eds.), *La luz y la guerra: El cine de la Revolución mexicana* (pp. 237-276). Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. [www.academia.edu/10615797/Evocaciones\\_de\\_la\\_Revoluci%C3%B3n\\_en\\_las\\_adaptaciones\\_cinematogr%C3%A1ficas\\_de\\_Los\\_de\\_abajo?auto=download](http://www.academia.edu/10615797/Evocaciones_de_la_Revoluci%C3%B3n_en_las_adaptaciones_cinematogr%C3%A1ficas_de_Los_de_abajo?auto=download).
- De Certeau, M. (2006). *La escritura de la historia*. Ciudad México: Universidad Iberoamericana.
- Chen, A. (2006). “Representación realista o visión personal? Análisis de la objetividad de Los de abajo de Mariano Azuela” (Tesis de maestría). Rice University. <https://repository.rice.edu/server/api/core/bitstreams/9f1ad177-51e8-4280-9aa9-b2309b90353d/content>
- Colín Medina, H. (2022). “El tratamiento temático de la homosexualidad en cuatro obras de Salvador Novo: *El joven* (1922), *Return ticket* (1928), *El tercer Fausto* (1936) y *La estatua de sal* (1948)”. *Contribuciones desde Coatepec*, (37). <https://www.redalyc.org/journal/281/28171647005/>
- Comensal, J. y Brand, A. (2015). “Los de abajo”, *Enciclopedia de la literatura en México*. <http://www.elem.mx/obra/datos/3008>
- Dessau, A. (1972). *La novela de la Revolución mexicana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Díaz, L. F. (2012). “*Los de abajo* de Mariano Azuela: Violencia, género, mito”. *Literatura Hispanoamericana II*. <http://smjegupr.net/wp-content/uploads/2012/08/Los-de-Abajo-de-Azuela-Mariano-Azuela.pdf>
- García Loaeza, P. (2021). “*Dasein* y desengaño en *El Zarco*, *Los de abajo* y *Pedro Páramo*. *Literatura mexicana*, 32(1), pp. 97-119.
- Glantz, M. (2007). “Nellie Campobello: ¿Virilidad? ¿Afeminamiento?” Actas XV Congreso AIH, IV. [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih\\_15\\_4\\_025.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_4_025.pdf)
- González, S. (Director). (1976). *Los de Abajo*. [Película]. Corporación Nacional Cinematográfica.
- Mbassi, S. (2013). *Aproximación sociocrítica a Los de debajo de Mariano Azuela* (Tesis de doctorado). Universidad de Granada.
- Mbassi, S. (2017). “El mito de la revolución y revolución del mito en las novelas de la revolución: el caso de *Los de debajo* de Mariano Azuela”. *Sociocriticism*, 32(1), pp. 257-293.
- Margarito, M. (2012) “La desmitificación del héroe histórico en la obra de Ibar-güengoitia”. *Etudes Romanes de Brno*, 33 (2), pp. 97-109. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4365925>

- Obscura, S. (2015). “Pobreza y construcción de la identidad nacional en el cine mexicano: de la Época de Oro hasta el día de hoy”. *Nationbuilding en el cine mexicano: desde la Época de Oro al presente*. <https://dokumen.pub/nationbuilding-en-el-cine-mexicano-desde-la-epoca-de-oro-al-presente-9783954878291.html>
- Ortiz, G. (2024). “Generalas, periodistas, enfermeras... Las mujeres en la Revolución mexicana”, *Vida universitaria*. <https://vidauniversitaria.uanl.mx/expertos/generalas-periodistas-enfermeras-las-mujeres-en-la-revolucion-mexicana/>
- Robles, R. (2021). *Los de abajo (1916) o las múltiples tensiones de la revolución: Hacia un proyecto fallido de nación* (Trabajo de investigación de bachiller). Universidad Nacional Mayor de San Marcos. [https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/16872/Robles\\_vr.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/16872/Robles_vr.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Sánchez, N. (2018). *De la idea literaria a la imagen cinematográfica. ¡Vámonos con Pancho Villa! Y la creación de imágenes-monumento*. (Tesis de maestría) Universidad Autónoma Metropolitana. [http://posgradocsh.azc.uam.mx/egresados/115\\_SanchezN\\_Pancho\\_Villa.pdf](http://posgradocsh.azc.uam.mx/egresados/115_SanchezN_Pancho_Villa.pdf)
- Spang, K. (1998). “Apuntes para una definición de la novela histórica”. *La novela histórica* (pp. 65-115). En K. Spang, I. Arellano Ayuso y C. Mata Induráin (Coords.). *La novela histórica teoría y comentarios* (pp. 65-115). Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, S. A.
- Tennenini, R. (2010). “De piedra en piedra: el espacio en la novela de la Revolución mexicana”. AXE VI, Symposium. <https://shs.hal.science/halshs-00496118/>
- Tuñón, J. (2012). “La literatura de la Revolución mexicana en el cine: *Los de abajo* de Mariano Azuela (1916, 1938), de Chano Urueta (1939) y de Servando González (1976). Cuando Ouroboros se muerde la cola”. *Ensayos*, pp. 63-76. [https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/Historias\\_80\\_63-76.pdf](https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/Historias_80_63-76.pdf)
- Urueta, C. (Director). (1939). *Los de abajo*. [Película]. Nueva América / Producciones Amanecer.
- Vázquez Mantecón, Á. (2011). “Alegorías, metáforas y símbolos en el cine sobre la Revolución mexicana. *Caravelle*, (97), pp. 165-179. <https://journals.openedition.org/caravelle/1441>
- White, H. (1987). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.
- White, H. (1992). *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.1,

## *RESEÑAS*

**Corres, P. (2019). *Relatividad del mal*. Ciudad de México: Fontamara. 145 páginas. ISBN: 978-607-736-614-0**

**Javier Eduardo González Guzmán**   
Universidad de Guanajuato, México  
javogonguz@gmail.com

Dentro del amplio espectro de problemas filosóficos, el mal tal vez tenga el desafortunado privilegio de una constatación tan fehaciente como ningún otro. Asesinatos, torturas, violaciones, enfermedades, guerras... La lista, tan antigua como la humanidad misma, incrementa a medida que el ingenio humano se pone a prueba. No obstante, pese a la ingente cantidad de males, cuando interrogamos por el significado del concepto, nuestras respuestas suelen ser demasiado endebles y difusas.

¿Qué es el mal? ¿Por qué existe el mal y no solamente el bien? ¿Cuál es su sentido? ¿De dónde proviene? Se trata de una serie de preguntas que, si bien no son novedosas, aparecen siempre revestidas bajo un velo de actualidad. Frente a ellas, en su libro *Relatividad del mal* (2019), la Dra. Patricia Corres Ayala propone un recorrido a través de las diversas respuestas que ha dado no solo la tradición filosófica, sino también la religión, la psicología y la psiquiatría.

Como el mismo nombre de la obra lo anuncia, la intención de la autora no reside tanto en dar una respuesta definitiva a las interrogantes que se plantean, más bien en analizar la complejidad del mal de cara a sus múltiples abordajes. En una primera instancia, se exponen algunas de las aportaciones filosóficas más relevantes sobre el tema. Desde la Antigüedad hasta la Modernidad, la autora propone una distinción entre aquellos filósofos que concibieron al bien y al mal bajo una relación dicotómica y, por otra parte, aquellos filósofos que los comprendieron de manera difusa e intrincada.

Parménides, Sócrates, Platón, San Agustín, Kant... todos ellos formarían el denominado grupo de los filósofos dualistas. Filósofos que consideran al bien y al mal como elementos contrarios e irreconciliables, dado que no pueden coexistir sin que

uno prive sobre el otro. Desde esta postura, el bien estaría estrechamente vinculado con el alma o la razón, mientras que el mal encontraría su sitio en el cuerpo o las emociones. Por su parte, los denominados filósofos monistas –Heráclito, Epicuro, Santo Tomás de Aquino, Nietzsche– propondrían que el bien y el mal provienen de un mismo principio. Más allá de apelar a una distinción tajante entre uno y otro elemento, ambos estarían entremezclados en una medida incierta y sumamente compleja. Dado lo anterior, el bien encontraría algo de sí en el mal y viceversa.

Ahora bien, lejos de que el problema del mal sea agotado por la filosofía, la autora también propone abordarlo desde la tradición judeocristiana. Específicamente, a partir de los relatos bíblicos que ofrecen una explicación religiosa al origen y a la justificación del mal. En este sentido, la caída del Paraíso, que aparece en libro del *Génesis*, podría interpretarse como la emergencia del mal en el mundo a causa de la ambición o la soberbia humanas. Lo cual introduce al mismo tiempo el problema de la libertad, de la capacidad de decisión que el ser humano tiene tanto para acercarse a Dios, el sumo Bien, como también para alejarse de él. Sin embargo, a pesar de que se quiera elegir lo mejor y lo más sublime, muchas de las veces no sabemos dónde desembocarán las consecuencias de nuestras acciones. Quizás aquello que consideramos un bien, termine siendo algo perjudicial para otros y viceversa. De tal suerte que no podríamos discernir con total certeza qué es realmente bueno o malo.

Asimismo, en lo relativo a la justificación del mal, podríamos aludir al controversial caso de Job. Aquel hombre que, pese a su beatitud, padece una serie de infortunios sin que su Creador haga algo al respecto. Frente a lo anterior, es inevitable preguntarse ¿por qué Dios permitiría que uno de sus más amados fieles sufra tanto sin que haya una razón aparente? En todo caso, con y más allá de Job, ¿por qué Dios permite el sufrimiento? La cuestión no ofrece respuestas sencillas y nos confronta con el carácter insondable de los designios divinos. Con las limitaciones que, como seres humanos, tenemos frente a una visión más general de las cosas. Y es que tal vez, en el fondo, aquello que podría parecer un mal, se revele posteriormente como un bien y viceversa.

Pero ¿qué pasaría si Dios no fuese el culpable del mal, sino que hubiese otro ser responsable por su incidencia en el mundo? La figura del Diablo se introduce como un intento por ofrecer una explicación al origen del mal. A pesar de los distintos nombres y representaciones que se le han dado, el Diablo vendría a ser el depositario de todo aquello que Dios no es y no quiere. De todos los vicios que corrompen a la humanidad y frustran su potencial para acercarse al sumo Bien. Pero, como advierte la propia autora, la figura del Diablo también fungiría como

un medio para estigmatizar a ciertos sectores sociales considerados como hostiles o anormales. Sectores cuya supuesta confabulación con el demonio serviría de pretexto para ejercer violencia contra ellos. En esta tónica, ya sea que se le considere como un chivo expiatorio para exculpar a Dios del mal, como una figura seductora que corrompe a la humanidad o como un subterfugio para afianzar el odio hacia los otros, el Diabolo no deja de ser una tentación recurrente para satisfacer la incertidumbre que provoca la experiencia del mal.

Si bien la religión tiene un papel sustancial al momento de abordar la emergencia del mal, la cuestión también nos confronta con otros saberes que han realizado valiosas aportaciones. Más allá de un tratamiento metafísico o teológico, el psicoanálisis y la psiquiatría situarían el origen de las conductas destructivas en el seno de la psique humana. Específicamente, en aquellas pulsiones y trastornos que derivan en un daño hacia los otros y hacia nosotros mismos. De ahí que Freud proponga la pulsión de muerte como una fuerza interior que contraviene el bienestar y la conservación. Una fuerza que estimula el aparato psíquico y que la conciencia nunca conoce en realidad. Asimismo, se encuentran los trastornos, como la psicosis o la psicopatía, que suelen presentarse bajo comportamientos violentos y que comprometen la integridad misma de quienes los padecen. En este sentido, la naturaleza del mal obedecería a cierto innatismo en la constitución biológica del ser humano.

Ahora bien, lejos de apelar a un reduccionismo, la autora insiste en la multiplicidad de factores que convergen para dar cuenta de la maldad humana. Aunado a las pulsiones y las psicopatologías, también habría que tomar en cuenta aspectos como el medio social, la educación o la herencia familiar. Cuestiones que de ninguna manera son definitivas y que interrogan el supuesto dominio de la razón en la determinación de nuestras acciones. En la creencia de que el mal no sería más que un error de cálculo o un mero defecto de la ignorancia.

Desde esta perspectiva, la pregunta por el mal estaría envuelta en una compleja dinámica que atiende a la diversidad de conductas y de criterios con que se evalúan. Criterios que en ningún caso son absolutos y que advierten la urgencia de ser tratados con la debida cautela. Y es que, en última instancia, cabría considerar que no hay bien ni mal en sí mismos, sino que se tratan de calificaciones que damos a las acciones humanas. Tanto uno como el otro no obedecerían más que a una cuestión de perspectiva.

Lo anterior no significa que la noción de bien y de mal dependan de cada persona, sino que la relatividad a la que apela la autora estaría más bien encaminada hacia la ambivalencia e interdependencia que persiste entre ambos conceptos. En

cómo no es posible pensar uno sin el otro y cómo suelen intercambiar lugares de manera inadvertida. Por ello, la propuesta de la autora apuntaría hacia un análisis abierto. Un análisis que invita al lector a adentrarse en el intrincado laberinto de la maldad humana.



Colley, L. (2021). *The gun, the ship, and the Pen: Warfare, Constitutions, and the Making of the Modern World*. Londres / Nueva York: Liveright Publishing Corporation. 512 páginas. ISBN: 978-1-324-09238-4

Francisco Miguel Ortiz Delgado   
Universidad de Guadalajara, México  
fmiguelod@gmail.com

Considero que la premisa primordial, o una de las primordiales, de este libro de la multipremiada historiadora británica Linda Colley es la siguiente: el origen del constitucionalismo y del incremento exponencial de constituciones en el mundo a partir de mediados del siglo XVIII se debió a la aparición de la guerra masiva “moderna” (p. 25). Estamos ante la premisa de que un tipo de guerra particular, la reaparición en el campo de batalla de grandes contingentes de soldados (una situación que no había ocurrido desde la Antigüedad, probablemente desde el siglo II d. C.), es el factor decisivo que impulsó la inclinación de la población de las naciones-estados modernas a poseer una constitución.

Esta propuesta es intrigante y plausible, así como es diametral y refrescantemente opuesta a la postura de teóricos clásicos como Friedrich Carl von Savigny para quienes las leyes nacen de condiciones regionales particulares o de la *Volksgeist* y nunca de procesos mundiales. Para la autora, el surgimiento de múltiples conflictos de grandes distancias, a partir de 1750, provocó un despliegue de exigencias sociales (ciudadanas) (p. 28), las cuales, algunas veces, obtuvieron resultados: se garantizaron los derechos de los habitantes de los Estado-nación sobre la base de constituciones. Pero, podemos cuestionar, ¿acaso no influyó también una tradición legalista de Europa y de sus colonias en la aparición del constitucionalismo como exigencia social? El texto argumenta, mediante múltiples ejemplos, la correlación entre el aumento de las exigencias (en contingentes humanos) de las guerras modernas, el aumento del mismo número de guerras y el aumento del número de constituciones en el mundo.

La anterior es una tesis “generalizante” o una premisa “universalizante” (p. 42) que, sin embargo, en Colley no la podemos interpretar como una “filosofía de la

historia”. Es, decir, no considero que la historiadora haya desarrollado una “filosofía de la historia especulativa” en la que se le esté otorgando un *telos* inmanente y *a priori* a la historia, uno que consista en la adopción, por parte de todas las naciones modernas, del constitucionalismo. No, la historia no es para Colley un ente inteligente (es decir, para la autora no hay Historia o trans-historia) que infaliblemente impulse a todas las sociedades humanas a la adopción de regímenes constitucionalistas y ella está lejos de argumentar lo anterior; sus ideas están, por supuesto, más lejanas de las especulaciones de un Hegel o un Comte. De hecho, la autora cita casos en los que ciertas sociedades habían o han medrado exponencialmente, sin haber adoptado un régimen constitucionalista en el sentido fuerte, como es el caso de Inglaterra o la Gran Bretaña.

Aunque es verdad, según sugiero, que con *The Gun, the Ship and the Pen* sí estamos ante lo que se ha denominado un estudio de “historia global” (uno de los mejores según algunas reseñas como las de *The New Yorker* o *The Washington Post*; revisiones con las que sin embargo no coincido); en concreto uno que aborda la historia político-social de las constituciones. Este estudio fue materializado mediante una narrativa que sí busca, pero poco argumenta, generalizaciones o hilos conductores dentro del devenir “global”. Se trata de una búsqueda que no es intrínsecamente desatinada pues, al final, gran parte de la historiografía “global” busca paradigmas, normas o patrones para entender el pasado, aun cuando muchas veces no existan (y las inventemos). La historiadora realiza este tipo de “especulación” sobre “hilos conductores” en su texto, una que es epistemológicamente necesaria en la labor del historiador, aunque no todos la hagan.

Así, el hilo guerra-constitucionalismo es encontrado (o creado) por la autora en un nivel mundial y a partir del mismo se estudian ocho regiones muy diferentes en cada uno de los ocho capítulos que componen el libro. El primero aborda, principalmente, la isla de Córcega; el segundo, la Rusia de los zares; el tercero, las Trece Colonias en Norteamérica; el cuarto, Francia; el quinto, Inglaterra; el sexto, la Polinesia; el séptimo, Túnez; y el último, Japón. En todas estas regiones se encuentra la premisa “guerra moderna crea cultura del constitucionalismo”.

Entre otras cuestiones, en la obra se argumenta que las constantes guerras europeas del siglo XVIII llevaron a Suecia a adoptar el constitucionalismo y la democracia (p. 85) o que esas mismas guerras llevaron a Inglaterra a interesarse por las constituciones sin llegar a adquirir una (p. 99). En la misma lógica, se muestra que la Guerra de Revolución Americana o Guerra de Independencia de las Trece Colonias llevó al nuevo país a ser predominantemente constitucionalista (p. 113).

Es de elogiar que Colley no se circunscriba a observar y detallar la correlación guerra-constitucionalismo en (lo que el sociólogo Immanuel Wallerstein denominó) el Norte rico. La autora hace bien en no estudiar solo Europa occidental, Estados Unidos, Canadá y Japón, y nos otorga una visión histórica más global. Sin realizar un estudio poscolonialista de la historia, basado en posturas como las de críticos como Achebe (2014) o Trouillot (2015), ni tampoco realizar un estudio que priorice al Tercer Mundo, su libro sostiene su teoría de correlación guerra-constitucionalismo con ejemplos que también provienen de Latinoamérica, África y Oceanía. Aún mejor, la historiadora no se detiene en lo anterior y comenta, con cierto detalle, la influencia que han tenido las constituciones escritas y promulgadas fuera de Europa, Estados Unidos y Japón.

Por ejemplo, nos narra el caso mexicano del Plan de Iguala y de cómo este influyó en la creación de constituciones en la India y en Irlanda (pp. 140-141). No obstante, con lo anterior podemos realizar una observación crítica hacia el uso de fuentes hemerográficas de parte de la autora: en el texto se relata cómo es que la Constitución mexicana de 1824 fue transcrita y presentada de forma íntegra en el periódico *London Times* en diciembre de 1824 (p. 222) mas no se nos habla ni nos comenta qué periódicos latinoamericanos (o africanos o australianos) del XIX o del XX reprodujeron o hablan de las constituciones de Europa o Estados Unidos, ni cuáles las reprodujeron íntegramente. La historiadora prioriza el análisis de las fuentes (hemerográficas) estadounidenses, europeas y japonesas (las del Norte rico), dejando a un lado las que provienen de lo que Wallerstein llamó el Sur (pobre).

La obra consiste en una narración que, así como explora el origen bélico y marítimo de las constituciones en distintas partes del planeta, también explora (someramente) los ámbitos cultural y religioso de las constituciones (p. 191). La autora bien comenta la influencia del constitucionalismo en personajes como los poetas ingleses Percy B. Shelley y Lord Byron (pp. 246-247). Por igual, es encomiable (además de atractivo para los no expertos en estas regiones) la revisión de la cultura del constitucionalismo en tradiciones y países tan diversos como Tahití (p. 285), Túnez (p. 354) y Japón (p. 396). En el ámbito social y moral, la autora bien hace en vocalizar que, en muchas regiones del mundo en las cuales arribó la cultura constitucionalista de una forma completa y auténtica, esta cultura sin embargo no representó ningún avance social para determinados grupos étnicos, sino todo lo contrario. En un caso de lo anterior, nos recuerda que en los Estados Unidos del siglo XIX la cultura constitucionalista significó una cosa muy diferente para los “blancos” de lo que significó para los indígenas del país septentrional. Dentro de las comunidades de los indígenas significó expoliación y exterminación (p. 280).

En definitiva, pese a ser una experta en el tema del constitucionalismo, Colley ni se enamora de este tema ni lo idealiza (como muchos historiadores hacen con sus tópicos de estudio); bien sabe, y bien hace en decirlo, que el constitucionalismo no ha sido históricamente sinónimo de igualdad, justicia, equidad, libertad, progreso y/o felicidad.

Por último, quisiera indicar que estamos ante un libro provechoso pero que muchas veces es más anecdótico que argumentativo. El texto es bastante recomendable para quienes desconozcan la “historia global” de las constituciones; en particular, para quienes desconozcan los temas de la “globalización” del constitucionalismo en los últimos tres siglos o el contexto sociocultural-bélico de las constituciones contemporáneas. Empero para los especialistas parecerá poco profundo o, como he dicho, poco argumentado.

Un último detalle importante que podemos criticar del texto es que no establece qué se entiende por *Modern World*, cuestión que parecía necesaria abordar si hacemos caso a su subtítulo y si su premisa principal considera la guerra específicamente moderna como impulsora del constitucionalismo. El ya clásico historiador suizo Burckhardt (1961, p. 139) nos puntualiza que no es sino hasta “el emperador Federico II y su Imperio del sur de Italia [que] surge el estado moderno, centralizado”, y que surge la guerra moderna; asimismo Burckhardt acota que “El tipo más temprano y más acabado de estado moderno con un poder coactivo más alto y fuertemente ejercido, que se extiende a casi todas las ramas de la cultura es el estado de Luis XIV y de sus imitadores” (1961, p. 141). Estimo que en el texto de la ganadora del *Wolfson History Prize* no podemos encontrar puntualizaciones sobre la “modernidad” como las anteriores, tan necesarias a la incipiente y aún no afianzada “historia global”. ¿Era el Estado de Agustín de Iturbide “moderno” por poseer una constitución? ¿Lo eran los Estados dirigidos por Pasquale Paoli, Pomare II o Catalina la Grande por también poseer textos “constitucionales”? Las respuestas a estas cuestiones no las encontraremos en el último libro publicado por Colley.

## REFERENCIAS

- Achebe, C. (2014). “Una imagen de África: racismo en *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad”. *Tabula Rasa*, (20), pp. 13-25.
- Burckhardt, J. (1961). *Reflexiones sobre la Historia Universal*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Trouillot, M. R. (2015). *Silencing the Past. Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press.

*Diseminaciones. Revista de Investigación y Crítica en Humanidades y Ciencias Sociales*  
utiliza el sistema de gestión de revistas Open Journal Systems (OJS)  
de acceso abierto.

Consulta y descarga gratuita:  
<https://revistas.uaq.mx/index.php/diseminaciones>

