

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

LA DESACRALIZACIÓN DEL HÉROE Y LA CONSERVACIÓN DE LOS MITOS COSMOLÓGICOS EN LA LEYENDA DE LOS SOLES DE HOMERO ARIDJIS

Informe final de Seminario para optar al grado de Licenciado
en Lengua y Literatura Hispánica con Mención en Literatura

Nombre:

Alfredo Godoy Sepúlveda

Profesor Guía: Cristián Cisternas

2008 Santiago, Chile

Dedicatoria . . .	4
AGRADECIMIENTOS . . .	5
INTRODUCCIÓN . . .	6
Marco Teórico . . .	6
El Autor . . .	8
La obra . . .	9
CAPÍTULO I . . .	11
Los mitos . . .	11
El trasfondo cultural azteca . . .	12
El Tiempo cíclico y los ciclos cósmicos . . .	13
El Apocalipsis . . .	14
Contexto histórico y Género literario . . .	16
El narrador . . .	19
El sujeto mexicano y habitante de la megalópolis . . .	20
CAPÍTULO II . . .	23
El Viaje del héroe desacralizado . . .	23
“El héroe de las mil caras” . . .	23
La Partida . . .	23
La Iniciación . . .	25
El Regreso . . .	25
El valle de Anáhuac . . .	26
El viaje como un descenso al Mictlán . . .	28
CONCLUSIÓN . . .	29
La mujer y la justicia cósmica . . .	29
La Regeneración final y el rescate de lo cotidiano . . .	30
BIBLIOGRAFÍA . . .	33
BIBLIOGRAFÍA DEL AUTOR . . .	33
BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA . . .	33
BIBLIOGRAFÍA GENERAL . . .	33

Dedicatoria

A mi familia.

AGRADECIMIENTOS

Agradecer a mis familiares y amigos, a la Universidad de Chile, sus profesores, y en general, a la vida.

“La era histórica en que llegan los conquistadores españoles a México procedía precisamente de la lluvia de flores que cayó sobre las cabezas de los hombres al finalizar el cuarto sol Cosmogónico. La tierra se vengaba de sus escaseces anteriores, y los hombres agitaban las banderas de júbilo.” Alfonso Reyes, “Visión de Anáhuac”, p.46 “mientras el tiempo cierra su abanico y no hay nada detrás de sus imágenes el instante se abisma y sobrenada rodeado de muerte, amenazado por la noche y su lúgubre bostezo, amenazado por la algarabía de la muerte vivaz y enmascarada el instante se abisma y se penetra, como un puño se cierra, como un fruto que madura hacia dentro de sí mismo y a sí mismo se bebe y se derrama el instante translúcido se cierra y madura hacia dentro, echa raíces, crece dentro de mí, me ocupa todo, me expulsa su follaje delirante, mis pensamientos sólo son sus pájaros ...oh vida por vivir y ya vivida, tiempo que vuelve en una marejada y se retira sin volver el rostro, lo que pasó no fue pero está siendo y silenciosamente desemboca en otro instante que se desvanece” Octavio Paz, “Piedra de Sol”.

INTRODUCCIÓN

Marco Teórico

Este estudio se centrará en la novela de 1994, **La leyenda de los soles**, del escritor y poeta mexicano Homero Aridjis. La abordaremos desde distintas perspectivas, las cuales son: la historia literaria, la sociología, el psicoanálisis, la antropología, la mitología comparada, la mitología azteca propiamente tal, y en el diálogo con otras obras u otros autores, como el mexicano Alfonso Reyes, quien revelará ser un interlocutor directo de esta novela. Desde estos múltiples puntos de vista, nos ocuparemos de caracterizar al héroe, la megalópolis, el mundo representado, y la tradición mitológica que está implicada en la visión de mundo propuesta por el autor. De acuerdo a esto, **plantearemos la hipótesis de que en esta obra hay una desacralización del héroe, pero asimismo una reafirmación de los mitos cósmicos, que en este caso se materializan en la leyenda del Quinto Sol.** Ante tal propuesta, es fundamental investigar las mitologías de los pueblos antiguos, y lo que éstas significaban, tanto a nivel individual y colectivo, como en un nivel cósmico. Para ello acudiremos al psicoanálisis y a la antropología respectivamente, además de las mitologías comparadas, para analizar cómo el mito se vuelve un constructor del mundo representado en esta obra, empezando por el título, que lo liga directamente a una tradición prehispánica, sin cuyo conocimiento la comprensión de la obra resultaría precaria.

La leyenda de los soles nos sitúa en el año 2027, en medio de un apocalipsis ecológico, previamente profetizado por las antiguas leyendas aztecas. La vida cotidiana en ese mundo es la primera imagen que se nos muestra, la que poco a poco se va tiñendo con seres y eventos de un mundo mitológico, en el que los dioses y los muertos reviven, surgen bestias desde los aires, y donde el tiempo histórico se va difuminando hasta fundirse con el tiempo cíclico de las sociedades indígenas. El primer elemento que aparece, proveniente de esa cosmovisión milenaria, es Cristóbal Cuauhtli, un antepasado espectral, que viene a guiar a Juan de Góngora, el protagonista pintor, para que recupere la última página del código de “La leyenda de los soles”, clave para saber cuándo se acabará el quinto sol, y cómo será el próximo. Y es entonces cuando surge la desacralización del héroe, en cuanto su acción no ha de salvar al mundo que está en vías de destrucción, porque esta destrucción es inevitable, ya que forma parte de las leyes cósmicas, las cuales transitan entre los opuestos: la vida y la muerte, la creación y la destrucción, ciclo que con su dinamismo permite la conservación y la continuidad de la vida. Para ilustrar este conocimiento, nos ayudaremos de Mircea Eliade y su obra **El mito del eterno retorno**, donde, mediante la mitología comparada, se revela una característica cosmología presente en variadas civilizaciones antiguas. Esta mirada nos ayudará a comprender, no ya la catástrofe ecológica, como el castigo de algún dios, sino como un paso necesario para la regeneración del cosmos, para comenzar un nuevo ciclo.

Para comprender la desacralización del héroe, lo haremos mediante dos textos, disímiles entre sí. El primero es **El héroe de las mil caras**, de Joseph Campbell, estudio psicoanalítico aplicado a la mitología comparada, el cual nos permitirá reconocer las diferencias entre el tipo de héroe tradicional por un lado, y el héroe posmoderno, que es Juan de Góngora, por el otro. Para distinguir lo propiamente posmoderno, o más bien, lo

urbano-cosmopolita de este héroe, acudiremos al segundo texto, **La metrópolis y la vida mental**, del sociólogo Georg Simmel, el cual caracteriza al sujeto de principios del siglo XX que habita estas grandes ciudades, donde la afectividad es escondida tras una coraza de la múltiple cantidad de estímulos que nacen de este mundo moderno. Este y otros rasgos están presentes en Juan de Góngora, lo cual explicitaremos en el desarrollo de este trabajo.

El pueblo del sol, de Alfonso Caso, nos dará el soporte mínimo e imprescindible para entender el referente azteca que cubre la obra desde su principio hasta el final. La caracterización de personajes como el General Tezcatlipoca, José Huitzilopochtli Urbina, el Tláloc, Xipe Tótec, el mismo Cuauhtli o la Diosa Azul, y, por supuesto, la significación del quinto sol y su fin por un terremoto, serán reconocidas y puestas en su contexto original mediante esta obra. Por otro lado, la inclusión de nombres de los dioses en los nombres de algunos personajes nos conducirá a Jung y su estudio sobre los arquetipos, para ver de qué modo éstos conviven con nosotros durante la vida, y de qué forma pueden tomar el control sobre una persona, hasta el punto de generar un proceso de identificación entre el arquetipo y el sujeto, como sucede con el General Tezcatlipoca, por ejemplo.

Relacionada con la obra de Alfonso Caso está la de Octavio Paz, **El laberinto de la soledad**, que analiza a los sucesores y herederos de los aztecas: el pueblo mexicano. La indiferencia ante la vida y la muerte, la falta de afectividad superficial, el anhelo de una comunión auténtica que sólo se expresa en las fiestas, en el carnaval religioso, nos permitirán identificar con claridad las características propiamente mexicanas de nuestros personajes y del mundo de la novela, además de la diferencia latinoamericana, con su megalópolis que intenta imitar a las del primer mundo, pero que es arruinada por la contaminación exuberante generada por la corrupción social, política y económica. Para conocer cómo era el México anterior a la ruina ecológica presente en la novela, el México-Tenochtitlán, recurriremos a **La visión de Anáhuac**, obra en la que Alfonso Reyes nos narra cómo era la vida cotidiana en la “Venecia americana” del siglo XVI, llena de agua, de ríos, de abundancia vegetal, de poesía y música. Su contraparte también es cantada por Reyes en **Palinodia del polvo**, antecesora de la crítica de Aridjis, grito exaltado que pide explicaciones al neblumo por su presencia asfixiante en la ciudad de México, por la venganza del polvo que cubre cada centímetro cúbico, asemejándose a Dios en su omnipresencia e invisibilidad.

Por último, y para comenzar el posterior desarrollo, daremos la perspectiva literaria sobre la novela. De acuerdo a los postulados de Goic, ésta se insertaría dentro del sistema superrealista, originado a principios del siglo XX con las vanguardias. Este sistema ya no se centraría en la realidad exterior, como el Realismo antecedente, sino en el mundo interior: el mundo representado sería el mundo de la conciencia, y su forma, laberíntica. La confusión de diversos niveles de realidad, de diversos tiempos, configuraría a este sistema literario, cuyas características notamos en la obra del escritor mexicano, en cuanto toma elementos de múltiples mundos, como el mítico, el fantástico y, hasta cierto punto, el de ciencia ficción, como lo postula Gabriel Trujillo, quien clasifica esta novela dentro de la vertiente apocalíptica trascendental de la ciencia ficción mexicana. Otra visión es la de James López, para quien esta novela forma parte de la “corriente historicista de la novelística actual” por cuanto “privilegia la confluencia de tiempos y espacios históricos (y futuros) en conjuntos abigarrados de corte escatológico”, para “evidenciar una esencia humana transhistórica”. De este modo, sería una novela histórica que a través de la historia se trasciende a sí misma, mediante otra forma temporal, como es la cíclica propia de los mitos.

Tal yuxtaposición y multiplicidad de perspectivas dentro de un mismo mundo es lo que señala Francisco Aguilera con la “pluralidad de lo concreto”, con la mirada que “contempla

en sí otras dimensiones que concreten la realidad de los hechos”, mirada propia de las nuevas generaciones de escritores de fines del siglo XX, entre los que incluye a Aridjis. El nuevo modo de narrar convocaría en un instante “el advenimiento de los más diversos modos de existencia de un acontecimiento objetivo, (...) ya sea por la confluencia de extrañas dimensiones del tiempo”. La presencia del oscuro dios azteca Tezcatlipoca en la persona del General de la policía, específicamente en su nombre, como una especie de apodo, corresponde a esta confluencia de dimensiones y tiempos que señala Aguilera, en cuanto señala diversas formas de ver un mismo objeto, si es que se puede hablar de un sólo objeto, ya que las múltiples miradas lo transfiguran inevitablemente, convirtiéndolo en una entidad transversal que al irrealizarlo le da una identidad mucho más profunda que la “real”, como sucede en el mundo de los sueños.

La destacada irrealidad presente en los últimos periodos de la literatura es explicada por Félix Martínez Bonati como el abandono del marco de inteligibilidad tradicional, “que llevaba consigo la sabiduría acerca de las leyes de la conducta humana”. Esta tradición era la de la ciencia y su método racionalista, es decir, lógico-causal, que se ocupaba de los grandes fenómenos, las leyes y principios que rigen el comportamiento de los componentes del universo, como los seres vivos, y específicamente, los seres humanos. Lo universal y general, luego de la caída del marco de inteligibilidad, de la desvalorización de las verdades absolutas, es sustituido por lo particular y lo cotidiano, las verdades propias. Se busca ahora llegar a conocer lo inmediato, el aquí y el ahora, y desde ahí reconstruir la totalidad, a Dios. Martínez Bonati resume tal situación así: “inmediatez cierta y epifanía religiosa”. Al abandonar la confianza en el intemporal y unilateral conocimiento científico, la literatura se abre a otros mundos de experiencia, como los sueños, en busca de una nueva certeza, más personal. Al ya no contar con los mitos como parte de nuestra vida, mitificamos y sacralizamos lo cercano, lo de todos los días, lo minúsculo, para de algún modo revitalizar el mundo, divinizarlo. La irrupción de los dioses aztecas, de los conquistadores españoles muertos, de los tzitzimime, que son las bestias del crepúsculo, es la manifestación de esta conciencia que se abre a lo irracional, al lado oscuro del ser humano, durante siglos reprimido por la ciencia y su aniquilación de los dioses, por cuanto éstos carecían de certeza científica, es decir, no se podía demostrar científicamente su existencia. Jung señala que los dioses no deben ni pueden morir, en cuanto el ser humano no podrá estar sano mientras no integre lo irracional a su vida normal. En este sentido, los dioses antiguos son la proyección de contenidos inconscientes en la naturaleza, y gracias a esta proyección el ser humano podía antes convivir con su irracionalidad sin ser poseído por ella, por los arquetipos, manteniendo una relativa armonía con el mundo, cuya pérdida es lo que produce la catástrofe ecológica del mundo de **La leyenda de los soles**, nacida de motivos tanto económicos como científicos, es decir, lineales y progresivos. El nacimiento del sexto sol significa el fin momentáneo de esa linealidad progresiva, y el comienzo de la espiral vital, de una energía que transita cíclicamente para destruir y renovar, que sube y baja, que al admitir el constante cambio pierde la identidad y se hace eterno, lo que siempre permanece idéntico a sí mismo porque no se identifica con nada. Es lo que intentaremos demostrar en nuestro trabajo.

El Autor

Homero Aridjis nació en Contepec, Michoacán, en el año 1940. Es principalmente poeta, pero también ha escrito novelas, como **Gran Teatro del Fin del Mundo**, **Memorias del**

Nuevo Mundo, La Santa Muerte, entre otras, aparte de la obra que analizaremos aquí, **La Leyenda de los Soles** (1994). Además de eso, es autor de obras para niños, como **El silencio de Orlando e Infancia de Luz**. Ha recibido variados premios internacionales por su obra poética, compendiada en **Ojos de otro mirar. Poesía 1960-2000**, como el premio Xavier Villaurrutia en 1964, o el premio Roger Callois en 1997, por el conjunto de su obra poética y narrativa.

Simultáneamente a su faceta artística, Homero Aridjis ha sido un gran defensor del medioambiente, recibiendo múltiples reconocimientos alrededor del mundo. En 1985 co-fundó el Grupo de los Cien, una organización ecologista integrada por artistas e intelectuales comprometidos en la defensa de la naturaleza, especialmente en su país. Aridjis ha luchado también por la conservación de los bosques, el fin de la matanza de tortugas marinas y ballenas, y el del tráfico de animales. Dentro de esta faceta social, ha ejercido el cargo de embajador de México en Suiza y agregado cultural en los Países Bajos.

Dentro de su obra narrativa, es un tema recurrente la figura del Apocalipsis, la imagen de una destrucción mundial, o más bien, de un gran cambio que se avecina para la humanidad. **La Leyenda de los Soles y Gran Teatro del Fin del Mundo** son claros ejemplos de esto. En la primera, la catástrofe se asocia con una profecía azteca y adquiere tintes mitológicos. Mientras tanto la segunda es un recorrido por la historia de México, a través del mundo de los muertos: desde Cristóbal Colón y compañía, hasta el Emperador Maximiliano, y de ahí al ciudadano mexicano común y corriente. Lo particular de estas obras es que no conciben la catástrofe como el fin de todo, sino como un proceso de transformación y de renovación.

Pero nuestra intención no es hacer un análisis comparativo entre estas dos obras, por lo que de ahora en adelante nos centraremos exclusivamente en **La Leyenda de los Soles**.

La obra

Antes que todo, presentar a los personajes principales: Juan de Góngora, pintor; Bernarda Ramírez, fotógrafa; Carlos Tezcatlipoca, jefe de la Policía; José Huitzilopochtli Urbina, presidente de México; el Tláloc, o Violador del Alba, ultrajador de niñas; y Cristóbal Cuauhtli, antepasado indígena de Juan que viene a encargarle la misión de recuperar la última página del código de “La leyenda de los soles”, documento prehispánico que contiene el conocimiento de cuándo acabará el Quinto Sol, que es la época actual que estamos viviendo, cómo será el siguiente, y quién lo reinará. El tiempo: año 2027, fecha en la que debería ocurrir el gran terremoto que acabaría con el Quinto sol y daría paso al siguiente. El mundo está sufriendo desastres ecológicos en su globalidad. Nuestra obra se centra en la ciudad de México, sin agua, con los ríos contaminados, y con el cielo cubierto de neblumo (smog), con sobrepoblación y, más adelante, bestias mitológicas llamadas tztzimime, suerte de gárgolas precolombinas, lujuriosas y agresivas. Es un mundo donde se puede fotografiar a los espectros, y donde reviven los guerreros españoles y los dioses aztecas. Hay un conflicto solapado por el poder entre Tezcatlipoca y el Presidente Huitzilopochtli. Y más adelante habrá un conflicto por el conocimiento sagrado entre el jefe de la Policía y Cristóbal Cuauhtli. En medio de esta lucha involucran la vida cotidiana de Juan de Góngora, quien pretende pintar un cuadro con la imagen del valle de México de su infancia, y su amada, Bernarda, quien busca a su hija Ana Violeta, raptada por el Tláloc. Este es el contenido literario de la obra, la acción en sí. Ahora procuraremos deslindar nuestra visión

de ella, partiendo por el reconocimiento de su relación con los mitos, y en particular, con los mitos aztecas.

CAPÍTULO I

Los mitos

¿Qué es un mito? Según Jung, “los mitos son ante todo manifestaciones psíquicas que reflejan la naturaleza del alma. Poco le importa al primitivo una explicación objetiva de las cosas que percibe; tiene, en cambio, una imperiosa necesidad, o mejor dicho, su psique inconsciente tiene un impulso invencible que lo lleva a asimilar al acontecer psíquico todas las experiencias sensoriales externas. No le basta al primitivo con ver la salida y la puesta del sol, sino que esta observación exterior debe ser al mismo tiempo un acontecer psíquico, esto es, que el curso del sol debe representar el destino de un dios o de un héroe, el cual en realidad no vive sino en el alma del hombre. Todos los procesos naturales convertidos en mitos, como el verano y el invierno, las fases lunares, la época de las lluvias, etc., no son sino alegorías de esas experiencias objetivas, o más bien expresiones simbólicas del íntimo e inconsciente drama del alma, cuya aprehensión se hace posible al proyectarlo, es decir,

cuando aparece reflejado en los sucesos naturales.”¹ Esta proyección sobre los sucesos naturales podemos observarla en los nombres de los dioses aztecas: Huitzilopochtli, el **cielo de día**, y Tezcatlipoca, el **sol nocturno**. A la peligrosa y oscura noche se la condensó y concretizó en el violento dios Tezcatlipoca, mientras al cielo iluminado, al cielo guía, que abría los caminos con su luz, y que traía la esperanza de encontrar nuevas tierras, se le denominó Huitzilopochtli. Ambos dioses son encarnaciones del Sol, uno diurno y el otro nocturno. El Tláloc es una personificación de las lluvias, mientras Xipe Tótec lo es de la primavera. Con respecto al proceso de la proyección Jung dice que “es inconsciente, automático, por el cual un contenido inconsciente para el sujeto es transferido a un objeto, de modo que este contenido aparece como perteneciente al objeto. Pero la proyección cesa en el momento en que se hace consciente, es decir, en el momento en que el contenido es visto como perteneciente al sujeto”, y “que nunca se proyecta lo consciente, sino que

las proyecciones son previas y sólo a posteriori se las conoce.”² El cuadro que pinta Juan de Góngora nos muestra la proyección en pleno proceso de formación: la imagen interior del México de la infancia es proyectada hacia fuera en un cuadro, que por ser justamente un cuadro pretende transformar en una realidad objetiva, en el sentido de que exista independientemente del ser humano, algo que sólo queda dentro del alma: es el paso del inconsciente personal, y colectivo, en tanto arquetipo, a la consciencia colectiva. La integración de este contenido inconsciente a la consciencia se produce luego de acontecido el terremoto, y ya no está en el cuadro, sino que finalmente se ha objetivado y acontece en la “realidad objetiva”. El valle de Anáhuac es visible también para Bernarda, y todos los sobrevivientes del terremoto.

Jung establece una distinción entre un inconsciente personal, que descansa en la experiencia y la adquisición personal, y un inconsciente colectivo, cuyo origen no son las experiencias individuales, ya que es innato, propio de la especie humana. A los contenidos del inconsciente colectivo los llamó **arquetipos**. Los arquetipos no son directamente

¹ Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Buenos Aires: Paidós, 1970, p. 12

² Op. Cit., p.55-56

accesibles a la consciencia. Sólo los podemos conocer a través de representaciones, indirectamente, tomando formas que dependen de cada individuo, o civilización o cultura: “El arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al pasar a la consciencia y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge.”³ En este sentido, “no se trata de representaciones heredadas sino de posibilidades

de representaciones.”⁴ Esto explicaría las semejanzas esquemáticas entre las múltiples mitologías del mundo antiguo, que varían en su forma y en sus héroes, pero que siguen un mismo modelo, el cual estaría determinado por la estructura universal del alma humana. Los arquetipos son figuras que descubren a la divinidad, o a fuerzas supremas, y a la vez protegen al ser humano del contacto directo con ellas, lo cual podría terminar con la disolución del yo.

Uno de los arquetipos que señala Jung es el de la madre, cuyos rasgos serían “la autoridad mágica de lo femenino, la sabiduría y la altura espiritual que está más allá del entendimiento; lo bondadoso, protector, sustentador, dispensador de crecimiento, fertilidad y alimento; los sitios de la transformación mágica, del renacimiento; el impulso o instinto

benéficos.”⁵ Dentro de la obra, este arquetipo tomaría la forma de la Diosa Azul, el símbolo del Sexto Sol, de un mundo en renacimiento. Las fuerzas benéficas, fértiles, como el agua, aparecen plasmadas en la figura femenina azul, la cual es un indicio de la renovación de las energías vitales, luego de pasar por la muerte y destrucción que causó el gran terremoto.

El trasfondo cultural azteca

Para comenzar contextualizaremos la obra en su raíz histórica-mitológica: la cultura azteca. No podemos tocar plenamente el sentido de la obra, si no sabemos quiénes fueron o qué representan Tezcatlipoca, Huitzilopochtli, la Diosa Azul, Cuauhtli, entre otros. Asimismo, es preciso situarnos en la cosmología azteca, que identificaba los cuatro puntos cardinales con un color y un dios determinado: el Norte era negro y se correspondía con Tezcatlipoca, el espejo humeante, el sol nocturno; el Oriente era rojo y se asociaba a Nuestro Señor Xipe Tótec el Desollado, el dios de la primavera; el Poniente con Quetzalcóatl, el dios del aire y la vida, y el color amarillo o blanco; y el Sur con Huitzilopochtli, el cielo de día, y el color azul. El Norte también simbolizaba la tierra de los muertos para los aztecas. De tal modo que ya tenemos la siguiente asociación: Norte-Lugar de los muertos (Mictlán)-Tezcatlipoca. En **La leyenda de los soles** quien gobierna efectivamente, quien simboliza el poder dentro de la obra, a través de la violencia y la muerte, es el general Carlos Tezcatlipoca, apodado el Jaguar. En la mitología maya, cuando el sol, en su curso cotidiano, bajaba hacia el inframundo por las puertas del occidente, se convertía en un jaguar, simbolizando el sol nocturno. Tezcatlipoca es el Jaguar que gobierna un mundo en donde a pesar de ser de día, están en completa oscuridad debido a la densa capa de niebla y humo, conocida como neblumo, que cubre la ciudad de México. Además de ello, hay escasez de agua y de alimentos. Todo esto configura la imagen de la cosmopolita ciudad de México como la región de los muertos.

³ Op. Cit., p.11

⁴ Op. Cit., p.62

⁵ Op. Cit., p.75

Por el otro lado tenemos al licenciado José Huitzilopochtli Urbina, el Presidente de la nación mexicana. El mítico Huitzilopochtli fue el dios-héroe guerrero y civilizador que condujo a los aztecas a su tierra prometida, donde el águila cogiera a la serpiente sobre un nopal. Es el guerrero que sufrió un intento de asesinato antes de nacer, cuando todavía estaba dentro del cuerpo de su madre Coatlicue. Este dios era considerado una encarnación del Sol, y también conocido como el cielo azul, lo cual se asocia directamente con la Diosa Azul y con el Tláloc, lo cual veremos más adelante, y que nos servirá como argumento para nuestra hipótesis. Por su parte, este último dios, el Tláloc, era el dios de las lluvias, a quien se le hacían sacrificios de niños con tal de que enviara sus aguas a la tierra.

Por último, sólo señalar que Cuauhtli no era ningún dios en sí, pero su importancia radica en la etimología de esa palabra: Cuauhtli- significaba águila. El Sol en la mañana era considerado un águila que asciende, Cuauhtlehuānitl, y en la tarde un águila que cayó, Cuauhtémoc, nombre además del último emperador azteca. Por lo tanto, Cristóbal Cuauhtli es una encarnación del Sol, tal como Huitzilopochtli, el cielo azul. Cristóbal viene de hace quinientos años, cuando México-Tenochtitlán era abundante en vegetación, y el cielo era claro y azul. Él viene del tiempo que Juan de Góngora quiere registrar en su cuadro del valle de México.

Además de los dioses, es necesario hacer un breve resumen sobre “La leyenda de los soles ” prehispánica, el texto en el cual se basa esta obra de Aridjis, y que narra la historia de los cinco soles, y cómo cada uno fue naciendo, asociado a un dios particular, y cómo acabaron cada uno de ellos. El primero fue Tezcatlipoca, y su tiempo acabó cuando los jaguares descendieron a comerse a los gigantes. El segundo sol fue Quetzalcóatl, y terminó con fuertes vientos huracanados, donde los hombres se volvieron monos. El tercer sol fue el Tláloc, dios de la lluvia y el fuego celeste, cuyo tiempo terminó con una lluvia de fuego, y donde los hombres se convirtieron en pájaros. El cuarto sol fue la Diosa de las Aguas, Chalchiuhtlicue, cuyo tiempo terminó con un diluvio, donde los hombres se volvieron peces. Todo esto ocurre con la rivalidad constante entre Tezcatlipoca y Quetzalcóatl de fondo. Los hombres del quinto sol nacen del sacrificio de Quetzalcóatl, quien les da su sangre. Para que surja un sexto sol, otro dios se debe sacrificar.

El Tiempo cíclico y los ciclos cósmicos

Pues bien, nuestra hipótesis trata de la permanencia y efectividad de los ciclos cosmológicos, ajenos a cualquier influencia humana. Para que el lector comprenda más claramente esto, recurriremos a Mircea Eliade para dar ejemplos de cómo se manifiestan estos ciclos en variadas culturas.

Eliade llama a los ciclos cósmicos el Gran Tiempo, que para las culturas primitivas consistía en una regeneración periódica ad infinitum del tiempo, y de los mundos. Dentro de estos ciclos operaría una cierta evolución o degradación al pasar de un ciclo a otro. En Grecia existía el mito de las cinco edades, según nos cuenta Hesíodo: la de oro, de plata, de bronce, la de los héroes y la de hierro, rememorando el origen como la edad más gloriosa, y a partir de la cual se ha ido degradando el ser humano. En India ocurre algo similar con las yugas, Krita-yuga, Treta-yuga, Dvapara-yuga y Kali-yuga; ésta última correspondería a nuestra época. El tiempo de duración de cada una va disminuyendo progresivamente, y la calidad de los seres humanos también.⁶ Sin embargo, en el continente americano la

⁶ Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé, 2001, pp.126-128.

situación es diferente: no es regresiva, degradada, sino progresiva, y el paso de un ciclo a otro implica un mejoramiento, una evolución de los elementos. En el Popol Vuh se nos narran etapas para la creación, donde el ser humano primero es creado de barro, luego de madera, pero sin sentimientos, y finalmente de maíz, que es la creación perfecta. Los Soles aztecas narran una historia similar, que parte con los gigantes, sigue con los monos, luego los pájaros y de ahí los peces, hasta los humanos actuales, nacidos del sacrificio de Quetzalcóatl. Mas en ambos lados del mundo se mantenía la concepción del tiempo como un eterno ciclo de destrucción-creación, de regeneración de la vida, para lo cual se debía pasar por la muerte y el sacrificio. El Tiempo es concebido como un recurso agotable, que se va gastando y que para regenerarse tiene que volver a su comienzo: el caos. Todo nuevo comienzo implica pasar por la destrucción del mundo establecido, por el caos original.

Con el tránsito de una edad a otra, estaba asociado en las culturas “primitivas” el ceremonial de año nuevo, que replicaba a escala humana las transformaciones del cosmos. A **La leyenda de los soles** se pueden aplicar las categorías rituales que se ocupaban en los tiempos antiguos. Una de ellas era el regreso de los muertos sobre la tierra, sólo durante esos días de tránsito. En la obra de Aridjis, cuando ya el fin se acerca, renacen los dioses, Tezcatlipoca, Huitzilopochtli, Xipe Tótec y la diosa Toci, quienes se dirigen al Templo en el capítulo XXXVI. Antes de ello, en el capítulo XVII, resurge Xipe Tótec, deidad de la primavera, en el acto de la revelación de su monumento. Su reaparición ya señala un indicio de renacimiento, de regeneración de la tierra. Por otro lado, buscan a Ana Violeta, como si fuera la fertilidad necesaria para el renacimiento de la primavera, imitando el mito de Perséfone, quien fuera raptada por Hades, y obligada a pasar la mitad del año bajo tierra, y la otra con su madre Deméter en la superficie, época que se correspondía con la primavera. Ana Violeta es secuestrada por el Tláloc, nombre del dios de las lluvias, a quien se le sacrificaban niños y niñas, con tal que aparecieran las lluvias fertilizantes. A nivel humano, la actuación del Violador del Alba es reprobable, pero dentro de una lógica mitológica, su acto forma parte del proceso necesario para la regeneración del mundo y del tiempo. Antiguamente, según Eliade, también formaba parte de esto la confesión de los pecados, lo cual es llevado a cabo por Miguel García Ramos, el supuesto Tláloc, en el capítulo XXXV, mediante una declaración pública a través de la televisión. De ese modo se anulaba el pasado, la historia. Además de ello estaban las orgías, concretizadas por los tzitzimime, y por los manoseos en los apagones. A cada nuevo ciclo corresponde la entronización de un nuevo soberano, que en este caso es la Diosa Azul. El regreso al caos, además de traer de vuelta a los dioses, permite la reaparición de los conquistadores españoles. Tal presencia es propiamente histórica, más que mítica, pero por otro lado se remite a los comienzos del quinto sol, por ende es un regreso al principio, pero no al origen primordial, arquetípico, sino también al histórico. Es el punto en que se unen las dos Leyendas de los Soles, tanto la prehispánica, hecha a partir de imágenes, y la de Aridjis, hecha con palabras. El Quinto Sol une en ese momento su cola con su cabeza, como el dragón ourobourous, símbolo de la energía que fluye continuamente, como un círculo. En ese momento el Tiempo queda suspendido, refluye hacia sí mismo, retiene su esencia, para generar la fuerza necesaria que le ayude a destruirse y nacer de nuevo, teniendo en cuenta que siendo el tiempo circular, nada comienza ni nada termina. Es la paradoja del mito, que requiere de un eterno cambio que no hace más que llevar a lo mismo de antes, pero en un nivel distinto, como una espiral.

El Apocalipsis

Dentro de este contexto, el cronotopo del Apocalipsis es fundamental, en cuanto es el centro ambiental de la novela, que la cubre y que conduce al autodespedazamiento del tiempo en la novela, de la historia que se sacrifica, que se destruye para que pueda nacer algo nuevo. Lois Parkinson Zamora analiza la escritura apocalíptica del siguiente modo: “tanto en los textos apocalípticos del canon hebreo como en los Apocalipsis cristianos el fin del mundo es descrito desde el punto de vista de un narrador que se opone radicalmente a las prácticas espirituales y políticas de su tiempo. Sea judío o cristiano, su narración refleja no sólo su oposición a esas prácticas sino también su impotencia política para modificarlas. Su visión es subversiva: se encuentra al margen de la principal corriente cultural y política, aguardando la intervención de Dios en la historia humana. Cuando llegue esta intervención divina el corrompido mundo de hoy será suplantado por un ámbito nuevo y trascendente. Desde un punto temporal supuestamente más allá del fin de los tiempos, el apocaliptista analiza toda la historia humana, enfocando especialmente el cataclismo final. Para él, el futuro es pasado: él ofrece el plan de Dios para el fin de la historia, primero en el futuro

profético, y luego como hecho consumado.”⁷ Tal visión de las cosas es la que encontramos en la obra de Aridjis. Es conocida la preocupación que tal escritor siente por el bienestar del medioambiente, y el trabajo que ha hecho por ello, de lo cual se deduce que su obra es una suerte de manifiesto crítico de la realidad mexicana y mundial, del desastre al que ha llegado y por el cual merece un ‘castigo’. Este ‘castigo’ se traduce en un Apocalipsis fundamentado en la tradición prehispánica azteca. De esta manera, al mismo tiempo se critica el mundo actual y se valora, hasta cierto punto y dejando de lado los sacrificios rituales aztecas, el mundo antiguo, previo a la llegada de la civilización hispana. En este último parecía respetarse más la naturaleza, lo contrario de lo que ha sucedido en el siglo XX que describe escatológicamente Aridjis. De acuerdo a esto, se podría inferir que el desastre ecológico de la civilización posmoderna nace del olvido de las tradiciones ancestrales indígenas, de la actitud vital y de la conciencia que éstos tenían de su relación con el cosmos. Por eso, a diferencia de los apocaliptistas cristianos, en este caso no será Dios quien ejerza la justicia, sino los dioses aztecas, y más que nada las leyes de la cosmología azteca, que evidenciarán su efectividad impertérrita ante el paso de los siglos. El mundo hispano implantado por los conquistadores será destruido y surgirá un nuevo orden más parecido al mundo de los antepasados indígenas, aunque no igual. Así las escrituras proféticas del códice de los Soles se habrán consumado.

En el proceso de consumación, Parkinson Zamora distingue entre el proceso que siguen los profetas y el proceso de los apocaliptistas: “el profeta considera que el futuro brota del presente, y exhorta a su pueblo a la acción, para realizar un ideal en este mundo. El apocaliptista, por el contrario, considera que el futuro invade el presente, y que este mundo será reemplazado por un mundo nuevo, bajo la égida de Dios.”⁸ De acuerdo a esto, el narrador de nuestra obra más que ser profeta es apocaliptista, en tanto no vemos una exhortación al cambio de las conductas humanas; no hay valorizaciones morales explícitas sobre los hechos, sino simplemente constatación de ellos. Además de ello, no considera que el futuro brote del presente, ya que más bien brota del pasado, conocido hace siglos, más allá de lo que los personajes del México del año 2027 puedan hacer. En este punto podríamos repetir las palabras de Carlos Fuentes con respecto al tiempo mítico: “El tiempo mítico, que como digo es un presente, no admite al pasado como tal. Considera lo que llamamos el pasado -en el sistema lineal de Occidente- como un presente que está aumentando, que está constantemente enriqueciendo el momento, el instante. El pasado

⁷ Parkinson Zamora, Lois. *Narrar el Apocalipsis*. México: FCE, 1996, p.12.

⁸ Op. Cit. p.22.

nunca es condenado al pasado en un sistema mítico.”⁹ Es el futuro-presente señalado hace quinientos años atrás el que invade el presente interior de la novela.

Ahora, si analizamos esto desde el exterior de la obra, podríamos quizás tomarlo como una exhortación de Aridjis a sus lectores para que tomen algo de conciencia y empiecen a cuidar los recursos naturales, como el agua y el aire. Sin embargo, el ciclo azteca es ajeno a tales consideraciones, ya que no es entendido como un ‘castigo’ propiamente tal, sino como una ley cósmica, el fin de un era y el comienzo de otra. De hecho, la etimología de la palabra Apocalipsis no está necesariamente vinculada con la noción de castigo o culpa, ya que deriva del griego *Apokalypsis*, descubrir, y esta de *kalypto*, cubrir u ocultar, y es entendida como una ‘revelación’. La revelación de la ‘voluntad’ cósmica manifestada en el gran terremoto ha de acontecer aunque los seres humanos hayan tomado conciencia, y ha de traer de por sí un mundo nuevo. Como señala Parkinson Zamora, “el relato apocalíptico pretende narrar el proceso por el cual la palabra divina se vuelve hecho histórico y, a la inversa, el proceso por el cual el hecho histórico revela el designio escatológico de Dios.”¹⁰ Es la introducción de la eternidad, en este caso el tiempo cíclico, en la historia, disolviéndola con el fin de consumir la revelación. Para que los ciclos se sucedan, para construir algo nuevo, es preciso destruir. Lo que se destruye en este caso es el Tiempo, que se abisma en sí mismo por un momento, por un lapsus de tiempo inconmensurable, recorriendo toda su historia, para luego volver a continuar. El México de 2027, el gobierno, máximo representante de la historia, queda sin cabeza, sin presidente ni jefe policial, sin leyes y sin castigo por violar esas leyes. Los edificios se derrumban, la ciudad material queda hecha pedazos, sin lugar donde vivir y sin agua que beber. En otras palabras, la megalópolis se hace definitivamente inhabitable. Es el fracaso del progreso sin límites, cuya misma infinitud fue la que lo condujo a la catástrofe. A partir de esto, Juan y Bernarda deberán buscar otro lugar donde vivir, otra ciudad, o una no-ciudad, no-megalópolis, un terreno en ruinas que reconstruir, o uno virgen donde construir una ciudad con los límites cósmicos pertinentes.

Contexto histórico y Género literario

Este es el contexto mítico de la obra, que ahora debemos asociar con su trasfondo histórico, esto es, la vida en la Ciudad de México en el siglo XX. El rasgo más importante, para nuestro caso, es el de la contaminación atmosférica: el smog, o neblumo, en su versión castellanizada. Existe, tal como en muchas partes de América y del mundo, un desperdicio y abuso de los recursos naturales, como el agua de los ríos, que ha sido contaminada por las empresas que usufructúan de ella. En el tiempo en que Aridjis escribió su novela (1994), esto ya estaba sucediendo, y su obra no es más que una extrapolación de esa época, una visión a futuro de la realidad mexicana, si es que no se hacía algo para cambiarla. Esto está en manos de otro factor importante, y una de las causas directas del desastre ecológico: la corrupción de la clase política y gobernante. Carlos Tezcatlipoca y José Huitzilopochtli son una muestra representativa de esta corrupción, en dos planos distintos del poder: el ejecutivo y el policial. Uno utiliza las leyes para delimitar los actos de los ciudadanos, y el otro la violencia, para castigar cualquier subversión frente a tales

⁹ Tittler, Jonathan. *Interview with Carlos Fuentes*. En: Parkinson Zamora, op. Cit.

¹⁰ Op. Cit. pp.25-26.

limites. Ambos son mecanismos de control, usados en este caso, no para el bien común, si no para la satisfacción de los jefes.

Tal situación, esta proyección del presente que funciona de contexto de producción de la obra en un futuro visionario, nos lleva a pensar en el género literario de la obra: ¿es ciencia ficción o novela histórica?

Como dice Gabriel Trujillo (“La ciencia ficción mexicana), con “la posmodernidad y su visión relativista del universo, la ciencia ficción ha perdido su identidad, con respecto a su tinte específicamente científico, y se ha convertido en una amalgama de diversas utopías. Más allá de un futuro tecnológico, lo que ahora importa es la imagen de ese futuro.”¹¹ La utopía que seguiría Aridjis, según el autor, sería la apocalíptica trascendental, la cual estaría basada en su presente, es decir, 1994 en Ciudad de México: “los futuros que nos han legado son una literatura en clave de sus respectivas épocas, un reflejo –oscuro o transparente– de nosotros mismos (...). Ahora, más que una sibila del futuro o una imagen de los días por venir, es, simple y sencillamente, el espejo real de la nación mexicana, la pantalla fulgurante donde todo lo imposible está por suceder.”¹²

Una visión distinta de la novela de Aridjis, esta vez como novela histórica, es la que tiene James López: “(...) esta novela debe ser considerada dentro de la llamada corriente historicista de la novelística actual por participar de una novedosa percepción de la situación existencial y ontológica del hombre que se traduce en una narratología que privilegia la confluencia de tiempos y espacios históricos (y futuros) en conjuntos abigarrados de corte escatológico, no simplemente a la manera de una historiografía vanguardista, sino en un intento tenaz por evidenciar una esencia humana transhistórica.”¹³ De este modo, al no estar ambientada en mundos imaginarios, en otros planetas, sino en circunstancias históricas, como la escasez del agua y la contaminación en el D.F., esta novela se enmarca dentro de una literatura con referente histórico, aunque transformado por la ficción en una proyección hacia el futuro, en una utopía, una especie de visión que muestra cómo vamos a vivir en el futuro si no hacemos algo con respecto a los problemas ecológicos, al “Apocalipsis ecológico de la megalópolis”.

López señala también que para la comprensión del texto es necesario “el desciframiento de la superestructura referencial invocada por el texto”. Esta superestructura es el código prehispánico “La leyenda de los soles”. “Así la novela de Aridjis se funda en su agresiva **referencialidad**, generando un mundo en donde la historia transcurre no independiente del mito, sino en su interior, en donde la relatividad cohabita con la predeterminación, la disolución con la revelación, y la creación con la destrucción.”¹⁴

Otra mirada es la del ‘irrealismo’ de la generación de 1957 de Goic, que comparte un espíritu similar al de esta novela. Dice Goic de tal generación que “ha creado con ella novelas cuyo mundo destaca por la radicalización de esa autonomía por el distanciamiento que lo extraño, fantástico o grotesco, proporciona al mundo narrativo. Las estructuras de la narración experimentan novedosas modificaciones por la nueva figuración que alcanza el espíritu estrictamente novelístico del narrador omnisciente, por un lado, singularizado por la

¹¹ Trujillo, Gabriel. La ciencia ficción mexicana. [en línea] <http://www.rosenblueth.mx/fundacion/Numero07/pieletra07_ficcion.htm> [consulta: 14 diciembre 2008].

¹² Op. Cit.

¹³ López, James. El espejo humeante: tiempo, texto e historia en **La leyenda de los soles** de Homero Aridjis. En: Revista de Humanidades, Universidad Nacional Andrés Bello, 3 (oct. 1998), p. 46.

¹⁴ Íd.

naturaleza irracional de su conocimiento de la realidad- pseudo científico, mítico, mágico.”¹⁵ El conocimiento que el narrador plasma en la novela es irracional, en este caso, mítico, proyectado hacia el futuro, y al mismo tiempo hacia el pasado, a partir del presente en que Aridjis concibió la obra. Lo fantástico, grotesco y extraño del mundo mítico apocalíptico le otorga a la obra la autonomía que señala Goic, la distancia que le permite criticar su mundo actual, el México de 1994, de un modo visionario y catastrófico, que permita una toma de conciencia. Si la novela opera en el mito, dice Goic, “las unidades temporales aparecerán condicionadas por el modelo ritual que los sostenga (ciertas festividades, un año litúrgico) o por un signo trágico o profético y la necesidad de su cumplimiento.”¹⁶ Nuestra novela está organizada con el fin de que el signo profético del paso del Quinto al Sexto Sol se cumpla. Por eso, se inicia en el año 2027, año litúrgico, en cuanto se realizaría la ceremonia del Fuego Nuevo, celebrada cada 52 años, es decir, cuatro veces trece, número que representa una unidad temporal que los aztecas relacionaban con los puntos cardinales: trece años para el norte, trece años para el sur, etc. Al pasar por los cuatro puntos, comenzaba un nuevo ciclo.

Siguiendo la metodología de Goic, esta obra estaría inserta dentro del sistema superrealista, originado en la generación del 27, que entre otras características tiene las de elaborar los modos narrativos de una forma eminentemente presentativa, de representar la **simultaneidad y la semejanza de lo próximo y lo distante**, y desdibujar los escenarios, que “borran sus perfiles locales, mezclan limbos contradictorios o dejan en la incertidumbre las determinaciones témporo-espaciales.”¹⁷ La semejanza y simultaneidad de lo próximo y lo distante está simbolizada por la confluencia del tiempo y el mundo míticos con el tiempo y el mundo históricos. La historia se ‘repite’ pero no con respecto a un referente mítico yerto, sino con un referente mítico vivo, que vive simultáneamente dentro de ella, aunque es la historia la que efectivamente está dentro del tiempo mítico. Las fronteras temporales desaparecen y ello produce el desdibujamiento del escenario, del espacio, ya que dos mundos antes paralelos ahora son uno solo. Ambos operan pero en orden inverso: uno lineal hacia delante y el otro hacia atrás. Sin embargo, tal como indica la noción física de la curvatura del espacio, de que toda línea extendida hasta el infinito acaba curvándose y regresando a sí misma, del mismo modo ambos tiempos se vuelven uno solo, en tanto ambos se dirigen a extremos opuestos que acaban encontrándose.

La fuerza de la conciencia mítica radica en su capacidad de absorber lo que se aparezca en su camino, e integrarlo como si fuera suyo. Ella “no es permeable a las novedades del mundo; los nuevos objetos o acontecimientos son teñidos por la conciencia mítica e incorporados a su sistema. En cada caso, existe en el narrador una implícita invitación al consentimiento y a la participación en las creencias actualizadas para comprender adecuadamente el mundo y la índole de sus tensiones.”¹⁸ Tal consentimiento y participación permiten entender que el gran terremoto no opera como castigo sino como ley cósmica, necesaria y prevista con anterioridad.

¹⁵ Goic, Cedomil. “Brevísima Relación de la Historia de la Novela Hispanoamericana”. En: *Los mitos degradados*. Amsterdam-Atlante: Rodopi, 1992, p. 236.

¹⁶ Op. Cit. p. 262.

¹⁷ Op. Cit. pp. 231-232.

¹⁸ Op. Cit. p. 261.

El narrador

Esta nueva configuración trae consigo una nueva actitud del narrador, que está determinada por los nuevos modos de experiencia. Ya se ha señalado que ahora el mundo narrado es el mundo interior, o el mundo de la conciencia. Tal situación determina que ya no se manejen los códigos causales para la realidad, lo que implica, según Goic, “la eliminación de toda mediación frente al sentido de lo narrado. En tales casos quedamos inmediatamente enfrentados a la realidad del mundo narrativo como se presenta a los ojos.”¹⁹ Es el carácter presentativo de la narración mencionado anteriormente: el México del 2027 es presentado al lector en su plenitud, en sus grandes cambios y en sus actos cotidianos, para que el lector lo conozca y se pueda formar una opinión de tal mundo. En este papel, el narrador le otorga un ritmo particular a su relato, un dinamismo: “se trata esta vez de un narrador que viene a ser más bien un punto de vista poético, de gran movilidad y versatilidad, que selecciona un determinado escorzo del mundo, pero otorga una gran dinamicidad a la mirada y a

los cambios de posición.”²⁰ Es un narrador que nos guía sin guiarnos, que selecciona determinados elementos ‘realistas’ que pueden teñirse de mitología, que refuerzan al mito, que permiten la exhibición de la simultaneidad de lo lejano y lo próximo. El narrador es un interlocutor de Cristóbal Cuauhtli, comparte su conocimiento del Cuatro Ohllín, del gran terremoto y su próxima realización. Es una voz profética, la voz del apocaliptista o del azteca, del poeta que pintaba sus versos con las flores, que quería compartir las flores con sus coterráneos. Comparte su conocimiento visionario con respecto al ciclo del Quinto Sol, mas no adelanta ni anticipa nada con respecto a los actos de Juan y compañía, como podría ser por ejemplo, el rescate de Ana Violeta.

Función similar a la del narrador cumplen Fortunato el Ciego y Cristóbal Cuauhtli. Fortunato el Ciego, ‘amigo’ de los policías, el profeta, el Tiresias mexicano, le anuncia al Jaguar que va a ser derrotado al final de este Sol. Todas sus visiones apuntan más al orden cósmico que al terrenal, lo mismo que Cuauhtli, quien trae la trascendencia desde el pasado. La diferencia radica en que Fortunato, la encarnación de la ciega Fortuna, sabe lo que Cuauhtli no sabe y desea saber: cómo va a terminar el Quinto Sol y quién regirá el próximo. El ciego y el muerto: uno conoce el futuro y otro el pasado. El del futuro se asocia a Tezcatlipoca, el que no tiene futuro ya que está destinado a desaparecer, o a transformarse. En cambio el del pasado se asocia a Juan de Góngora, el que sí tiene futuro, y el que a su vez pretende rescatar el pasado en su cuadro. Nuevamente vemos como un principio es atraído por el contrario, en medio de un clima de suspensión y de convivencia de los opuestos, que derivará finalmente en un cambio.

La convivencia del pasado azteca y el futuro mexicano-mundial-cósmico obedece a “la superposición de varias significaciones diversas obedientes a perspectivas culturales muy distintas que iluminan variadamente una misma realidad, enriquecen su sentido y la proyectan definitivamente en una nueva faz compleja.”²¹ El narrador abre la obra a las diversas perspectivas culturales, lo que Aguilera denomina la ‘pluralidad de lo concreto’, la multiplicidad de la unidad. Es una síntesis cultural que funda su unión en el espacio: el territorio llamado México. A partir de ese espacio en común, los diversos tiempos se atraen hasta correr en una espiral como un huracán, que a medida que gira va tomando elementos

¹⁹ Op. Cit. p. 258.

²⁰ Ib.

²¹ Op. Cit. p. 262.

de los alrededores, llámense estos dioses aztecas, conquistadores españoles, tzitzimime, paseo de la Malinche, estaciones de Metro, etc. Todo gira en una danza trascendental que 'limpia' la historia, el tiempo y el espacio, para despertar a otra etapa de la conciencia.

El sujeto mexicano y habitante de la megalópolis

Para analizar el tipo de personaje 'histórico' que es Juan de Góngora lo haremos desde dos perspectivas, que en realidad son una sola, en tanto una representa al habitante de las megalópolis de los tiempos modernos, sin importar el país, y la otra caracteriza al sujeto mexicano en sí. Para la primera utilizaremos el texto de Georg Simmel, '**La metrópolis y la vida mental**', escrita a principios del siglo XX, y para la segunda '**El laberinto de la soledad**', de Octavio Paz, publicada a mediados del siglo XX. Situaremos en primer lugar el contexto global de las ciudades, y luego derivaremos a la ciudad de México.

"Los problemas más profundos de la vida moderna se derivan de la demanda que antepone el individuo, con el fin de preservar la autonomía e individualidad de su existencia, frente a las avasalladoras fuerzas sociales que comprenden tanto la herencia histórica, la cultura externa, como la técnica de la vida."²² Esto dice Simmel; ahora veamos si concuerda con la actitud de Juan de Góngora. Estaría protegiendo su individualidad al negarse a participar en la aventura propuesta por Cuauhtli, que representaría la herencia histórica "De esta manera, el tipo metropolitano de hombre –el cual, claro está, existe en mil y una variantes diferentes de individuo- desarrolla una especie de órgano protector que lo protege contra aquellas corrientes y discrepancias de su medio que amenazan con desubicarlo; en vez de actuar con el corazón, lo hace con el entendimiento." Guiarse por el intelecto permite actuar con indiferencia ante los estímulos sensibles; la emoción queda anulada, como se ve en Juan de Góngora, personaje que no sufre, o que cuando lo hace se controla, disimula, para no ser capturado. Es una actitud que pareciera decirnos "aquí no pasa nada", como si todo siguiera su curso normal, como si los tzitzimime, bestias mitológicas que antiguamente eran estrellas y cuya presencia anuncia el fin del Quinto Sol, fueran propios de la cotidianidad, o si la aparición y posterior 'muerte' de Cuauhtli fueran hechos tan normales como tomarse una taza de café. En un mundo apocalíptico, el frío intelecto, con sus armas llamadas puntualidad, exactitud y cálculo, le permite al hombre dar un paso al costado, soterrar sus instintos y adecuarse a un sistema de vida esquematizado. No obstante, eso no impide que Juan pueda dedicarse a pintar una imagen que está fuera del tiempo, una imagen del mundo de las emociones, del mundo infantil. Ello y su voyeurismo de parejas haciendo el amor actúan como un mecanismo de descarga para sus instintos reprimidos, de un modo 'aceptable'.

Simmel señala también la actitud *blasée* o desganada del sujeto urbano, que estaría determinada tanto por el exceso de estímulos, como por la intensidad de unos pocos. Es la indiferencia o el desgastamiento de los nervios, que pierden su capacidad de discriminar y de valorar: "Al origen fisiológico de la actitud *blasée* metropolitana se aúna otro factor que surge de la economía monetaria. La esencia de esta actitud radica en la insensibilidad ante la diferencia de las cosas." A Juan de Góngora, al principio de su encuentro con Cuauhtli, le es indiferente la historia del Quinto Sol y que el mundo se podría acabar si él no hace algo

²² Simmel, Georg. [La metrópolis y la vida mental](http://www.bifurcaciones.cl/004/bifurcaciones_004_reserva.pdf). [en línea] <http://www.bifurcaciones.cl/004/bifurcaciones_004_reserva.pdf> [consulta: 22 noviembre 2008].

para cambiarlo. Cuando accede, lo hace por curiosidad, pero no por una sólida convicción interna de que lo que está haciendo sea trascendente; lo hace por los efectos inmediatos, no trascendentes, que puede generar su actuar. Por otro lado, su contexto es particular: es el Apocalipsis, el fin del futuro, es decir, su tiempo es el tiempo en el que inmediatez y trascendencia se conjugan, son uno, cuando la trascendencia nace forzosamente de todo momento, porque todo momento señala la proximidad del fin del tiempo. Hay una insensibilidad ante la diferencia de las cosas, o una sensibilidad invertida, donde se le quita importancia a lo realmente importante, como cuando Bernarda critica a Juan por ser banal cuando cuenta que casi lo secuestran en un taxi, y que luego lo dejaron en mitad del abultado tráfico:

“En este caso los nervios encuentran en el rechazo a reaccionar ante los estímulos la última posibilidad de acomodo frente a las formas y contenidos de la vida metropolitana. La autoconservación de ciertos tipos de personalidad se logra al precio de devaluar todo el mundo objetivo, y esta devaluación es la misma que finalmente arrastra a nuestra personalidad individual a sentir en carne propia la misma desvalorización. Esta disposición mental de los metropolitanos entre sí puede ser designada, desde una perspectiva formal, como reserva.”²³

Juan de Góngora devalúa el mundo externo inmediato, y sólo le preocupa pintar su cuadro; sale a la calle y se preocupa de Ana Violeta, mas aún así, lo único verdaderamente importante para él es rescatar esa imagen del pasado, ese México-Tenochtilán. Tal reserva no es sólo indiferencia sino también un rechazo y una extrañeza ante ese mundo, que derivan posteriormente en odio y lucha en el momento en que la frontera del rechazo es violada y surge el contacto. Al parecer dentro de la novela no surge el contacto, ya que ni siquiera en situaciones límite como en el capítulo XXVII, cuando Tezcatlipoca está a punto de matar a Bernarda y aparece Juan desde una muralla, nuestro protagonista manifiesta odio, o rabia. Más que estos dos elementos, lo que predomina es el miedo. Miedo a la autoridad sagrada y violenta, herencia de los aztecas, simbolizada por Tezcatlipoca.

Por su parte, Octavio Paz nos describe al mexicano y su contexto, en “ **El laberinto de la soledad**”, lo cual nos ayudará a caracterizar a los personajes, y además la convivencia del mito con la historia en la novela. Sobre esto, Paz dice que “en nuestro territorio conviven no sólo distintas razas y lenguas, sino varios niveles históricos. (...) Varias épocas se enfrentan, se ignoran o se entrededoran sobre una misma tierra o separadas apenas por unos kilómetros. (...) Las épocas viejas nunca desaparecen completamente y todas las heridas, aun las más antiguas, manan sangre todavía. A veces, como las pirámides precortesianas que ocultan casi siempre otras, en una sola ciudad o en una sola alma se mezclan y superponen nociones y sensibilidades enemigas o distantes.”²⁴ Esta idiosincracia del mexicano se plasma en la novela, donde diferentes tiempos, el mítico y el del futuro, se mezclan en el apocalipsis, que por su vía mítica ya estaba predicho desde hace muchos siglos, y que por su vía histórica es producto de una catástrofe ecológica, cuyo desarrollo ya era patente en la época en que se escribió el libro, en 1994. La catástrofe se sitúa fuera del tiempo, como un momento de inflexión en que la temporalidad se suspende, en espera del cambio necesario para la regeneración. Tal situación permite la existencia de entidades tanto reales como fantásticas, como son los tzitzimime. Tal ambiente sería natural del territorio mexicano, según afirma Paz, al decir que “en el Valle de México el hombre se siente suspendido entre el cielo y la tierra y oscila entre poderes y fuerzas contrarias, ojos

²³ *Op.cit.*

²⁴ Paz, O. *El laberinto de la soledad*. Santiago, Chile: FCE, 1994, pp. 14-15.

petrificados, bocas que devoran. La realidad, esto es, el mundo que nos rodea, existe por sí misma.”²⁵ Para una mentalidad mítica, todo lo que nos rodea está vivo, tiene su propia voluntad y su propia ley. En la obra, la inclusión del mito, de la leyenda del Quinto sol, le otorga vida a los elementos, permite que aparezcan los muertos, que surjan los tzitzimime, las estrellas de occidente, que anuncian la llegada de las tinieblas. Esas fuerzas contrarias entre las que oscila el mexicano se materializan y se vuelven enemigos, como los tzitzimime, o aliados, como Cristóbal Cuauhtli.

Otro rasgo que resalta Paz de los mexicanos, es su indiferencia ante la muerte, la cual, según él, “se nutre de su indiferencia ante la vida. El mexicano no solamente postula la intrascendencia del morir, sino la del vivir.”²⁶ Tal indiferencia es la que manifiesta Juan de Góngora cuando Cuauhtli le viene a encargar la misión, y él no lo toma en cuenta, o cuando Bernarda juzga la casi muerte de Juan como algo banal y sin importancia. Tal actitud se asocia a la ‘reserva’ que mencionaba Simmel, una coraza que protege al sujeto del mundo exterior, que lo aísla y le permite rescatar su individualidad. Al quitarle importancia a la muerte, y por ende a la vida, ya que son dos elementos que no pueden existir el uno sin el otro, el mexicano parece estar situado en un limbo, estar presente en un mundo mítico y eterno, donde el pasado sigue estando presente, y donde los contrarios existen simultáneamente. Tal concepción implica un contacto ininterrumpido con la totalidad, con el cosmos, más allá de la coraza de reserva y del hastío, en cuanto ese pasado viene de adentro y no de afuera, como herencia indígena. Tal herencia es la experiencia de la colectividad, es decir, que lo que hace una parte afecta a las otras partes y al todo. Negativamente, se denominaría pecado tal acción, y “la noción del pecado para los indios está todavía ligada a la idea de salud y enfermedad, personal, social y cósmica. (...) El indio sólo concibe la salvación personal como parte de la del cosmos y de la sociedad.”²⁷ Esa es la mentalidad que trae consigo Cuauhtli, desde hace más de 500 años. Es necesario que el héroe emprenda la aventura por la salvación no sólo de la sociedad, sino que además del cosmos, del orden simbolizado en el Sexto Sol. Para superar el caos de la destrucción y la muerte, la comunidad necesita del trabajo del héroe, aquel que no tiene límites porque puede atravesar todas las murallas. Esas murallas simbolizan las fronteras del individuo, que lo separan de la colectividad. Cuauhtli, con su mentalidad indígena, le revela a Juan su capacidad para ponerse en contacto con los demás, con el todo. Es la comunión: “si la historia de México es la de un pueblo que busca una forma que lo exprese, la del mexicano es la de un hombre que aspira a una comunión. (...) La comunión es festín y ceremonia.”²⁸ En la obra, esa comunión es comunión con la Tierra, con el Planeta y con el Cosmos.

²⁵ Op. Cit. p. 22.

²⁶ Op. Cit. p. 63.

²⁷ Op. Cit. p. 118.

²⁸ Op. Cit. p. 146.

CAPÍTULO II

El Viaje del héroe desacralizado

“**La Leyenda de los Soles**” es una novela de aventuras en un mundo fantástico donde confluyen la mitología y la historia, como dos planos yuxtapuestos de una misma realidad, ésta dentro de aquélla, semejante a la concepción psicoanalítica del inconsciente y la consciencia. Esta vive dentro del tiempo, es afectada por él, mientras el segundo no, es inmutable. Se podría extrapolar esta situación al héroe y a los ciclos cósmicos. El héroe “viaja” para recuperar algo que se ha perdido, ya sea la última página del código donde se señala cuándo va a terminar el Quinto Sol, y cuál será el próximo, o ya sea la imagen del valle de México abundante de vegetación, la imagen de la infancia que Juan de Góngora quiere plasmar en su cuadro. Durante la travesía, el héroe sufre cambios: adquiere el poder de atravesar murallas. En su viaje por el Tiempo ha logrado vencer al Espacio. Es la Consciencia. Por el otro lado, la leyenda del Quinto Sol señala que éste se acabará, y que vendrá otro. Eso es irrefutable. Hagan lo que hagan los seres humanos, dentro del tiempo y el espacio, eso no va a cambiar. La destrucción es inevitable, y es necesaria, dentro de la lógica de una regeneración del mundo. De acuerdo a ello, estos ciclos representarían al Inconsciente, que no es afectado por el tiempo, ni por nosotros.

Al viaje en esta novela le daremos dos lecturas: una que relacionaremos con la mitología universal, y otra con la mitología propiamente azteca. La primera nos la dará “**El héroe de las mil caras**”, de Joseph Campbell; la segunda nace de “**El pueblo del Sol**”, de Alfonso Caso, con la cual plantearemos la hipótesis de que este viaje es un descenso al inframundo. Partiremos con la de Campbell.

“El héroe de las mil caras”

La importancia de analizar el viaje es que nos permitirá saber cómo este héroe particular que es Juan de Góngora no cumple con el rol mítico del héroe. Para ello nos basaremos en “**El Héroe de las mil caras**”, de Joseph Campbell, quien describe paso por paso las diversas etapas que debía superar el héroe clásico, presente en la mayor parte de las mitologías del mundo antiguo. A continuación diremos en qué consisten estas etapas, divididas en tres grandes movimientos: la Partida, la Iniciación y el Regreso, los cuales iremos analizando para ver en cuánto se diferencia, y en cuánto se asemeja nuestro héroe al modelo.

La Partida

En primer lugar, hay un llamado a la aventura: “Grande o pequeña, sin que tenga importancia el estado o el grado de la vida, la llamada levanta siempre el velo que cubre un misterio de transfiguración; un rito, un momento, un paso espiritual que cuando se completa es el equivalente de una muerte y de un renacimiento. El horizonte familiar de la vida se ha sobrepasado, los viejos conceptos, ideales y patrones emocionales dejan de ser

útiles, ha llegado el momento de pasar un umbral.”²⁹ Si consideramos que la acción de la obra se centra en recuperar el códice, el llamado a la aventura estaría en manos de Cristóbal Cuauhtli, “el mensajero del otro mundo”, quien porta ese mensaje y esa orden. La transfiguración consistiría en la conversión de Juan de Góngora de un ser humano común y corriente a un héroe que se compromete con su tradición prehispánica, para acometer la empresa heroica de rescatar el documento. Pero esa conversión no se realiza. Juan de Góngora no cambia su mentalidad, aún cuando acceda a realizar la misión.

Junto a la llamada y al mensajero, surge una región del tesoro, zona a la cual debe ir el héroe con el fin de llevar a cabo su misión, que puede ser “la áspera cresta de una montaña”: en este caso, la casa del General Tezcatlipoca en la Colina Negra.

Frente a la llamada, puede haber una negativa por parte del elegido: “Los mitos y cuentos populares de todo el mundo ponen en claro que la negativa es esencialmente una negativa a renunciar lo que cada quien considera como su propio interés.”³⁰ Juan de Góngora se muestra indiferente en un principio, mas luego, por curiosidad, o por inercia, acepta el llamado y parte al encuentro con Cuauhtli en el capítulo XII, donde se contraponen la visión mágica del indígena, con la visión desencantada y materialista de Juan el pintor, lo cual se observa cuando ambos apelan a la muerte de sus padres, cada uno a su modo:

“- Por haber rescatado de la hoguera el Códice de los Soles, los españoles pusieron a mi padre en una celda sin techo, en lo alto de una torre. Escapó por el aire y nunca fue visto en este mundo. Pero eso fue ayer, fue hace quinientos años. De mi progenitor quedaron huesos rotos y carne machacada.”³¹

Una vez aceptada la llamada, el héroe recibe la ayuda sobrenatural, condensada en la figura del guía, el maestro, el iniciador, que en este caso es Cuauhtli, quien le revela a Juan su poder de atravesar las murallas. Aunque esto lo hace en el primer encuentro, y más que responder al deseo de Juan de Góngora de llevar a cabo la misión, es un argumento para que acepte el viaje. Pero con este poder el héroe no cambia sus costumbres, al contrario, potencia su voyeurismo y se dedica a espiar a los habitantes de la ciudad en sus labores íntimas, principalmente sexuales. No hay nobleza ni heroísmo por parte del héroe. Nuestro héroe es indiferente a las grandes causas, a las que implican la vida o muerte del planeta. Más adelante veremos que en este viaje heroico en realidad no se juega la vida o muerte del planeta.

“Con las personificaciones de su destino para guiarlo y ayudarlo, el héroe avanza en su aventura hasta que llega al “guardián del umbral” a la entrada de la zona de la fuerza magnificada. (...) Detrás de ellos está la oscuridad, lo desconocido y el peligro.”³² El siguiente paso es cruzar el umbral, el cual estaría simbolizado por el acto de revelación de Xipe Tótec, en el capítulo XVII. El hecho de que la estatua del dios azteca salga a la luz es un signo de todo un mundo oscuro, olvidado o reprimido, que vuelve a tomar el poder. Más tarde Cuauhtli, el guía, le contará a Juan de Góngora que en ese acto estaban presentes muchos sacerdotes antiguos, además de los tzitzimime, las bestias del crepúsculo. Él, de acuerdo a sus conocimientos, los puede ver, cuando todavía no se presentan al común de la gente. Este acto público se entronca con el acto privado del capítulo VIII, donde Juan,

²⁹ Campbel, Joseph. *El héroe de las mil caras*. México: FCE, 1999, p.55.

³⁰ Id., p.62.

³¹ Aridjis, Homero. *La leyenda de los soles*. México: FCE, 1994, p.65.

³² Op. cit. p.77.

durante un paseo por la ciudad atravesando murallas, llega donde un viejo y una joven, la cual está a punto de parir. Se llaman Joaquín y Melibea. Luego de tener un delirio en el que era una diosa azul a la que le sacrificaban una muchacha, que era ella misma, Melibea da a luz. El recién nacido es Xipe Tótec. A partir de este umbral público-privado, el mundo antiguo empieza a vivir de nuevo.

La Iniciación

Todo lo anterior correspondía al movimiento de la Partida. Ahora comienza el de la Iniciación: “Una vez atravesado el umbral, el héroe se mueve en un paisaje de sueño poblado de formas curiosamente fluidas y ambiguas, en donde debe pasar por una serie

de pruebas.”³³ Juan de Góngora debe pasar por pruebas, las cuales se realizan en la Colina Negra, hogar de Tezcatlipoca, donde Cuauhtli lo lleva para que cumpla la misión que se le encomendó (cap. XX). Juan comienza el ascenso. Arriba de la casa, hay una estatua de la diosa Coatlicue. Los nacotecas lo ven, pero no hacen caso, esperando el momento oportuno para atacarlo. Cuando ya están listos para disparar, Juan atraviesa las murallas de la casa. Aparece en un patio de esculturas, donde está la trinidad del sacrificio humano: Xipe Tótec, Huitzilopochtli y Tezcatlipoca. “En las fauces abiertas de un dios, Quetzalcóatl, estaba encajado el rostro del general Tezcatlipoca, con sus lentes negros.”³⁴ Pasa por el pasillo de espejos, sin mirarlos. Acaba traspasando uno. Finalmente llega a una cámara rectangular, cubierta de espejos de obsidiana negra, dentro de la cual había un atril en el que estaba un libro abierto. Es el códice florentino, que contiene una oración subrayada al dios Tezcatlipoca, el dios jaguar, el (sol) nocturno, el mago. Luego de abrir un baúl, un gato le salta a la cara. Lo acaba matando de un disparo, pero alerta a los nacotecas. Huye.

El “héroe” regresa sin haber cumplido su labor, es decir: fracasa; por lo tanto, no hay héroe. Campbell señala cuatro resultados posibles, si es que el héroe ha cumplido su misión: “la unión sexual del héroe con la diosa madre del mundo (matrimonio sagrado), el reconocimiento del padre-creador (concordia con el padre), su propia divinización (apoteosis) o también, si las fuerzas le han permanecido hostiles, el robo del don que ha venido a ganar (robo de su desposada, robo del fuego); intrínsecamente es la expansión de la conciencia y por ende del ser (iluminación, transfiguración, libertad.”³⁵) Nada de esto sucede. Juan de Góngora sigue actuando como era su costumbre, atravesando murallas para espiar la vida sexual de los habitantes de la capital de México, observando a una pareja en pleno acto antes de que se venga abajo el edificio, etc. No hay recuperación del objeto, ni expansión de la conciencia.

El Regreso

Pero dentro del viaje del héroe falta un último paso: el Regreso. “Si las fuerzas han bendecido al héroe, ahora éste se mueve bajo su protección; si no, huye y es perseguido”. Juan de Góngora, además de no conseguir lo que se le encomendó, es perseguido por los nacotecas, quienes lo intervienen en un sauna, lo confunden con el Tláloc e intentan fusilarlo, y luego Santiago Chánoc lo secuestra en un taxi, dejándolo tirado en la carretera, en medio de autos que pasan raudamente.

³³ Op. cit. p.94.

³⁴ Aridjis, op. Cit.

³⁵ Id., pp.223-224.

El héroe que se negaba a ser héroe intentó llevar a cabo su misión y falló. El viaje que había sido emprendido para salvar el mundo ha sido en vano y, por ende, el mundo debería ser destruido. Pues bien, aquí radica lo importante: de acuerdo a los ciclos cósmicos, el Quinto Sol iba a ser destruido indefectiblemente. El objetivo del viaje no era evitar la destrucción del mundo. Cuauhtli lo dice: lo que está en la hoja perdida del código es el conocimiento sobre cuándo se acabará el Quinto Sol, y cómo será el siguiente. Es eso, conocimiento. La recuperación de esa hoja no iba a salvar al mundo, ni el hecho de no recuperarla lo iba a destruir. En relación a la catástrofe, al gran terremoto esperado, la recuperación de la hoja es inofensiva, no cambia nada. Y desde ese punto de vista, la heroicidad es innecesaria, no hay necesidad del héroe. Por consiguiente, el fracaso del héroe tampoco cambia nada, y no hay nada de qué lamentarse, 'desde ese punto de vista'. He aquí la desacralización del héroe, y de su viaje. Su actividad no es fundamental para conservar el mundo conocido.

Si lo miramos desde otro punto de vista, la situación puede cambiar. Para empezar, la misión de recuperar la hoja del código es una misión que le encomendaron a Juan de Góngora, el pintor, no es algo que haya nacido de su propia voluntad. En la obra se plasma al protagonista como si no tuviera voluntad, en relación a un compromiso social, como un tipo indiferente a todo eso, que no está interesado en un conocimiento especial 'sagrado', lo que está vinculado con una desacralización de la modernidad, a la falta de ideales, a un sentido para luchar por el mundo. Pero en realidad Juan sí tiene un propósito: terminar su cuadro sobre el valle de México. Como buen sujeto posmoderno, su lucha no es por la colectividad, sino por sí mismo: su causa es él mismo. Esa es la misión propia de Juan, y esa sí la lleva a cabo. Teniendo en cuenta que los códigos antiguos no eran escrituras como las nuestras, sino una suerte de dibujos, la pintura de Juan de Góngora podría ser esa última página que faltaba, la visión del Sexto Sol, o al menos del valle del México-Tenochtitlán. Recordemos que en la última página del código estaba la información de cómo sería el Sol siguiente, y si tenemos en cuenta que al final de la obra aparece la Diosa Azul y el mundo y la naturaleza parecen regenerarse, esta última página coincidiría con la pintura de Juan de Góngora, donde también está presente la figura azul, en una vuelta al origen del valle de Anáhuac. El viaje ya no consiste en un desplazamiento físico, sino más bien en un proceso mental, una evolución de la conciencia. De ese modo, toda la aventura del héroe lo habría ayudado a configurar esa imagen arquetípica del valle de infancia, tanto de su propia infancia, como de la infancia de la cultura mexicana.

Pero, ¿qué es lo que nos muestra específicamente el cuadro? Para saberlo, recurriremos a la **Visión de Anáhuac** de Alfonso Reyes, con el fin de revelar ese México antiguo, el México-Tenochtitlán de donde proviene Cristóbal Cuauhtli, y que Juan pretende rescatar en la imagen que pinta.

El valle de Anáhuac

“Dos lagunas ocupan casi todo el valle: la una salada, la otra dulce. Sus aguas se mezclan con ritmos de marea, en el estrecho formado por las sierras circundantes y un espinazo de montañas que parte del centro. En mitad de la laguna salada se asienta la metrópoli, como una inmensa flor de piedra, comunicada a tierra por cuatro puertas y tres calzadas, anchas de dos lanzas jinetas.(...) Las calles resultan cortadas, a trechos, por canales. Sobre los canales saltan unos puentes, unas vigas de madera labrada capaces de diez caballeros.

Bajo los puentes se deslizan piraguas llenas de fruta. El pueblo va y viene por la orilla de los canales, comprando el agua dulce que ha de beber: pasan de unos brazos a otros las rojas

vasijas.”³⁶ La ciudad sobre el agua. El México de 2027 tiene una estructura similar, sólo que falta algo muy importante: el agua. También los contemporáneos de Juan de Góngora van a comprar agua, pero esta ya no existe. Sólo persiste en las casas de los que gobiernan al país. Los ciudadanos deben satisfacerse con sucedáneos, si es que pueden, sustitutos del agua abundante que existía hace 500 años. Los ríos que quedan están contaminados, por ellos ya no pueden circular piraguas con frutas, por ellos ya no puede navegar vida alguna. La Venecia americana desapareció. ¿Cómo llegamos a esto? Reyes relata que ya en la época de los aztecas comenzó el proceso de desecación del valle: “De Netzahualcóyotl al segundo Luis de Velasco, y de éste a Porfirio Díaz, parece correr la consigna de secar la

tierra.”³⁷ El agua era tan abundante, que no permitía la existencia de una población en crecimiento: mientras más crecía la población, más crecía la ciudad y más terreno había que quitarle al agua. Pero eso implicaría a la vez, en el largo plazo, que mientras menos agua, menos vida. Esto no impide la sobrepoblación de la metrópoli del siglo XXI, abundante en sueños de agua y de luz, elementos ocultos en el fondo de la tierra y en lo más alto del cielo, inalcanzables para los seres humanos. El valle ya no es habitable, pero los seres humanos perseveran por inercia en seguir existiendo. Es necesario que la misma tierra, a través de sus movimientos, les haga entender que su tiempo ya ha terminado.

Otro rasgo fundamental del valle era la calidad del aire: “La visión más propia de nuestra naturaleza está en las regiones de la mesa central: allí la vegetación arisca y heráldica, el paisaje organizado, la atmósfera de extremada nitidez, en que los colores mismos se ahogan –compensándolo la armonía general del dibujo; el éter luminoso en

que se adelantan las cosas con un resalte individual.”³⁸ Es la imagen de la región más transparente del aire. El famoso barón von Humboldt recalcó esa transparencia y el relumbrar del cielo mexicano. Pero así como se fue el agua, también se fue la luz del cielo. En el año 2027 sólo hay luz eléctrica, porque la luz solar es obstaculizada y cubierta por el neblumo, el cielo propio que se ha formado el hombre, compuesto de nubes de gases tóxicos generadores de oscuridad. “¿Qué habéis hecho entonces de mi alto valle metafísico?” se pregunta Reyes. Es la venganza del polvo, dice, de este polvo omnipresente, tan pequeño que ninguna materia le es obstáculo para existir, para moverse, en cualquier dirección, porque es la materia misma. Es el principio de la materia, presente en los átomos, la partícula más pequeña que lo conforma todo. “¿Y si fuera el verdadero Dios?” Si fuera así, la imagen del México 2027 sería la de una tierra completa regresando al interior de su dios, el polvo, el contacto con la totalidad, la vuelta al uno primordial, el polvo del cual venimos y en el cual nos transformaremos, el principio y el fin, el alfa y el omega. Pero este polvo, luego de la destrucción final, se hace luz, se dispersa, implosiona y se expande como la vida para mostrar la transparencia del aire, la claridad del sol, otra vez. Es como si hubiera pasado de un estado sólido a uno gaseoso, retomando su estado habitual de invisibilidad. El dios ha vuelto a la luz, presente en todos lados, sin que notemos su presencia. Más adelante seguiremos con este tema.

³⁶ Reyes, Alfonso. *Visión de Anáhuac*. Madrid: Índice, 1923, pp.22-23.

³⁷ Id., p.14.

³⁸ Id., pp.17-18.

El viaje como un descenso al Mictlán

Ahora postularemos la versión azteca del viaje, que consideraría esta obra como un descenso al inframundo, al mundo de los muertos, según la cultura azteca. Es decir, como un descenso al Mictlán, el lugar donde iban los muertos comunes, y que estaba asociado al Norte, asociado a su vez con el dios Tezcatlipoca y el color negro. Partiremos por el mismo comienzo de la obra: Tezcatlipoca, que está muerto, resucita. Esto de inmediato nos pone en el plano del inframundo. O es que hay un muerto que revive, o es que Tezcatlipoca despierta en el mundo de los muertos, y, por ende, todos en ese mundo están muertos. Es significativo que el cielo esté siempre oscuro (por el neblumo). Para el lector, el viaje al inframundo comenzaría cuando Bernarda se baja en la estación del metro llamada Mictlán (cap.V). Al capítulo siguiente aparece un antepasado: Cristóbal Cuauhtli. Pero el descenso al inframundo está centrado principalmente en el viaje del héroe, Juan de Góngora, que se puede asimilar, hasta cierto punto, con el ritual funerario que hacían los aztecas, según Alfonso Caso, el cuál consideraba que los hombres, luego de morir, debían pasar por varias pruebas en el Mictlán, para finalmente descansar. Para ello, rodeaban al difunto de varios amuletos, entre ellos un perro, con tal de ayudarlo en su travesía subterránea. El Inframundo consistía en nueve niveles, en los cuales el difunto debía pasar por varias pruebas.³⁹ En el cuarto nivel, el muerto asciende una colina de obsidiana, oscura como la Colina Negra (cap. XX); en el quinto se enfrenta a un viento helado, para lo cual los vivos queman el cuerpo del difunto, con tal que no sienta frío, lo cual podría corresponder a la escena del sauna (cap. XXIV); en el sexto se flecha, como si fuera baleado, cuando lo confundieron con el Tláloc y quisieron fusilarlo (cap. XXV); en el séptimo nivel fieras comen los corazones, fieras como los tzitzimime: "(...), y le ponían en la boca (al muerto) una cuenta de jade, para que le sirviera de corazón y quizá para dejarla en prenda en el séptimo infierno, donde las fieras devoran los corazones de los hombres."⁴⁰ Luego del asesinato de Cristóbal Cuauhtli, Juan de Góngora va a ver su cuerpo y recoge una cuenta de jade que había alrededor, la cual se mete en la boca, antes que lo descubra el Jaguar (cap. XXVI). En el octavo se pasa por estrechos lugares, entre piedras, como el momento en que el metro se detiene y la gente tiene que caminar por los túneles (cap. XXIX).

Todo esto sirve como refuerzo para una hipótesis secundaria sobre la obra, la cual está de todos modos ligada naturalmente al tema mitológico que estamos tratando: la muerte concebida ya no como un fin, sino como otra etapa más dentro de un proceso infinito.

³⁹ Caso, op. Cit. p.82.

⁴⁰ Id., p.83.

CONCLUSIÓN

La mujer y la justicia cósmica

En el México que nos presenta Aridjis la mujer es el objeto de la violencia desde múltiples caminos: ya sea violada por el Tláloc, sea manoseada en el Metro, se someta a múltiples cirugías como las veteranas, o dé a luz un niño pellejudo. El elemento femenino del mundo es constantemente pisoteado, lo cual se manifiesta en la permanencia de actitudes que han provocado el desastre ecológico. Lo femenino es por esencia lo receptivo, lo cual implica un estado de constante cambio y entrega que da nacimiento a la fertilidad, a la vida, en cuanto todo lo que está vivo cambia continuamente. Desde el principio hasta casi el final de la obra, el mundo sufre temblores constantes, los edificios se derrumban, escasea el agua y el cielo está cubierto por el neblumo. Es una situación 'estática', sustentada en una autoridad política y policial, cuyo poder radica en el ejercicio de la violencia, donde se aplican las jerarquías sociales, y donde la mujer ocupa el lugar inferior. El mismo Tezcatlipoca asesina a su media hermana, la protectora de los animales en extinción, símbolo de la naturaleza indómita. Este ambiente de violencia exacerbada no es tanto ritual, sino más bien profano. La sociedad azteca era violenta, pero no existía un ensañamiento especial con las mujeres. La violencia de la obra contra lo femenino no es religiosa, no se apoya en elementos metafísicos, sino en lo corporal, lo sexual. Es un intento de doblegar lo indómito del ser humano, de abusar de él sin conocerlo, de menospreciarlo. El cuerpo femenino es la esencia de la sensualidad, de la receptividad, que la sociedad degradada de la novela rechaza; o más bien, más que rechazarla, no la siente, ya que al no tener agua, no tiene vida, y su capacidad de sentir disminuye. De acuerdo a esto, la violencia contra lo femenino no vendría por analogía con la sociedad azteca, sino como signo característico de la degradación de los cimientos de la sociedad mexicana cosmopolita. Tales cimientos se ven conmovidos por el primer gran cambio: el terremoto. Luego de eso el neblumo se empieza a abrir, y la presencia de la Diosa Azul nos indica la pronta reaparición del agua.

¿Es esta la justicia cósmica? Octavio Paz nos habla de esta justicia en su descripción del contexto ideológico de la literatura en la Grecia antigua: "el mundo de los héroes y de los dioses no es distinto del de los hombres: es un cosmos, un todo viviente en el que el movimiento se llama justicia, orden, destino. (...) Por razón misma de la naturaleza total de esta concepción, la salud individual está en relación directa con la cósmica y la enfermedad o la locura del héroe contagian al universo entero y ponen en peligro al cielo y a la tierra."

⁴¹

Tal visión de mundo ya la habíamos mencionado anteriormente, cuyo portador dentro de la novela era Cuauhtli. Además de ello, Paz habla de la 'mesura', que es "el espacio real que cada quien ocupa conforme a su naturaleza. Ir más allá de sí es transgredir tanto los límites de nuestro ser como violar los de los otros hombres y entes. Cada vez que

rompemos la medida herimos al cosmos entero."⁴² En la novela de Aridjis, más que aplicar esta desmesura al héroe, sería más pertinente aplicarla a la ciudad, la megalópolis, polis que ha excedido sus límites, provocando con ello que los elementos disponibles no

⁴¹ Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: FCE, 1997.

⁴² Íd. p. 201.

alcancen para todos. El crecimiento exacerbado de la ciudad está naturalmente ligado a la sobrepoblación, ultrapoblación que opera siempre en una mecánica de expansión que agota progresivamente recursos vitales como el agua, o el aire. Asimismo, la desmesura de la ciudad nace de la locura de la sociedad en sí, que no se pone límites saludables, pensando siempre en la idea del progreso infinito, en cualquier dirección, privilegiando el desarrollo cuantitativo antes que el cualitativo. Ante tal enfermedad social, el cosmos reacciona y viola la relativa estabilidad del mundo, generando temblores sucesivos que desestabilizan los cimientos de tal mundo, hasta llegar al gran terremoto, con el fin de restablecer la armonía. La justicia humana, impotente y carente de efectividad, es sustituida por la justicia cósmica, independiente del hombre, que autorregula la vida del universo en su totalidad, más allá del bien o mal que puedan significar para el ser humano, sólo un elemento más, sin privilegios, dentro del orden universal.

La Regeneración final y el rescate de lo cotidiano

Finalmente acontece el gran terremoto en la ciudad. Juan cayó desde el edificio, y es rescatado de los escombros por un voluntario. De vuelta en su departamento, o en lo que quedó de él, se encuentra con Bernarda, mientras el cielo comienza a despejarse. Pueden ver el Sol de nuevo, ya sin neblumo, y también se pueden vislumbrar los volcanes. Es el regreso desde el inframundo, el paso de la oscuridad hacia la luz. El gran acto heroico de Juan es haber sobrevivido a la destrucción, y haber avanzado bastante en su cuadro. No es necesario finalizarlo, porque ya no hay necesidad de rescatar tal imagen, que ahora ha renacido en la Naturaleza: la imagen interior, nacida de una imagen exterior, vuelve a estar afuera de nuevo.

Bernarda y Juan parten hacia Michoacán: “Llegaron a un cerro. En la punta, sobre un tunal, vieron la figura azul de una mujer que tenía los brazos extendidos hacia el Sol, como si quisiera tomar de él el calor y el esplendor de la mañana. En su mano se posaba un pájaro dorado de plumas luminosas.

Es el primer día del Sexto Sol.”⁴³

El Quinto Sol nació del sacrificio de un dios, Quetzalcoátl. Para que nazca un nuevo sol, es preciso otro sacrificio divino. Tezcatlipoca es quien esta vez debe ser sacrificado, a manos de los hermanos Saturno, los representantes del tiempo y del orden, como el Cronos griego.

Comienza el reinado de la Diosa Azul, el color de Huitzilopochtli, el cielo de día, y del Sur. El azul también está asociado al Tláloc, quien era comúnmente representado con una máscara azul. De acuerdo a eso, la Diosa Azul también estaría asociada a las lluvias y a la fertilidad de la tierra. Además, al sur del mundo azteca estaba el Tlalocán, “el paraíso de Tláloc, lugar de la fertilidad, donde crecen toda clase de árboles frutales y abunda el maíz, el frijol, la chíá y todos los otros mantenimientos.”⁴⁴ Al Tlalocán iban los que habían muerto por una causa acuática, ahogados, o también por falta de agua. En la obra de Aridjis el agua escasea, y la poca que hay está contaminada. Por lo tanto, podríamos afirmar que, luego del

⁴³ Aridjis, Homero. *La leyenda de los soles*. México: FCE, 1994, p.198.

⁴⁴ Caso, Alfonso. *El pueblo del sol*. México: FCE, 1971, p. 82.

gran terremoto, pasamos del Mictlán al Tlalocán, considerando entonces la novela como el tránsito desde el inframundo hasta el paraíso, mientras el mundo real queda en suspenso.

Por otro lado, en la novela se le da mucha atención a la vida cotidiana en ese México apocalíptico. Esta se muestra principalmente en los viajes que hace Juan de Góngora atravesando las murallas: visita a las Carlotas, bailarinas septuagenarias que conservan su vanidad intacta mediante severas cirugías plásticas (cap. XIV); visita la Zona Rosa, donde presencia la explotación sexual infantil, en un local donde tienen acostada desnuda a una niña que hacen llamar la Caperucita Roja (cap. XV); visita la casa de un ciego, y la de un avaro, ante el cual se hace pasar como su conciencia, sacando sólo su boca desde la muralla, etc. Son múltiples visiones de un mundo donde la oscuridad del cielo se refleja en la decadencia y degradación de los seres humanos, donde la misma policía se dedica a asaltar micros en caminos aislados, robando a los pasajeros y violando a las mujeres (cap. VII). La relevancia de lo cotidiano está presente, además, en la mentalidad y la actitud de Juan de Góngora, quien, a pesar de participar en la misión que le encomienda Cuauhtli, sigue pensando en lo suyo, sin reflexionar o darle importancia a los ciclos cósmicos o al código prehispánico. No obstante aquello, los ciclos han operado como debían hacerlo y el mundo ha cambiado. El ser humano ya no es indispensable para la salvación del cosmos, ya que este no necesita ser salvado. Juan de Góngora es la expresión del fin del heroísmo basado en las grandes causas, porque esas grandes causas funcionan más allá del entendimiento y la acción humanas, tienen su ley propia. El héroe del mundo antiguo ha sido desacralizado, ha perdido toda función y razón de ser. El valor del ser humano radica ahora en su capacidad de sobrevivir y de saber vivir.

Al final de la obra, Juan se va con Bernarda en busca de una nueva cotidianeidad, ajena a las grandes causas. Tal final se asemeja al de una obra previa de Homero Aridjis, **“Gran teatro del fin del mundo”**. En esta obra estamos ante el fin del mundo, y todos los personajes o están muertos, o van a morir. Es un recorrido mortal a través de la historia mexicana, empezando por Colón, pasando por el emperador Maximiliano y acabando con el mundo al revés, y el nacimiento de un nuevo dios, encarnado en una sombra. Un general, al estilo de Carlos Tezcatlipoca, busca matar a la nueva divinidad, y acaba sirviéndola, con la esperanza de acceder carnalmente a las mujeres de sus sueños. El dios nace, implosiona luminosamente, y un cura y un arpista ciego lo presencian. Luego desaparece. Los sobrevivientes se dan cuenta que ahora está en todas partes.

“ARPISTA CIEGO: Lo mejor de todo, creo yo, es que después de él el mundo no es distinto a lo que era, no somos más pobres ni más ricos, más jóvenes ni viejos, más enfermos ni más sanos. El reino es nuestro día y dentro de nosotros tenemos al dios que merecemos, que forman nuestros sueños. Tal vez, él sólo haya venido para mostrarnos eso, que la vida va a continuar del mismo modo, porque la hermosura del mundo está en lo cotidiano y no en los grandes cambios. CURA: Si el día es nuestro reino, el Dios que merecemos está en nosotros, lo hacemos nosotros con toda nuestra vida; es sombra o sol, de acuerdo a nuestros sueños. ARPISTA CIEGO: Para verlo, sólo tengo que concentrarme en mí y aparece; vivo su epifanía a cada momento. CURA: Yo lo imagino cuando abro los ojos, cuando toco una parte de la luz toco su⁴⁵ **transparencia, su inmensidad.”**

⁴⁵ Aridjis, Homero. *Gran teatro del fin del mundo*. México: Joaquín Mortiz, 1989, p. 262.

El valor de la vida está en lo cotidiano y no en los grandes cambios. Aridjis nos dice: que el universo pase por los ciclos que deba pasar; nosotros nos dedicaremos a vivir la vida, y a apreciar lo valioso de cada momento. Los dioses ya no viven en los templos, se han esparcido por toda la tierra; ya no viven fuera del tiempo, están en el aquí y el ahora. Hay que valorar la vida cotidiana como si fuera divina. Ya no hay distinción entre lo ordinario y lo sagrado. Todo está pleno de vida.

Tal mensaje coincide con el de Octavio Paz en “Piedra de Sol”, quien extiende la abolición del tiempo en el instante, a la abolición del yo en el nosotros, en el todo:

“nunca la vida es nuestra, es de los otros, la vida no es de nadie, todos somos la vida –pan de sol para los otros, los otros todos que nosotros somos-, soy otro cuando soy, los actos míos son más míos si son también de todos, para que pueda ser he de ser otro, salir de mí, buscarme entre los otros, los otros que no son si yo no existo, los otros que me dan plena existencia, no soy, no hay yo, siempre somos nosotros”⁴⁶

Somos uno con el cosmos, y si el universo se transforma, nosotros también debemos hacerlo. El ser humano debe adecuarse al ritmo de los ciclos cósmicos y reconocer que su vida tiene tanto valor como un sauce de cristal o un chopo de agua, en cuanto todo está en contacto con todo.

Esta obra de Homero Aridjis revalida el conocimiento que los habitantes primitivos de nuestro continente tenían sobre el movimiento cíclico del cosmos, el cual indica que todo debe seguir su propia ley, más allá del bien o del mal. Es necesario pasar por la destrucción masiva para poder crear un mundo nuevo y distinto, en términos simbólicos y materiales. La cualidad de esta novela es que no presenta la ‘destrucción’ como una catástrofe propiamente tal, ya que la inserta dentro de la mentalidad mítica, para la cual la muerte no es el fin, perdiendo con ello su negatividad, y otorgándole, de ese modo, propiedades vitales de renovación. Tal situación es concebible así ya que la catástrofe tiene causas naturales y no humanas: un terremoto. Gracias a esto, el ser humano pierde poder, y se ve de nuevo indefenso, obligado a reconocer el valor de los recursos naturales como el agua y el aire; obligado, por ende, a intentar vivir en armonía con el universo y la naturaleza; y, en último término, obligado a reconciliarse consigo mismo, a reconocer el valor de sus sentimientos y de su propia vitalidad. La tierra, asociada a lo femenino, vuelve a ser fertilizada por el sol, el Sexto, y el reencuentro de estos dos polos de la energía vital es el que permite la renovación de la existencia. El polo femenino, antes denigrado, resurge, pero no lo hace como un omnipotente Tezcatlipoca: la Diosa Azul alza sus manos en adoración hacia el sol, como si la misma tierra quisiera tocar al astro, entrar en contacto directo con él. No es que ahora lo femenino reine y denigre al polo masculino. Más bien, es que ahora los opuestos se reconocen y se preparan para trabajar juntos, cada uno dando lo que puede dar. El Sexto Sol es femenino y masculino, es la vida en su plenitud. Es el árbol que crece desde el fondo de la tierra intentando tocar el cielo, expandiéndose hacia todos los puntos cardinales. Luego del terremoto, la verticalidad jerárquica del mundo, representada por los grandes edificios, se ha derrumbado, y la autoridad se ha transmutado en colaboración, que es lo que anuncian Bernarda y Juan con su partida. El dolor y la muerte del mundo han dado a luz una nueva vida.

⁴⁶ Paz, Octavio. *Piedra de Sol*. [en línea] <http://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_voz1.php&wid=1978&p=Octavio%20Paz&t=Piedra%20de%20sol> [consulta: 22 noviembre 2008].

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DEL AUTOR

ARIDJIS, H. La leyenda de los soles. México, FCE, 1994

ARIDJIS, H. Gran teatro del fin del mundo. México: Joaquín Mortiz, 1989.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

LÓPEZ, J. El espejo humeante: texto, tiempo e historia en **La leyenda de los soles** de Homero Aridjis. En: Revista de Humanidades, Universidad Nacional Andrés Bello, 3 (oct. 1998), p.45-49.

TRUJILLO, G. La ciencia ficción mexicana. [en línea] <http://www.rosenblueth.mx/fundacion/Numero07/pielettra07_ficcion.htm> [consulta: 14 diciembre 2008].

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AGUILERA, F. Novelas hispanoamericanas que se escriben hoy. En: Hora actual de la novela hispánica, Ediciones Universitarias de Valparaíso de la Universidad Católica de Valparaíso, 1994, p.205-219.

CAMPBELL, J. El héroe de las mil caras. México: FCE, 1999.

CASO, A. El pueblo del sol. México: FCE, 1971.

ELIADE, M. El mito del eterno retorno. Buenos Aires: Emecé, 2001.

GOIC, C. Historia de la novela hispanoamericana. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 1972.

GOIC, C. Los Mitos Degradados. Rodopi: Amsterdam-Atlanta, 1992.

JUNG, C. Arquetipos e inconsciente colectivo. Buenos Aires: Paidós, 1970.

JUNG, C. Lo inconsciente: en la vida psíquica normal y patológica. Buenos Aires: Losada, 1955.

MARTÍNEZ BONATI, F. El sentido histórico de algunas transformaciones del arte narrativo. En: Revista Chilena de Literatura, 47, 1995, p.5-26.

PARKINSON ZAMORA, L. Narrar el Apocalipsis. México: FCE, 1996.

PAZ, O. El laberinto de la soledad. Santiago, Chile: FCE, 1994.

PAZ, O El arco y la lira. México: FCE, 1967.

PAZ, O Piedra de Sol. [en línea] <http://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_voz1.php&wid=1978&p=Octavio%20Paz&t=Piedra%20de%20sol> [consulta: 22 noviembre 2008]

REYES, A. Visión de Anáhuac. Madrid: Índice, 1923.

REYES, A. Palinodia del polvo. [en línea] <<http://201.120.149.127/2002/01/20/cultura1.htm>> [consulta: 22 noviembre 2008].

SIMMEL, G. La metrópolis y la vida mental. [en línea] <http://www.bifurcaciones.cl/004/bifurcaciones_004_reserva.pdf> [consulta: 22 noviembre 2008].

TITTLER, J. *Interview with Carlos Fuentes*. En: *Diacritics* , 10, iii, 1980, p.49.