



UNIVERSITAT DE BARCELONA

La muerte en literatura contemporánea mexicana en comparación con el pensamiento oriental

Li Ya

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

UNIVERSITAT DE BARCELONA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA, TEORÍA DE LA
LITERATURA Y COMUNICACIÓN

**La muerte en literatura contemporánea mexicana en comparación
con el pensamiento oriental**

YA LI

TESIS DOCTORAL

DIRECTOR:

Dr. Bernat Garí Barceló

TUTOR:

Dr. Bernat Castany Prado

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS, LITERARIOS Y CULTURALES-
LÍNEA DE INVESTIGACIÓN TRADICIÓN Y ORIGINALIDAD EN LA LITERATURA ESPAÑOLA
E HISPANOAMERICANA.

2020

Resumen

Esta tesis doctoral aspira a analizar la muerte en la narrativa mexicana contemporánea con un especial enfoque en el estudio paralelo de los pensamientos mexicanos y orientales; más específicamente, los chinos. Con el objetivo de desentrañar la esencia de la muerte presentada en las narrativas, haremos, primero, algunas observaciones sobre la función de los mitos de la muerte y el paisaje en las comunidades indígenas y las antiguas comunidades chinas. Mediante la exploración del acervo cultural del pasado y el seguimiento del desarrollo histórico de la perspectiva de la muerte en las dos culturales, procuramos comprender cierta conducta histórica del pueblo y la naturaleza de las costumbres y del espíritu público. Partiendo de esta base, estudiaremos las variadas connotaciones de la muerte y sus coloridos aspectos sensoriales en el panorama literaria, poniendo especial atención en escritores contemporáneos como Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Fernando del Paso y algunos vanguardistas chinos. Con la lectura paralela de las novelas mexicanas y chinas en la elaboración del tema de la muerte, intentamos describir las similitudes y destacar sus peculiaridades; de este modo nos adentraremos en la conformación de sus identidades étnicas y nacionales, daremos coherencia al legado tradicional del país, reflexionaremos sobre cómo las ideas de la muerte cimbran dicho edificio y dibujaremos de manera más o menos fidedigna el rostro que caracteriza esta era y que supone la entrada al futuro.

Palabras claves: muerte, México, China, Narrativa contemporánea

Abstract

This doctoral thesis aims to analyze death in contemporary Mexican narratives with a special focus on the parallel study of Mexican and oriental thoughts; more specifically, the Chinese thoughts. In order to unravel the essence of death presented in the narratives, first, we will make observations on the role of the myths of death and the landscape of indigenous and ancient Chinese communities. By exploring the cultural heritage of the past and monitoring the historical development of the perspective of death in the two cultures, we seek to clarify certain historical behaviors of the people and the nature of customs and public spirit. From this basis, we will study the various connotations of death and its colorful sensory aspects in the literary scene, with particular reference to contemporary writers such as Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Fernando del Paso and some Chinese avant-garde writers. Through the parallel study of the Mexican and Chinese novels about their elaboration of the theme of death, we try to describe the similarities and highlight their peculiarities; in this way we will delve into the conformation of their ethnic and national identities, give coherence to the traditional legacy of the country, reflect on how the ideas of death shape its building and draw more or less faithfully the face that can characterize this era and represent the entrance to the future.

Keywords: death, Mexico, China, contemporary narratives

Agradecimientos

En primer lugar, mis más sinceros agradecimientos a mi director de tesis, el Dr. Bernat Garí, por su concienzuda orientación y apoyo en cada etapa del proceso. Aprecio mucho sus ideas creativas, su aliento interminable y el tiempo dedicado a responder a todas mis preguntas y corregir mi tesis. Gracias a su paciencia, sus estrictos requisitos y comentarios constructivos y profesionales, este trabajo ha podido llevarse a cabo con fluidez y rapidez. Se ha convertido en un modelo a seguir al mostrarme cómo llegar a ser una buena profesora y una investigadora calificada.

Me gustaría expresar, también, mi mayor gratitud a mi tutor, el Dr. Bernat Castany, y los miembros de la Comisión Académica de nuestro programa de doctorado por facilitarme ayuda de todo tipo durante el progreso de mi proyecto, siempre de modo satisfactorio y ameno.

Quisiera agradecer al Sr. Yu Delong y la Escuela Cultural de Confucio en Barcelona el brindarme las oportunidades de hacer prácticas para sustentarme económicamente durante los primeros dos años de mi estancia en Barcelona. Muchas gracias a la organización CSC, que me otorgó una beca de intercambio en México hace seis años y que luego me financió los estudios de doctorado y la vida en España.

Finalmente, en los casi cuatro años de estudio, debo estar agradecida a mis padres y mis amigos, por su interminable cariño, sus consideraciones y por ser la principal fuente de confianza durante todo este tiempo. Todas las personas a las que quiero expresar mis más sinceros agradecimientos y todas mis experiencias me han abierto las puertas a mi futura carrera y me han ayudado a ser una investigadora más cualificada.

Índice

I. Introducción	1
1.1 Hipótesis de trabajo.	19
1.2 Metodología.	25
1.3 Marco teórico.	30
II. Trasfondo histórico de la conciencia de muerte en México y China.	36
2.1 Formulaciones de la idea de la muerte en distintas culturas.	38
2.1.1 Sedimentación psicológica de la cultura nacional.	39
2.1.2 La experiencia única de la vida individual.	53
2.1.3 La memoria colectiva, identidad y vida líquida.	60
2.2 La muerte en la mitología mexicana y china.	67
2.2.1 La creación del mundo.	72
2.2.2 La inmortalidad en los mitos.	76
2.2.3 La descripción de la muerte.	81
2.3 Actitud del pueblo ante la muerte.	91
2.3.1 Las prácticas mesoamericanas del sacrificio.	92
2.3.2 La cosmovisión mesoamericana acerca del sacrificio.	96
2.3.3 Los ritos chinos y su cosmovisión acerca del sacrificio.	100
2.3.4 Las prácticas chinas del sacrificio.	106
2.4 La filosofía de la muerte y su nacionalidad.	112
2.4.1 El dualismo.	114
2.4.2 El mundo del más allá.	121
2.4.3 La festividad.	126
III. La evolución de la muerte y su manifestación en la literatura contemporánea	135
3.1 El desarrollo de la idea de la muerte y la influencia occidental.	140
3.1.1 Campo sociocultural en México y China.	142
3.1.2 La literatura de México y de China.	152
3.2 Un vistazo panorámico de la muerte en la literatura contemporánea.	166
IV. Temporalidad y espacialidad de la muerte en Juan Rulfo.	176

4.1 Aproximación a la obra <i>Pedro Páramo</i> y sus figuras.....	183
4.1.1 Pedro Páramo y el cacicazgo.	185
4.1.2 Juan Preciado y otros hijos más.	192
4.1.3 Las imágenes femeninas.	200
4.2 La muerte rulfiana dentro del contexto cultural de México.	212
4.2.1 El cuerpo mítico de Comala.....	217
4.2.2 El retorno del ciclo vida y muerte.....	227
V. Una visión polifónica de la muerte: Carlos Fuentes.	234
5.1 «Chac Mool», la reaparición del antiguo poder mítico.	242
5.1.1 La contraposición entre Yo, la pulsión de vida y el Otro, la pulsión de muerte.	243
5.1.2 El mito y la encarnación de las imágenes.	254
5.2 <i>La muerte de Artemio Cruz</i> , los héroes atípicos sumidos en el caos.	265
5.2.1 Técnicas narrativas: la alternancia de voces y los distintos tiempos narrativos	267
5.2.2 Imágenes y símbolos de muerte-identidad: espejo, dualismo, círculo inmóvil, enfermedad.....	276
VI. La muerte en una historia ficticia: Fernando del Paso.....	292
6.1 El lenguaje de la muerte: el humor y los sentidos.	297
6.2 La muerte heroica de Maximiliano y el espíritu nacional.....	306
6.3 La muerte sin fin de la madre Carlota.	316
Conclusiones	324
Bibliografía citada.....	333

I. Introducción

A lo largo de la historia de la humanidad, la muerte ha sido considerada como un símbolo emblemático y, al mismo tiempo, como uno de los misterios más inquietantes para la conciencia colectiva, causando sentimientos encontrados como incertidumbre, admiración, compasión o miedo. Asimismo, también ha alumbrado la reflexión acerca de la existencia y del significado de la vida. Como ya dijo Schopenhauer, “La muerte es el verdadero genio inspirador o el Musageta de la filosofía [...] Sin ella es probable que no se hubiera pensado nunca en filosofar” (1900: 153). Platón, en su célebre *Fedón*, también afirmó que la filosofía es “la práctica de la muerte”.¹ En dicha práctica, el filósofo adquiere el coraje necesario para seguir en la búsqueda del conocimiento eterno e inmutable.

En la conciencia primitiva del ser humano, la muerte siempre ha sido concebida como algo sensorial y cognitivo. Si intentamos explicarla desde la visión de la filosofía tradicional, sería difícil comprender todas sus implicaciones, de modo que habría que recurrir a la experiencia en aras de llevar a cabo una primera aproximación. Así pues, nuestro primer acercamiento a la muerte se origina siempre con la despedida de una persona cercana. El moribundo ha de despedirse de las cosas terrenales y, al mismo tiempo, deja un mensaje truculento a sus amigos y parientes: que todo el mundo, tarde o temprano, debe pasar esta prueba. Este conocimiento emocional de la muerte nos conduce a investigar su misterio en las ramas sensoriales, tal como en la Estética, “la ciencia de sensación.”²

Acerca de la influencia de la muerte en la estética y el arte, el erudito alemán Herbert Mainusch comenta:

¹ La sentencia del *Fedón* a este propósito podría resumirse del siguiente modo: “In fact, Simmias, he said, those who practice philosophy in the right way are in training for dying and they fear death least of all men” (cit. en Lee Miller y Reeve, 2015: 117).

² La palabra Estética que propuso Alexander Gottlieb Baumgarten viene del adjetivo griego Aisthetike (estético), y surge a partir del sustantivo Aisthesis (sensación) a través de la construcción habitual “ciencia de la Aisthesis”.

Todas las artes son básicamente una negación de la realidad de la “muerte”. Como resultado, el arte más grande es precisamente el arte que denuncia la existencia de la “muerte”. Los muebles y utensilios en las tumbas del Rey de Egipto; los guerreros de terracota enterrados en los mausoleos del emperador Qin Shihuang en Xi’an; el mural “Santa María” pintado en la iglesia de San Mateo en Venecia; la “Pasión según San Mateo” de Tubach y la particular serie de cruces de Joseph Poy son ejemplos (1990: 222).

Pese al propósito de negación y denuncia expuesto por Mainuch, esto no quiere decir que los artistas rechacen u odien la muerte. Lejos de una primera interpretación, toda representación artística de la muerte tiene como fin hacer de esta algo visible y palpable pues, de ese modo, el pueblo podrá convivir naturalmente con ella y aceptarla con tranquilidad llegado el momento. Al revisar la historia humana, sería difícil encontrar una cultura donde la religión, las tradiciones o las anécdotas populares aparezcan desligadas de la inquietud y la ansiedad generadas por la muerte — sentimientos que el ser humano necesita mitigar para reconciliarse consigo mismo y con esta realidad inexorable—. En palabras de Schopenhauer, la muerte se define como nuestro mayor mal debido a que su amenaza constante provoca también el mayor miedo del hombre. No obstante, según el juicio del filósofo alemán, nada nos entusiasma tan irresistiblemente como el peligro para la vida de los demás; nada es tan impactante como una ejecución.³

A partir de la formación del concepto de la muerte, es posible afirmar que todas las ramas de las ciencias humanas empiezan su infinita especulación y exploración hacia adelante. La literatura, la filosofía, la religión, la ética, la psicología, la sociedad, la humanidad (entre otras disciplinas) se relacionan de manera ora dominante ora

³ La cita original es “The greatest evil, the worst that can anywhere threaten, is death; the greatest fear is the fear of death. Nothing excites us so irresistibly to the most lively interest as danger to the life of others; nothing is so shocking as an execution” (2012: 249).

recesiva con la muerte. Así las cosas, la presente tesis doctoral pretende indagar sobre el tratamiento de la muerte y sus conexiones con las citadas disciplinas, si bien en el núcleo de nuestro trabajo nos centraremos en estudiar el desarrollo de la idea de la muerte presentada en la literatura mexicana, prestando especial atención a la época contemporánea y estableciendo, asimismo, una línea comparativa con el pensamiento chino.

En México, la cultura se identifica por su tratamiento de la muerte, cuyas raíces son tan profundas y complejas que pueden remontarse al sincretismo entre las culturas prehispánicas y la europea. A través de sus rituales, creencias y artes, los mexicanos incorporan sin cesar la muerte en su vida cotidiana. Según el calendario de la antigüedad mexicana, la muerte no es el fin de la vida, sino una oportunidad de empezar un nuevo ciclo, cosmovisión que se refleja en el panorama sociocultural a través del folclore y de multitud de obras artísticas que, sin duda, han contribuido al enriquecimiento del legado cultural de la nación. Un ejemplo representativo es la imagen de la Catrina,⁴ obra gráfica en la que el famoso grabador y caricaturista mexicano José Guadalupe Posada retrata a la muerte de una manera que ha contribuido a “formar y re-formar⁵ la tradición cultural que hasta ahora continua como legado inalienable del pueblo mexicano y de la humanidad” (Romero Díaz, 2013: 26).

En comparación con la pintura o la escultura, que pueden modelar la muerte en alguna forma concreta, la literatura, a través del idioma, nos ofrece un espacio sin límite, en tanto que tan solo la creación literaria da cabida a la reflexión, a la conversación espiritual, a las descripciones más detalladas de un fenómeno o a la construcción de un plano onírico. Se puede decir, en cierto modo, que la presencia de la muerte en el ámbito literario es tan antigua como la literatura misma, especialmente en el caso de México. Dentro del imaginario mexicano, la muerte había adquirido una imagen concreta desde

⁴ La Catrina, originalmente llamada La Calavera Garbancera, es una figura creada por José Guadalupe Posada y bautizada por el muralista Diego Rivera.

⁵ En el texto original, el autor emplea “re-formar”, tal vez con la intención de dar énfasis en el prefijo de repetición.

la mitología prehispánica, la cual varió un poco según las distintas civilizaciones (la olmeca, azteca, maya, etc.). La cognición primitiva de la muerte mostrada en los mitos fluye en la sangre de los mexicanos generación tras generación. De las creencias nace la filosofía humana y, posteriormente, la filosofía vuelve a afectar las leyendas, la cotidianidad del pueblo e, incluso, su forma de ser. La muerte cambia la ontología de un pueblo, esto es, su manera de ser y estar en el mundo

En paralelo, en China también podemos encontrar el indicio de la conciencia de la muerte en la mitología antigua, en la cual el nacimiento de la civilización humana está acompañado por la muerte constante. Esta concepción del mundo da origen a un gran impacto en la formación de la filosofía del pueblo.⁶ En comparación con el tratamiento abierto y generoso que la cultura mexicana otorga a la muerte, el carácter chino, mucho más sensible y reservado, prefiere abordar el tema de manera implícita. En cualquier caso, las referencias a la muerte —que es para el chino un nudo sentimental— son inevitables en miles de poemas y cuentos pertenecientes a la producción de la alta cultura.

Sea como fuere, ambos países han creado un sinfín de obras que tienen la muerte como el tema central. De la unión de dos civilizaciones tan distintas surgen varios iconos e imágenes relacionados con la muerte que comparten algunos puntos y a la vez se diferencian entre sí. Por ejemplo, el agua como la fuente de vida, la enfermedad que oscurece el espíritu, la luz que ilumina el camino al más allá, etc. Los escritores adoptan estos iconos y los convierten en metáforas conceptuales en la creación literaria. Estas metáforas, según Romero Díaz, se pueden tomar “como una estructura cognitiva que da origen no solo a expresiones lingüísticas, sino incluso subyace y es un elemento estructurador del modo de vida y de pensar del pueblo que la alberga” (2013: 29). Su origen se remonta a la Antigüedad, concretamente a la época en que los pueblos

⁶ Por ejemplo, el confucianismo y el taoísmo, dos de las corrientes ideológicas más importantes de la antigua China, han constituido la ideología dominante de la China feudal. Estas filosofías, junto con sus doctrinas, se clasifican como un sistema ético. Más que una religión, este sistema reúne al pueblo como un conjunto, sin importar su región o creencia; ofrecen valores morales y sociales, y normalizan las conductas de ciudadanos y gobiernos para armonizarlos entre sí y con los antepasados.

practicaban ritos funerarios, sacrificios ante los antepasados, etc.

En el estudio de los historiadores, se puede observar que muchas prácticas acerca de la muerte procedentes de la Antigüedad llegan hasta la época moderna. Todas ellas han experimentado muchos cambios en las formas y contenidos, transformándose en costumbre al final. Detrás de estos tratamientos, el culto a los muertos, con su sentido religioso, solemne o jocosos, pervive hasta nuestros días y se convierte en un signo cultural y social.

Con el fin de sacar a flote la evolución del concepto de la muerte en la literatura y su relación con el pueblo, debemos repasar la historia. Ya sabemos que México y China, a pesar de sus constantes conflictos internos, han detentado un poder autonómico durante muchos siglos. Igual que muchas otras regiones, cada uno estaba concentrado en el fortalecimiento propio. En el siglo XV, mientras cada civilización estaba floreciendo en su territorio, en el mundo lejano de Occidente, la competición por la supremacía entre diferentes potencias se agudizaba cada día más. Ante los conflictos internos y las confrontaciones externas, España, un país con gran ambición y extraordinaria técnica de navegación, entró en escena. Después de la expedición que dio lugar al descubrimiento de América en 1492 como consecuencia de la búsqueda de oro, España empezó su conquista y evangelización en esta tierra. Durante la etapa de dominación española de tres siglos, la religión católica y la cultura occidental se implantaron en los territorios de México, donde se formaba una nueva concepción del mundo y de la vida.

En *La Conquista de América: el problema del otro* Tzvetan Todorov nos ofreció un punto de vista interesante para acercarnos a este encuentro de dos mundos: descubrir el Yo a través del Otro.⁷ En este sentido, la conquista se puede tomar como un proceso de conocer al Otro y reconocer al Yo. En fases iniciales del descubrimiento, Colón no

⁷ Todorov desarrolla esta idea exponiendo que "uno puede descubrir a los otros en uno mismo, darse cuenta de que no somos una sustancia homogénea, y radicalmente extraña a todo lo que no es uno mismo: yo es otro. Pero los otros también son yos: sujetos como yo" (1987: 13).

había podido evadir el etnocentrismo y cometió un error al reconocer a los indios como otros Yo: “Los indios, físicamente desnudos, también son, para los ojos de Colón, seres despojados de toda propiedad cultural: se caracterizan, en cierta forma, por la ausencia de costumbres, ritos, religión” (Todorov, 1987: 44).

Por una parte, desde el punto de vista de los conquistadores, como en el Nuevo Mundo no existía nada, todo estaba por fundar: nueva lengua, nueva creencia religiosa, nuevo sistema institucional, nuevas costumbres, etc. Por la otra, detrás de una serie de derrotas de “valor simbólico” ante “la fuerza de avanzada”, los indios empezaban a tomar la diferencia del Yo con el Otro como signo de ausencia y, por tanto, de inferioridad cultural.⁸ Varias costumbres de los indígenas fueron trastocadas por el modelo europeo-cristiano e iban adaptándose a este poco a poco. Un ejemplo representativo de este encuentro es la famosa fiesta del Día de Muertos. Por un lado, su origen se remonta a la época de los indígenas de Mesoamérica; por el otro, se combina con los rituales de la festividad católica del día de Todos los Santos.⁹ Este mestizaje cultural se deja percibir, a lo largo de la conquista, en todos los aspectos de esta tierra colonizada. Otro ejemplo del mestizaje cultural es el sincretismo religioso (más bien dicho, el cristianismo mexicano) en el que, según Todorov, se distinguen los dos puntos de vista, azteca y español: “la purificación azteca por el agua es como la confesión; las penitencias son muy semejantes en ambas religiones [...] las abluciones aztecas son

⁸ A este respecto, los hechos históricos resultan fundamentales, como bien apunta Todorov: “Cortés manifiesta su gusto por las acciones espectaculares, con plena conciencia de su valor simbólico. Por ejemplo, es esencial ganar la primera batalla contra los indios; destruir sus ídolos al primer desafío de los sacerdotes, para mostrar que se es invulnerable [...] quemar determinado palacio situado en el interior de la ciudad para mostrar lo poderosa que es la fuerza de avanzada; subir hasta arriba de un templo para que todos lo vean” (1987: 126).

⁹ Los orígenes de la celebración del Día de Muertos en México se remontan a la época de los indígenas de Mesoamérica, tales como los Aztecas, Mayas, Purepechas, Nahuas y Totonacas. Los rituales que celebraban las vidas de los ancestros fueron realizados por estas civilizaciones al menos durante los últimos 3000 años. Cuando los conquistadores españoles llegaron a América en el siglo XV, estuvieron aterrados por las prácticas paganas de los indígenas, y en un intento de convertir a los nativos americanos al catolicismo trasladaron el festival al inicio de noviembre para que coincidiese con las festividades católicas del Día de Todos los Santos y Todas las Almas. El Día de Todos los Santos es un día después de Halloween. Este último fue también un ritual pagano de Samhain, el día céltico del banquete de los muertos. Los españoles combinaron las costumbres de Halloween con el festival similar mesoamericano, creando de este modo el Día de Muertos. Recuperado de <http://diadelosmuertos.yaia.com/historia.html>

como el bautismo: hay agua en ambos casos” (1987: 218).

Durante la época de la Colonia, los conquistadores destruyeron la ilusión de los indios de una tierra prometida en la que habitaban los espíritus después de la muerte,¹⁰ implantando por un lado, matanzas, plagas, explotaciones, y, por el otro, la imagen de Dios y las llamas del fuego eterno del infierno. Así pues, bajo la influencia de las doctrinas católicas, surgía un cambio fundamental en la cosmovisión de la muerte y con ella apareció el miedo a morir y al purgatorio.

En el siglo XIX, la guerra de Independencia puso fin a trescientos años de dominación española, liberando a los mexicanos de las profundas contradicciones sociales. Esta guerra es un proceso histórico muy complejo. Según Ambrosio Velasco Gómez, se deriva de un grupo de escritores humanistas del siglo XVI, como fray Alonso de la Veracruz y Bartolomé de las Casas,¹¹ quienes rechazan la conquista hegemónica de España y dejan entrever un sentimiento de orgullo de la cultura americana en vez de la europea. Sus ideas fueron desarrolladas por los pioneros criollos a lo largo del periodo colonial, “constituyendo una auténtica tradición humanista que conforma la matriz intelectual del nacionalismo mexicano y del movimiento de Independencia que se origina en 1808” (Velasco Gómez, 2010: 38). Cabe conceder que durante los movimientos de independencia latinoamericana (en el caso específico de México es durante 1920 y 1921), habían intervenido los grandes latifundistas, cuyo objetivo no era “integrar a las clases bajas en la política sino, justamente, lo contrario, tener un ejército propio para reprimir rebeliones como las de Tupac Amaru o Toussaint L’Ouverture” (Castany Prado, 2007: 250). El cariz esclavista y reaccionario que tenían

¹⁰ “Conociendo los españoles las sencillas opiniones de estas gentes acerca de las almas,[...] esforzábanse en convencer a aquellos desgraciados, a fin de que espontáneamente dejaran su suelo natal y consintiesen en ser trasladados a Cuba y la Española, [...] y después por los españoles, iban cantando en pos de una ilusoria esperanza, y cuando se vieron engañados y que en vez de sus parientes y personas deseadas, solo hallaban dura servidumbre e inacostumbrados y crueles trabajos, llenos de deceleración o se daban muerte con su propia mano o preferían dejarse consumir de hambre” (Todorov, 1987: 127).

¹¹ Véase más en: “El humanismo que iniciaron De la Veracruz y De las Casas fue conformando paulatinamente una idea de nación mexicana que reconocía el valor y la significación de las culturas indígenas. A partir de entonces empieza a arraigarse la idea de que la Nueva España es una patria para los nacidos en América: criollos, indígenas y mestizos, y no para los europeos” (Velasco Gómez, 2010: 42).

las dichas revoluciones podría explicar que las colonias tardaran tanto en independizarse, teniendo en cuenta la crisis de la Corona española.¹²

Tras muchos años de colonialismo, los mexicanos establecieron un sistema político y un nuevo gobierno. Al mismo tiempo, libre del gobierno colonial y del régimen de las autoridades eclesiásticas, la creación artística alcanzó su momento de máximo esplendor especialmente en el ámbito literario. Y es que, al experimentar la independencia y ser testigos de la consiguiente serie de luchas revolucionarias, los escritores mexicanos salieron del estancamiento de la creación literaria, es decir, de la total imitación de las modas europeas,¹³ ya que sintieron entonces la necesidad de escribir sobre su propia cultura y produjeron muchas obras importantes, intentando edificar las letras mexicanas en las que destaca más lo americano.¹⁴

El intento de reclamar la identidad nacional a través de la literatura no es algo nuevo. Ya en la época del México virreinal, los criollos empezaron a desempeñar su misión de construir una nación propiamente mexicana, como afirmó Belem Clark de Lara: “su ruta es mirar lo que somos y, especialmente, entender que tenemos un territorio distinto a España, en paisaje, costumbres y tradiciones” (citado en García Esquivel, 2014: s.p.). En la producción literaria, el propósito era el mismo:

[...] unas letras nacionales, porque carecíamos de una tradición literaria y había que construirla. Los liberales no quieren que sea la

¹² Castany Prado comenta en *Literatura posnacional* que “el liderazgo de las independencias latinoamericanas estuvo a cargo de latifundistas”, ya que “el carácter más humano que tenían con los esclavos las nuevas leyes ilustradas de Carlos III” irritaba a “los propietarios de esclavos criollos, y que les llevaron a apoyar las independencias [...] Era de esperar, por otro lado, que en muchos casos los esclavos y los indios apoyasen a la metrópolis, hecho que explicaría que las colonias tardasen tanto en independizarse, teniendo en cuenta la debilidad de España” (2007: 250).

¹³ El texto original es: “la imitación de las modas europeas o norteamericanas, en épocas más recientes, cuyo trasplante a México no ha sido casi nunca feliz” (Castellanos, 1964: 223).

¹⁴ Véase en: “Es hasta después del movimiento revolucionario de 1910 (que nos lega un cúmulo de testimonios y documentos y anécdotas, pero, si acaso, una o dos novelas) cuando comienza a surgir, en todas las modalidades artísticas, el deseo consciente y explícito de encontrar las formas propias, distintivas, inconfundibles, de ser y de parecer de un país que inicia, vigorosamente, su proceso de integración” (Castellanos, 1964: 223).

española y se decantan por los clásicos, mientras conservadores asumen los dos: los clásicos y tradición hispana (citado en García Esquivel, 2014: s.p.).

Debido a las restricciones que marcó la sociedad, durante muchos años los autores locales no habían podido construir una literatura realmente independiente y exitosa.¹⁵ La independencia generó una nueva perspectiva de la literatura con renovados recursos expresivos y una visión humanista en la búsqueda, precisamente, de la identidad. Esta serie de movimientos literarios se conocen en la historia como el vanguardismo y el “Boom literario”:

El horizonte cultural lentamente ira enriqueciéndose con nuevas influencias y fermentos: franceses, italianos, ingleses, alemanes, estadounidenses e hispanoamericanos, además de los españoles tradicionales. Y con sus estímulos, incorporados a la expresión propia, la literatura mexicana va evolucionando hacia su autonomía. [...] es preciso reconocer que (la literatura de estos años) fue de intensa actividad y vitalidad, que estuvo animada por doctrinas estéticas y culturales y que, gracias al esfuerzo de sus escritores, pudo alcanzarse la madurez y la originalidad, a partir de las últimas décadas del siglo XIX (Martines, 1999: 17).

Durante esta época, destacaron autores de la importancia de Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Octavio Paz o Elena Garro, entre otros. En sus obras, los escritores mexicanos no escapan de la fascinación que el tema de la muerte ejerce sobre ellos. El mundo literario que crean algunos de ellos es un espacio mágico tejido a base de hilos, coloridos y desgarrados relacionados con la muerte. Se trata de una expresión propia que

¹⁵ Castellanos se refiere a esta negativa influencia del contexto social al considerar que “los defectos de la obra literaria no deben ser imputados exclusivamente a su creador. Mucho ha habido de amorfo, de incoherente, de fluido, en esa realidad que nos circunda y que tan lentamente va plasmándose en una nación” (1964: 223).

se va enriqueciendo con sus raíces históricas y evolucionando hacia la autonomía. De esta manera, logran construir un espacio sin límites, donde la muerte sirve para que la gente la venera, la honre, e incluso se burle de ella.

La conquista de América solo era un aperitivo en la larga competición de la hegemonía occidental, que abrió el camino de la colonización a las potencias imperialistas europeas, cuya expansión se extendía más tarde hacia el continente asiático y llegó a China.¹⁶ A la amenaza económica inicial,¹⁷ siguieron los enfrentamientos armados. La inercia de los gobernantes chinos “desembocó en las formidables explosiones sociales y en las insurrecciones de poblaciones colonizadas que hicieron tambalear el imperio” (Gernet, 1999: 481)

Tras varias derrotas militares contra la invasión europea,¹⁸ los progresistas chinos abogaron por introducir las ciencias avanzadas de Occidente al imperio cerrado. Lo que llegó junto con las nuevas técnicas fueron las nuevas ideologías, que dejaron una gran influencia en la literatura contemporánea china. Después del Movimiento del Cuatro de Mayo,¹⁹ en 1919, el sector académico se proponía romper completamente con el

¹⁶ Mary Gilmartin, en su estudio «Colonialism/Imperialism», dividió la expansión europea en tres fases: la primera fue liderada por el imperio español y el imperio portugués y afectó principalmente América Latina; las campañas de Gran Bretaña en Asia fueron el inicio de la segunda expansión (más tarde se involucraron otros países como Francia, Portugal y los Países Bajos); la tercera fue el reparto de África desde la década de 1880, con la participación de Francia, Alemania, Reino Unido, Italia, Portugal, Bélgica y España (2009: 115-123).

¹⁷ “La verdadera amenaza que Inglaterra hace pesar sobre China en la primera mitad del siglo XIX es mucho menos militar que económica: las importaciones de opio contribuyen a minar la economía de un imperio en el cual tanto las finanzas como el sistema político y administrativo se estaban degradando desde los alrededores de 1800” (Gernet, 1999: 480).

¹⁸ “Las sucesivas humillaciones sufridas por el imperio, las derrotas infligidas por Francia en 1885 y aún más el desastre militar de 1894 dan un nuevo impulso al movimiento reformista [...] que, con la ampliación de la audiencia de la escuela del *Gongyangxue*. [...] Es de los eruditos y filósofos de esta escuela que el célebre reformador saca la mayor parte de sus ideas” (Gernat, 2005: 523).

¹⁹ El Movimiento de Cuatro del Mayo fue un movimiento social chino contra el imperialismo japonés y el control de Japón en China, surgido a raíz de las protestas de los estudiantes en la Plaza de Tian'anmen de Pekín el 4 de mayo de 1919, las cuales fueron un reflejo de transformaciones muy profundas que se estaban produciendo en la sociedad china. La creciente industrialización del país y la mejora en el sistema educativo provocaron un crecimiento de la clase media urbana, que veía con preocupación el estado de crisis nacional en que se encontraba el país. En el ámbito literario, el ímpetu reformista se manifestó en el éxito del movimiento en favor del uso de la lengua vernácula en la literatura. Los autores más representativos de esta tendencia son Hu Shih o Lu Xun, entre otros escritores jóvenes.

pasado. Así, se comenzaron a rechazar todos los compromisos anteriores para hacer llegar las conciencias modernas al público.²⁰

Como consecuencia de todo lo anterior, la muerte, por primera vez, se convirtió en uno de los temas más tratados²¹ de las obras literarias. Desde ese momento, la presentación de la muerte en la literatura contemporánea adoptó una descripción más audaz y directa, que cristalizaba las huellas de Occidente, como lo corrobora la concepción cristiana de la muerte como tragedia, y fuente de conflicto (especialmente en los textos de naturaleza dramática).

A partir del conjunto de experiencias similares, China y México se pueden tomar como dos espejos que se reflejan entre sí, y no solo eso, pues la comunicación cultural y política entre estos dos países aún los vincula más. El estudio acerca de la relación de la cultura china y América Latina se remonta al siglo XVIII. En el año 1761, el orientalista francés Joseph de Guignes publicó *Investigaciones sobre las navegaciones chinas de la Costa de la América, y sobre algunos pueblos ubicados en el extremo oriental de Asia* y propuso que China fue el primer país en descubrir América Latina, ya que en 499 d.C. un monje llamado Hui-Shen²² llegó a México y escribió un informe de este territorio, situado a 20,000 li²³ al este de China y conocido en aquel entonces con el nombre de Fu-Sang.²⁴ En México también existen estudios similares. En 1990 el historiador Gustavo Vargas publicó un libro titulado *Fusang, los chinos en América*

²⁰ Acerca de este sentimiento de rechazo, Gernat opina que “los chinos, cada vez más numerosos, que han estudiado en el Japón, Europa y Estados Unidos, se avergüenzan de su propio país y de sus tradiciones. En el estado de decadencia en que ha caído China, los comportamientos tradicionales, las costumbres, las letras y las artes del letrado y todo lo que queda de la antigua China les parece una caricatura odiosa” (2005: 570).

²¹ Véase en el estudio del académico Xiao Bairong: “死亡秀这股奇异的文学潮流[...]它是中国文学在东西方社会文化思潮的合力下形成的” (2010). “La tendencia literaria del espectáculo de la muerte (en el siglo XX) [...] se formaba con la sinergia de las tendencias sociales y culturales del este y del oeste” (la traducción es mía).

²² 慧深

²³ Li es una unidad de medida de China. Un li equivale a quinientos metros.

²⁴ 扶桑国

antes de Colón,²⁵ en el que el escritor desplegaba detalladamente la hipótesis de que los chinos llegaron a América en el siglo V a.C.

Si la historia de Fu-Sang no goza de toda la credibilidad para algunos, debemos recurrir al intercambio de la Ruta Marítima de la Seda dada su condición de verdadero suceso histórico. A partir de finales del siglo XVI, los comerciantes chinos iniciaron una ruta vía Filipinas hacia Acapulco. Miles de personas, bienes y noticias viajaban entre China y México. Desde entonces, los dos países están vinculados por miles de lazos.

En el siglo pasado, el movimiento de ideología política se despliega a escala internacional. México y China, en este lapso, se caracterizaban por “la turbulenta elaboración y búsqueda de formas políticas y sociales, por las invasiones extranjeras y el afianzamiento final de los gobiernos liberales” (Martines, 1999: 17). La Guerra Fría iniciada en 1947 separó el mundo en dos bloques: el occidental/capitalista y el oriental/comunista. Algunos de los escritores latinoamericanos que sentían empatía con el oriental visitaron China. Según las estadísticas incompletas (Li, 2001: 463), más de 1200 personajes de diecinueve países latinoamericanos habían venido a China en la década de los cincuenta, entre los cuales figuran Octavio Paz, Pablo Neruda, Miguel Ángel Asturias, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier y otras decenas de escritores. La presencia del pensamiento chino en la literatura latinoamericana era evidente:

Desde las obras de Domingo Faustino Sarmiento hasta la de Octavio Paz, desde Pablo Neruda hasta Julián del Casal, pasando por José Joaquín Fernández de Lizardi, Enrique Gómez Carrillo, Rubén Darío, Rubén Darío o Jorge Luis Borges, el mundo asiático ejerció una atracción poderosa como materia de representación simbólica en el

²⁵ *Fusang, los chinos en América antes de Colón* se publicó en Editorial Trillas (México, D.F). Las ideas de Vargas no han sido aceptadas por todo el círculo académico. Cerca de la propuesta del libro, los sinólogos occidentales Klaubolite (Alemania), Hillerg (Países Bajos), Needham (Reino Unido), entre otros eruditos, sostuvieron opiniones opuestas.

marco de las sucesivas (y oscilantes) olas cosmopolitas de la cultura latinoamericana²⁶ (Cit. en Fernández Bravo, 2015: 53).

La nómina de autores citada asimiló, de un lado, la cultura oriental y, del otro, exportó a oriente el realismo mágico. Asimismo, en la época contemporánea, la literatura de cierto nivel había sido un instrumento político tanto para México como para China,²⁷ lo que no impidió el florecimiento y desarrollo autónomo de las dos culturas en el terreno de la creación literaria. Dentro del boom literario experimentado por ambos países, cabe destacar la recurrencia temática de la muerte. De aquí surge la posibilidad de comparar en dos culturas tan lejanas la percepción de la muerte y su materialización en el ámbito literario.

México y China son dos países con una historia muy larga. En tierra china, ya hace 5.000 años, existía una civilización brillante que se prolonga hasta ahora. Mientras tanto, en el continente americano, a partir del 2000 a.C., fueron surgiendo varias civilizaciones, entre las cuales sobresaldría la azteca. Aunque esta civilización no sobrevivió a la colonización, su influencia llega hasta la actualidad. Tanto México como China disponen de una particular noción de la vida y de la muerte y cuentan así con una considerable cantidad de obras literarias maravillosas sobre el tema. De este modo, nos proponemos establecer en el trabajo presente una comunicación entre dos culturas, dos continentes y dos civilizaciones.

Goethe, en el siglo XIX, propuso el concepto de Weltliteratur. En sus palabras “literatura nacional ya no dice gran cosa, llegó la época de la literatura mundial, y ahora

²⁶ Aguilar, 2009; Altamirano, 1983; Cristoff, 2009; Hagimoto, 2012; Lopes, 2005; Santiago, 2004; Siskind, 2014.

²⁷ Acerca de la relación entre literatura y política en México abundan las críticas literarias: el poema metafísico, la novela abstracta o la indagación erudita responden a una visión militante de la sociedad (Monsiváis, 1968: 1); la narrativa fue comprendida como la síntesis de varios propósitos: el de producto cultural, el de réplica política y el de operación sistemática sobre el lenguaje y la estructura (Sampedro, 1981: 264). Por su parte, el primer presidente chino Mao Zedong afirmó acerca de la relación entre literatura y política: “La literatura y el arte deben pertenecer a una clase determinada y a una ideología política determinada. No existen el arte por el arte ni el arte por encima de las clases. [...] La literatura es un aparte de la revolución de la clase proletaria, como dice Lenin, la ‘literatura es el engranaje y el tonillo de la máquina de la Revolución’” (1975: 27).

cada uno tiene que ayudar a acelerar esta época” (Eckermann, 1949: 185). El prestigio de Goethe y la complejidad del tema fueron motivos de disputa. Una de las ideas más difundidas certifica que se puede entender la literatura mundial en tres niveles: la integración de diversas literaturas; los clásicos mundialmente reconocidos; y, finalmente, la suma de toda la literatura en el mundo. Como explica Sarro Damián Leandro:

— En primer lugar, está dado por los catálogos de muchas historia de la literatura, a manera de manuales de literatura, se presenta un intento teórico de descripción desde una base global, que en la mayoría de los casos termina siendo una base europea y occidental, soslayándola con secciones parciales de diversas literaturas, o bien detallando movimientos, tendencias estilísticas o estratificaciones cronológicas,

— Por otro lado, este concepto se utiliza al referirse a las obras canónicas, académicamente aceptadas como “clásicos de la literatura”, aquellos libros mundialmente reconocidos y tratados en los claustros universitarios,

— Por último, y en su acepción primitiva, se toma a la Weltliteratur como el procedimiento para aprehender otras tradiciones literarias y culturales distintas a la propia, o sea la posibilidad de apertura a otras obras de lejanos países, con otros sistemas lingüísticos, “al intercambio entre las diversas literaturas que correrían parejo y completarían el tráfico y los trueques comerciales²⁸” (2006: s.p.).

En la academia china, muchos eruditos han estudiado este tema. En «世界文学:

²⁸ Frase citada por Sarro de «¿Qué es la literatura comparada?» en *Orientaciones en literatura comparada* de S. S. Pawer.

一个乌托邦式文学愿景»²⁹ (Gao, 2016) se piensa que Weltliteratur no es un concepto, sino un estándar que deben seguir todas las naciones. En «世界文学不是文学的世界主义»³⁰ (Jiang, 2018) se concluye que las obras clásicas de cada entidad forman el “modelo” de la literatura mundial a través del cual se puede trazar un panorama general. No importa de qué tipo de comprensión estemos hablando: podemos concluir que la literatura mundial no será, en el largo proceso histórico posterior, lo opuesto a la literatura nacional y, ni mucho menos, será su final.

En el desarrollo del proceso de la civilización humana, la fabricación de bienes materiales ha evolucionado desde la producción en “el pequeño taller del maestro patriarcal” a la producción intensiva y estandarizada en “la gran fábrica del capitalista”³¹(Marx y Engels, 2011: 40). Mientras, la producción de obras intelectuales es sustancialmente opuesta: al comienzo, se producía colectivamente y se difundía boca a boca, tal como los mitos, los cantos o las anécdotas populares. Posteriormente, la producción se restringe al medio escrito de modo que la lectura se vuelve cada vez un proceso más individualizado³²(Xie, 2015: 645).

Es verdad que, con la formación del mercado mundial y el desarrollo de las técnicas informáticas, el consumo de los productos artísticos en la actualidad ha puesto en circulación unas reglas nuevas, por ejemplo, el proceso de producción de las obras, el marketing comercial, la orientación hacia el producto, la promoción multimedia, etc. Todo ello da cuenta de unos nuevos modos de recepción y difusión inéditos en la historia y explica determinadas tendencias como el gusto por las novelas surrealistas en América Latina, la preferencia por los relatos detectivescos en Reino Unido o la buena

²⁹ «Weltliteratur: una visión literaria utópica» (la traducción es mía).

³⁰ «Weltliteratur no es cosmopolitismo literario» (la traducción es mía)

³¹ La idea completa de Marx y Engels es que “la industria moderna ha transformado el pequeño taller del maestro patriarcal en la gran fábrica del capitalista” (2011: 40).

³² El texto original es: “作为集体表象,神话排斥个人的独立思考,故批判精神的兴起直接促进神话的衰歇” (Xie, 2015: 645). “Como un producto colectivo, la mitología excluye reflexiones individuales, por lo que el surgimiento del pensamiento crítico promueve directamente el declive de la mitología” (la traducción es mía).

acogida de mitos épicos como “Mahabhárata” de la India y Suzhou Pingtan”³³ en China.

Baricco declaró que el dictamen de los técnicos en el campo literario, “incluso de los más escépticos respecto a la orientación que está tomando el mercado de los libros, es que esa literatura se ha beneficiado de la ampliación del mercado: vende un poco más, a veces mucho más, en la práctica nunca mucho menos (2006: 81). La ampliación del mercado se manifiesta tanto en el aumento de la tirada de las publicaciones como en la velocidad acelerada de traducción. Un *best-seller* en castellano que se publica en Barcelona puede tener su traducción al inglés e incluso al chino y aparecer en Nueva York y Pekín al mes siguiente. Este tipo de *best-sellers*, normalmente, tiene ciertas cualidades en términos de forma y contenido que pueden llamar la atención a los lectores de muchos países pues, como dijo Baricco: “todo lo que nosotros consideramos arte elevado, fuera del alcance de la corrupción mercantil, nació para satisfacer al conjunto de su público” (2006: 76). Esto refuerza la idea de que la lectura y el consumo de estas obras literarias tiende a universalizarse.

Por consiguiente, se puede prever que, en el futuro, y a medida que la civilización material se vea cada vez más globalizada, más y más recursos van a ser compartidos. Las barreras del lenguaje, de las tradiciones estéticas y de los medios de la circulación han sido superadas por nuevos métodos. Los factores diferenciales entre los estados se diluirán y, como resultado, esta tendencia a la universalidad literaria sobre cómo manifestar la particularidad y destacar la identidad nacional será un reto cada día más urgente, haciendo de la tarea de comparar la literatura entre distintas entidades algo fundamental.

Un autor que destaca lúcidamente en este aspecto es Mo Yan.³⁴ Sus obras, aunque apuntan a un marco cultural preeminentemente oriental, son muy populares entre los

³³ Pingtan (评弹, píngtán), es una forma de arte musical / oral popular en el sur de Jiangsu, el norte de Zhejiang y Shanghai. Es una combinación de "Pinghua" y "Tanci", que son dos formas de la tradición musical narrativa china.

³⁴ 莫言(Mò Yán).

lectores extranjeros. En 2012, la academia sueca otorgó el Premio Nobel de literatura a Mo Yan y le consideró un narrador “que con realismo alucinatorio une cuento, historia y lo contemporáneo” (2012, nota de prensa). Mo Yan ha recibido una notable influencia por parte del realismo mágico, pero nunca ha intentado ocultar o minimizar los atributos nacionales en sus novelas y sus técnicas artísticas. Al contrario, se inspira en la narración popular china y adquiere las materias primas desde la vida real del campo anchuroso. Por ello, sus cuentos “have mythical and allegorical pretensions and turn all values on their heads”³⁵ (Wästberg, 2012: s.p.). Podría concluirse, por tanto, que lo que expresa Yan en sus obras es la pasión auténtica de China.³⁶

En el actual mercado mundial del arte, la producción y el consumo se centran principalmente en la personalidad y la originalidad del trabajo. Es difícil imaginar que, hoy en día, un novelista de China que cultive un estilo equivalente al de Carlos Fuentes o Juan Rulfo pueda ser aclamado por el público. Respetar el legado literario histórico y explorar su significado contemporáneo son los principios en los que deben insistir los creadores literarios de diferentes nacionalidades. En nuestro caso, la herencia de pensamientos de la muerte en Mesoamérica y China, que “ha ido recogiendo a lo largo de los siglos significados añadidos, ricos, profundos” (Arizpe, 2011: 66) es un legado con valor y validez en la mirada de todo el mundo. Sus nuevos desarrollos nos llevan a reinterpretar el ritual antiguo, “a tratar de comprender cuales son los significados, en la polisemia de valores que, como todo ritual, encierra, que hoy por hoy hacen valer aún más la participación de las personas y los grupos en esta gran manifestación cultural”

³⁵ Sus cuentos “tienen pretensiones míticas y alegóricas y ponen todos los valores a cabeza” (la traducción es mía).

³⁶ Véase en el discurso pronunciado por Per Wästberg en la ceremonia de entrega del Premio Nobel: “North-eastern Gaomi county embodies China’s folk tales and history. Few real journeys can surpass these to a realm where the clamour of donkeys and pigs drowns out the voices of the people’s commissars and where both love and evil assume supernatural proportions [...] In Mo Yan’s work, world literature speaks with a voice that drowns out most contemporaries”. Disponible en <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2012/prize-announcement/>

“La tierra del noreste de Gaomi encarna los cuentos populares y la historia de China. Pocos viajes pueden llegar a este reino donde el clamor de burros y cerdos ha cubierto las voces de los comisarios del pueblo y el amor y el mal adquieren unas proporciones sobrenaturales [...] En la obra de Mo Yan, la literatura mundial habla con una voz que ahoga a la mayoría de los contemporáneos” (la traducción es mía).

(Arizpe, 2011: 66). Mientras, la memoria ancestral y la herencia cultural, tal como la cultura de la muerte, se siguen transmitiendo entre los miembros de una misma etnia: la nacionalidad no va a desaparecer, y esta se reflejará en su literatura.

1.1 Hipótesis de trabajo.

El propósito de este trabajo es identificar el tema de la muerte siguiendo algunas líneas desde la época prehispánica hasta la época contemporánea para investigar sus manifestaciones en el ámbito literario a partir de una selección de obras mexicanas que compararemos con el pensamiento chino.

Para llevar a cabo nuestra investigación es necesario plantearnos una serie de dudas iniciales: ¿la creencia y el significado de la muerte en México y en China han sido siempre los mismos?, ¿de dónde procede la raíz de tales formas y figuraciones?, ¿qué cambio han experimentado?, ¿qué hay de cierto en afirmaciones como que los mexicanos no le temen a la muerte, sino que la burlan, o que los chinos no se la toman en serio hasta el punto de omitir mencionarla?, ¿entre estas dos culturas existe un modo peculiarmente distinto de entender y de vivir con la muerte?, ¿hasta qué punto las culturas coinciden en su proceso del desarrollo?, y, finalmente, ¿qué papel juega la conciencia de la muerte en la construcción de la identidad nacional?

Para dilucidar dichas cuestiones, merece la pena empezar desde el principio y llegar a comprender por qué los escritores hablan tanto de la muerte. Schopenhauer comenta que el miedo hacia la muerte es innato, igual que la voluntad de vivir:

La esencia íntima de todo animal y asimismo la del hombre está en la especie, y en ésta es donde tiene sus raíces la voluntad de vivir, tan poderosa y tan activa. En cambio, sólo en el individuo existe la conciencia directa; por eso le parece ser diferente de la especie, por eso teme la muerte. En el individuo la voluntad de vivir se manifiesta en el hambre y en el miedo a la muerte (1990: 187).

Si echamos un vistazo a la historia de la literatura, entre todas las obras reconocidas, muchas textualizan de un modo u otro el tema de la muerte y sus

consecuencias. Los autores más reconocidos desde Occidente hasta Oriente, desde la prehistoria hasta la modernidad, han demostrado una rica y profunda reflexión sobre el final de la vida, marcados siempre con los signos propios de su cultura y con la tarea de “recuperar la conciencia de mortalidad en una sociedad que antepone los valores materiales a los vitales, emocionales y espirituales contribuiría a un desarrollo más equilibrado y armónico de las personas y de las sociedades” (Cortina Selva, 2010: 5).

En este punto, merece la pena advertir la vinculación entre literatura e identidad. Mediante el lenguaje se plasman las características de la vida social de una nación y sus tradiciones culturales, las costumbres, o las cualidades psicológicas, entre otras. Este conjunto de factores construye la identidad de una nación, dentro de la cual un grupo de personas está íntimamente ligado. Sergio Mansilla comenta acerca de la relación literatura-identidad:

Se afirma, a menudo, que la literatura no sólo representa la identidad cultural de la comunidad o colectividad desde donde emerge como escritura artística institucionalmente aceptada y legitimada en cuanto tal, sino que genera identidad; incluso más: ella misma, en algún sentido que exploraremos más adelante, sería identidad (2006: 131).

En el caso del tema que elegimos, la literatura es, entre todos los tipos de artes, uno de los mejores vehículos para la construcción de la muerte. Ya que el plano literario como expresión de una cultura, es el medio ideal para “reflejar el proceso sincrético asimilado por la sociedad” (Altuve Hernández, 2018: 155). Acerca del potencial de la literatura, Werner Jaeger comentó que solo ella posee al mismo tiempo, la validez universal y la plenitud inmediato y vivaz que constituyen las condiciones más importantes de la acción educadora”³⁷ (Citado en Villegas, 1988: 74). Las historias pasadas, las imaginaciones oníricas, las actuaciones exageradas, las escenas que no se

³⁷ Véase más: “Mediante la unión de estas dos modalidades de acción espiritual supera al mismo tiempo la vida real y a la reflexión filosófica” (Citado en Villegas, 1988: 74).

pueden restablecer... desde el mundo interior más recóndito hasta el fenómeno más explícito del exterior, desde la realidad más rigurosa hasta el reino más imaginario se puede presentar a través de la escritura sin las limitaciones propias de la técnica y de la ciencia moderna. En las obras literarias, la muerte se revive con el toque personal del autor. Es una expresión nacida en la conciencia colectiva que está arraigada en la civilización. Por eso, hasta cierto punto, se puede decir que la literatura (y también la pintura) tiene la voz cantante sobre la muerte.

La muerte eslabona los fragmentos de cada vida individual como una totalidad del proceso histórico que abarca el principio y el final y, así, permite a los individuos reconocerse e identificarse; la muerte nutre el concepto del “colectivo”, y al compartir el mismo pasado y presente, el individuo siente la simpatía y la pertenencia a una colectividad.

Según Karl Marx “no es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia” (1959: 26). Lo mismo sucede en la producción intelectual: la vida es el cimiento de la creación. Partiendo de la experiencia cultural y personal, analizaremos cómo muchos autores emprendieron su viaje literario con el propósito de “vencer al poder de la época recuperando personajes, acontecimientos y valores del reino del olvido y dar sentido al presente, recurriendo a un significado original que se identifica con la visión de la tierra natal o el suelo nativo” (McDougall, 2013: 252).

La muerte se plantea así como el mayor dilema de la vida y la tragedia más conmovedora en la realidad social. Ludwig Wittgenstein, en su tesis *Tractatus logico-philosophicus*, sostiene que “la muerte no es ningún acontecimiento de la vida. La muerte no se vive. Si por eternidad se entiende no una duración temporal infinita, sino la intemporalidad, entonces vive eternamente quien vive en el presente” (cit. en Hadot, 2007: 50). Por tanto, cualquier descripción de la muerte en la literatura es siempre una experiencia imaginaria, que puede estar infinitamente cerca de su naturaleza, o puede estar infinitamente lejos de ella. Lo que expresa es la intuición estética, “la propia intuición” (Villegas, 1988: 49). Los escritores, que tienen una observación más sutil

que la gente común, están impelidos por “un resorte oculto que los relaciona secretamente con las cosas, se hacen cómplices de ellas, las pintan, las esculpen o las expresan tan naturalmente como los otros hombres las aprovechan” (Villegas, 1988: 48-49). A través del hecho de enfrentar a la muerte, identificarse con ella e, incluso, trascenderla se puede apreciar la gran preocupación y una inmensa e inmoderada pasión por la vida.

Este proyecto de tesis tomará el tiempo como eje estructurador y echará la vista atrás para trazar un panorama sobre el tema de la muerte y su evolución en la literatura hasta la época contemporánea. Teniendo en cuenta la peculiaridad de las culturas mexicana y china, nuestro trabajo intentará quebrar las fronteras de los países particulares y establecer una relación entre ellos con el motivo de presentar la realidad y sus múltiples facetas.

La tesis presente parte de la literatura, pero no se circunscribe a ella misma, por lo que arrancaremos desde la definición de literatura comparada que Henry Remak propuso en su libro:

La literatura comparada es el estudio de las relaciones entre la literatura y otras áreas de conocimiento o de opinión, como las artes (i. e., pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales (i. e., política, economía, sociología), las ciencias naturales, la religión, etc. En resumen, es la comparación de una literatura con otra u otras y la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana (1989: 89).

De esta manera, estudiaremos el trasfondo cultural chino y mexicano para dar cuenta de las similitudes y diferencias en la concepción y en el tratamiento artístico que la muerte recibe en mitos, creencias antiguas, ritos funerarios, prácticas religiosas, filosofía, etc. Después, pasaremos al estudio de su desarrollo histórico y a la incursión en los factores foráneos. Así, veremos entre los rasgos que sobreviven hasta hoy cuántos

son autóctonos y cuántos vienen de la raíz colonizada.

En el estudio del desarrollo de la concepción de la muerte, trataremos de superar las barreras de los diferentes estados y buscaremos su punto en común. Con el objeto de concretar las distintas concepciones de la muerte que se van dibujando en la tradición filosófica y literaria, elaboraremos una antología de obras y escritores importantes del México contemporáneo, tal como Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Fernando del Paso, cuyas obras destacan por el tratamiento del tema de la muerte y por sostener un gran ingenio bajo el peso de la historia y de la responsabilidad social. Estos autores, con su pleno control sobre el lenguaje, utilizan la muerte para desplegar la trama y expresar reflexiones sobre la existencia.

En aras de alcanzar nuestros objetivos, dividiremos el estudio de la materia en dos partes: por un lado, la presencia de la muerte en la circunstancia vital de los autores y, por otro, el reflejo de esta experiencia en sus obras. Antes de abordar la relación entre la muerte y algunos escritores, es necesario discutir el fenómeno de la muerte en el mundo real, la aparición de la conciencia de la muerte en la psique humana y su penetración inicial en las obras literarias. Esta conciencia no solo marca la temporalidad del pensamiento, sino que determina la originalidad de la literatura. Buscaremos desde la protohistoria la referencia de la conciencia de la muerte y su influencia en la creación para entender mejor las razones que impulsan a ciertos autores a abordar esta temática. Finalmente, el trabajo, tratando las relaciones entre la muerte y el lenguaje, entre la estructura y su concepción artística, irá más allá del pensamiento del autor, la existencia y la muerte desde el prisma de la escritura. No obstante, la muerte no puede explorarse como un elemento aislado o carente de causalidad, puesto que, en la mayoría de las ocasiones, viene acompañada y/o motivada por sentimientos como el amor, la hostilidad, la alevosía, la venganza y la nostalgia. Asimismo, no debemos pasar por alto su estrecho vínculo con el concepto de eternidad. Es muy difícil generalizar y llegar a una conclusión de qué es “lo mexicano” o qué es “lo chino”. Se requiere observar el tratamiento cultural de la muerte desde diferentes puntos de vista y con la mirada actual.

Como comenta Matos Moctezuma:

Hablar de la muerte en México es referirnos a algo que vivimos cada hora de nuestra existencia, algo que no acompaña en nuestras canciones y poesías, que se manifiesta en la actitud que tenemos ante la vida. Es ese algo implícito en Gorostiza o en Xavier Villaurrutia, los poetas de la muerte, y aquello que nos lleva a psicoanalizarnos a través de Santiago Ramírez y autodestruirnos devorando nuestra propia calavera de dulce (1971: 145).

En el análisis de todas estas cuestiones, intentaremos comprender la influencia del gusto estético de los escritores sobre el texto, explorar la bella concepción artística de la muerte (sea trágica u optimista), detectar las características más representativas que conforman la idea de la muerte y lo que estas, mediante su difusión en los medios artísticos, dejan a la época.

En resumen, el objetivo del estudio no se limita a constatar el valor estético y literario de la muerte, sino que pretende abarcar la ética social, la visión del mundo y el sentido de la existencia junto a campos que colindan con la filosofía y la antropología. De esta suerte, podremos contemplar cómo la civilización antigua expone sus adelantos y tesoros, estudiando su compleja evolución para entender los vínculos con las prácticas sociales, políticas y religiosas en la época moderna.

1.2 Metodología.

Teniendo en consideración que el objetivo primordial de esta investigación es lograr un análisis de la manifestación de la muerte y su desarrollo a través de la literatura contemporánea, este estudio se desarrollará dentro del enfoque metodológico de carácter descriptivo, exploratorio e interpretativo. Para la consecución se desplegará la siguiente metodología:

- En primer lugar, revisaremos la muerte y sus manifestaciones en las diferentes etapas históricas de México y China. La muerte es parte de la esencia de la cultura mexicana y china y, como tal, se pueden tomar muestras de sus manifestaciones. Estas manifestaciones contienen una gran fuerza social e histórica y son, por lo tanto, comprensibles y posibles de estudiar tanto cualitativa como cuantitativamente. Tal como señala Guadalupe Fernández Ariza, el presente depende del pasado y se debe “reinterpretar y revisar desde sus raíces el momento actual, buscando en el pasado el origen del presente” (2006: 7). El estudio del desarrollo de la muerte a lo largo de la historia nos facilita un mejor entendimiento de la forma de presentar la muerte en la literatura.
- En segundo término, pasaremos de la Antigüedad a la época actual y percibiremos la evolución de la muerte y de la literatura bajo la influencia de occidente. Cada periodo histórico de la Colonia, la Independencia y la Revolución contribuye a enriquecer el legado recibido. Esta “multiplicidad infinita de procesos sociales”, según Max Weber, “hace que un conocimiento exhaustivo de ellos sea imposible” para cualquier investigación (citado de Cortina Selva, 2010: 126). Es imprescindible, por ende, utilizar la metodología cualitativa, dado que esta

nos permite dar cuenta del proceso de construcción de significados y

hacer una aproximación global de las situaciones sociales para explorarlas, describirlas y comprenderlas de manera inductiva, logrando la comprensión del proceso y la aproximación a los protagonistas, explicando la realidad subjetiva que subyace en la acción de los miembros de una sociedad (Cortina Selva, 2010: 126).

- Por otra parte, nos acercaremos a la literatura mexicana contemporánea que tiene la muerte como tema central y estableceremos una panorámica de la realidad social que enmarque al sujeto en su contexto. En cuanto al acotamiento cronológico de la contemporaneidad, nos hemos basado en un criterio más que nada literario, de modo que nuestro estudio se concentrará en las obras del siglo XX, cuya enorme diversidad es reflejo de una compleja identidad cultural. Desde la perspectiva cualitativa, acometeremos la interpretación de las manifestaciones, “admitiendo desde sus planteamientos que un fenómeno admite diversas interpretaciones” (Cortina Selva, 2010: 126).
- Por último, seleccionaremos algunas de las obras más significativas de la contemporaneidad y captaremos, a través de los ojos de los autores y sus protagonistas, el estado actual de la muerte dentro del contexto social y literario. En el análisis del texto narrativo, nos enfocaremos en el estilo y en la estructura, en la semiología de los personajes, en el discurso presentado en los dos planos (enunciación y recepción), en la relación entre escritor/público y narrador/narratario, en el espacio escénico, en la crítica literaria y psicoanalítica y, finalmente, en la interrelación entre el texto y la sociedad. Los métodos a emplear serán concretados según el enfoque de análisis que vayamos a adoptar. Cabe adelantar que son válidos todos los que rodeen el tema de la muerte y que no se escapen del marco de identidad cultural.

A partir de la combinación de los diferentes métodos expuestos, utilizaremos las conclusiones alcanzadas como la herramienta que nos permita relacionar las obras del siglo XX con sus raíces históricas, tanto con los rituales religiosos como con las creencias antiguas. De esta manera, podemos conseguir una mejor comprensión de la manifestación de la muerte en la literatura mexicana y china y redescubrir las diferencias y los puntos comunes entre las dos naciones. En esta investigación la metodología es más exploratoria y descriptiva que confirmatoria. Los resultados pueden no llegar a calificarse de “conclusiones generalizables”, pero sí pueden ser comparables y contribuir a aportar informaciones valiosas para descubrir e interpretar los agentes y los acontecimientos. Como diría Antonio Bolívar, este tipo de estudio “no pretende tener un carácter confirmatorio de contrastación de hipótesis previamente formuladas con el posible objetivo de emitir leyes generalizables o conexiones causales; sino más bien hacer un análisis descriptivo de la situación” (1993: 51).

Puesto que el método de trabajo está destinado a la comparación de la literatura en dos contextos socioculturales distintos, el enfoque es preeminentemente comparativista y cualitativo. En este sentido, el escritor alemán Friedrich von Schlegel había comentado en su estudio de la literatura griega clásica que

[...] desgajadas de su contexto, consideradas como entidades independientes que existen por sí mismas, las diversas porciones nacionales de la literatura moderna son inexplicables. Sólo relacionándolas entre sí es posible evaluar adecuadamente su tonalidad y su definición (1996: 40-41).

En una conferencia inaugural de la Universidad de Oxford Matthew Arnold también ha reiterado algo parecido sobre la literatura comparada: “En todas partes hay conexión, en todas partes hay ilustración: un hecho único, una única literatura no se comprende adecuadamente sino en relación con otros hechos, con otras literaturas” (cit. en Romero López, 1999: 87). Cabe señalar que esta investigación comparatista no se

basa o decir no se limita a una investigación de la influencia, sino que consiste en rastrear las similitudes y diferencias entre literaturas de diferentes naciones o épocas. A través del estudio en paralelo de los temas, los personajes, los estilos, las técnicas literarias, las imágenes y símbolos, los antecedentes históricos y culturales textualizados, se pueden llegar a juzgar y evaluar las similitudes y desemejanzas entre narrativas que abordan temas similares y juzgar los valores de los autores en la comunidad colectiva representada.

Aunque la literatura se caracteriza por la diversidad cultural y lingüística, todas las obras se interrelacionan entre sí en algún sentido, como apunta Harold Bloom en su teoría sobre la influencia literaria. Así, surge la posibilidad y la necesidad de la comparación en la literatura, necesidad que parte de

concebir tal hacer como una vía fundamental de comprensión, variación o ampliación de la realidad, un enfoque sugerente, creativo, para quienes buscan una formación rigurosa desde una perspectiva abierta, no siempre presente en los actuales estudios del área humanística (Martínez Suárez, 2014: 7).

El estudio comparativo de la literatura sobre la muerte en México y China puede considerarse un trabajo dentro del ámbito de la teoría de la literatura, si bien nuestra tesis abarcará más cotejos: la comparación entre períodos históricos o entre contextos de escritura y de recepción. A la luz de estas comparaciones, no desempeñaremos una labor puramente filológica, dado que tomaremos herramientas de trabajo y haremos aportaciones propias de la historia literaria y de la etnografía.

En la larga historia literaria de los dos continentes, cada territorio ha configurado sus distintas prioridades. ¿Cómo se conserva la cultura?, ¿qué factor ha influenciado su selección y evolución?, ¿la cultura acabará en algún momento?, ¿cómo hacer que la cultura se extienda y se renueva? Si lo vemos desde la perspectiva del tiempo, se puede examinar el desarrollo de la cultura a partir de las transformaciones del sistema; si

estudiamos desde la perspectiva del espacio, podemos distinguir las diferentes características según las regiones y naciones; si nos centramos en la interacción entre el humano y el mundo, podemos subrayar la importancia de la región, la familia, el arte, etc. y llegar a entender el conjunto desde los detalles. En resumen, para estudiar la conciencia de la muerte en la literatura, hay que tener en cuenta la dimensión espacio-temporal como las coordenadas básicas dentro de las cuales se mantiene la memoria de la cultura.

1.3 Marco teórico.

La conciencia de la muerte es un tema que ha sido abordado por distintas disciplinas, tales como la historia, la antropología, la etnohistoria, la psicología, etc. Sobre esta temática hay muy variados estudios y teorías legadas por sucesivas generaciones de eruditos e investigadores. De ahí surge la necesidad de la esmerada selección de referencias bibliográficas que nos permita desarrollar nuestro estudio acerca de la tanatología y observar la discusión de la muerte en la literatura a partir de distintos aspectos.

Este trabajo se fundamenta en los esfuerzos que otros académicos precedentes han realizado en aras de profundizar en el tema de la muerte en la literatura. A modo de síntesis, nos interesa exponer aquí los estudios que hemos venido observando hasta ahora y las diferentes teorías de las que parte nuestra investigación en la que hemos intentado recoger los resultados valiosos y las teorías constructivas sobre la cuestión. A través de una serie de acercamientos generales y específicos en torno a la idea de la muerte, revisaremos tanto su formación como los atributos que se le asignan.

En primer lugar, cabe señalar que en el campo académico de la antropología social y la etnología, donde sobresalen los actos previos a la muerte y la muerte misma, se han realizado una cantidad considerable de comentarios, críticas y análisis que pueden ilustrar el diseño de la tesis. En nuestro caso, solo intentaremos destacar algunas obras fundamentales que constituyen la base de nuestra investigación.

En México, se han redactado varios trabajos que se dedican a introducir el pensamiento común de los mexicanos sobre la muerte, su manifestación en la mitología o traslucir su forma de pensar y su modo de vida: *Historia general de las cosas de Nueva España* de fray Bernardino de Sahagún (1938); *Muerte a filo de obsidiana* de Eduardo Matos Moctezuma (1975); *La filosofía de lo mexicano*, de Abelardo Villegas (1988); *Usos y costumbres funerarios en la Nueva España*, María de los Ángeles Rodríguez Álvarez (2001); *El Perfil del hombre y la cultura en México* de Samuel

Ramos (2001); *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano* de Roger Bartra (2003). Todos ellos nos permiten entender que la cultura mexicana experimenta la muerte con la misma naturalidad con la que se inicia la vida. Por tanto, no es un estudio acabado, ya que aún falta mucho por explorar.

En China, también se ha desarrollado un estudio exhaustivo sobre el pensamiento de la muerte. Desde la Antigüedad ya se fueron formando sistemáticamente los mitos, las doctrinas y las filosofías que giran en torno a este tema. Algunos de ellos están registrados en los originales documentos *El libro de Chuang Tse* (Chuang Tse, s.f.) *Libro de los ritos* (discípulos de Confucio, s.f.), *Las Anécdotas de Confucio*, *Crónica de Zuo* (Zuo Qiuming, s.f.), etc., mientras que otros cuya fuente se ha perdido se han transmitido oralmente y han sido incorporados después en alguna recopilación tal como *El clásico de montañas y mares*³⁸ (Anónimo, s.f.). Más tarde, al hilo de los avances filosóficos, se han venido produciendo varios estudios explicativos que sintetizan dichos materiales. A modo de ejemplos, podemos citar tres casos: «死亡美学»³⁹ (Yan Xianglin, 1998), «中国哲学简史»⁴⁰(Feng Youlan, 2004) y «中国社会中的宗教»⁴¹ (Yang Qingkun, 2016). Estos tres libros introducen la muerte, construida con base en la religión natural china, y sus características originales de misterio, política y ética.

En cuanto al campo específico de la literatura, el tema de la muerte, su origen, su desarrollo y su expresión filosófica han interesado a escritores y lectores. Las corrientes de pensamiento occidentales ejercen influencia tanto en el vanguardismo de México como en el de China. Por una parte, en la literatura contemporánea mexicana la cuestión de la existencia-muerte es recurrente: lo corroboran ejemplos como *Pedro Páramo* de Juan Rulfo; *Chac Mool*, o *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes; *Noticias de Imperio*, de Fernando del Paso; obras todas ellas que vamos a estudiar en esta tesis. Estos escritores, debido a sus distintas formaciones y experiencias vitales, disponen de

³⁸ Es una colección de cuentos fabulosos impregnados de la imaginación de la muerte.

³⁹ «La estética de la muerte» (la traducción es mía).

⁴⁰ «La breve historia de la filosofía china» (la traducción es mía).

⁴¹ «Religión en la sociedad china» (la traducción es mía).

particulares puntos de vista y técnicas de escritura. En torno a estos escritores, se encuentran autobiografías, discursos, entrevistas, entre otras materias primas que apoyarán nuestro estudio. Partiendo de ellos, procuraremos sintetizar y, al tiempo, desarrollar un análisis más específico, basándonos en la relación entre la ficción del escritor y su propia realidad para rastrear el origen de las ideas narrativas. Por otra parte, en China tenemos publicaciones de escritores vanguardistas como Yu Hua, Yan Lianke, Mo Yan, Ge Fei, etc., quienes interrogan incesantemente la vida, y realizan diversas observaciones acerca de ella. Cada autor es una pequeña muestra de la sociedad, de modo que a partir de su testimonio individual es posible vislumbrar el sustrato del pensamiento colectivo.

Alrededor de estos autores y obras que hemos mencionado, desde el campo mexicano hay artículos y libros en los que aparecen reflexiones sobre algún escritor o alguna imagen literaria en su relación con la muerte a las que aludiremos en nuestro análisis: pongamos por caso los ensayos y críticas a la obra de Juan Rulfo recopilados en *Homenaje a Juan Rulfo: variaciones interpretativas en torno a su obra* de Helmy F. Giacomani (1974); *Juan Rulfo. El regreso al paraíso* de Fernando Barrientos del Monte (2007); *Juan Rulfo y su obra* de Jorge Zepeda (2018); «Carlos Fuentes: para recuperar la tradición de La Mancha» de Julio Ortega (1989); «Carlos Fuentes del signo barroco al espejismo» de Mario Benedetti (1974); «Fernando del Paso y el arte de la renovación» de Robin William Fiddian (1990). Además, con el motivo de identificar el tema y el contenido de las escrituras y sus elementos literarios, también acudiremos a investigaciones que no estén directamente relacionadas con dichos autores, por ejemplo, estudios sobre el caciquismo en el campo rural, la confrontación entre el sujeto y el prójimo, la metáfora de enfermedad, el feminismo en los contextos culturales mexicano y chino, etc. Entre todos estos, cabe destacar el estudio de Octavio Paz sobre el ser mexicano, que ha concitado mayor predilección de la crítica literaria de México y del extranjero. Entre sus trabajos podemos mencionar dos de los más famosos: *Corriente alterna* (1981) y *El laberinto de soledad* (1983). Paz proyecta una mirada retrospectiva hacia los recónditos pasadizos de la historia y revela las heridas sin cicatrizar causadas

por el largo proceso de mestizaje que dotó al pueblo mexicano de unas específicas características psicológicas y morales. Los análisis de Paz sobre el carácter colectivo de los mexicanos y su visión del mundo (su actitud ante la muerte) marcan un hito en la comprensión de la mexicanidad, pues no solo otorgan un disfrute estético al lector, sino que también constituyen una inspiración para abordar la cuestión de la identidad a nivel mundial.

En Occidente, también encontramos algunos trabajos que hacen referencia a la muerte en la literatura mexicana. A continuación, enumero más detalladamente otras obras importantes para establecer este estado de la cuestión: «La representación de la muerte en la literatura mexicana» de Alba Roxana Villarreal (2013), que consagra su exhaustivo trabajo a los aspectos sociológicos, religiosos, filosóficos y antropológicos desde la época prehispánica hasta la época contemporánea para revisar el concepto de la muerte en la literatura mexicana. A través de una selección esmerada de textos literarios, Roxana Villarreal nos presenta en toda su dimensión un análisis del imaginario de la muerte, de su evolución y contraste. Otra obra relevante es «La muerte como tema en la novela mexicana» de T.A. Noriega (1979), un estudio de tres novelas representativas de diferentes autores. En este estudio, se abordan *El luto humano*, *Pedro Páramo*, y *La muerte de Artemio Cruz*, tres novelas cuyas respectivas técnicas narrativas son analizadas. Un estudio igualmente significativo es el artículo de Mónica Zruztová, enfocado en dos escritores —Juan Rulfo y Octavio Paz— y titulada «La muerte en Literatura Mexicana» (2002).

Asimismo, en China existen artículos que analizan la presentación de la muerte en algún libro específico o en las obras de algún grupo de autores, como por ejemplo «死亡：20世纪中国文学的一股异样潮流»⁴² de Xiao Bairong (2010) o *执著地寻找天堂*⁴³ de Zheng Shujiu (2003).

Debido a la fuerte carga de aspectos filosóficos, etnológicos y psicológicos

⁴² «El show de la muerte: una extraña tendencia en la literatura china en el siglo XX» (la traducción es mía).

⁴³ *La búsqueda persistente del paraíso* (la traducción es mía)

presentes entre las líneas literarias, es necesario recurrir a los recursos teóricos que sirven de herramienta para aclarar cuestiones de literatura y de identidad. Tan solo se da una información que da pie a buscar más materiales de apoyo que sean significativos para ayudar a alcanzar nuestro objetivo. Para ello, hemos recurrido a autores y filósofos representativos como Schopenhauer, Jung, Freud, Taine, Tylor, Eduardo Burnett,⁴⁴ y otros.

Por último, y como mención obligada, vamos a centrarnos en el estudio comparativo. En este sentido, no se encuentra libro ni artículo que aborde la comparación de la presentación de la muerte en la literatura de los dos países, excepto algunos trabajos que tratan la diferencia entre el ideario mexicano y estadounidense, como *El laberinto de soledad*, que ya hemos mencionado en líneas anteriores; otros trabajos se ocupan de las diferencias entre Oriente y Occidente con respecto al tratamiento de la muerte, como por ejemplo *中西死亡美学*⁴⁵ (Lu Yang, 1998) y «论中西文学中的死亡意识»⁴⁶ (Yao Zhenqiang, 2008); asimismo, otros estudios presentan la muerte en un contexto multicultural, como *La muerte en las diferentes culturas* (Enza Scalici, 2013). No obstante podemos encontrar varios estudios dedicados a analizar la influencia que literatura latinoamericana ejerce sobre las narrativas chinas, tales como «拉美魔幻现实主义与新时期中国文学»⁴⁷ de Yan Hui (2003), «新时期文学魔幻写作的两大本土化策略»⁴⁸ de Zeng Lijun (2010), «现代性视野下先锋小说的崛起与嬗变»⁴⁹ de Du Jingyi (2018).

El presente proyecto de tesis se encuadra dentro del ámbito literario y presenta dos vertientes muy distintas y ligadas a la vez: la literatura mexicana y la china, que trabajan

⁴⁴ *El Mundo como voluntad y como representación* de Arthur Schopenhauer (1900), *Arquetipos e inconsciente colectivo* de C.G. Jung (2004), *Obras Completas* de Sigmund Freud (1984), *la Filosofía del arte* de Hipólito Adolfo Taine (1882), *Primitive Culture* de Eduardo Burnett Tylor (1920).

⁴⁵ *La estética de la muerte en la literatura occidental y china* (la traducción es mía).

⁴⁶ «El comentario de la ideología de la muerte en la literatura occidental y china» (la traducción es mía).

⁴⁷ «El realismo mágico latinoamericano y la literatura china en la nueva era» (la traducción es mía).

⁴⁸ «Dos estrategias de localización para la escritura mágica de la literatura en la nueva era» (la traducción es mía).

⁴⁹ «El surgimiento y la evolución de la literatura de vanguardia desde la perspectiva de la modernidad» (la traducción es mía).

la muerte como uno de los temas centrales. Hubiera sido deseable extender el análisis de la manifestación de la muerte a otras concepciones artísticas y otras tradiciones cultas o populares, ya que la pluralidad cultural de México y China, con una riqueza documentada de miles de años de historia, ha sumado múltiples facetas para dilucidar la percepción de nuestra existencia. No obstante, finalmente hemos demarcado el trabajo a los estudios literarios específicamente narrativos. Esto significa que el trabajo es incompleto y quedan aún grandes regiones del alma mexicana y china por explorar, dado que, tal vez, existan otras modalidades de carácter cuyo nacionalismo deba ser explicado con otros principios científicos.

La investigación se centrará, pues, en comparar la formación de una perspectiva ante la muerte en ambas literaturas. Puesto que este campo de investigación es bastante reciente, todavía no existe un corpus teórico muy amplio. Habida cuenta de esta circunstancia, el presente trabajo intentará cubrir este hiato y alcanzar un resultado serio, riguroso y original. El desarrollo del proyecto permitirá generar un conocimiento sociocultural sobre la manifestación de la muerte en la literatura de dos diferentes entidades nacionales, así como entender su tradición, su originalidad, su desarrollo y, finalmente, su transformación.

II. Trasfondo histórico de la conciencia de muerte en México y China.

Muchas formas culturales se desarrollan en relación a la problemática de la muerte y la ansiedad que genera su desconocimiento. En este sentido, se puede decir que la civilización es una historia acerca de la lucha constante contra la muerte. Solo el ser humano tiene la capacidad de pensar y afrontar la muerte junto con todas sus dificultades. Como dice Santo Tomás de Aquino en *Suma de Teología* sobre la cuestión de por qué el hombre es de estatura erecta y no camina como los animales:

[...] los sentidos le fueron dados, no sólo para proveerse de lo necesario para vivir, como sucede en los animales, sino para conocer. [...] sólo el hombre se deleita en la belleza del orden sensible por la belleza misma. Así, porque la mayoría de los sentidos están en el rostro, los demás animales lo tienen mirando el suelo, como para buscar comida y alimentarse; mientras que el hombre tiene el rostro erguido, para que por medio de los sentidos, sobre todo de la vista, que es el más sutil y percibe las diferencias de las cosas, pueda conocer abiertamente todo lo sensible tanto en el firmamento como en la tierra, en orden a descubrir la verdad (2001: 820).

Por mediación de los cinco sentidos, el ser humano puede percibir los objetos de su alrededor, tanto los celestiales como los terrenales, y hacer del entorno una verdad inteligible. Los humanos se han liberado del estado caótico de la vida. Poderosos ante la naturaleza, no avanzan a rastras o a cuatro patas, como otros animales. Su rutina no es mecánica, ciega ni pasiva. En vez de vivir como una ameba que se reproduce con automatismo, la gente otorga valor a su vida y le resta importancia a la longevidad vana. Tal como dijo George Walker Bush en el funeral de su padre (citándole), se trataría de “morir joven lo más tarde posible”.

Las sensaciones suscitadas por la muerte capacitan al ser humano para apreciar la vida en su totalidad. El hombre salvaje de la historia temprana “no tenía el don de la sabiduría trascendental, sino el sentido astuto y rudo que aborda los hechos de la vida común y da forma a los esquemas de la filosofía primitiva” (Tylor, 1920: 82). Todas las naciones disponen de su propia manera de entender el nacimiento, el envejecimiento, las enfermedades y la muerte. China y México no son excepciones. La conciencia de la vida y la muerte se infiltra en sus costumbres diarias, se transmite a través del registro, de la escritura, y muestra la inteligencia más original del hombre. Ahora vamos a profundizar en este tema desde una serie de perspectivas y averiguar la idea de la muerte en su dimensión identitaria.

2.1 Formulaciones de la idea de la muerte en distintas culturas.

En su estudio sobre psicología y literatura *Modern Man in Search of a Soul*, Carl Gustav Jung apunta a una división de las obras literarias en dos categorías: la psicológica y la visionaria. La psicológica “deals with materials drawn from the realm of human consciousness—for instance, with the lessons of life, with emotional shocks, the experience of passion and the crises of human destiny in general”⁵⁰(1933: 179). La creación artística que se deriva del modo psicológico pertenece al ámbito de lo comprensible. Es un intento de interpretar y expresar el contenido de la conciencia del individuo y puede encontrar su homólogo en el vasto reino de las experiencias humanas: “the many novels dealing with love, the environment, the family, crime and society, as well as didactic poetry, the larger number of lyrics, and the drama, both tragic and comic”⁵¹ (1933: 179). La creación visionaria es totalmente lo contrario. Según Jung, es un modo de creación superior, cuyos horizontes están más allá de nuestro entendimiento:

The experience that furnishes the material for artistic expression is no longer familiar. It is a strange something that derives its existence from the hinterlands of man’s mind—that suggests the abyss of time separating us from pre-human ages, or evokes a super-human world of contrasting light and darkness⁵² (1933: 180).

⁵⁰ “Trata de los materiales extraídos del ámbito de la conciencia humana, por ejemplo, las lecciones de la vida, los choques emocionales, la experiencia de la pasión y las crisis del destino humano en general” (la traducción es mía).

⁵¹ “Muchas novelas tratan sobre el amor, el medio ambiente, la familia, el crimen y la sociedad, así como la poesía didáctica, la mayoría de las letras de canciones, y el drama, tanto trágico como cómico” (la traducción es mía).

⁵² “La experiencia que proporciona el material para la expresión artística ya no es familiar. Es una cosa extraña que deriva su existencia hacia el interior de la mente humano que sugiere el abismo del tiempo que nos separa de las edades prehumanas, o evoca un mundo sobrehumano de la chocante luz y oscuridad” (la traducción es mía).

Lo que incita la creación del escritor procede de las experiencias originales de los iniciados y su fuerza rebasa las demarcaciones del entendimiento humano.

Estos dos tipos de creaciones pueden coexistir y son factores habitualmente indispensables en la literatura, así como en las obras que nos ocupan. Por un lado, constituyen la expresión personal del autor; por el otro, manifiestan el espíritu de su tierra. Por consiguiente, la formación de la conciencia de la muerte puede resumirse en dos aspectos: la influencia de la cultura colectiva y las experiencias del individuo. Estos dos se pueden entender también como “un conjunto de representaciones colectivas” y “una conciencia del pasado compartida por un conjunto de individuos” (Citado en Medina Pérez y Escalona Velázquez, 2012: s.p.). Ambos construyen la memoria cultural, que se remonta a la época mítica de los orígenes, mediante ritos, hábitos, celebraciones, fiestas, valores, herencias simbólicas materializadas en textos y otros soportes mnemotécnicos. De esta manera, se almacena, se transmite y se reincorpora a lo largo de las generaciones. Asimismo, se relaciona con la identidad, “es construcción y afirmación de la identidad, de modo que se refleja en los procesos de asimilación y distinción de particularidades propias a un grupo o territorio” (Medina Pérez y Escalona Velázquez, 2012: s.p.).

2.1.1 Sedimentación psicológica de la cultura nacional.

Al mencionar la psicología cultural de una nación, se debe entender primero un término propuesto por Jung: el inconsciente colectivo. En sus palabras, este inconsciente “es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza supra personal existente en todo hombre” (2004:10). Es un sustrato común que no se hereda a través del individuo, sino que descansa sobre algo más profundo: la naturaleza universal. Los arquetipos inconscientes y ancestrales son la manifestación de la inconsciencia colectiva: unos símbolos primitivos con los que se expresan los instintos en un sentido biológico (hereditario) y, a la vez, en un

sentido espiritual que está más allá de la razón.

Estos arquetipos se presentan en los sueños de un pueblo de una manera ingenua y entran en la producción literaria silenciosamente. Debido a que la muerte es uno de los fenómenos más imponentes y sugestivos, en la reproducción de los arquetipos, esta siempre ha sido un tema inevitable, toda vez que un obstáculo insuperable. Por ejemplo, en el mito lejano, la muerte, por ser un fenómeno inexplicito, se ha ido dotando de diferentes fisonomías con representaciones astrológicas, meteorológicas, vegetales, entre otras nociones auxiliares. Es algo tan inherente a los humanos como el impulso de las aves a formar nidos:

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 (Jung, 2004: 11).

La muerte entrelaza con la psicología cultural desde el nacimiento de una civilización y durante todo el proceso de su formación. Desde el principio, la conciencia de la muerte no “se adquiere con la educación ni en contacto con la cultura, sino que es innata y hereditaria” (Pérez Gañán, 2014: 90). Más tarde, estos pensamientos se sincronizan con las actividades económicas y culturales y se transmiten de una generación a otra. Al final, se encuentran impregnados eventualmente por el carácter de la nación; se hunden en las profundidades de lo desconocido y ni tan sigüiera el paso de los siglos ha logrado arrancar los cimientos misteriosos.

Los escritores siempre se circunscriben a un marco sociocultural concreto, de modo que a veces hallaremos en su creación literaria un conjunto de estímulos que se inscriben en la tierra donde han crecido y con ella se transmite un cierto inconsciente colectivo. Según Hippolyte Taine, para entender cualquier obra de arte se tiene que

partir de dos aspectos: “factores internos-facultad personal de artista” (que vamos a desplegar en el siguiente capítulo) y “factores externos, entre los cuales los más importantes son el suelo y el clima, la raza, el momento y el medio”⁵³(2000: I, 5). Bajo la interacción de estos factores, se forma la psicología cultural de una nación y, siguiendo este patrón, la literatura adquiere una continuidad hereditaria y una estabilidad relativa:

而一个民族本质的特性却能始终不变，历经沧桑而连绵不断。这就是人类精神的原始意识，深深地埋藏在一个民族的原始地层之中，除非异族的侵入或征服，种族的杂交或地理环境的变迁而发生变异，不然，它将于整个民族而共存⁵⁴ (Zhao, 1986: 99).

Taine piensa que la producción literaria de una cultura muestra las partes más sensibles y desprotegidas de la psicología de un pueblo. La psicología primitiva de una nación afectará la conciencia estética literaria y se infiltrará gradualmente en el inconsciente colectivo de la nación, formando una cualidad psicológica especial de este colectivo: “A esta escala de valores morales corresponde, grada por grada, la escala de valores literarios [...] los estratos de la geología moral comunican a las obras literarias que los expresan el mismo grado de intensidad y de duración” (Taine, 2000: VI, 27). Para cualquier autor, la formación de su conciencia de muerte, además de estar influenciada por su propia personalidad, entorno familiar y entorno social, tiene una relación muy estrecha con sus propias tradiciones culturales, que se hunden más debajo de las corrientes o los “ismos” que arrastran los periodos históricos y se extienden hasta “un fundamento mucho más resistente que los periodos históricos no pueden arrastrar”

⁵³ Taine desarrolla esta idea argumentando que “si para explicar los sentimientos de un pueblo se une el estudio de la raza al de su medio; si para explicar las obras de arte de determinado siglo se tienen en cuenta, no sólo las inclinaciones dominantes de aquel tiempo, sino el momento particular del arte y los especiales sentimientos de cada artista, podrán deducirse de la ley anterior” (Taine, 2000: I, 79).

⁵⁴ “Las características esenciales de una nación, o de la etnia, pueden permanecer constantes y perpetuarse a través de las vicisitudes del tiempo; ésta es la conciencia original del espíritu humano. Está profundamente enterrada en el estrato original de una nación, a menos que una nación esté invadida o conquistada por otro grupo, una raza esté mezclada con otra, o un entorno geográfico se varíe, no mutará y coexistirá con toda la nación” (la traducción es mía).

(Taine, 2000: VI, 22). Un ejemplo típico es México.

A. México.

En el México antiguo existía un rico número de civilizaciones. Sin embargo, las delimitaciones entre los diferentes grupos no eran muy palpables: los olmecas, los mayas, los aztecas, los zapotecas o los mixtecas convivieron durante muchos años con pacíficos intercambios comerciales pese a las violentas políticas expansionistas. El pensamiento metafísico de la muerte, dentro de Mesoamérica, varió según la cultura y el periodo. Para la cultura maya, la más influyente en casi toda la región, Roberto Romero Sandoval menciona que la vida y la muerte son complementos indispensables:

En la cultura maya el hombre se concibe con una naturaleza dual, es decir, la unión del cuerpo y la identidad anímica, que se separan en el momento de la muerte para habitar en los sitios del cosmos, entre ellos el inframundo, llamado Xibalbá, que se traduce como “el lugar donde se desvanecen” (Cit. en Navarro Ramírez, 2012: s.p.).

En el *Popol Vuh*, el libro sagrado de los mayas, aparece una descripción acerca de este inframundo: la gente, al llegar al término de la vida, tiene que atravesar un río de agua y sangre, pasar por unos jícaros espinosos y ser escoltada por los señores del inframundo para poder bajar al Xibalbá.⁵⁵ Este es un lugar “fértil y acuático” (Navarro Ramírez, 2012: s.p.). El paso de la vida al inframundo es un proceso de destrucción y creación en el que se adquieren nuevos conocimientos. Los esqueletos que quedan al

⁵⁵ En el texto original, podemos encontrar la descripción de este tránsito: “Después descendieron al camino que lleva a Xibalbá, de pendientes muy en declive. Habiendo descendido así, llegaron al borde de los ríos encantados de barrancos llamados Barranco Cantante Resonante, Barranco Cantante, que pasaron sobre ríos encantados con árboles espinosos; innumerables [eran] los árboles espinosos, pasaron sin hacerse daño. En seguida llegaron al borde del río de la Sangre, [y] allí pasaron sin beber. Llegaron a otro río, de agua solamente; no habiendo sido vencidos, lo pasaron también. Entonces llegaron allí donde cuatro caminos se cruzaban: allí fueron vencidos, allí donde cuatro caminos se cruzaban. Un camino rojo, un camino negro, un camino blanco, un camino amarillo; cuatro caminos” (1977: 12).

final simbolizan fuerza, eternidad y firmeza, y representan que la vida en el más allá se encontrará en constante movimiento.

En la sociedad azteca, la idea de la muerte no difiere demasiado de la que tienen los mayas. A pesar de las distintas imágenes del inframundo en el registro histórico, que vamos a estudiar en el capítulo siguiente, los aztecas comparten la misma generosidad ante la muerte que sus pueblos vecinos. Ellos integraban el culto a la muerte en su arte, su religión, sus costumbres, y todos los aspectos de la vida, es decir, en el funcionamiento de su universo, la muerte ocupaba un lugar esencial. Al igual que el día y la noche, la vida y la muerte también se turnan para mantener el equilibrio del mundo. Este pensamiento de la dualidad generó la idea del tiempo cíclico de la humanidad.

En el poema «Piedra de Sol», Octavio Paz mostró esta circularidad. Esta composición tiene una extensión total de 584 versos, número que coincide con los días que tarda el planeta Venus⁵⁶ en realizar la alineación con el Sol. La piedra de sol originalmente era un calendario azteca. Según él, el año cuenta con dieciocho meses y veinte días por mes, mientras que los cinco días restantes forman otro mes. Además, existe otro calendario religioso que divide un año de 260 días en trece meses y veinte días por mes. En el poema de Paz, la piedra sol azteca es como una metáfora del tiempo y el universo. Con una exuberante variedad de personajes, paisajes, eventos, historia y otras imágenes complejas, Paz creó un eterno retorno, no solo conceptual, sino también formal:

Un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado más danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo

⁵⁶ El planeta Venus, en las culturas mesoamericanas, representa Quetzalcóatl, que es el dios principal del panteón prehispánico (entre otros).

y llega siempre [...] (1989: 85)

Esta estrofa aparece al principio y al final del texto y representa la visión cíclica del tiempo en los aztecas. Paz había estudiado la filosofía occidental en autores como Platón, Schopenhauer, Nietzsche, etc., y estaba interesado en las ideas de pensadores chinos como Lao-Tse⁵⁷ y Chuang-Tse.⁵⁸ En este poema se revelan las huellas de la idea del *Libro de los Cambios*,⁵⁹ el axioma de Heráclito: “todo fluye; todo está en movimiento y nada dura eternamente”,⁶⁰ y el concepto azteca del ciclo del tiempo en el mismo poema «Piedra de sol». Añade Paz:

rostro de llamas, rostro devorado,
adolescente rostro perseguido
años fantasmas, días circulares
que dan al mismo patio, al mismo muro,
arde el instante y son un solo rostro
los sucesivos rostros de la llama,
todos los nombres son un solo nombre
todos los rostros son un solo rostro,
todos los siglos son un solo instante
y por todos los siglos de los siglos
cierra el paso al futuro un par de ojos,
[...]
soy otro cuando soy, los actos míos

⁵⁷ Lao-Tse (老子, lǎozǐ, literalmente ‘viejo maestro’) es uno de los filósofos más relevantes de la civilización china. Vivió en el siglo VI a. C. Se le atribuye el escrito del *Dào Dé Jīng*, obra esencial del taoísmo.

⁵⁸ Chuang-Tse, (庄子, Zhuāngzǐ, literalmente “Maestro Chuang”) fue un filósofo que vivió alrededor del siglo IV a. C. durante el periodo de los Reinos Combatientes, y que corresponde a la cumbre del pensamiento filosófico chino de las Cien Escuelas del Pensamiento. Se le considera el segundo taoísta más importante.

⁵⁹ Yijing, (易经, yìjīng, significa libro de los cambios) es un libro oracular chino cuyos primeros textos se suponen escritos hacia el 1200 a. C. Su contenido original es de procedencia taoísta. Es una obra adivinatoria y al mismo tiempo moral, a la vez que por su estructura y simbología es un libro filosófico y cosmogónico.

⁶⁰ Heráclito de Éfeso, conocido también como El Oscuro de Éfeso, fue un filósofo griego. Su lema es citado en el *Cratylus* de Platón, 401 d.C.

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,
la vida es otra, siempre allá, más lejos,
fuera de ti, de mí, siempre horizonte (1989: 98).

Si tomamos a cada individuo como objeto, la vida es efímera y el tiempo es transitorio, pero si vemos todo el universo como un conjunto, la vida es recurrente y el tiempo es eterno. En el contexto de la monarquía absoluta del imperio azteca, ningún individuo era dissociable de la colectividad. Siendo una parte de un conjunto que era más grande que ellos mismos, los aztecas consideraban la muerte como la posibilidad de una renovación constante de su civilización y, por ende, la muerte era algo natural e incluso positivo. Los ritos y sacrificios que practicaban no servían más que para venerar a las deidades que dominaban la vida y la muerte y agradecerles el nacer y el renacer en la tierra:

La sociedad mexicana integró la muerte en su ciclo cosmogónico como una circunstancia más del devenir: al morir se renace; ésta fue la idea básica y de ella se desprendió la concepción de permanencia, porque la muerte no marca un fin, al contrario, fue el eterno embrión, sin miedo a la fe y sin miedo a la muerte (Rodríguez Álvarez, 2001: 21).

En general, las culturas mesoamericanas nacieron de una misma raíz. Su cosmovisión de la existencia y del universo edificó la configuración del mundo exterior que estaban compartiendo. La conciencia de la muerte interrumpe el límite entre las personas y enlaza a los hombres y las mujeres, a los jóvenes y los viejos, a los poderosos y los humildes. Así, se modeló la fisonomía de un pueblo.

B. China.

La cultura china siempre se ha caracterizado por la unidad entre la naturaleza y el hombre.⁶¹ El individuo vive entusiasmado por encontrar la belleza dentro de la unidad de la vida. Por ello, la muerte pierde su importancia. En la filosofía, la corriente principal se centra más en la vida que en otros aspectos. Confucio apunta que “You haven’t even well attended people, then how can you well attend ghosts and spirits? [...] You even don’t know anything about life, how can you know anything about death?”⁶² (cit. en Song, 2010: 218-219). Según Confucio, la gente debe alegrarse de sus éxitos morales y olvidar sus penas hasta que perciba que la vejez está llegando:⁶³ “It leaves no regret to learn truth in the morning and die in the evening”⁶⁴ (cit. en Song, 2010: 83). El confucianismo estimula la búsqueda de la moralidad y la justicia, y la muerte no es nada más que una ley natural a la cual la gente debe atenerse.

El taoísmo, por su parte, no distingue demasiado entre lo vivo y lo muerto, sino que lo abarca todo como uno y piensa que todo el universo es un conjunto dialéctico. Según Chuang Tse:

⁶¹ “La unidad entre la naturaleza y el hombre” o “la unidad entre el Cielo y el humano”(天人合一) en el contexto de la cultura china es un término filosófico. Tanto el confucianismo y el taoísmo como el budismo han realizado una extensa interpretación en torno a este concepto. Algunos eruditos opinan que el iniciador de este concepto fue Confucio; otros opinan que Chuang Tse fue el primero en proponer el sistema filosófico de armonía entre el hombre y la naturaleza.

⁶² El libro de *Las Analectas de Confucio* 论语 (Lún Yǔ) es la versión por escrito de una serie de charlas que Confucio dio a sus discípulos así como las discusiones que mantuvieron entre ellos. Las Analectas constan de veinte libros y 492 capítulos en total. Son el mayor trabajo del confucianismo. Siguen teniendo influencia entre los chinos y en algunos países asiáticos aún hoy en día.

“Si bien no puedes servir a los hombres, ¿cómo puedes servir a los espíritus?”, “Aún no sabes suficiente del vivir, ¿cómo puedes entender la muerte?” (la traducción es mía). Texto recuperado de Libro XI, «Hsien Tsin».

⁶³ En una variante de la historia de *Las Analectas de Confucio*: “An official in Yecheng City asked Zi Lu about Confucius. Zi Lu didn’t answer. Confucius said to Zi Lu, “Why don’t you answer him like this: when reading, he is so absorbed as to forget to eat and so happy as to forget his anxiety and even not to realize that he is becoming older and older?” (cit. en Song, 2010: 183). Texto recuperado de Libro VII, «Shu R».

“El duque de She le preguntó a Zi Lu sobre Confucio y Zi Lu no le respondió. El Maestro dijo: “¿Por qué no le dijiste: ‘él es simplemente un hombre, que busca ansiosamente el conocimiento y se olvida de comer, que está inmerso en la alegría de su logro y se olvida de sus tristezas, y que no percibe la llegada de la vejez?’” (la traducción es mía).

⁶⁴ Texto recuperado de Libro IV, «Le Jin». “Si un hombre aprende una verdad moral por la mañana, se puede morir por la noche sin lástimas” (la traducción es mía).

虽然，方生方死，方死方生；方可方不可，方不可方可；因是因非，因非因是⁶⁵ (cit. en Lu, 2003: 23).

Para Chuang Tse, la vida y la muerte son dos acompañantes en el camino. El destino último del ser humano es fundirse en el cielo y la tierra. Una vez realizado este destino, entenderíamos nuestra función en el universo y desecharíamos la ilusión de que participar en el mundo como un ser vivo es más importante que un cuerpo podrido fertilizando el campo o cualquier otra forma en que la vida pueda abrirse paso a partir de entonces, porque a pesar de que “la vida pasa tan rápido como la sombra de un caballo blanco atravesando una grieta”⁶⁶ el espíritu perdurará junto con el resto del universo para siempre.

Las filosofías más relevantes enseñan al pueblo a librarse de la angustia por la muerte y cómo trascender el tiempo para conseguir la eternidad. Estos pensamientos se sedimentan día tras día en el fondo de la conciencia colectiva, formando un inconsciente también colectivo que elude el tema de la muerte. Como resultado, la reflexión directa sobre la muerte misma y la experiencia de la desaparición del cuerpo se convierten imperceptiblemente en un tabú. Debido a este tabú, en la literatura china la mayoría de las descripciones de la muerte destacan, en lugar de la decadencia y la supervivencia, el valor y la significación de la muerte, así como el bienestar interior, la confianza en el provenir y la satisfacción de morir por una buena causa o por la rectitud.

⁶⁵ El libro *Chuang Tse* se divide en tres partes: *Inner Chapters*, *Outer Chapters* y *Miscellaneous Chapters*. Texto recuperado de *Inner Chapters*: «Discussion of the Equality of Things».

“Con el nacimiento viene la muerte; con la muerte viene el nacimiento; con lo admisible está lo inadmisibile; con lo inadmisibile está lo admisible; depender de la afirmación es apoyarse en el rechazo; depender del rechazo es apoyarse en la afirmación” (la traducción es mía). Para un mejor entendimiento, pongo aquí la versión traducida al inglés de A. Charles Muller en 2016: “With birth there is death; with death there is birth; with the admissible there is the inadmissible; with the inadmissible there is the admissible; depending on affirmation, depending on rejection; depending on rejection, depending on affirmation”. Recuperado de <http://www.acmuller.net/con-dao/zhuangzi.html>

⁶⁶ Proverbio chino.

C. Japón.

En el Oriente, aparte de la civilización antigua china, hay otra nación con gran relevancia literaria: Japón. En la literatura japonesa, en tantos casos, se puede apreciar “un lirismo penetrante y sosegado” y una “visión hondamente subyugada por los hechizos de la naturaleza” (Sologuren, 1993: 276). Inspirado por el profundo amor por la naturaleza y su carácter no-permanente y transitorio,⁶⁷ el pueblo nipón forma la conciencia de “la impermanencia y la brevedad de las cosas” (Marra, 2002: 60). En su libro histórico más antiguo, *Kojiki*,⁶⁸ ya se percibe un tono melancólico. Más tarde, el poemario *Man'yōshū*⁶⁹ se basaba en las técnicas literarias de *Kojiki*⁷⁰ y presentaba muchos poemas refinados, ya fuera acerca de la angustia del amor o acerca de la tristeza de la vida. Se trata de un conjunto de expresiones sentimentales de la parte más íntima del mundo subjetivo personal.

La presencia del tono lírico y la forma sugerente y exquisita en todos los géneros en los que se articula la expresión literaria, como un carácter inconfundible, se desarrolló al hilo de los avances de la literatura. Hasta el siglo XI, cuando publicó la novela *Genji Monogatari*⁷¹, este estilo denominado “mono no aware” no había tomado forma.⁷² El erudito Edo Motoori Norinaga (1730-1801) fue el primero que realizó una

⁶⁷ “Impermanencia” y “transitoriedad” son dos de las doctrinas esenciales en el Budismo.

⁶⁸ *Kojiki* (lit. registro de cosas antiguas) fue presentado por Ō no Yasumaro basándose en una historia memorizada por Hieda no Are en 712 bajo la orden de la Corte Imperial de Emperatriz Genmei.

⁶⁹ *Man'yōshū* (lit. Colección de la mirada de hojas) es la colección de poesía japonesa más antigua existente. La mayor parte de este poemario se produjo entre los años 600 y 759. Se debe destacar que muchas secciones dentro de la obra tienen una característica propia, pero con algunos temas del confucianismo y el taoísmo y, más adelante, poemas que reflejan enseñanzas budistas.

⁷⁰ Se refiere al man'yōgana, uno de los primeros sistemas de escritura japoneses, que emplea caracteres chinos para representar el idioma japonés, y que fue empleado en el anterior *Kojiki*.

⁷¹ También conocido como *Novela de Genji*, considerada por muchos como la novela más antigua de la historia escrita alrededor del año 1000 por Murasaki Shikibu.

⁷² Acerca del desarrollo histórico del término “mono no aware” Wang Xiangyuan expuso: “在八世纪日本最早的文献著作《古事记》和《日本书纪》及所记载的歌谣中,‘哀’之类的用例偶有所见[...] 到了《源氏物语》中,‘哀’内涵也有了极大的拓展[...]《源氏物语》乃至日本古典和歌的所要表现的就是‘物哀’情调” (2012: 9-10). “En las baladas registradas en los libros japoneses más antiguos del siglo VIII, *Kojiki* y *Nihonshoki*, apareció en varias ocasiones el uso de ‘melancolía’ [...] en *Genji Monogatari* la ‘melancolía’ se enriqueció enormemente [...] lo que se manifiesta en *Genji Monogatari* y todo el resto de canciones niponas es ‘mono no aware’” (la traducción es mía).

investigación sobre el término “mono no aware” desde la etimología y la semántica. Lo definió como “el pathos de las cosas” o “la aflicción en el sufrimiento”, tanto una “suave tristeza transitoria sobre su paso, así como una más larga y profunda tristeza sobre la realidad de la vida” (cit. en Marra, 2002: 60). Este concepto influyó eventualmente en la cultura tradicional japonesa, en la que se considera lo deprimido, lo efímero, lo insatisfactorio, lo melancólico, así como la destrucción y la muerte, como algo bello.

La influencia de esta filosofía de la literatura en los escritores japoneses es obvia. Desde Ryūnosuke Akutagawa, Yasunari Kawabata, y Yukio Mishima, hasta Junichi Watanabe, y Haruki Murakami actualmente, todos expresan una profunda tristeza en sus trabajos. Todos ellos exploran “el amor carnal en sus manifestaciones más oscuras y, en ciertos casos, aberrantes; las devastaciones que aquel inflige, las extrañas obsesiones, las frustraciones, la crueldad” (Sologuren, 1993: 62). No solo eso, sino que la ideología subyacente en la creación literaria afectó a la vida de muchos escritores, que finalmente, se suicidaron, tal como Kitamura Tokoku Yukio, Mishima, Yasunari Kawabata, etc.

Como en la Antigüedad Japón estaba estrechamente relacionado con China, sus tradiciones, cultura e ideología habían sido influidos en gran medida por los imperios chinos. David Pollack afirmó que:

It is difficult to conceive of Japan apart from China [...] we think of the two countries as a cultural and geographical unit, the Great Tradition and its smaller cultural dependent, of tiny Japan lying at the edge of the massive sphere of Chinese cultural influence⁷³ (1983: 359).

Por ello, en nuestro trabajo no tomaremos Japón como un objeto principal para

⁷³ “Es difícil concebir Japón aparte de China [...] consideramos los dos países como una unidad geográfica y cultural, la Gran Tradición y su menor dependencia cultural, consideramos el pequeño Japón como un país que se encuentra al borde de la esfera masiva de la influencia cultural china” (la traducción es mía).

el estudio del pensamiento oriental.

D. Occidente.

A diferencia de México y de Oriente, en la literatura occidental la muerte suele ser muy trágica, construida en base a la destrucción total de los protagonistas, tal como ocurre en la tragedia de *Edipo rey*, cuya fatalidad es inevitable humanamente. Aquí la muerte es la clave de la tragedia, el sufrimiento de mayor nivel del cuerpo material. La tragedia conduce al personaje hacia el colapso fatídico. La muerte trágica en la literatura occidental, en palabras de Aristóteles, imita la “acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado” e intenta llevar a cabo “la purgación de tales afecciones mediante temor y compasión” (cit. en García Yebra, 1992: 25).

En el texto bíblico del jardín de Edén, los descendientes de Eva estaban predestinados: vivir siempre con el temor a la muerte. El fruto prohibido le dio la autoconciencia al ser humano y le enseñó que la muerte era su destino final. Todos eran advertidos de su muerte como algo definitivo como señaló Philippe Ariès en *Historia de la muerte en Occidente*: “la advertencia venía dado por signos naturales o, con mayor frecuencia aún, por una convicción íntima [...] Era algo ajeno tanto a lo maravilloso como a la piedad cristiana: el reconocimiento espontáneo” (2000: 25). El autor añadió, unas líneas más adelante, el ejemplo de don Quijote: por más demente que sea, este caballero nunca huía de la muerte para luego buscar consuelo en sus fantasías en las que había consumido toda su vida. Al contrario, ante los signos precursores de la muerte el Quijote recobró la razón: “Yo me siento, sobrina-dijo él muy cuerdamente-, a punto de muerte” (Cit. en Ariès, 2000: 26).

La certeza de la muerte y la fragilidad de la vida exigen atención por parte de cada una. En la creación literaria occidental, especialmente de la Edad Media, los protagonistas eran plenamente conscientes de que “el plazo era corto, de que la muerte, siempre presente en el interior de sí mismo, quebraba sus ambiciones y emponzoñaba

sus placeres” (Ariès, 2000: 55). Por lo tanto, la muerte para la literatura suele tener un tono de inmenso pesimismo. En *Hamlet* de Shakespeare, los personajes mueren uno tras otro, ya los malvados, ya los inocentes, incluso el protagonista mismo: todo alcanza la tragedia. La famosa interrogación “to be or not to be” nos propone una cuestión existencial: ¿en qué consiste el significado de la vida? Hamlet está luchando en todo momento, dudando, y al final suspira: “the rest is silence”. No hay repuesta para su duda, solo la muerte y el silencio perviven absolutamente.

A partir del siglo XVI la muerte empezaba a asociar con el amor o el erotismo⁷⁴ en las creaciones literarias y artísticas: “temas erótico-macabros, o temas simplemente mórbidos, que dan fe de una complacencia extrema en los espectáculos de la muerte, del sufrimiento y de los suplicios” (Ariès, 2000: 64). Sin embargo, eso no quiere decir que la muerte signifique una desesperanza total. Debajo de su apariencia macabra, la muerte podía sublimarse a través de la asociación muerte-belleza.⁷⁵ Según Ariès, los temas macabros revelan el amor visceral de los hombres por la vida, un amor que nos resulta incomprensible hoy, “quizá porque nuestra vida se ha vuelto más larga” (2000: 55).

Con esta vista volvamos a mirar *Hamlet* y nos daremos cuenta de que la misma historia tiene una interpretación diferente. En el proceso de “the killing of the divine King” vemos el valor heroico del protagonista, así como un tono romántico en su existencia eterna y solitaria. La muerte supone una ruptura, pero la belleza de las letras dura para siempre. En el *Soneto XVIII* Shakespeare escribe:

Pero eterno será el verano tuyo.
No perderás la gracia, ni la Muerte
se jactará de ensombrecer tus pasos
cuando crezcas en versos inmortales.

⁷⁴ Afirmado por Philippe Ariès: “A partir del siglo XVI, y aun a finales de XV, vemos cargarse de un sentido erótico los temas de la muerte” (2000: 64).

⁷⁵ Philippe Ariès comentó que, en su desarrollo, los caracteres eróticos de la muerte serán sublimados y reducidos a la Belleza (2000: 65).

Vivirás mientras alguien vea y sienta
y esto pueda vivir y te dé vida (2003: 36).

Como hemos visto hasta ahora, en cada tradición cultural la muerte se canta de un modo distinto. En la poesía occidental, se expresa como una tragedia emocionante que se reproduce de una vez; mientras, en los poemas mexicanos, la muerte se suele personificar como un compañero del protagonista o se muestra en una forma circular e interminable; en la creación china, se destaca la erosión de las fronteras entre la vida y la muerte y la actitud generosa ante la naturaleza; las obras japonesas, por su parte, se concentran en mezclar la muerte con los deseos escondidos y las escenas lúgubres y en buscar ahí la belleza última (aunque soy consciente de que las generalizaciones siempre son peligrosas y las breves descripciones del apartado anterior no cubren todas sus facetas). Bajo las alteraciones formales, el fondo cultural siempre es persistente. En este sentido, Taine ya había dicho que

éste es el granito primitivo, subsiste durante la vida entera de un pueblo y sirve de apoyo a las capas sucesivas que los periodos anteriores vienen a depositar en la superficie. Si ahondáis más aún, hallaréis más profundos yacimientos: son los estratos oscuros y gigantescos que la lingüística comienza a descubrir. Bajo los caracteres de los pueblos yacen los caracteres de la raza (Taine, 2000: VI, 27).

Los mexicanos, los chinos, los japoneses, los griegos, los germanos, cada civilización han experimentado, en algún momento histórico, la inmigración, una invasión o una conquista durante largo tiempo, y por tanto, un cruce de razas o una alteración del medio físico. En algunas ocasiones, como el caso de la conquista española en México, la influencia foránea era tan permanente y profunda que supuso una nueva sensibilidad. Sin embargo, ninguna de estas circunstancias ha podido “deshacer en ellos (esas civilizaciones) ciertas aptitudes filosóficas y sociales, determinadas maneras de

concebir la moral, de entender la naturaleza, de expresar el pensamiento”. (Taine, 2000: VI, 25)

A pesar de que las tradiciones y pensamientos a propósito de la muerte toman diferentes matices dependiendo de las zonas geográficas y de las regiones culturales, en todas partes el fenómeno es atendido. Como afirmó Lourdes Arizpe: “la antropología ha descrito el hecho sorprendente de que los ritos de paso, como una forma específica de ritual, se amoldan a esquemas muy similares, aun entre culturas muy alejadas en el tiempo y en la geografía” (2009: 118). La consciencia de la muerte sedimentada en cada cultura, combinada con la experiencia particular de cada escritor y su concepción estética personal, dota a esta de una connotación específica.

2.1.2 La experiencia única de la vida individual.

Como apunta Yan Xianglin: “arte es con el ser humano como centro, la muerte es el límite máximo de los seres humanos, es el destino de la vida, el punto más elevado del movimiento espiritual y el pico de la ola emocional”⁷⁶ (1998: 46-47). El hombre no es “algo hecho, sino que va haciéndose” (Zea, 1987: 10). En su proceso de ir haciéndose, o mejor dicho, relacionándose con otra cosa o ente, estriba la creación artística, en cuya cima se suele encontrar la muerte. La conciencia sobre la muerte del escritor ha sido afectada, además de por un temperamento social inherente, por la idiosincrasia individual, que incluye la condición psicológica, el entorno de crecimiento, las experiencias sociales de tal persona, etc. Cuando hablamos de algún personaje, hay que tener en cuenta su situación y circunstancia determinada, porque “es esta situación o circunstancia lo que le va dando al hombre su perfil concreto, su auténtica realidad; lo que hace que un hombre sea hombre y no una entidad abstracta” (Zea, 1987: 10).

Freud reveló en sus estudios que había dos tendencias instintivas opuestas en la psicología profunda de lo inconsciente de los seres humanos: una es la pulsión de vida

⁷⁶ “El arte se centra en el ser humano, la muerte es el límite máximo de los seres humanos, es el destino de la vida, el punto más elevado del movimiento espiritual y el pico de la ola emocional” (la traducción es mía).

y la otra es la pulsión de muerte. Algunos artistas son exactamente del segundo tipo y, en sus trabajos, la pulsión de la muerte y de la destrucción son dominantes. En vez de aniquilar los deseos de la vida, la pulsión de muerte puede despertar el apetito de seguir viviendo y transmitir valores positivos porque permite al personaje defenderse por la fe y luchar por la supervivencia. La pulsión está en la intuición, a través de la cual intentamos llegar a un resultado con valor más reflexible que dogmático.⁷⁷

La formación de la pulsión de muerte puede deberse a los instintos psicológicos inherentes, así como a las experiencias adquiridas en su crecimiento, que se pueden dividir, generalmente, en dos partes en las que nos detendremos a continuación.

A. La infancia.

En el año 1934, un joven preguntó a Ernest Hemingway: “¿Cuál es el mejor entrenamiento inicial para un escritor?” Hemingway contestó: “Una infancia infeliz”. Los escritores que sufren traumas psicológicos en su infancia, como puedan serlo presenciar el infortunio de la familia o los amigos, o experimentar algún ambiente sofocante de su entorno inmediato, se familiarizan con la muerte a una edad joven. Tal como dice Erikson: “Youth is a time of radical change—the great body changes accompanying puberty, the ability of the mind to search one’s own intentions and the intentions of others, the suddenly sharpened awareness of the roles society has offered for later life”⁷⁸ (1987: 47). Además, las doctrinas modernas de psicología nos enseñan la imposibilidad de ahondar en el carácter individual del hombre sin tener en cuenta determinadas experiencias de la infancia que determinan su evolución. Las imágenes y sensaciones que guardamos en la memoria emocional se acumulan y se trasladan a la memoria verbal hablando, y reaparecen más tarde en sus trabajos de creación artística.

⁷⁷ Antonio Caso comenta al respecto: “a través de la intuición, las cosas y los seres se ven entonces no para cumplir fines prácticos ni teóricos, sino en su propia naturaleza para contemplarlos en sí mismos” (1919: 90).

⁷⁸ “La juventud es una época de cambios radicales: los grandes cambios físicos acompañando a la pubertad, la capacidad de la mente para entender sus propias intenciones y las intenciones de los demás, la conciencia repentinamente afilada de los roles que la sociedad ha ofrecido para su vida posterior” (la traducción es mía).

Debemos, entonces, remontarnos al inicio para averiguar si hubo alguna influencia en la formación del escritor que proyectó la evolución de su alma.

En la historia de la literatura moderna china, los pioneros en el trato del tema de la muerte son Lu Xun, Yu Dafu, Xiao Hong, así como el japonés ganador del Premio Nobel de Literatura Yasunari Kawabata. Este último perdió a todos sus familiares cercanos cuando era niño: sus padres, su hermana, sus abuelas. Más tarde también perdió, uno tras otro, a su tío, su maestro y un amigo. Así, Kawabata adquirió el mote de “el maestro de los funerales”. La vida infantil de Yasunari Kawabata estaba impregnada de depresión y soledad. Creció en un ambiente desprovisto de amor y esto afectó a la formación de su proyecto estético, que en su obra se traducían en la idea de la muerte como la poesía más bella. Una situación similar es que la vivió Juan Rulfo, que perdió a sus padres y abuela materna sucesivamente y terminó en un orfanato.

En otras situaciones, por ejemplo, el autor contemporáneo chino Yu Hua, si bien conservó a su familia, tampoco tuvo una infancia fácil. Vivió delante de un depósito de cadáveres en su adolescencia: “我可以说是在哭声中成长起来的，我差不多听到了这个世界上所有的哭声”⁷⁹ (1998: 162). Después de graduarse en la escuela, escribió novelas como *¡Vivir!* (1993) o *Crónica de un comerciante de sangre* (1998), que problematizan la violencia, la enfermedad y la existencia. El sentimiento infantil de la muerte, el conocimiento y la imaginación acerca de ella, siendo la experiencia vital más penetrante del escritor, se desarrollarán dentro de una órbita determinada y harán mella en sus rasgos literarios. Freud, en su ensayo «Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico», declaró: “La doctrina de la represión es el pilar fundamental sobre el que descansa el edificio del psicoanálisis” (1984: 15).

Ante la fuerte impresión de la muerte, que podría afectar a la vida cotidiana, la represión permite a la gente desplegar sus actividades diarias. Sin embargo, aun así, el

⁷⁹ “duermo con el llanto miserable casi todas las noches. Puedo decir que crecí en estos llantos. He escuchado casi todos los tipos de llanto del mundo” (la traducción es mía).

estado represivo todavía tiene ciertas consecuencias negativas para el sujeto. Como explica la psicología freudiana, los impulsos no pueden reprimirse y, si son reprimidos a regañadientes, conducirán a diversas anormalidades psicológicas.⁸⁰ Por esta razón, para los literatos, la escritura es una vía para expresar su angustia ante la muerte. En este sentido, se puede decir que algunas obras literarias son, desde la perspectiva psicoanalítica, la sublimación de las emociones reprimidas del autor y una forma de salvarse a sí mismo emocionalmente.

B. El ambiente exterior.

Geográficamente, América Latina tiene una enorme autonomía territorial, aislada de otros bloques del mundo y circundada por las dos grandes masas oceánicas de Atlántico y Pacífico. Esta tierra antigua había estado incomunicada durante mucho tiempo. El Ecuador atraviesa el centro de América. Alrededor del 80% de su área geográfica se encuentra en la zona tropical. Debido al extenso territorio, América Latina tiene una gran variedad de animales, paisajes naturales y climas. Sin ir más lejos, en México podemos encontrar montañas empinadas, selvas inmensas, desiertos secos, tierras de cultivo, bosques, ríos que se cruzan entre sí, formando una barrera natural. Además, la meteorología complicada y cambiante, que incluye huracanes, tormentas, hielo y nieve, etc. agrega un encanto único a este lugar. Aquí, la naturaleza misma ya es tan misteriosa y mágica que puede inspirar la creación artística y alumbrar ilimitadamente la imaginación, como reflexiona Carpentier en el prólogo de *El Reino de este mundo*. Tanto el estilo de la vida y la producción tradicional como los folclores indios y la mitología propios de esta tierra invitan a los escritores a buscar sus propios modos de expresión.

Los entornos geográficos de China y de América Latina presentan importantes

⁸⁰ Véase en Freud en «Contribución A La Historia Del Movimiento Psicoanalítico»: “La represión propiamente dicha es entonces un «esfuerzo de dar caza». Por lo demás, se comete un error cuando se destaca con exclusividad la repulsión que se ejerce desde lo consciente sobre lo que ha de reprimirse” (1984: 143).

similitudes. La topografía de China es muy compleja: las montañas, las colinas, los lagos y las cuencas se entrelazan, formando las diversas fisonomías de la superficie terrestre. En el aspecto del clima, hay una zona tropical, subtropical, zona cálida, zona templada, templada fría y zona de meseta (Qinghai-Tíbet). De esta tierra prodigiosa, se han nutrido diversas culturas y literaturas de distintos estilos. Como señala Taine:

Una profunda revolución geológica trae consigo su fauna y su flora características, del mismo modo a cada gran transformación de la sociedad y del espíritu corresponden determinados tipos ideales. En tal respecto, nuestros museos se parecen a las galerías de Historia Natural, ya que los seres imaginarios, lo mismo que los seres vivos, son a un tiempo producto e indicio del medio en que se han formado (2000: 43).

Todos los tipos de ideología se inspiran en la geología: la tierra y el clima, la flora y la fauna. Del mismo modo, las inspiraciones creativas del autor registradas en hojas de papel pueden encontrar su origen en la naturaleza.

Acerca de la relación entre la naturaleza y la producción intelectual podemos citar el comentario de Aron Gurievich: “La naturaleza era entendida como un espejo en que el hombre podía observar la imagen de Dios” (1990: 82). Así pues, las figuras artísticas eran “reflejo de la armonía del mundo y tenían significados mágicos y morales determinados” (Gurievich, 1990: 317). Por un lado, la abundante variedad de seres vivos proporciona al artista materia prima. De este modo, los mexicanos crearon la imagen del alebrije tomando como referencia elementos fisonómicos de varios animales reales. Por otro lado, el fantástico paisaje natural y humano, siendo una referencia importante en la realidad, inspira al autor para crear un ambiente vivo y conmovedor para su relato. Como dice Hu Zhaoliang en *Descripción general de la*

geografía cultural china: “大地是文学艺术的舞台”⁸¹ (2001: 105), cualquier forma de expresión artística tiene su etiqueta de región y es portadora de sus costumbres.

Aparte del entorno geográfico, la época en que se encuentra el autor, la convulsión social, las rencillas políticas o los movimientos ideológicos también pueden modificar su forma de expresión:

Para comprender una obra de arte, un artista, un grupo de artistas, es preciso representarse, con la mayor exactitud posible, el estado de las costumbres y el estado de espíritu del país y del momento, en que el artista produce sus obras (Taine, 2000: I, 11).

En la historia de la literatura china, afloraron diferentes grupos de escritores después de guerras entre poderes políticos. En algunos periodos específicos, tanto el pueblo campesino como la nobleza sufrieron reveses y vivieron en precariedad. Tal y como apunta acerca de la literatura Jian'an⁸² en el libro antiguo *The Mind of Literature and Carving Dragons*:⁸³

What got written was often implacably expressive, perhaps because those were hard times, times of war and separation when morals were loose and the people were aggrieved, when pent-up feelings awaited release by eloquence, so that what came to be said was truly powerful, full of humanity's breath-of-life⁸⁴ (Wong, Lo & Lam, 1999: 166).

⁸¹ “La tierra es el escenario arquetípico de la literatura y el arte” (la traducción es mía).

⁸² La literatura Jian'an se refiere a las diversas obras literarias escritas durante el período de Jian'an (196-220) a finales de la dinastía Han del este de China.

⁸³ También se traduce como *The book of literary design*, se elaboró durante el año 501-502d.c por el erudito Liu Xie.

⁸⁴ “Lo que se escribió a menudo era implacablemente expresivo, tal vez porque fue escrito durante tiempos difíciles, tiempos de guerra y de desintegración nacional cuando la moral estaba destruida y la gente estaba agraviada, cuando los sentimientos reprimidos esperaban ser liberados por la elocuencia (de escritores pioneros), de modo que lo que se decía era verdaderamente poderoso, lleno de aliento del humanismo” (la traducción es mía).

Los escritores de aquel entonces, después de presenciar la miseria cada día, sintieron la cara más amarga de la vida. La conciencia de crisis, en ese momento, se socializó y se condesó, finalmente, en un pensamiento general sobre la muerte, tal como pasó en México durante la época contemporánea.

En la tesis *De la littérature* (1999), de Madame de Stael, texto considerado como el “pionero de la sociología literaria”, se analiza cómo la religión, las costumbres y las leyes afectan a la literatura, y viceversa, es decir, cómo la literatura afecta a aquellos. Si aplicamos esta teoría a nuestro tema, advertiremos que la muerte artística es el producto de la sociedad, toda vez que la sociedad se genera a partir del pensamiento de la muerte. En un autor, tanto las experiencias infantiles como el ambiente exterior ejercen influencia sobre la elección de un tema, así como su actitud ante la muerte y su forma de presentarla. El autor que había experimentado la adversidad y la fortuna junto con el pueblo transmitía los deseos más innatos de su época. Como dice Taine:

Llega hasta nosotros su voz solitaria a través de la distancia de los siglos; pero junto a esta sonora voz vibrante, que hiere nuestros oídos, percibimos sordo murmullo, vago rumor, la voz inmensa, infinita y múltiple de todo un pueblo que entonaba con los artistas un canto unísono. Solo esta armonía les ha hecho grandes, y no podía ser de otra suerte. (2000: I, 9).

Tras el paso del tiempo, cuando un estilo de expresión artística ha dejado su-huella histórica, este rastro aporta una serie de condiciones favorables que mejora la creación de los futuros artistas. El medio ambiente “esboza, desarrolla, madura, estropea y deshace conjuntamente con él mismo el arte que ha producido” (Taine, 2000: I, 167). En cada corriente de pensamiento hay un grupo de escritores que comparte la misma pasión creativa, los mismos conflictos emocionales y las mismas responsabilidades sociales. Estos escritores están conducidos por “un conjunto de fuerzas ciegas, desiguales en magnitud, cuyo conflicto es eterno, pero cuyo trabajo y suma total

permanecen constantes” (Taine, 2000: IV, 68). La infinita y varia mezcla de puntos de partida y “los brotes imprevistos de la originalidad personal” (Taine, 2000: I, 167), en conjunto, forma un coro sólido, multifacético.

Cada cambio temático podría estar mediatizado por el cambio social o podría ser indiciario de las tensiones y conflictos que tienen lugar en el terreno de lo real. Sin embargo, el núcleo, es decir, la conciencia de la vida y de la muerte es permanente; surge de la profundidad intemporal, de la oscuridad espiritual, del comienzo del mundo antes de las edades del hombre, orientando el camino de avance. En la literatura su fuerza viene dada por su enormidad temática, “actúa tan solo en aquellos para los cuales sus pensamientos llegan a adquirir la intensidad de los vividos personalmente” (Werner Jaeger: *Paideia*. Cit. en Villegas, 1988: 74) y se robustece junto con el proceso creativo de la búsqueda artística.

2.1.3 La memoria colectiva, identidad y vida líquida.

En 1992, Jan Assmann publicó *Cultural Memory and Early Civilization*. Allí expuso su comprensión del concepto de la memoria cultural colectiva, que se puede aplicar a nuestro estudio de la conciencia de la muerte. Según él, la memoria de la cultura no es “a matter of internal storage or control but of the external conditions imposed by society and cultural contexts”⁸⁵ (2011: 5). El núcleo de la conciencia cultural es la memoria, que se puede entender como un proceso, un proceso en el que la memoria se transmite, se guarda y continúa; también se puede entender como un resultado, un resultado después de la selección, el recubrimiento y la reconstrucción. En consecuencia, la memoria cultural es un recuerdo preciso de las verdades reales (*real facts*), así como una explicación y referencia. En palabras de Jan Assmann, la memoria de la cultura no solo incluye el pasado recordado (*past as it is remembered*), sino la

⁸⁵ “La memoria de la cultura no es no es una cuestión de almacenamiento o control interno, sino de las condiciones externas impuestas por la sociedad y los contextos culturales” (la traducción es mía).

historia de la memoria (*mnemohistory*).

El pasado recordado es una referencia al pasado (*reference to the past*), es decir, a través de la creación de un pasado compartido, los miembros de la sociedad pueden reconfirmar su identidad colectiva y adquirir una conciencia de grupo y de su historia en términos de tiempo y espacio. La historia de la memoria es la cultura de la memoria (*memory culture*), o sea, una sociedad recurre a la técnica de memorización y preserva el conocimiento colectivo transmitido de generación en generación para poder presentarlo a los descendientes, así se reconstruye su identidad cultural. Bajo la acción combinada del “pasado recordado” y la “historia de la memoria”, la memoria cultural se ha convertido en una comprensión y construcción de la colectividad del pasado lejano. Del mismo modo, la conciencia de la muerte es un fruto comunitario procedente del pasado, creado en las actividades colectivas como las ceremonias y los ritos. Eso es lo que se llama la “efervescencia colectiva”⁸⁶, un semillero de la creatividad cultural humana y que mantiene la vivacidad de la idea y práctica de muerte en la simple rutina diaria.

La conciencia de la cultura, según Jan Assmann, es la coherencia vital de la historia y la explicación de su mundo bajo el contexto dado en la realidad presente:

Their sequence (of history) may indeed be understood as a development, but only as long as we resist seeing it simply as progress and decline—that is, as a one-way process heading straight for some ineluctable destination. If we discern coherence in this process, it is a coherence in this process, it is a coherence we owe to cultural memory and the way it contrives to take past meaning preserved in the written word and the pictorial image, reactivate it,

⁸⁶ El término “collective effervescence” es propuesto por Émile Durkheim en *Elementary Forms of Religious Life*.

and incorporate it into the semantic paradigms of the present⁸⁷ (2003: preface).

La distante y vasta historia ya no está tan lejos de nosotros, e incluso la historia comunal, la gentilicia, la nacional y la mundial se han convertido en el contenido y el trasfondo de la memoria de cada individuo. La memoria de la cultura de la muerte moldea la realidad que estamos entendiendo y también nos proporciona una nueva perspectiva para reflexionar sobre nosotros mismos y el mundo. Allí se encuentra nuestra raíz verdadera.

Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo* citó el libro *At Memory's Edge* (2000) de James Young, apuntando que el autor pregunta cómo “recordar” aquellos hechos que no se han vivido. Aquí, la palabra recordar entre las comillas se diferencia de *recordar* por lo que Young denomina el carácter vicario del “recuerdo” (2005: 125). Lo primero es *recordar* lo experimentado por el sujeto y “lo segundo” es “recordar” narraciones e imágenes ajenas y lejanas en la historia a través de documentos, mitos y monumentos. Este tipo de recuerdos transmitidos por la tercera persona se conoce como posmemoria, “que tiene a la memoria en su centro, sería la reconstrucción memorialística de la memoria de hechos recientes que no fueron vividos por el sujeto que los reconstruye” (Sarlo, 2005: 127). Para Sarlo, el concepto de posmemoria no tiene rasgo distintivo que lo diferencie del concepto de memoria.⁸⁸ El carácter fragmentario y de mediación que Hirsch y Young otorgan a la posmemoria tampoco sería específico de esta. Lo único que puede caracterizarla es “su dimensión afectiva y moral, en suma: identitaria” (Sarlo, 2005: 126).

⁸⁷ “Su secuencia (de la historia) se puede entender como un desarrollo, pero solo en el caso de que nos resistamos a verlo simplemente como un progreso o una declinación, es decir, un proceso de una sola dirección que se dirige directamente hacia un destino ineluctable. Si discernimos la coherencia en este proceso, se trata de un proceso coherente; es una coherencia que debemos a la memoria cultural y a la forma en que pretende sacar el significado del pasado preservado en la palabra escrita y la imagen pictórica, reactivarla e incorporarla en los paradigmas semánticos del presente” (la traducción es mía).

⁸⁸ En el quinto capítulo de *Tiempo pasado* titulado “Posmemoria, reconstrucciones”, Sarlo se dedica a hacer una lectura descriptiva de las características de posmemoria que han planteado Hirsch y Young y examinar su validez.

La memoria es un concepto general, así como el concepto de la identidad, que atañe al sexo, la edad, la clase, la etnia, la economía, la moral, la postura política e incluye muchos temas de diferentes ramas científicas. La identidad representa una serie de importantes hechos sociales y una cierta visión de los seres humanos sobre su futura vida social. Es algo que ha sucedido y también es algo que está sin terminar. Es una “experiencia indefinida” compartida por la gente.

La palabra identidad viene del latín vulgar “identitā”. Tiene la raíz “ídem” que representa “lo mismo” (same). Por lo tanto, este término se usa para el concepto de “igualdad” (sameness), “ semejanza” (likeness) y “unidad” (oneness). El psicoanalista alemán Eric Erikson fue uno de los primeros que estudió esta cuestión. Según él, el ciclo vital desde el nacimiento a la senectud puede dividirse en ocho etapas, en cada una de las cuales el hombre se enfrenta a problemas propios, lo que Erikson llama crisis o conflictos.⁸⁹ Agulló Tomás reelabora las teorías de Erikson y define la identidad como “una organización interna, autoconstruida, dinámica de impulsos, habilidades, creencias e historia individual” (1997: 209). Es un ciclo de confrontación continua que atraviesa toda la vida; es una búsqueda sin fin que nos produce una sensación de ansiedad al tratar de definir o redefinir quiénes somos.

La conciencia de la muerte forma parte de la identidad y penetra en la esencia de las cosas: la reconstrucción de tradiciones, el proceso de la globalización, la vida cotidiana del pueblo, la cultura de género, etc.; modifica la percepción de la realidad y las maneras de filosofar. Apunta Cicerón: “El filosofar no es otra cosa que prepararse para morir” (cit. en Michel de Montaigne, 1984: 48), Schopenhauer comenta: “Las doctrinas religiosas, no menos que las doctrinas filosóficas, tienden a producir ese resultado, aspirando a ser, ante todo, el antídoto que la razón nos ofrece contra la certeza que nos da ella misma de la muerte” (1900: 153-154); Heidegger, en *Ser y tiempo*, propone el término “estar vuelto hacia la muerte” (1997: 232).

⁸⁹ Véase en *The Life Cycle Completed: Extended Version*, publicado por Erik H. Erikson, Joan M. Erikson en 1998.

A pesar de que las dichas filosofías nacieron en países de Europa, proporcionan orientación a las reflexiones sobre el papel que juega la muerte en la construcción de la identidad, ya que la filosofía “se dice a modo de crítica, es algo universal y eterno; no se la puede someter a determinaciones geográficas y temporales” (Zea, 1953: 12). Es el caso de “el ser para la muerte” de Heidegger, que en las distintas circunstancias podría tener diferentes interpretaciones. Bajo el contexto de México, “el ser” se puede interpretar como un proceso fluctuante que incluye el pasado, el presente y el futuro, en vez de un estado inmediato. Es decir, cuando se trata de denotar la existencia de un objeto, no se cuestiona si está o no, sino que se intenta entender el proceso de su “ser”. En la filosofía china “el ser para la muerte” se puede explicar con el término del dualismo taoísta. El ser y el morir son dos fuerzas opuestas, pero en realidad contienen la esencia del otro. En otras palabras, la vida y la muerte son una, el bien y el mal son lo mismo.

Volvamos al tema de la identidad. Durante muchos años, México y China habían vivido “cómodamente” cobijados por la sombra del árbol de la cultura europea y por la política de puertas cerradas respectivamente. Una serie de guerras de gran magnitud y la competición creciente entre los poderes capitalistas e imperialistas cambiaron radicalmente el panorama mundial, lo que trajo como consecuencia “la urgente necesidad de situarnos (a México y China) dentro del nuevo arreglo de la cultura occidental” (Villegas, 1988: 136). La crisis de identidad, siendo un tema central, entró en la visión pública de ambos países en el periodo de la independencia latinoamericana y al final de la última dinastía Qing. En aquel entonces la cultura europea que les sirvió durante cierto tiempo dejó de ser una solución y se convirtió en un problema; dejó de ser un apoyo para convertirse en una carga.⁹⁰ La necesidad de tener una identidad propia

⁹⁰ Véase más en el estudio de Leopoldo Zea sobre América y la crisis europea: “Pero ahora que la cultura europea ha dejado de ser una solución convirtiéndose en un problema; ahora que ha dejado de ser un apoyo para convertirse en una carga; ahora que las ideas que tan familiares nos eran a los americanos se transforman en objetos siniestros, desconocidos, oscuros y, por tanto, peligrosos; ahora, repito, es cuando América necesita de una cultura propia, ahora es cuando tiene que resolver sus problemas en otra forma bien distinta de la forma como hasta hoy los había resuelto. Esta forma no puede ser ya la imitación, sino la creación personal, propia” (1953: 32).

adquirida de la propia memoria cultural, bajo las circunstancias específicas, promovió que la iluminación ideológica del pueblo coincidiera con los movimientos de la salvación patriótica, lo que inspira a los literatos a reconocer su doble espíritu, el tradicional y el nacional.

En la época contemporánea, la conciencia de la muerte experimentó la Ilustración, la discusión del humanismo y el cambio en la estructura social. El proceso de identificarse con esta conciencia es un proceso necesario en la edificación de la historia y la sociedad, en el cual trabajan juntas las tres dimensiones temporales: el pasado, el presente y el futuro. No obstante, no se puede simplemente dividir la historia en tres partes “como si hubiera un abismo entre ellos, como no puede dividirse la vida de un hombre en dos porciones ajenas y extrañas entre sí” (Villegas, 1988: 192). Según el sociólogo Zygmunt Bauman, para describir este proceso no hay una palabra mejor que “líquido”. Ya nos miremos a nosotros mismos o alrededor, la “liquidez” está definiendo nuestra época: “El pasado no se encuentra jamás definitivamente liquidado (saldado), está siempre presente, lo mismo que en el futuro” (Villegas, 1988: 192). La presentación literaria de la ideología de la muerte también es líquida. Va variando, no es definida ni sólida, sino incierta, incompleta y abierta. Bauman lo reflexiona del siguiente modo:

La vida líquida es una sucesión de nuevos comienzos, pero, precisamente por ello, son los breves e indoloros finales —sin los que esos nuevos comienzos serían imposibles de concebir— los que suelen constituir sus momentos de mayor desafío y ocasionan nuestros más irritantes dolores de cabeza (2005: 6).

La circulación de vida consiste en los comienzos inacabables y finales incesantes. En esta alteración fluida de escenarios, la reflexión sobre la identidad formada de la conciencia de vida y muerte parece particularmente apremiante. ¿Cómo interpretarse a sí mismo en esta época incierta? Según Ortega y Gasset, “cada vida es un punto de vista sobre el universo, en rigor, lo que ella ve no lo puede ver otra” (1923: 151). Nos

recuerda la metáfora del mito de Sísifo: aunque sabe que la piedra va a rodar hacia abajo, Sísifo sigue empujándola cuesta arriba una y otra vez. En la interpretación de Camus, esta es una historia triste, se refiere al absurdo de la vida y la inutilidad de trabajo. Sin embargo, en otros contextos, la misma historia tiene otras versiones de interpretación. Cada pueblo, cada entidad tiene su propia perspectiva identificada del universo, su propia verdad. Por ejemplo, México y China son dos países que creen en el eterno retorno. Es la base de su esquema ideológico, que el mundo se extingue en el mismo punto en el que se vuelve a crear. La certeza de la muerte es innegable. En vez de sucumbir al ridículo del destino, persistir en la esperanza del mañana también es un respeto a la vida misma que se está siempre moviendo como el líquido.

No existe un punto final en el reconocimiento de la memoria ni de la identidad. No hay duda de que es un proceso fluido sin fin: “流动本身，正是这个时代，这个社会，这种生活，乃至这其中的一切有关自我认知的行为，最根本的核心价值所在”⁹¹(Zhao, 2015: 39). El estudio transcultural nos permite comprender, en este mundo volante y líquido, cómo sobreviven las formas de vida específicas locales y culturales y cómo ellas influyen en el proceso de la globalización.

La certeza y el desconocimiento, el orden y la deconstrucción, lo local y lo global, la memoria y el olvido, la identidad y la fragmentación, etc., este grupo de términos opuestos, y la fuerza vital opulenta que contienen son exactamente el punto de apoyo más importante de este trabajo. Ahora, después del estudio general de la idea de la muerte en distintas culturas y sus variables presentaciones en cada individuo (puesto esta que se fragua en la mirada de quien lo aprecia), vamos a remontarnos a épocas antiguas y estudiar los mitos lejanos para comprender los rasgos del mexicano y del chino de ayer, para asociarlos a la gente moderna y ver hasta qué punto llevan en ellos algo de sus ancestros.

⁹¹ “El flujo en sí es el valor más fundamental de esta era, esta sociedad, esta vida, e incluso todo el comportamiento de autoreconocimiento” (la traducción es mía).

2.2 La muerte en la mitología mexicana y china.

La mitología es, desde sus fabulosos comienzos, una de las mejores vías para acercarse a la compleja comprensión de la muerte por parte de cualquier civilización. Es como una llamada del lejano pueblo natal: hace que la gente regrese a su cultura nativa y la lleva a un espacio intermedio entre el sueño y la realidad. El mito crea un vasto terreno fértil y espiritual, una mezcla de la sospecha y la fe. Nos revela cómo se produjeron las cosas, cómo comenzaron a ser. Es una historia montada con piezas originalmente dispersas. El sociólogo francés Émile Durkheim, en su investigación sobre la religión de los aborígenes, afirma que

la mitología de un grupo constituye el conjunto de sus creencias comunes. Lo que expresan las tradiciones cuyo recuerdo se perpetúa es el modo en que la sociedad concibe al hombre y al mundo; es una moral y una cosmología, a la vez que una historia (1982: 348-349).

Todos los elementos básicos de la mitología proyectan la vida social del ser humano. El sol y la luna, el viento y las nubes, los ríos y las montañas, los animales y los vegetales... se convierten en criaturas personificadas dentro de un concepto de lo divino, y tienen sus funciones especiales en las prácticas rituales: “Los mitos se establecen en el espacio y se producen en el tiempo a través de los ritos, que son descripciones de aquéllos o bien conmemoraciones” (Mauss, 1970: 82).

A partir de las conmemoraciones repetidas en el tiempo, crece el culto al creador, al universo y a la muerte: “En algunas ocasiones, los actos de culto no son más que representaciones dramáticas de los acontecimientos descritos en los mitos correspondientes” (Jensen, 1998: 54). Así pues, por medio de la mitología, podemos penetrar en la vida psíquica de los ancestros, que es cruda, tosca y temprana, pero también es seria y coherente. A partir de estructuras anteriores y testimonios fósiles de la historia de cada ancestro el pensamiento mítico crea su discurso y “construye sus

palacios ideológicos con los escombros de un antiguo discurso social” (Lévi-Strauss, 1964: 42). En este sentido, por lo tanto, el pensamiento mítico de una nación, que consiste en elaborar conjuntos o estructuras utilizando acontecimientos propios (o más bien residuos de acontecimientos),⁹² reflexiona el espíritu nacional. Es el registro más iniciático de la esencia de una civilización. Junto con el espíritu nacional, la mitología está profundamente arraigada en la conciencia colectiva.

Uno de los signos del nacimiento de la conciencia humana es la comprensión de la vida y la muerte. En la historia de la cultura humana, todos los pensamientos, fueran reflexiones prácticas o ilusiones, se originaban en la persona. Desde su aparición, el ser humano ha estado explorando el significado de su existencia y ha observado atentamente el estado de la vida. Al principio, con un limitado conocimiento de la naturaleza y de sí mismo, no entendía de qué vivía, por qué enfermaba y moría, en qué se convertiría después de la muerte. Los miembros de una tribu trabajaban y comían juntos, se apoyaban entre sí. Cada uno era parte indispensable del grupo. Cuando alguien moría, los demás sentían desgracia y adjudicaban la muerte a poderes sobrenaturales e intangibles. Por así decirlo, los antepasados originales tenían una idea borrosa del mundo, no disponían de la capacidad de echar una mirada objetiva hacia los fenómenos y descifrar el proceso de la vida. La naturaleza, en su orden cíclico, le presentaba al hombre una serie de aventuras imprevistas, fueran bellas o amenazantes. Le impresionaba de tal manera que éste solo sentía pura veneración y admiración por la naturaleza. Con el paso del tiempo, los ancestros sentían cada vez más curiosidad por el secreto de la muerte y por las relaciones entre los seres y los fenómenos.

Con la intención de captar el mundo y resolver los problemas que plantea, el hombre construyó un sistema prelógico y precientífico, en la medida en que se crearon figuras a quienes se les confiere poderes trascendentes. Este pensamiento mágico, para

⁹² Lévi-Strauss propone en *El pensamiento salvaje*: “Lo propio del pensamiento mítico [...] consiste en elaborar conjuntos estructurados, no directamente con otros conjuntos estructurados, sino utilizando residuos y restos de acontecimientos” (1964: 42).

Claude Lévi-Strauss,

no es un comienzo, un esbozo, una iniciación, la parte de un todo que todavía no se ha realizado; forma parte de un sistema bien articulado, independiente, en relación con esto, de ese otro sistema que constituirá la ciencia, salvo la analogía formal que las emparenta, que hace del primero una suerte de expresión metafórica de la segunda. Por tanto, en vez de oponer magia y ciencia, sería mejor colocarlas paralelamente como dos modos de conocimiento en cuanto a resultados teóricos y prácticos (1964: 30).

Prosiguiendo este análisis, podríamos concluir que la magia y la ciencia no son dos fases del avance del saber, “pues las dos acciones son igualmente válidas” (Lévi-Strauss, 1964: 43) y están igualmente motivadas por una voluntad de saber. Quizá la magia marca el paso del desarrollo de la ciencia mientras espera que ella, a su vez, puede explicar la vida. ¿Por qué un familiar o un amigo que vemos a diario puede morir de repente? ¿Por qué no podemos hablar de ideas y emociones con los muertos? ¿Qué han hecho mal para que la vida ilimitada se les haya girado hacia un destino nefasto? Todas estas dudas dejaban perplejos a los ancestros. Para ellos, las pestes y las enfermedades, el terremoto y el volcán, los truenos y los rayos, entre otras catástrofes meteorológicas, eran misterios impenetrables. Este miedo, siendo una de las más antiguas y arraigadas emociones del hombre, se manifiesta, por un lado, en la ansiedad ante la muerte, y, por el otro, en la veneración de los fantasmas. La cuestión más importante aquí es cómo vencer al miedo y alcanzar la paz.

Para resolver el enigma vital, el primer paso es buscar respuestas en nuestras actividades diarias. Entre todas las experiencias personales, solo cuando duerme puede la persona deambular entre el cielo y la tierra, sin limitaciones concretas del espacio y el tiempo. Por lo tanto, los ancestros creían que existía un elemento extracorporal que se podía autogestionar con independencia del cuerpo. Esto es lo que se llama espíritu,

cuyo concepto existe tanto en la cultura china como la mexicana. En la mente de los ancestros, según el razonamiento por analogía, si el espíritu puede separarse del cuerpo cuando duerme también puede alejarse del cuerpo para siempre cuando éste muere. Aunque el cuerpo se pudra y desaparezca, el espíritu habrá salido de allí y andará libremente por el cielo y la tierra. De manera que el espíritu puede ser inmortal, como una vela que no se extingue.

La concepción de la inmortalidad del espíritu alivia el miedo a la muerte y mitiga la ansiedad de la existencia humana. En el intento de dar una lógica a la vida y al misterio del más allá, los ancestros compensaron con mitos y leyendas su falta de conocimiento y entendimiento del mundo. En este sentido, deberíamos reconocer que el mito no es un pensamiento absurdo desprovisto de lógica y sentido, sino que supone una reelaboración constante de acontecimientos a fin de reconstruir la realidad. Más aún, la reflexión mítica “no es solamente prisionero de acontecimientos y de experiencias que dispone y redispone incansablemente para descubrirles un sentido”, tal como postula Lévi-Strauss, “es también liberador, por la protesta que eleva contra el no-sentido, con el cual la ciencia se había resignado, al principio, a transigir” (1964: 43). Como observadores incansables de la naturaleza, los primitivos realizaron un exhaustivo seguimiento de las relaciones causales en los fenómenos y lo reflejaron en sus ritos y ceremonias, creando de esta manera una especie de registro de sus experiencias y realidades.

En consecuencia, aplicar la noción de mito al presente estudio nos ofrece un punto de partida para adentrarnos en los relatos en los que enraíza la historia que hoy se sigue contando, nos permite comprender los referentes culturales que se reflejan en la dimensión narrativa y valorarlos en su contexto local, e incluso en un marco de referencia mundial. El pasado siempre nos hace falta para construir el presente y el devenir. Ya que toda la literatura y las construcciones imaginarias han surgido de los

mitos, ⁹³ incluso aquellas que han sido creados en nuestro tiempo moderno (Elliot, 1990: 39).

Si recurrimos a los registros históricos, nos daremos cuenta de que, ya en los tiempos antiguos, el pueblo mexicano y el chino habían hecho observaciones sistemáticas de todos los problemas que podrían ocurrir durante la vida, y así empezaron a aprender cómo tratar la muerte. En la antigüedad, la supervivencia suponía un reto mucho mayor que hoy en día. Para nuestros ancestros, la muerte era un tema irresistible e inevitable. El viaje de la vida estaba lleno de calamidades naturales, guerras, enfermedades, rápido envejecimiento (comparativamente), distocias, accidentes, etc. Cualquier descuido podía ser causa de muerte. En comparación con la gente moderna, que presta más atención a conseguir una mejor calidad de vida, los ancestros se preocupaban mucho por la muerte. Ellos vivían esclavizados por el miedo y, para apaciguarlo, habían creado un sinnúmero de figuras sobrenaturales, cuyas acciones heroicas ofrecían el hombre un modelo divino a seguir para superar dificultades.

A continuación, vamos a profundizar en el estudio comparativo de las mitologías mexicanas y chinas para apreciar, en palabras de Joseph Campbell, “la unidad fundamental de la historia espiritual de la humanidad” (1991: 21), pues veremos que temas tales como

el diluvio, el mundo de los muertos, el nacimiento de la madre virgen y el héroe resucitado se encuentran en todas las partes del mundo, apareciendo por doquier en nuevas combinaciones, mientras

⁹³ Alexander Elliot en «Myths and Mythical Thought» sostiene que “el folclore de todas las naciones contiene un gran número de mitos o motivos míticos, vaciados de sus valores y funciones religiosos, pero preservados por sus cualidades épicas o fantásticas. Más aún, la poesía heroica de la tradición oral del mundo, así como los orígenes del drama y la comedia derivan directamente de la tradición mítica mundial. Algunas formas de ‘comportamiento mítico’ aún sobreviven en nuestros días [...] las estructuras escatológicas y milenaristas del marxismo o las estructuras míticas de imágenes y conductas impuestas a las colectividades por el poder de los medios de comunicación de masas. Los personajes de las tiras cómicas presentan una versión moderna de los héroes folclóricos, mitológicos” (cit. en Amador Bech, 1999: 74-75).

permanecen, como los elementos de un calidoscopio, sólo unos pocos y siempre los mismos. Aún no se ha encontrado una sociedad humana en la que tales motivos mitológicos no se hayan puesto en práctica en las liturgias, no hayan sido interpretados por profetas, poetas, teólogos o filósofos, presentados en el arte, magnificados en la canción y experimentados por medio del éxtasis en visiones enaltecidas de la vida (Campbell, 1991: 9).

A través de “una comparación honesta” entre las dos entidades, establecemos una visión de la historia cultural de la humanidad como una unidad. Hasta cierto punto, nos inscribimos en la línea de pensamiento de Campbell, según el cual la forma originaria de la conciencia vital proviene de “un único fondo de motivos mitológicos, seleccionados, organizados, interpretados y ritualizados de diversas formas de acuerdo con necesidades locales, pero reverenciados por todos los pueblos de la tierra” (1991, 20).

2.2.1 La creación del mundo.

Todas las civilizaciones tienen su leyenda acerca de la creación del mundo porque la necesidad de saber de dónde venimos es primordial. El concepto de génesis ayudó a los ancestros a situarse en el tiempo, cambió el rumbo de la cultura y sirvió de maravillosa medicina para aliviar la ansiedad y alcanzar el confort espiritual. Veamos aquí un mito chino de la creación del mundo:

往古之时，四极废，九州裂，天不兼覆，地不周载，火熾炎而不灭，水浩洋而不息，猛兽食颛民，鸷鸟攫老弱，于是女娲炼五色石以补苍天，断鳌足以立四极。杀黑龙以济冀州，积芦灰以止淫

水 (*Huainanzi*,⁹⁴ Cap. VI, «Lanming»).

La historia de Nüwa es una de las más populares entre el pueblo chino. Elogia las hazañas de los héroes sobrenaturales al mismo tiempo que la imagen del apocalipsis muestra la ansiedad de los ancestros hacia la muerte y el cosmos: la naturaleza no solo es una benefactora caritativa, sino también una tirana caprichosa. Aparte de la riqueza de recursos con que dotaba al ser humano, la naturaleza traía también desastres, de vez en cuando, como los que se mencionan en el mito anterior: sismos, incendios, diluvios, hambrunas.

Los elementos del apocalipsis también se encuentran en la leyenda de los aztecas, la leyenda de los Soles, la cual se encuentra registrada en *Historia de los mexicanos por sus pinturas*.⁹⁵ La historia se inicia hablando de la creación y principio del mundo y de los primeros dioses: “vn dios á que decian tonacatecli el qual touo por muger á tonacaçiguatl ó por otro nombre cachequecalt, los quales se criaron y estovyeron siempre en el trezeno ciclo de cuyo principio no se supo jamas syno de su estada y criacion que fué en el trezeno cielo”⁹⁶ (cit. en García Icazbalceta, 1882: 85). Entonces Tonacateuctli (Señor de nuestra carne) y su esposa Tonacacihuatl (Señora de nuestra carne) decidieron poblar el universo. Estos dos dioses tuvieron cuatro hijos, quienes acordaron crear una obra y, para completarla, los mismos dioses se convirtieron

⁹⁴ *Huainanzi* es un antiguo texto chino editado antes del 139 a.C. que consiste en una colección de ensayos que surgió de una serie de debates académicos celebrados en la corte de Liu An, el rey de Huainan. Texto recuperado de <https://ctext.org/huainanzi/zhs>. Este libro electrónico no tiene páginas, cuyos textos se clasifican por capítulos.

“Tiempo atrás, los cuatro pilares que sostenían el cielo se cayeron y la tierra se grietó; el cielo no podía cubrir a todos los seres y la tierra no podía abarcarlo todo. El fuego ardía y no se apagaba; el agua lo inundaba todo y no se detenía. Las fieras devoraron al pueblo, los pájaros agarraron a los viejos y a los niños. En ese momento, Nüwa forjó piedras de cinco colores distintos para reparar el cielo, cortó las patas de una tortuga gigante y las usó para sustituir los pilares destruidos, mató al dragón negro para salvar la tierra y utilizó las cenizas de las cañas para tapar la inundación” (la traducción es mía).

⁹⁵ Libro completado alrededor de 1530, está basado en diferentes manuscritos pictográficos. Probablemente fue compuesto por el padre Andrés de Olmos.

⁹⁶ “un dios a que decían Tonacatecli, el cual tuvo por mujer a Tonacaçiguatl (Señor y Señora de Nuestro Sustento) se criaron y estuvieron siempre en el treceno cielo, de cuyo principio no se supo jamás” (la traducción es mía).

alternativamente en sol para alumbrar el mundo, como veremos en el siguiente esquema:

1. Sol de Tierra.

Dios: Tezcatlipoca.

Habitantes: gigantes.

Duración: 676 años.

Destrucción: el cielo se desploma; se hace de noche en pleno día; los hombres son devorados por Tezcatlipoca, que se convierte en tigre.

2. Sol de Viento.

Dios: Quetzalcóatl.

Habitantes: hombres.

Duración: 676 años.

Destrucción: los hombres son llevados por el viento y se convierten en monos.

3. Sol de Fuego.

Dios: Tlātōcātecuhtli.

Duración: 364 años.

Habitantes: hombres.

Destrucción: lluvia de fuego que cae del cielo; se queman los hombres.

4. Sol de Agua

Dios: Chalchiuhtlicue.

Duración: 312 años.

Habitantes: hombres.

Destrucción: inundación; los hombres se vuelven peces; se hunde el cielo en tochtli (De la Garza, 1983: 124-125).⁹⁷

En esta alteración de eras se ve que cada fin representa un comienzo. Después del

⁹⁷ Esquema modificado en base al estudio de Mercedes de la Garza sobre «Análisis comparativo de la "Historia de los mexicanos por sus pinturas" y "La leyenda de los Soles"».

desorden, nace un nuevo mundo: “Los dioses se van porque su tiempo se ha acabado; pero regresa otro tiempo y con él otros dioses, otra era” (Paz, 1983: 85). Así es el concepto de tiempo mexica: un tiempo se acaba, viene otro, crece, decae y renace.

En torno a la génesis del mundo se encuentra el mito del gran diluvio tanto en China como en México. Es más, los mitos de las inundaciones aparecen en casi todos los documentos más antiguos de la humanidad: en Mesopotamia, en Grecia, en India⁹⁸ y en otras civilizaciones. Entre ellos está el famoso *Génesis* de la Biblia y, más adelante, la caída del fantástico imperio atlante descrita en los diálogos *Timeo* y *Critias* de Platón. Este interesante fenómeno corrobora la afirmación de Campbell de que se puede tomar la historia espiritual de la humanidad como una unidad (véase en el apartado 2.2) y demuestra lateralmente que todos los grupos étnicos comparten el mismo valor de explorar la naturaleza y equiparse mejor en la batalla contra los peligros exteriores. En apoyo a las ideas de Campbell y continuando su línea de reflexión, podemos acudir al estudio *Antropología estructural* de Lévi-Strauss, donde el autor postula que las diferentes culturas y sus mitos tienen la base de comunes estructuras⁹⁹ sobre la cual “los personajes y sus atributos cambian, no las acciones y las funciones” (1979: 116).

Debido a las particularidades del entorno geográfico, así como a los distintos métodos de producción en los mitos de las catástrofes se reflejan características culturales diferentes. Por ejemplo, en el mito mexica el mundo estaba totalmente controlado por los dioses. Ellos sembraban la muerte en la tierra por voluntad propia: la pelea entre los hermanos dioses que terminó con la caída al mar del primer Sol Tezcatlipoca; el huracán levantado por Quetzalcóatl, que había sido derrotado; la lluvia

⁹⁸ En la civilización mesopotámica la versión más antigua de la historia del gran diluvio se encuentra escrita en la historia de Atrahasis; en la mitología griega el diluvio está asociado con la historia de Zeus y Prometeo; la leyenda hindú de la inundación más antigua fue escrito en Satapatha Brahmana védico y relata la historia de un hombre llamado Manu. Véase más en «El diluvio universal» de David A.S. (2013). Recuperado de <https://reydekish.com/2013/09/25/el-diluvio-universal/>

⁹⁹ Véase más en este libro de Lévi-Strauss: “aislar y comparar los diversos niveles en que evoluciona el mito: geográfico, económico, sociológico, cosmológico, cada uno de estos niveles, y el simbolismo que le es propio, aparece como una transformación de una estructura lógica subyacente y común a todos los niveles” (1979: 142).

de fuego de Tlatocatecuhtli como castigo al pueblo, que se dedicaba a los placeres malsanos, al robo y al asesinato; las lágrimas de Chalchiuhtlicue, que había sido calumniado. En el mito chino, en cambio, los desastres naturales no tenían nada que ver con el poder divino, es decir, el pueblo no sufría por un pecado original. Esto se puede apreciar en otro mito de hace 2000 años: tiempo atrás, el valle del río Amarillo se vio afectado, año tras año, por crecidas fluviales. El Gran Yu fue elegido para contener las inundaciones. Pasados los trece años, al fin había completado los canales que conducirían hacia el mar las aguas de la inundación. Así le devolvió un hogar al pueblo.¹⁰⁰

En esta leyenda podemos ver que los dioses chinos no castigaban al pueblo con calamidades, sino que estaban unidos a los humanos y trabajaban con ellos para conseguir su bienestar. Los “superhéroes” chinos, entre su pueblo, jugaban un papel de líder o de salvador, más que de juez. Es precisamente esta la base del sistema de dinastías feudales (edificado más adelante), donde todo emperador era llamado “el hijo del cielo”. Era el elegido de los dioses y debía ejercer el liderazgo para servir al cielo y a los ciudadanos.

De aquí se puede extraer uno de los núcleos de la cosmovisión china: la armonía entre el cielo y el ser humano; y uno de los núcleos de la cosmovisión mexicana: la obediencia a los dioses.

2.2.2 La inmortalidad en los mitos.

En el famoso libro antiguo de mitos *El Clásico de las Montañas y los Mares*¹⁰¹ se

¹⁰⁰ Es una versión resumida del texto presentado en «Xia Benji» de *Memorias históricas* (2016: 8), obra maestra del historiador Sima Qian de la dinastía Han, escrita entre los años 109 a. C. y 91 a. C. Cubre unos 2500 años de historia, desde la era del legendario Emperador Amarillo hasta el reinado del Emperador Wu de Han, contemporáneo al autor.

¹⁰¹ *El Clásico de las montañas y Los Ríos* es una recopilación de mitos y geografía mítica. Las versiones del texto han existido desde el siglo IV a.C. Tiene 18 capítulos que se pueden clasificar en cuatro categorías:

menciona muchas veces la inmortalidad:

不死民在其东, 其为人黑色, 寿, 不死¹⁰² (cit. en Zhou, 2000: 150).

流沙之东, 黑水之间, 有山名不死之山¹⁰³ (cit. en Zhou, 2000: 243).

Según el registro histórico, la montaña de los inmortales se ubicaba en el norte de la tierra donde nunca llegaba el sol y sus habitantes eran como fantasmas negros. Este reino macabro en el que no crecían ni la yerba ni los árboles estaba controlado por una diosa con cara de mujer, cuerpo de tigre, dientes agudos y talento para ulular¹⁰⁴ (Zhou, 2000: 36, 228). Esta diosa o, mejor dicho, demonio, tenía en su poder las píldoras de la inmortalidad, lo que refleja la veneración y el miedo a la muerte de los ancestros chinos: ser inmortal no es vivir libre y feliz como en el jardín del Edén. Para conseguirlo se sacrifica la vida mortal. Aparece el mismo dilema que, mucho después, formula Borges en su cuento «El inmortal»: ¿de verdad vale la pena ser inmortal irreversiblemente? Antes de que el concepto de paraíso llegase a China, la inmortalidad era misteriosa y horrenda. Esa era la cognición primaria de los chinos sobre la existencia, que la inmortalidad no tiene salida.

En Mesoamérica no hay tal cosa como una píldora mágica para eludir la muerte. En los mitos, el humano muere, incluso los dioses se sacrifican también cuando es necesario. En el mito del *Espíritu del Maíz*, se registra un intento de ser inmortal. El héroe, el santo de maíz, pasa una serie de pruebas, libera a la ciudad del dios de la muerte y revive a su padre:

Clásico de las Montañas (5 capítulos), Clásicos de los Mares (8 capítulos), Clásicos del Gran Wilderness (4 capítulos), y Clásicos de Regiones Dentro de los Mares (1 capítulo).

¹⁰² “El pueblo inmortal habita en oriente. Ellos son negros, longevos y no morirán” (la traducción es mía). Texto recuperado de Artículo VI, «Clásico de Regiones Allende los Mares: Del sur».

¹⁰³ “Al este de las arenas movedizas, entre el agua negra, hay una montaña de inmortalidad” (la traducción es mía). Texto recuperado de Artículo XVIII, «Clásico de Regiones Dentro de los Mares».

¹⁰⁴ “西王母其状如人, 豹尾虎齿而善啸, 蓬发戴胜, 是司天之厉及五残”(cit. en Hu, 2000: 36), recuperado de Artículo II, «Clásico de las Montañas: Del oeste»; “有人戴胜, 虎齿, 有豹尾, 穴处, 名曰西王母” (cit. en Hu, 2000: 228), recuperado de Artículo XVI, «Clásico del Gran Wilderness: Del oeste».

Envió a la iguana a avisar a su madre que no mirara de frente a su esposo resucitado, que no llorara ni riera; pero la iguana pasó el mandato a la lagartija, y esta cambió el mensaje. Al llegar el marido resucitado a su casa, la esposa lo miró de frente, rio y lloró. El marido se hizo polvo, y con él la inmortalidad de los hombres (Austin, 1998: 272).

El rey de la naturaleza es sagrado e inviolable. Mantener el respeto por el ciclo de la naturaleza es uno de los principios del arraigo cultural mesoamericano. Sí es verdad que los mexicanos antiguos, igual que otros grupos étnicos, aspiraban al poder de resucitar a los muertos y anhelaban la inmortalidad, pero la prioridad era el colectivo. La muerte, para el individuo, significaba la destrucción de su cuerpo carnal y su actividad ideológica. Sin embargo, lo completaba a ojos del colectivo.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto, los cuentos de la creación del mundo y los mitos de la inmortalidad se pueden resumir en tres puntos:

1. Aunque los ancestros mexicanos y chinos creían que los seres eran creados por los dioses, cada cultura tenía sus propias especificidades. Los chinos no sacralizaron demasiado a los dioses, quienes actuaban como los padres del pueblo, trabajaban a su lado y afrontaban con ellos los peligros incontrolables. En cambio, la divinidad era más destacada en la civilización mexicana. Los dioses eran omnipotentes e incluso autoritarios, podían tomar decisiones por su pueblo y determinar su destino.
2. Los dioses mexicanos tenían las mismas pasiones y sentimientos que los hombres: furor, desconfianza, celos, tristeza, miedo... Tenían sus puntos débiles, eran frágiles en el sentido emocional.¹⁰⁵ Se diferenciaban por su carácter, con lo que podían pelearse por alcanzar distintas posiciones: “Dioses

¹⁰⁵ Por ejemplo, Chalchiuhtlicue no para de llorar al ser insultado por Tezcatlipoca y la tristeza se convierte en negligencia del trabajo, así termina la dominación del cuarto Sol.

iracundos o benévolos, buenos o malos, rencorosos o dadivosos, masculinos o femeninos, todos son revestidos de atributos que los caracterizan e identifican” (Matos Montezuma, 2010: 44). Por el contrario, la imagen de los dioses chinos estaba alejada de la gente común. Los dioses servían de ejemplo y no tenían expresiones faciales. Sus perfiles eran positivos y más o menos iguales: piadosos, benévolos y clementes.

3. En el combate contra la muerte, los chinos daban más relieve al poder humano. Cuando se rompió el cielo, o cuando llegaron las inundaciones, la gente no huyó, sino que hizo un esfuerzo por domeñar el río y las montañas. En la leyenda mexicana, el pueblo tenía las manos atadas. Ante el cataclismo ellos no podían hacer nada más que implorar clemencia a Dios. La vida de los mexicanos indígenas tenía un matiz determinista, mientras que en la China antigua se preconizó el “people-oriented”,¹⁰⁶ es decir: el origen y el control del poder soberano reside en el pueblo. Esto se refleja hoy día en la filosofía de los dos países.

Abrimos un paréntesis sobre el primer punto que hemos propuesto: los dioses chinos no se divinizaron demasiado. De alguna forma, esto podría explicar por qué en China la mayoría de las personas no tiene creencias religiosas,¹⁰⁷ tal como afirmó Hu Shih: “中国是个没有宗教的国家，中国人是个不迷信宗教的民族”¹⁰⁸ (1996: 46).

¹⁰⁶ También se conoce como “tomar el pueblo como lo más importante” (people foremost). Es un concepto generalmente reconocido en la academia y la política china.

¹⁰⁷ Cabe señalar que el confucianismo y el taoísmo que se habían extendido entre el pueblo no eran tomados como religión en su sentido tradicional. Derk Bodde dijo al respecto: “中国人较多地关心自然和人的世界，而不是关超自然。他们不是那种把宗教思想和活动构成生活中最重要部分的人[...]公元 1 世纪前，中国没有一个思想家可以称之为宗教领袖[...] 是一种伦理(特别是儒家伦理)，而非正式的有组织的宗教形态，为中华文明提供了精神的基础” (citado en Yang, 2016: 4).

“Los chinos están menos preocupados con el mundo de lo sobrenatural que con el mundo de la naturaleza y del hombre. No son personas para quienes las ideas y actividades religiosas constituyen una parte importante de la vida [...] Antes del primer siglo de la era cristiana, en China no había ningún pensador que pudiera ser clasificado como un líder religioso [...] Es la ética (especialmente la ética confuciana), y no una religión de tipo formal y organizado, lo que ha proporcionado la base espiritual de la civilización china” (la traducción es mía).

¹⁰⁸ “China es un país sin religión y los chinos son una nación que no está sujeta a la religión” (la traducción es mía). Hu Shih (胡适, hú shì) fue uno de los historiadores y escritores más famosos en la primera mitad de

Según algunos estereotipos, el actual sistema comunista chino no permite al pueblo tener o expresar libremente su religión, lo cual es un equívoco. De hecho, este tema tiene una raíz histórica que se ve reflejada en los mitos.

Las primeras creencias religiosas provinieron de la veneración a la naturaleza. Algunas culturas creyeron en dioses porque pensaban que ellos podían protegerles. En la sociedad primitiva china, la mayoría eligió creer en los antepasados en vez de en las divinidades. Desde el punto de vista de los ancestros chinos, no había mucha diferencia entre los dioses y los fantasmas. En el segundo artículo («Los mitos y leyendas») de *Historia Concisa de la Ficción China* (《中国小说史略》), Lu Xun dice que “天神地祇人鬼, 古者虽若有辨, 而人鬼亦得为神祇”¹⁰⁹ (2011: 28). Así que, según se creía, los muertos también tenían poderes divinos, eran tan capaces de beneficiar a los vivos como de traerles desgracia. Por eso respetar a los muertos también es rezar por la buena suerte de uno mismo. Figuras mitológicas tales como Nüwa, Fuxi, el Gran Yu, el Emperador amarillo y otros líderes de clanes son consideradas los ancestros divinos de la nación. Igual que los ancestros biológicos de cada familia siempre aparecen en el altar de los muertos.

En la civilización azteca, no obstante, sí se había desarrollado una fe sistemática que se conoce hoy en día como religión politeísta. El pueblo mexicana profesaba culto a varias divinidades: Tezcatlipoca, dios de la tierra que movía guerras, enemistades y

Siglo XX. Acerca de esta opinión, el erudito Chien Tuan-sheng soportó: “the Chinese are unreligious. No great religion [...] has captivated the bulk of the Chinese population as has been the case with other peoples, Mohammedanism and Christianity have come nearest to such success. But there are only 5 and 1 per cent, respectively, of the Chinese who are Mohammedans and Christians. At its height, between the fourth and eighth centuries, Buddhism was [...] in vogue. But the influence of Buddhism in China is more in the realm of [...] fine arts than in that of belief. Since the Chinese are unreligious, they may have superstitions, but rarely taboos (1950: 15).

“Los chinos son irreligiosos. Ninguna gran religión [...] ha cautivado a la mayor parte de la población china, como ha sido el caso con otros pueblos. El mahometismo y el cristianismo han estado más cerca de tal éxito. Pero solo el 5% de los chinos son musulmanes y el 1% son cristianos. En su apogeo, entre los siglos IV y VIII, el budismo estaba [...] en boga. Pero su influencia en China está más en el ámbito de [...] las artes que en el de las creencias. Como los chinos no son religiosos, pueden tener supersticiones, pero rara vez tabúes” (la traducción es mía).

¹⁰⁹ “Entre los dioses del cielo y los fantasmas de la tierra, la gente de la antigüedad no nota mucha diferencia. Para ellos los muertos también son dios” (la traducción es mía).

discordias; Quetzalcóatl, creador del hombre y protector de la fertilidad; Tláloc, dios de la lluvia, de los relámpagos y del rayo (Sahagún, 1938, I: 16), etc. Cada uno tiene gobernadas unas actividades con respecto a la naturaleza o los antepasados.

En suma, la relación entre los mitos y la religión es muy intrincada. Por un lado, las creencias registradas en los mitos y las prácticas de los ritos pueden formar parte de la religión, son su manifestación exterior. Por el otro, los mitos, incluso cuando se vieron involucrados los dioses, no eran necesariamente religiosos. La religión y la conciencia de muerte es un tema muy complejo que no extenderemos por ahora.

2.2.3 La descripción de la muerte.

Después de sintetizar las diferencias, vamos a ver los puntos comunes. Si comparamos los mitos de los dos países, entre las descripciones de la muerte divina y la humana se pueden distinguir tres formas similares de muerte:

A. La muerte como metamorfosis.

Acerca del nacimiento del mundo en China se registra la historia de Pan Gu, un hombre divinizado que nace junto con el mundo y experimenta una gran transformación del cuerpo cuando muere: su respiración se convierte en el viento y las nubes; sus sonidos se convierten en truenos ensordecedores; su ojo izquierdo se convierte en el Sol, su ojo derecho se convierte en la Luna; sus cuatro extremidades y cinco partes del cuerpo se convierten en las cuatro columnas que sujetan el cielo y las cinco montañas más famosas de la tierra; su sangre se convierte en ríos y lagos; su tendón se convierte en cordilleras; sus músculos y su piel se convierten en el suelo; su cabello se convierte en las estrellas, sus pelos se convierten en yerbas y árboles; sus dientes y huesos se convierten en minerales metálicos y piedras; su médula se convierte en perlas y joyas; su sudor se convierte en la lluvia y el rocío; y, por último, el viento cataliza la

transformación de los insectos que corren por su cuerpo, los cuales se convierten en la gente de la Tierra.¹¹⁰

En el «Clásico del gran desierto occidental» artículo XVI, se registra: “有神十人, 名曰女娲之肠, 化为神, 处栗广之野, 横道而处”¹¹¹ (cit. en Zhou, 2000: 221).

Pan Gu y Nüwa, siendo los primeros habitantes del mundo, nacen con la misión de crear los seres. La muerte de ellos no es el fin de su vida sino un nuevo comienzo de una nueva aventura, ese es el significado de su existencia. Además, no solo las partes del cuerpo se pueden transformar, los accesorios en contacto con el cuerpo también adquieren algún tipo de divinidad cuya energía se trasmite de una vida a otra. Aquí la muerte se considera una transformación del ser; es un paso necesario para el renacimiento. A través de esta metamorfosis de la vida, la civilización se prorroga.

En la leyenda de los Soles también se habla de la metamorfosis de la vida: cuando cada etapa finaliza, los seres se transforman. Por ejemplo, en el último momento de la dominación del segundo sol Quetzalcóatl, muchos seres fueron destruidos por fuertes vientos, y los pocos que sobrevivieron se convirtieron en monos. En la época del tercer sol Tlatocatecutli, la lluvia de fuego extinguió a casi todos los seres, y los pocos supervivientes fueron convertidos en aves. Durante el periodo del cuarto sol, la lluvia constante inundó la ciudad. Para salvar a los seres, Chalchiuhtlicue los convirtió en peces. Aunque el mundo fue quebrado una y otra vez por motivos distintos, en cierto sentido la civilización humana nunca se extinguió completamente. En cada momento crucial la vida humana se metamorfoseó en otras formas de existencia.

Además, el relato no termina aquí. Después de los cuatro intentos decepcionantes, los dioses decidieron remodelar el mundo y repoblar la tierra. Se juntaron y dijeron: “¿Quién habitará, pues que se estancó el cielo y se paró el Señor de la tierra?” (Velázquez, 19992: 120). Quetzalcóatl propuso ir al Mictlán para recuperar los huesos

¹¹⁰ El cuento fue visto por primera vez en el *Calendario Tres-Cinco*, un libro editado durante los Tres Reinos entre los años 220 y 280.

¹¹¹ “Hay diez personas que se transforman de las tripas de Nüwa y luego se convierten en dioses. Se alojan en el amplio campo de cultivo, se van a dormir cruzando los caminos” (la traducción es mía).

humanos¹¹² de la última creación, la raza convertida en peces por la inundación. Estos huesos, la indispensable materia prima para el quinto intento de crear al hombre, conservaban remanentes del poder vital de los monos, las aves y los peces, y portaban la esperanza del renacimiento.

En líneas anteriores hemos visto que los humanos se podían transformar, los dioses mexicas también. Cuando estos se reunieron para hacer el quinto sol, el orgulloso Tecucistécatl y el humilde Nanahuatzin fueron elegidos.¹¹³ Luego ardió el fuego cuatro días y llegó la hora de celebrar el rito. Tecucistécatl se acobardó en el último instante y Nanahuatzin se arrojó al fuego divino en su lugar, “esforzase y cerrando los ojos, arremetió, y echóse en el fuego, y luego comenzó a rechinar y responder en el fuego como quien se asa” (Sahagún, 1938, II: 258). Estimulado por el valor de Nanahuatzin, Tecucistécatl se arrojó también a la hoguera. Después de ser quemado los dos, “primero salió el sol y tras él salió la luna” (Sahagún, 1938, II: 259).

En ambas civilizaciones existe la metamorfosis de la muerte; en Occidente pasa lo mismo. Por ejemplo, en la Biblia, después del gran diluvio, el mundo renació. Muchos cuentos terminan con la muerte, pero dejan indicios del comienzo de una nueva vida. La catástrofe nunca es un final, siempre queda espacio para la esperanza. A pesar de la diferencia geográfica, la mente humana es la misma, por eso reacciona de manera similar ante los fenómenos naturales. En el momento de transición la energía fluye como un río, pasando de un estado de vida a otro. Gracias a los dioses, el mundo se enriquece y la civilización florece.

¹¹² Véase en la leyenda de los Soles recuperada en Primo Feliciano Velázquez: “Luego fue Quetzalcóatl al infierno se llegó a Mictlantecuhtli y a Mictlancíhuatl y dijo: ‘He venido por los huesos preciosos que tú guardas [...] tratan los dioses de hacer con ellos quien habite sobre la tierra’” (1992: 120).

¹¹³ La versión completa del mito de la creación del quinto Sol se encuentra en el capítulo II del libro VII de la *Historia general de las cosas de Nueva España* de Bernardino de Sahagún: “entre Chiconauhtlan y Otumba, dijeron los unos a los otros dioses: ‘¿Quién tendrá cargo de alumbrar al mundo?’ Luego a estas palabras respondió un dios que se llamaba Tecucistécatl, y dijo: ‘Yo tomo cargo de alumbrar al mundo’. Luego otra vez hablaron los dioses, y dijeron: ‘¿Quién será otro?’ [...] Uno de los dioses de que no se hacía cuenta y era buboso (Nanahuatzin) [...] los otros habláronle y dijéronle: ‘sé tú el que alumbres, hubosito’. Y él de buena voluntad obedeció a lo que le mandaron” (1938, II: 256-257).

B. La muerte como batalla.

En el «Clásico de Regiones Allende los Mares: Del oeste» artículo VII se registra:

刑天与帝争神。帝断其首，葬之常羊之山。乃以乳为目，以脐为口，操干戚以舞¹¹⁴ (cit. en Zhou, 2000: 156).

Esta historia inspiradora se difundía por todas las tribus. Para conmemorar esta valiente hazaña, en cada cosecha los ancestros cortaban la cabeza del primer manojó de cultivo y se la ofrendaban a Xing Tian. En otra leyenda, el Emperador amarillo luchó contra el jefe del Este, Chi You,¹¹⁵ en la batalla de Zhuolu, y lo ganó.¹¹⁶ Con esto estableció la etnia han.

En los mitos mexicas también hay narraciones sobre luchas entre dioses por diferentes causas, las cuales acaban con la muerte de alguno y el establecimiento de una nueva época. Un ejemplo es el enfrentamiento entre Tezcatlipoca y Quetzalcóatl. Tezcatlipoca es considerado el dueño de las batallas, su idiosincrasia es fuerte, perseverante y libre. Tiene el alma del guerrero que nunca cede ante el poder, que siempre mantiene el espíritu de independencia; nunca será derrotado por fracasos o reveses, sino que seguirá luchando. Estos dones invitan al pueblo a unirse a su creencia: el anhelo de conseguir lo inalcanzable.

C. Morir por sacrificio.¹¹⁷

Antes de nada, hay que aclarar el término “sacrificio”, ya que el sacrificio en este apartado no se refiere a la práctica ritual, sino dedicar su vida al bien del otro, como

¹¹⁴ “Xing Tian reta al Emperador amarillo por el liderazgo absoluto. El Emperador amarillo consigue cortar la cabeza de Xing Tian y la entierra debajo de la montaña Changyang. Xing Tian usa los pezones como ojos y el ombligo como boca y sigue blandiendo el escudo y el hacha” (La traducción es mía).

¹¹⁵ Chi You (蚩尤, Chī Yóu,) es un dios de la guerra de las mitologías china y coreana.

¹¹⁶ La narración es mía. La leyenda es recuperada de «Wudi Benji» de *Memorias históricas* (Sima, 2016: 3).

¹¹⁷ Enumero aquí la muerte heroica por sacrificio junto con la muerte como metamorfosis y la muerte como batalla porque considero que son tres formas de morir que existen tanto en mitos mexicanos como en chinos.

una sublimación de la vida. En casi cualquier cultura antigua se puede encontrar la figura del brujo o sacerdote, que conecta el cielo y la tierra transmitiendo al pueblo el mandato sagrado o que modifica las reglas naturales con su poder divino. En un fragmento del «Clásico del Gran Wilderness: Del este», artículo XIV, se registra el cuento de una bruja china: “海内有两人，名曰女丑。女丑有大蟹”¹¹⁸ (cit. en Zhou, 2000: 209). Fea es en realidad una chica bonita que crece y se forma para ser bruja. Su misión es sacrificarse a cambio de la lluvia. Durante el rito, tiene que maquillarse como Batsu,¹¹⁹ un demonio de la sequía, y bailar bajo el sol hasta quemarse. Creen que con la muerte de la bruja también morirá Batsu y así vendrá la lluvia. En el «Clásico de Regiones Allende los Mares: Del oeste», artículo VII, hay un registro de los rituales de brujería: “女丑之尸，生而十日炙杀之。在丈夫北，以右手障其面。十日居上，女丑居山之上”¹²⁰(cit. en Zhou, 2000: 157). No cualquier persona podía sacrificarse. Solo los sacerdotes nobles, los reyes y los magos estaban calificados para este trabajo glorioso. La bruja Fea consagró su vida al sacrificio y a la brujería. Su experiencia nos recuerda a las barbaries de la antigüedad.

En el «Clásico de Regiones Allende los Mares», artículo VIII, se narra la historia de Kua Fu (cit en Zhou, 2000: 164), un gigante poderoso que quería coger un sol para su pueblo. Kua Fu persiguió el sol de este a oeste, bebiéndose el río Amarillo y el río Wei para apagar su sed ardiente. No llegó y murió de sed en el camino. El palo de madera que llevaba se convirtió en un vasto bosque de duraznos.¹²¹ En estudios posteriores se desarrolló una interpretación más moderna de esta historia. Kua Fu era un científico aficionado al cuerpo celeste. La persecución al sol era una actividad exploratoria para medir el movimiento de su sombra, y el bastón era el instrumento de medida. Él trabajaba sin cesar y al final murió de cansancio. Sea cual sea la razón, la

¹¹⁸ “Hay dos dioses en del mar, uno de los cuales se llama Fea y tiene la capacidad de domesticar al cangrejo” (La traducción es mía).

¹¹⁹ Es una especie mítica que tiene el poder de causar sequías. En Japón, la misma entidad se llama Hiderigami.

¹²⁰ “El cuerpo de Fea fue quemado hasta la muerte por el calor de diez soles. Cuando murió, se cubrió la cara con la mano derecha. Diez soles están en el cielo, mientras que el cuerpo de Fea se encuentra en la cima de la montaña” (La traducción es mía).

¹²¹ La narración es mía. Es una versión resumida del cuento original.

muerte de Kua Fu es grandiosa y valiosa. Igual que la bruja Fea y el Gran Yu, mencionados anteriormente, dedicó su vida al beneficio del pueblo; su muerte era querida y deseada, no por la muerte en sí misma, sino porque propiciaba la vida. Morían por causas más grandes que ellos mismos. Su heroica abdicación de la propia vida “no constituye otra cosa que una afirmación vital” (Pérez del Río, 1983: 25). De ahí que sea las acciones heroicas, que llevan a sus espaldas la función ideológica y educativa del relato.

La cualidad de morir intrépidamente por la causa también se distingue en los dioses mexicas. Recordemos, en la leyenda de los Soles, cómo se sucedían los dioses uno tras otro para dar vida al hombre. Finalmente, en el último intento de crear el mundo, Quetzalcóatl dio un paso adelante y bajó al Mictlán para recoger los huesos de las humanidades pasadas.¹²² Al superar los obstáculos puestos por el Mictlantecuhtli, el señor del inframundo, Quetzalcóatl obtuvo los huesos, pero durante la huida cayó en una trampa y murió.¹²³ Luego resucitó, reunió los huesos en el barreño de la diosa de la fertilidad y los bañó con sangre de su miembro viril, así nació el género humano.¹²⁴

Las hazañas de los dioses no terminaron allí. Después del nacimiento del ser humano, Nanáhuatl y Tecucistécatl se autosacrificaron para ser el Sol y la Luna y subieron al cielo, pero permanecieron estáticos y, como consecuencia, no sucedían el día y la noche. Entonces los dioses mandaron a un mensajero para preguntarles por qué no se movían. El Sol respondió: “Porque pido su sangre y su reino”¹²⁵(Velázquez, 1992: 122). De inmediato, los dioses se reunieron y decidieron sacrificarse para resolver el

¹²² Véase en el pie de página 115 en el apartado 2.2.3.

¹²³ Véase en Velázquez en *Códice Chimalpopoca*: “Subió pronto, luego que cogió los huesos preciosos [...] Quetzalcóatl hizo de ellos un lío, que se trajo. Otra vez les dijo Mictlantecuhtli a sus mensajeros: ‘[...] Id a hacer un hoyo.’ [...] Y por eso se cayó en el hoyo, se golpeó y le espantaron las codornices; cayó muerto” (1992: 120-121).

¹²⁴ Véase en Velázquez: “A poco resucitó Quetzalcóatl [...] los (huesos) recogió e hizo un lío, que inmediatamente llevó a Tamoanchan [...] los molió la llamada Quilachtli: ésta es Cihuacóhuatl, que a continuación los echó en un lebrillo preciosos. Sobre él se sangró Quetzalcóatl su miembro [...] Luego dijeron: ‘Han nacido los vasallos de los dioses’” (1992: 121).

¹²⁵ Véase en Velázquez: “Cuatro días no se movió; se estuvo quieto. Dijeron los dioses: ‘¿por qué no se mueve?’ Enviaron luego a Itztlotli que fue a hablar y preguntar al Sol” (1992: 122).

problema:

--¿Cómo habremos de vivir?

--¡No se mueva el sol!

--¿Cómo en verdad haremos vivir a la gente?

--Que por nuestro medio se robustezca el sol, sacrificuémonos, muramos todos (León Portilla, 1968: 27).

Con este sacrificio, el Quinto Sol comenzó a moverse y a traer vida a la Tierra. El sacrificio altruista de los dioses para crear vida sembró una semilla en la mente de los mexicas. Su inmolación reafirma los valores que son, precisamente, la razón de vivir del pueblo: mientras la rueda de la vida no pare, el sacrificio tampoco puede finalizar. El sacrificio es una forma de pago por el esfuerzo divino. En el mismo libro *Los antiguos mexicanos*, León Portilla comenta sobre este mito: “Los seres humanos, que por el sacrificio habían recibido la vida, habrían de experimentar la necesidad de corresponder con su propia sangre para mantener la vida del sol” (1968: 27). La sangre se considera aquí un líquido precioso, un elemento vital. Con ella, Quetzalcóatl podía perpetuar a la humanidad. En correspondencia a los sacrificios divinos, la gente tenía que repetir el sacrificio para que continuara el transcurrir del universo. De esta parte hablaremos más en detalle en el siguiente apartado.

La mitología es el producto de la primera reflexión del pueblo sobre el universo y la vida. También es una muestra de las inteligencias más antiguas, cuyos símbolos son los medios esenciales de interpretación de la realidad. Esa realidad que “las mitologías han presentado en tantas formas diferentes, pero que constituye la causa objetiva, universal y eterna de esas sensaciones *sui generis* de que está hecha la experiencia religiosa, es la sociedad” (Durkheim, 1982: 390).¹²⁶ Como los elementos básicos que

¹²⁶ A esa crítica se suman tanto Lévi-Strauss como Émile Durkheim, Lévi-Strauss también considera que los mitos son reflejo de la estructura social y de las relaciones sociales. Véase en *Antropología estructural*: “las relaciones sociales son la materia prima empleada para la construcción de los modelos que pondrán de manifiesto la estructura social misma (1978: 251).

componen la sociedad son ecuménicos desde la perspectiva moderna, no es tan difícil entender por qué los mitos de un lugar concreto se podían parecer tanto a los del otro extremo de la Tierra. Aparte de las similitudes en el desarrollo social, las conexiones entre diferentes razas en el inicio de la civilización pueden ser más estrechas de lo que pensamos. Nos recuerda la observación sobre la naturaleza del mito en Lévi-Strauss: “Los mitos, en apariencia arbitrarios, se reproducen con los mismos caracteres y a menudo con los mismos detalles en diversas regiones del mundo” (1978: 231). Aquí cito dos ejemplos.

La imagen de Xing Tian, el dios que fue decapitado por el Emperador amarillo, coincide perfectamente con la descripción romana de Blemmyes (headless man), que tiene la cara en el pecho y habita en el desierto oriental de África.



[图1] 形天 明·蒋应镛绘图本

Figura.1 Xing Tian, dibujado por Jiang Yinggao (1573-1620) en la dinastía Ming



Figura.2 Un Blemmyes de Schedel's Nuremberg Chronicle (1493)

En el «Clásico de las Montañas Del sur» artículo I, se introduce un tipo de pez anfibio “其状如牛，陵居，蛇尾有翼，其羽在鮓下，其音如留牛，其名曰鮓，冬死而夏生，食之无肿疾”¹²⁷ (cit. en Zhou, 2000: 3). Existe en México una réplica de este “monstruo”: el ajolote¹²⁸, que había coexistido con los aztecas.

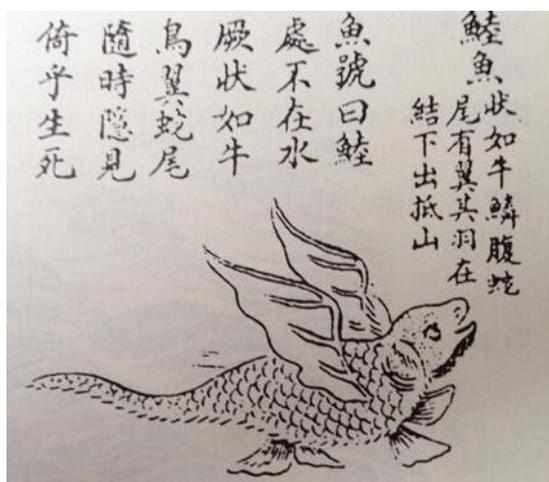


Figura.3 Pez Lu, dibujado por Hu Wenhuan (1596-1650) en la dinastía Ming

En el estudio de la mitología comparada podemos encontrar muchos más paralelismos interesantes como los ejemplos expuestos arriba. Acerca de la relación chino-mexica hay varios trabajos relevantes. Por ejemplo, en el libro *Pale Ink: Two Ancient Records of Chinese Exploration in America* (1953), Henriette Mertz ha llevado a cabo una comparación lógica y rigurosa entre elementos culturales chinos y costumbres antiguas (incluyendo mitos y leyendas) de las Américas, especialmente mexicanas.

A este aspecto Lévi-Strauss formula el interrogante de cómo comprender que, de un extremo al otro de la Tierra, los mitos se parezcan tanto (1978: 231). A través de una

¹²⁷ “Este pez tiene la forma de vaca, porque tiene cuernos en la cabeza y cuatro patas. Tiene, además, cola de serpiente y alas que crecen debajo de las costillas. Muge como una vaca. En invierno muere y en verano revive. Se come para curar la hinchazón” (La traducción es mía).

¹²⁸ El ajolote (*Ambystoma mexicanum*) es una especie de anfibio. Tiene patas, cola y tres pares de branquias, las cuales salen de la base de su cabeza y van hacia atrás. Es capaz de regenerar apéndices completos, inclusive estructuras vitales. Fue alimento y se ha utilizado en medicina tradicional para aliviar enfermedades, aunque los efectos del tratamiento no están demostrados científicamente. Julio Cortázar le dedica un cuento titulado «Axolotl», en el que el autor realiza una observación minuciosa de estas pequeñas criaturas.

serie de movimientos interpretativos (como los de «Mitología y ritual» o «La estructura de los mitos») el autor propone que el método estructuralista es susceptible de ser aplicado con validez universal para mitos de todo el ser humano, pero tampoco podemos generalizar la noción de estructura universal demasiado,¹²⁹ dado que la relación entre estas reglas lógicas y la realidad de la existencia social es extremadamente compleja. Quizá deberíamos guardar ciertas reservas respecto de este tema. De todos modos, tanto la idea de estructura universal de Lévi-Strauss como sus controversias sobre los excesos teóricos del estructuralismo han puesto de relieve la complejidad estructural de las culturas primitivas en las que el pensamiento mítico se concibe como anclado en la infancia de la humanidad. Tal como afirma Tylor en *Primitive Culture*:

[...] yet the more we compare the mythic fancies of different nations, in order to discern the common thoughts which underlie their resemblances, the more ready we shall be admit that in our childhood we dwelt at the very gates of the realm of myth¹³⁰ (1920: 284).

Frente a la puerta que lleva al reino de los mitos, para comprender completamente un mito del viejo mundo, no hay que estudiar solamente los argumentos y evidencias, sino dilucidar sus simetrías, su simbología y tratar de interpretar aquello que no permite un acceso objetivo y definitivo.¹³¹

¹²⁹ Geoffrey S. Kirk opina, al contrario, que no puede existir un solo método estructuralista capaz de abarcar toda la diversidad de mitos: "Al mantener que los mitos están en realidad relacionados con una especie de álgebra, una afinidad abstracta y estructural entre la mente y su entorno y que trasciende de los problemas específicos sociales y sus preocupaciones, está ciertamente llevando su intuición estructural demasiado lejos" (1984: 70).

¹³⁰ "[...]sin embargo, cuanto más comparamos las fantasías míticas de diferentes naciones para discernir los pensamientos comunes que marcan a sus semejantes, más preparados estaremos para admitir que en nuestra infancia vivimos en las mismas puertas del reino del mito" (la traducción es mía).

¹³¹ Véase en Tylor en *Primitive Culture*: "Fully to understand an old-world myth needs not evidence and argument alone, but deep poetic feeling" (1920: 285).

2.3 Actitud del pueblo ante la muerte.

Cualquier forma de vida tiene su final. La muerte no es algo que solamente afecte al ser humano. Los otros seres vivos, cuyas vidas pueden ser más cortas o más duraderas, no son tan conscientes de la muerte como nosotros. Cuando la especie humana no había alcanzado el desarrollo cerebral propio del hombre actual (el *homo sapiens*) vivía como cualquier otro animal: seguía su instinto, estaba sometido a las determinaciones de la naturaleza. Pero, poco a poco, el hombre fue evolucionando hasta controlar sus instintos primitivos y liberarse de la lucha constante por obtener recursos naturales. El ser humano tiene cada vez más conocimientos acerca de la vida; conoce, razona y aprende del mundo para cambiar las condiciones ambientales. La sociedad se ve cada vez más perfeccionada. Cada vez son más los rituales por la vida y la muerte:

What distinguishes advanced societies from societies that are less advanced is the range of worldly phenomena accounted for within their conceptual systems and their reliance on logical proofs to validate truths about the world. The discipline of philosophy in advanced civilizations represents humankind's most rational attempts to deal with the problem of death¹³² (Bryant, 2003: 8).

Cada sociedad tiene su propia forma de tratar a la muerte. Los ritos sagrados acompañan al pueblo desde su nacimiento, contribuyendo a establecer algunas de las principales instituciones de convivencia social que ayudan a disminuir la angustia colectiva frente a lo desconocido. En una civilización avanzada, el comportamiento ante la muerte está más institucionalizado. Cada forma de tratar a la muerte engendra un modelo cultural, con sus valores familiares, económicos, religiosos y políticos.

¹³² "Lo que distingue a las sociedades avanzadas de las menos avanzadas es el rango de fenómenos mundanos que se explican dentro de sus sistemas conceptuales y sus métodos lógicos para validar las verdades sobre el mundo. La disciplina de la filosofía en las civilizaciones avanzadas representa los intentos más racionales de la humanidad para enfrentar el problema de la muerte" (la traducción es mía).

Como hemos mencionado anteriormente, los dioses mueren o se sacrifican para darle vida al hombre. Asimismo, el ser humano debe corresponder a las fuerzas sagradas con sus sacrificios rituales. Por medio de los mitos que encontramos en los libros antiguos, o los transmitidos a través de la narración oral, o vía hallazgos arqueológicos e históricos, las prácticas rituales nos han llegado hasta hoy en día. Aunque existían sacrificios que se realizaban por razones económicas o políticas, como sacrificar a hombres para aliviar la escasez de recursos o matar a niños para controlar el volumen de la población, la mayoría de los sacrificios se daban por motivos religiosos o de creencia.

En los mitos antes mencionados, se aprecia que el sacrificio de los dioses para dar vida al ser humano se repite a menudo. Tanto los mitos de la antigua China como del Imperio mexica hablan sin excepción de la inmolación de la deidad y, si un acto aparece con tanta frecuencia en los diversos cultos y ocupa un lugar destacado en cada uno de ellos, puede decirse que dicha acción contiene un significado decisivo. La muerte de la divinidad en la visión mítica refleja que la vida es mortal; los estudiosos les han dado mucha importancia a estos mitos. Mauss comenta sobre la repetición de la muerte divina: “En numerosos mitos, en los que los dioses mueren para resucitar [...] la historia divina corresponde, y de modo expreso a veces, a sacrificios rituales, cuya celebración se justifica así teológicamente” (1970: 60).

2.3.1 Las prácticas mesoamericanas del sacrificio.

Ya hemos dicho que, en la civilización mesoamericana, el pueblo creía que gracias al autosacrificio de los dioses se formaban el universo y sus elementos: el Sol, la Luna y otros astros celestes. Era la muerte la que sostenía el movimiento del cosmos.¹³³ Por

¹³³ Se proporciona en la fuente escrita de Cabrero (1995) en *La muerte en el occidente del México prehispánico*: “En el caso de la muerte, ésta se convertía en ayuda para el cosmos, es decir, había un equilibrio en el universo cuando alguien moría y se pensaba que la sangre servía para el mantenimiento del mundo,

ende, se requería lo mismo del pueblo, quien pagaba con sus propias vida y sangre la deuda que tenía con sus creadores, para integrarse en el ciclo y preservar el nacimiento del Sol y la vida.¹³⁴ Así que en forma de sacrificio humano los mesoamericanos rendían culto a los dioses, justificando el papel que juegan en el mantenimiento del orden en esa realidad:

[...]el sacrificio humano tiene una amplísima dispersión en el territorio mesoamericano, además de una profundidad temporal milenaria, lo que suele soslayarse cuando se habla del sacrificio entre los mexicas, considerándolo como un hecho histórico único y exacerbado (Olivier y Luján, 2010: 25).

Desde épocas tempranas, matar a hombres en nombre de los dioses, o incluso de otros hombres, ya se practicaba en casi toda Mesoamérica. El objeto de la ofrenda normalmente era el Sol o la Tierra, pero en algunas ocasiones también se relacionaba con otros dioses, tales como la divinidad agrícola o los dioses que controlaban las lluvias u otros cambios naturales.¹³⁵ Entre todas las prácticas sacrificiales, las más conocidas son la extracción del corazón y la decapitación. El sacerdote ejecutaba la acción mientras la víctima yacía sobre la piedra de sacrificios. Se le ataba de pies y manos y el pecho quedaba expuesto. A veces participaban algunos ayudantes oficiales para sujetar las extremidades del sacrificado. La figura 4 es una representación de un sacrificio humano, donde vemos que la víctima yace sobre una piedra mientras el

de hecho los símbolos que se utilizaban para representarla eran los mismo de la Tierra, los muertos llegaban a ella para servirle" (Cit. en Gómez-Gutiérrez, 2011: 40).

¹³⁴ Véase: "[...] nos dicen, el hombre no tenía otro fin sobre la Tierra que el de alimentar al Sol con su propia sangre, sin la cual el astro moriría agotado" (Séjourné, 1957: 20).

¹³⁵ González Torres introduce en «El sacrificio humano entre los mexicas» varios tipos de tributos y sus dioses: "Por ello los sacrificios más frecuentes de cautivos, eran llevados a cabo en honor del Sol y de Huitzilopochtli, mientras que a los otros dioses se les ofrecían, casi siempre, esclavos purificados e ixiptla, quienes asumían el papel del dios. Tláloc, dios del agua, elemento fundamental para el cultivo, era uno de los dioses que recibía mayor cantidad de ofrendas humanas, con el fin de que pudiera proporcionar la lluvia necesaria. De la misma manera, a la deidad del maíz, alimento fundamental, se le ofrendaban numerosas víctimas" (2003: 43).

sacerdote le clava el cuchillo en el pecho, que empieza a sangrar.



Figura. 4 *Códice Laude*, lám. 17



Figura 5 *Códice Laude*, lám. 20

La extracción del corazón normalmente iba acompañada de la decapitación del sacrificado. El misionero franciscano Sahagún relató esta práctica: “Echábanle sobre el tajón, sacábanle el corazón y tornaban a descender el cuerpo abajo, en palmas; abajo le cortaban la cabeza y la espetaban en un palo que se llamaba tzompantli”¹³⁶ (1938, I:

¹³⁶ La palabra nahua Tzompantli está compuesta de "tzontli", que significa cabeza o cráneo, y de "pantli", que es hilera o fila. Es un altar donde se empalaban ante la vista pública las cabezas aún sanguinolentas de los cautivos sacrificados.

91). Después de ser decapitado, el resto del cuerpo sería desmembrado y la carne se comería, sin sal, en una olla donde se cocía el maíz (Díaz del Castillo, 1950: 88). Una de las representaciones de la decapitación se encuentra plasmada en la lámina 20 del *Códice Laud* que observamos en la figura 5: vemos a un hombre que porta un chuchillo en su mano izquierda y con la derecha sostiene los cabellos de la cabeza del decapitado, de cuyo cuello salen chorros de sangre.

Los ejecutores del sacrificio normalmente eran los sacerdotes, quienes encarnaban la personalidad religiosa. Ellos conocían el momento y el lugar sagrados, estaban al corriente de los pasos a seguir durante el ritual. Los destinados al sacrificio tampoco eran elegidos al azar. Según el caso, se escogían distintos perfiles de víctima.¹³⁷ Podían tener diferentes edades y sexos. Eran seleccionados e inmolados de acuerdo a la finalidad de la práctica ritual.

En cuanto a las personas que se sacrificaban, aunque Sahagún nos enumeró tantos tipos,¹³⁸ podemos resumir los sacrificados en dos categorías: guerreros cautivos cuyos corazón y sangre servían para alimentar al Sol y cuya fuerza se transmitía a sus vencedores; y esclavos o prisioneros seleccionados que representaban a algunas deidades,¹³⁹ entre los cuales podía haber niños que tuvieran dos remolinos en el cabello y personificaran al dios de la lluvia (Sahagún, 1938, I: 119), jóvenes que representaran a dios guerrero llamado Tezcatlipoca (Sahagún, 1938, I: 99), muchachas que personificasen a la diosa Chicomecóatl, la diosa de los mantenimientos (Sahagún, 1938,

¹³⁷ Acerca de este tema Sahagún ha expuesto un estudio general y muy detallado de la práctica de sacrificios humanos en los diferentes casos (incluyendo informaciones de cuándo, dónde, quiénes, cómo, etc.). Cito un ejemplo: "En las calendas del primer mes del año, que se llamaba *quauitleóa*, y los mexicanos le llamaban *atlcahualo*, el cual comenzaba segundo día de febrero, hacían gran fiesta a honra de los dioses del agua o de la lluvia llamados *Tlaloque*; para esta fiesta buscaban muchos niños de teta, comprándolos a sus madres; escogían aquellos que tenían dos remolinos en la cabeza y que hubiesen nacido en buen signo: decían que estos eran más agradable sacrificio a estos dioses, para que diesen agua en su tiempo. A estos niños llevaban a matar a los montes altos, donde ellos tenían hecho voto de ofrecer; a unos de ellos sacaban los corazones en aquellos" (1938, I: 119)

¹³⁸ Véase en *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Libro II de Bernardino Sahagún, pp.84-112. Cada capítulo de los primeros diecinueve incluye la descripción de las ceremonias de un mes.

¹³⁹ En el pie de página 138 en el apartado 2.3.1 se puede ver los dos tipos de sacrificadores que González Torres ha resumido.

I: 99), o hasta ancianos que representaran al dios del inframundo (Olivier, 2010: 31). Hay muchos testimonios por escrito acerca de este tema, como el caso de un mancebo que representaba a Tezcatlipoca, relato que nos ha dejado Sahagún: “Todos sabían que era aquella la imagen de Tezcatlipoca, y se postraban delante de él y le adoraban donde quiera que le topaban” (1938, I: 91). Otro ejemplo expuesto por Sahagún en *quechollo* dice: “Al hombre y a la mujer que eran imágenes del dios Mixcóatl y de su mujer, matábanlos en otro *cu*¹⁴⁰ que se llamaba Mixcoateupan” (1938, I: 105). De esta manera se vivificaba a las deidades, y, a cambio, dichos dioses otorgaban al pueblo su correspondiente regalo: prosperidad, grandes cosechas, etc.

2.3.2 La cosmovisión mesoamericana acerca del sacrificio.

Matos Moctezuma señaló que los sacrificios humanos, además de “cumplir con la función primordial de alimentar a los dioses, se erigían en actos de creación cósmica que implicaba la recreación del dominio mexica establecido en su historia sagrada” (2010: 46). Por un lado, el sacrificio humano se puede explicar desde el punto de vista de la reciprocidad, es decir, para agradecer los esfuerzos divinos. Dado que la creación del hombre, que exigía el tributo de la sangre al principio, no era gratuita sino venía con la demanda de restitución por parte de los dioses. Por el otro, hay que enfatizar el nexo entre estas prácticas y la cosmovisión peculiar que habían conservado los mesoamericanos durante siglos.

Una evidencia alusiva a esta cosmovisión es el juego de pelota,¹⁴¹ una importante actividad ritual que se practicaba tanto en la vida cotidiana como en determinadas celebraciones religiosas. Su origen se remonta a tiempos inmemoriales y estableció una

¹⁴⁰ “Cu” es el vocablo, de origen maya, empleado por Bernardino de Sahagún en su libro para referirse a pirámides mesoamericanas coronadas por un templo.

¹⁴¹ La partida constaba de dos equipos compuestos por un número de jugadores que utilizaban diferentes partes del cuerpo para golpear la pelota y mantenerla rebotando entre ellos. La cancha solía ser estrecha y larga, consistía en dos paredes de gran altura, una frente a otra, y, en cada una de ellas, había un aro por donde se debía colar una pelota de hule que pesaba mucho. El que lograba esto, ganaba la partida.

conexión con el sacrificio a lo largo de su desarrollo. En el *Popol Vuh* se hace referencia al juego de pelota y su relación con la decapitación cuando los hermanos gemelos Hunahpú y Xbalanqué fueron invitados a jugar la pelota por los señores del inframundo:

“Muy bien: ahora serán consumidos vuestros días y moriréis. Seréis sacrificados y decapitados.” Así dijeron los Jefes de Xibalbá. Y entonces se les sacrificó y enterró en el Juego de Pelota de los sacrificados (cit. en Matos Moctezuma, 1975: 28).

Hunahpú y Xbalanqué buscaban a toda costa la victoria y, al final, ganaron y se sacrificaron. Los dos hermanos representaban el lado luminoso mientras que los señores del inframundo representaban la oscuridad. La pugna entre ellos simbolizaba la lucha entre el día y la noche, entre las fuerzas vitales de la Tierra y los poderes oscuros del inframundo.¹⁴² Al respecto, Krickeberg (1966: Vol.1, 222-224) opina que

[...] los campos de juego simbolizarían el cielo, sobre todo el nocturno; los anillos de piedra, los sitios de salida y puesta de los astros en el horizonte; la pelota, el astro, y el acto del juego, el movimiento del astro. Por ello, el juego realizado por los hombres sería “una repetición del divino, constituyendo simultáneamente una magia por analogía, para apoyar la lucha de la luz contra la oscuridad, del sol contra la luna y las estrellas” (cit. en De la Garza y Izquierdo, 1980: 316).

En el análisis de Krickeberg, el juego está asociado al culto al Sol. En otras ocasiones el juego está interpretado en términos de rito de fertilidad o de factores de tipo agrario, guerrero o astral.¹⁴³ La simbología de esta actividad puede ser distinta en

¹⁴² M. de la Garza y A.L. Izquierdo comentan que en el mito de Hunahpú y Xbalanqué se expresa “el sentido de lucha de los seres luminosos contra los seres oscuros, y el triunfo de los primeros [...] significa también la lucha de la vida contra la muerte y el triunfo de la primera” (1980: 316).

¹⁴³ Véase en Taladoire en «Los juegos de pelota en Mesoamérica»: “el juego está asociado al mundo acuático, tanto en los mitos como en las llamadas maquetas que se interpretan con frecuencia como sistemas de

diferentes zonas y culturas, conforme con sus propias necesidades y exigencias. Sin embargo, en este juego siempre se enfrentaban dos fuerzas contrarias, como la luz y la oscuridad, las lluvias y la sequía, la vida y la muerte. Este enfrentamiento terminaba con el sacrificio de una de las partes, cuya sangre se transformaría en un elemento de fecundidad. En la figura de abajo, la lámina 37 del *Códice Vindobonensis*, se puede observar mejor la relación entre el juego de pelota, la decapitación y la fertilidad.

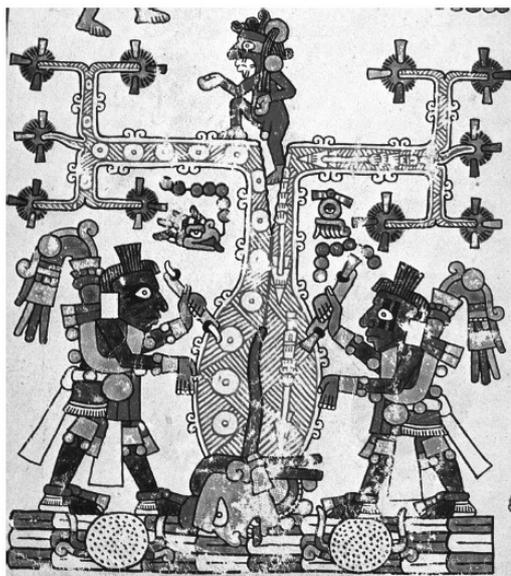


Figura.6 Códice Vindobonensis, lám 37.

Knauth describió la figura:

El *Árbol de Nuestro Sustento* crece de una cabeza cortada [...] De la hendidura de éste sale un pequeño *Xochipilli* [...] dios de la vegetación. En la tierra vemos otra vez los símbolos del movimiento cósmico y como ofrendas para ayudar al crecimiento continuo del *Árbol de Nuestro Sustento*, dos pelotas de hule en llamas (1961: 195).

Y prosiguió, líneas más adelante:

circulación del agua. Los sacrificios asociados con el juego privilegian la decapitación, un rito sacrificial simbólicamente asociado con la cosecha del maíz. [...] El concepto de enfrentamiento, de conflicto, implica una relación complementaria del juego con la guerra y el tributo [...] el juego queda estrechamente relacionado con la noción de conflicto, de guerra, de conquista, o más sencillamente de competencia entre ciudades enemigas o rivales" (2017: 26-34).

El juego de pelota simbolizó el estado de flujo, de desastre potencial y de equilibrio mantenido con dificultad. El rito de decapitación significó el acto imitativo del drama cósmico cuando la Luna, símbolo de la fertilidad, tuvo que ser sacrificada para dar paso al Sol, símbolo del dar y del sostener de la vida (Knauth, 1961: 197).

Confirmando los mitos, el sacrificio humano (realizado a veces mediante la participación en el juego de pelota) subraya el papel esencial que juega el hombre en el mantenimiento de la armonía cósmica asegurada únicamente por la constante regeneración. Esta práctica ritual y religiosa nos da las pautas para conocer la visión cosmológica de los mesoamericanos y la interacción entre las fuerzas básicas de la naturaleza desde su punto de vista. Knauth nos dio una explicación acerca de la necesidad de practicar el sacrificio desde una vertiente geográfica:

El hombre de las Américas vio la naturaleza como un sistema de crítico equilibrio, de cuya existencia y continuación se preocupó mucho. La poca diferenciación entre las cuatro estaciones del año que más dualista que la condicionada por la actualidad binaria de los sexos y fundamentada en los cambios entre luz y oscuridad, lluvias y secas, vida y muerte. En el clima favorable de las zonas tropicales y subtropicales, la generación era fácil y la muerte de poca importancia. Pero el hombre americano tal vez conservó la memoria arquetípica de los territorios menos propicios de donde vino o que atravesó en sus peregrinaciones, y recordó los desastres naturales y cósmicos, y entonces ningún sacrificio le pareció demasiado para sostener el mecanismo delicado del ciclo de la vida (1961: 197).

Estas teorías sobre el orden cósmico permitieron al mexicano generar un calendario que está considerado como uno de los más exactos que haya desarrollado la civilización humana. Como se señala en el punto 1.3.1 de nuestro trabajo, los mexicas

empleaban dos calendarios: uno era el llamado Xiuhpohualli, de 365 días; y el otro era el Tonalpohualli, de 260 días. Estos dos se interrelacionaban y formaban un ciclo de 52 años. Para los mesoamericanos, la combinación cíclica entre Xiuhpohualli y Tonalpohualli proyectaba la manera de funcionar del mundo, que avanzaba como una rueda a través de ciclos temporales. En este sentido, los fenómenos naturales y sociales se veían vinculados entre sí y se “entendían como acontecimientos periódicos que ocurrían dentro de una estructura cósmica; por ello, estos eran registrados mediante un complejo sistema calendárico y astronómico” (Sugiyama, 2010: 79). En este contexto, dedicar la vida al sacrificio también es realizar la misión humana de integrarse en ese complejo ciclo cósmico.

2.3.3 Los ritos chinos y su cosmovisión acerca del sacrificio.

Edward B. Tyler en 1871 en su libro *Primitive Culture* (Cultura primitiva) propuso el concepto del animismo¹⁴⁴ y concluyó que en la etapa primitiva del pensamiento:

[...] personality and life are ascribed not to men and beasts only, but to things. it has been shown how what we call inanimate objects- rivers, stones, trees, weapons, and so forth- are treated as living intelligent beings, talked to, propitiated, punished for the harm they do¹⁴⁵ (1920: 477).

Los chinos primitivos también creían en el animismo. Todos los elementos naturales eran adorados: las montañas, los ríos, los astros pasaban a ser dioses; cada

¹⁴⁴ En *Primitive Culture* Tyler ha dado al concepto del animismo una explicación psicológica y la ha extendido hacia una interpretación sistemática de la cultura primitiva en general: era como un producto de operaciones espontáneas de la mente primitiva que aparecía independientemente en varias zonas del mundo.

¹⁴⁵ “En la etapa primitiva del pensamiento la personalidad y la vida se atribuían no solo a los hombres y las bestias, sino a las cosas. Se ha demostrado cómo lo que llamamos objetos inanimados -ríos, piedras, tres, armas, etc.- eran tratados como seres inteligentes vivos, con los que hablaban, eran propiciados y castigados por el daño que causan” (la traducción es mía).

animal, planta u objeto tenía espíritu. Todo eso en su conjunto formaba un sistema orgánico integrado. Como se dice en «CI XI II», *I Ching*: “天地氤氲,万物化醇”.¹⁴⁶ De ahí se cultivaba la creencia de múltiples dioses, igual que los mesoamericanos. Los dioses/fantasmas nutrían al ser humano y también amenazaban su supervivencia. Este se sentía agradecido y, al mismo tiempo, les temía, por lo que les rendía homenaje para pedir su amparo y bendición. Esta forma de rendir culto se había ido corrigiendo y estandarizando hasta unificar la ceremonia. Más tarde, con la expansión de conocimientos sobre el mundo exterior, la ceremonia ritual se fue diferenciando y clasificando (generalmente) en tres categorías: el culto al cielo supremo, el culto a la tierra y el culto a los antepasados.

En el término de “la unidad entre el Cielo y el humano” destacan tres elementos: el cielo, la tierra y el humano, los cuales conforman el universo. Si falta uno de estos elementos, no existirán ni la vida ni la muerte. En *Rocío exuberante de los Anales de Primavera y Otoño*,¹⁴⁷ en el Cap. XIX se afirma: “天地人，万物之本也，天生之，地养之，人成之；天生之以孝悌，地养之以衣食，人成之以礼乐，三者相为手足，合以成体，不可一无也”.¹⁴⁸

La importancia de la armonía entre la naturaleza y el humano también se refleja en las prácticas rituales. En *Libro de los Ritos*¹⁴⁹ («la transmisión de los ritos») se

¹⁴⁶ El *I Ching*, (易经 yì jīng) es un libro clásico chino cuyos primeros textos se suponen escritos hacia el 1200 a. C. Es reconocido tanto por los confucianos como por los taoístas como un trabajo fundamental. El texto está en el chino antiguo. “Cuando se mezcla las influencias del cielo y la tierra, la transformación de cosas en sus diversas formas se produce en abundancia” (la traducción es mía). Texto recuperado de <https://ctext.org/book-of-changes/xi-ci-xia/zhs>. Este libro electrónico no tiene páginas, cuyos textos se clasifican por artículos.

¹⁴⁷ Escrito por Dong, Zhongshu (179–104 d.C.) un erudito filosófico y político de la dinastía Han. El texto está en el chino antiguo.

¹⁴⁸ “El cielo da luz a la vida, la tierra la hace crecer y el ser humano se hace a sí mismo. El cielo dota al humano de la piedad filial, el suelo le proporciona sustento y el humano se realiza a sí mismo con los rituales. Los tres elementos son interdependientes y están integrados, y no puede faltar ninguno” (la traducción es mía). Texto recuperado de <https://ctext.org/chun-qiu-fan-lu/li-yuan-shen/zhs>. Este libro electrónico no tiene páginas, cuyos textos se clasifican por capítulos.

¹⁴⁹ Conocido también como el *Clásico de los Ritos*. Es uno de los cinco libros clásicos del confucianismo que toda persona culta debía conocer. Describía las normas sociales, los sistemas de gobierno y los ritos ceremoniales de la dinastía Zhou.

registra: “是故夫礼，必本于天，殽于地，列于鬼神”¹⁵⁰ (cit. en Yang, 2004: 267). En *Memorias históricas* («Los tratados») hay una anotación similar: “故礼，上事天，下事地，尊先祖而隆君师，是礼之三本也”¹⁵¹ (Sima, 2016: 111).

De acuerdo con esto, se puede resumir los ritos de sacrificio en tres puntos:

1. El sacrificio al Cielo. Como hemos dicho en el apartado 2.2.1, al emperador de la antigua China se le llamaba “el hijo del Cielo”. Por lo cual, el motivo del sacrificio al Cielo, aparte de rendir homenaje a los astros, era servir al poder supremo del dominador. Este ritual sacrificial llegó a practicarse a gran escala en la dinastía Zhou (entre 1122 a. C. y 249 a. C.), y siempre se celebraba el día del solsticio de invierno.¹⁵²

2. El sacrificio a la Tierra. Este sacrificio se solía practicar el día del solsticio de verano. Al principio eran prácticas que requerían sangre, pero esto se anuló después de la dinastía Han (desde el 206 a. C. hasta el 220 d. C.). Los objetos del ritual incluían las montañas y los ríos, el cultivo y el terreno.¹⁵³

3. El sacrificio al ancestro. En la interpretación del confucianismo el sacrificio debería ser un rito no teísta que ilustrara al pueblo,¹⁵⁴ por lo tanto, las prácticas debían

¹⁵⁰ “Los ritos deberán originarse en el Cielo, seguir las reglas de la Tierra y tomar de referencia a los fantasmas (los espíritus de los antepasados)” (la traducción es mía).

¹⁵¹ “Hablando de los ritos, hay que servir al cielo, servir a la tierra, respetar a los ancestros y admirar al monarca. Estos son los tres fundamentos de los ritos” (la traducción es mía).

Los “ritos” de las dos frases citadas (en los pies de páginas 153 y 154) corresponden a “li” en su texto original. En el contexto de Confucio, “li” se describe como todas las formas tradicionales que proporcionan un estándar de conducta. “Li” significa literalmente “ritos”, pero también puede usarse para referirse a “ceremonial” o “reglas de conducta”.

¹⁵² Véase en «Libro de Fengchan» de *Memorias históricas*: “周官曰，冬日至，祀天于南郊，迎长日之至；夏日至，祭地祇” (Sima, 2016: 144). “En el libro de *Oficiales de Zhou* se registra, cuando llega el día del solsticio de invierno, se practicaba el sacrificio al Cielo en los suburbios del sur para dar bienvenida a la llegada del día más largo; cuando llega el solsticio de verano, se practica el sacrificio a la Tierra” (la traducción es mía).

¹⁵³ Datos recuperados en *Lectura adolescente de las cinco virtudes básicas: la benevolencia* de Huang Huiying: “最早的祭地是以血祭祀。汉代以后，不宜动土的风水信仰盛行。祭地礼仪还有祭山川，祭土神，谷神，社稷等” (2015: 67).

¹⁵⁴ Durante los trescientos años transcurridos entre los siglos VI y III a.C., la cultura china experimentó una profunda transición y el antiguo culto a los ancestros fue reexaminado bajo diferentes perspectivas de las llamadas Cien Escuelas de filosofía (770-221 a.C.). Véase en Yang en *Religión en la sociedad china*: “所谓的百家争鸣时代，使得早就出现的祖先崇拜得到了重新检视 [...] 最后儒家观点获胜，确立了延续数个世纪的古代传统 [...] 通过重新解释宗教仪式并用以取代人们对超自然神秘力量的信仰，他们希望把它转化为教化的无神论的仪式” (2016: 35, 40). “Al final, fue la visión confuciana la que logró establecerse como la tradición

ser humanistas en el contenido, y no demasiado deificadas en la forma. Para llevar a cabo las prácticas, los vivos debían edificar viviendas en forma de templo para los antepasados difuntos. El tamaño y el número de templos correspondían a la clase social del difunto. Por ejemplo, el emperador siempre tenía más templos, distribuidos por todo el país. Los ministros y los militares, en comparación, tenían menos, y variaban según su título y éxito profesional. Los plebeyos difuntos solo podían tener un altar en su familia.¹⁵⁵

También existían varios tipos de sacrificios que eran eventuales, como los que se hacían para inaugurar un templo, celebrar una ascensión al trono, acompañar en la muerte a personajes importantes o paliar desastres imprevistos como la hambruna o las epidemias.¹⁵⁶

El sacrificio al ancestro es el rito más popular y significativo entre el pueblo chino.¹⁵⁷ Rendir el culto a los antepasados fue básicamente una estrategia de supervivencia, tal como comenta Yang: “祖先崇拜是一种生存策略，用以对付家庭群体中由于亲密成员的死亡而带来的情感崩溃和社群瓦解状况的发生”¹⁵⁸ (2016: 34). Por un lado, los vivos expresan su afecto por los pasados y, por el otro, la actividad representa esfuerzos para complacer al espíritu de los muertos para que use su poder

clásica durante los siglos posteriores hasta los tiempos modernos [...] Al reinterpretar el antiguo culto y despojarlo de todo carácter místico y sobrenatural, (los confucianistas) esperaban convertir este antiguo culto en un ritual iluminado y no teísta” (la traducción es mía).

¹⁵⁵ En *Libro de los Ritos* («regulaciones reales») se registra: “天子七庙 [...] 诸侯五庙 [...] 大夫三庙 [...] 士一庙，庶人祭于寝”(cit. en Yang, 2004: 152). “El hijo del Cielo contaba con siete templos [...] El príncipe de un estado tenía cinco templos [...] Los grandes oficiales tenían tres [...] Otros oficiales tenían solo uno y la gente común presentaba sus ofrendas en su propio departamento”(la traducción es mía).

¹⁵⁶ C.K. Yang ha apuntado en *Religión en la sociedad china* más ocasiones para practicar el sacrificio: “过年农历，新生儿出生或家庭成员结婚都有祭祀活动，在重要的节日离也有小型的祭祀仪式” (2016: 33). “Hubo el sacrificio durante el Año Nuevo chino, hubo sacrificios cuando nacieron o se casaron los hijos del clan, y hubo sacrificios menores en días importantes de festivales” (la traducción es mía).

¹⁵⁷ Véase en C.K. Yang: “中国家庭生活中最重要的宗教内容还是祭祖，一种有助于中国社会基本单位-家庭整合和延续的仪式” (2016: 24). “El elemento más vital en la vida familiar fue el culto a los ancestros, un culto que contribuyó sustancialmente a la integración y perpetuación de la familia como unidad básica de la sociedad china” (la traducción es mía).

¹⁵⁸ “Practicar el sacrificio al ancestro es una estrategia de sobrevivencia para hacer frente al evento emocionalmente devastador y socialmente desintegrador de la muerte de un miembro íntimo en el grupo familiar” (la traducción es mía).

sobrehumano a fin de beneficiar a sus hijos y a sus nietos.¹⁵⁹

La esencia de esta práctica no consiste en rendir culto a algún dios todopoderoso, sino a cierto patricio entre los ancestros: el jefe del clan, de la etnia o de la tribu, y sus seguidores. Combinar la veneración a los antepasados y a los dioses es una característica especial del pueblo chino.¹⁶⁰ Fuxi y Nüwa, los primeros dioses de la mitología china, han recibido sacrificios y veneraciones oficiales del pueblo dinastía tras dinastía. Gracias a las excavaciones arqueológicas se ha descubierto que en muchas tumbas de la dinastía Han ya se guardaban estatuas de Fuxi y de Nüwa. Igual que el Emperador Amarillo y el Gran Yu, eran considerados los primeros hombres valientes, los creadores de la nación china, en vez de otro tipo de ser, como alguna existencia fantástica. Los rituales dirigidos hacia ellos ayudaban al pueblo perpetuar la memoria colectiva y mantener valores morales y patrióticos.

En la sociedad agraria tradicional china, la economía estaba determinada por factores naturales como el clima, por consiguiente, había que practicar los ritos conforme a la época del año. Por ejemplo, según el registro de *Rocío exuberante de los Anales de Primavera y Otoño*, Cap.LV, la celebración nacional y la gratificación debían hacerse en primavera y en verano; la punición y la sanción debían realizarse en otoño y en invierno.¹⁶¹ Es decir, el sacrificio se amoldaba al cambio de las estaciones.

El respeto a la fecha también se daba en la cultura mesoamericana. Muchos sacrificios coincidían con las festividades y se hacían en determinadas fechas de

¹⁵⁹ C.K. Yang en su estudio sobre la naturaleza del culto a los antepasados opina: “事实上，后人们所获得的幸福和成功都被看作是祖先功业的延续，是祖先荫蔽的结果” (2016: 24). “La lucha de las futuras generaciones por el éxito y la felicidad fue, de hecho, considerada como una continuación de la lucha de los antepasados” (la traducción es mía.).

¹⁶⁰ Como hemos mencionado en 2.2.1, “no había mucha diferencia entre los dioses y los fantasmas”, es decir, la adoración de los dioses se puede comparar con el culto a los antepasados(fantasmas). Véase más en: “中国(华夏)古代创世神话在类型上有一个共同的特征,就是所有创世神都是特定族团或民族的祖先神”(Zhang, 2017: 218). “Los antiguos mitos del génesis de China tienen un punto en común, todos los dioses que contribuyen a la creación del mundo son ancestros de grupos étnicos o nación” (la traducción es mía).

¹⁶¹ Véase su texto original: “庆为春，赏为夏，罚为秋，刑为冬”. “En primavera se celebran fiestas, en verano se otorgan premios, en otoño se expiden condenas y en invierno se imponen severos castigos” (la traducción es mía). Texto recuperado de <https://ctext.org/chun-qiu-fan-lu/si-shi-zhi-fu/ens>

acuerdo con su calendario; desde alimentar a los dioses hasta revivir a algún amparador, desde pedir lluvias para el cultivo hasta celebrar los cambios naturales. En diferentes momentos los sacrificios revestían diferentes intenciones.

Realizar el sacrificio en el momento adecuado demuestra la intención de ajustar las actividades humanas al calendario natural. Por un lado, estas actividades tendrán los matices de la naturaleza, y se las dotará así de un carácter racional y sagrado para que más personas estén convencidas de su efectividad y participen en el evento. Por otro lado, el funcionamiento del mundo natural está marcado por la ética humana, convirtiéndose en una naturaleza humanizada. Solo así los seres humanos pueden estar en armonía con la naturaleza y alcanzar el estado ideal de vida, como se dice: “la unidad entre el Cielo y el humano”.

La regla del tiempo se manifiesta también en la cantidad de sacrificios. En el *Libro de los Ritos* («Significado de los sacrificios») se estipula: “祭不欲数，数而烦，烦而不敬。祭不欲疏，疏而怠，怠则忘”¹⁶²(cit. en Yang, 2004: 605).

Este sistema estricto de sacrificios y ritos ancestrales tiene que ver con el sistema patriarcal de China¹⁶³ (Lin, 1996: 55), lo cual se estableció en la dinastía Zhou y experimentó varias reformas en dinastías posteriores. Finalmente, se convirtió en el núcleo de la estructura social.¹⁶⁴ Durante tres mil años, el sistema patriarcal nunca se vio debilitado por la cultura nómada, que viajaba en busca de agua, o por la cultura

¹⁶² “Hay que evitar celebrar demasiados sacrificios para que la gente se relaje y no les pierda el respeto. Tampoco pueden ser muy escasos, para que el pueblo no sea débil y no olvide su santidad. Por tanto, deberán ser moderados” (la traducción es mía).

¹⁶³ En su texto original Lin afirma que el sistema de rendir el culto a los ancestros se originó del sistema patriarcal chino. Véase su texto original: “这种等级森严,秩序井然的祭祖制度,源于中国传统文化家庭的血缘宗亲”.

¹⁶⁴ El sistema patriarcal de China, también se conoce como el sistema de clan. Es un grupo patrilocal y patrilineal de gente china que comparten un antepasado común o están vinculados por lazos de sangre. En *La historia china: Volumen pre-Qin* (Zhang et al., 2001) se registra que un sistema completo de ritos patriarcales se había tomado forma en la dinastía Zhou. Desde el inicio hasta la última dinastía Qing, este sistema “constituía una parte importante en la estructura social china, [...] dependía de la adoración de los antepasados para conservar la unidad y mantener la continuidad” (Yang, 2016: 33, la traducción es mía). Véase su texto original: “宗族是社会结构的一个重要单位 [...] 宗族也依靠祖先崇拜来维持其子孙延续和内部团结”.

occidental, que se aventuraba en el mar. Siendo la base del feudalismo chino, el sistema patriarcal determina los lazos de parentesco, la propiedad y la clase social, entre otras cosas, e influye tanto en la infraestructura económica como en la superestructura política. Los individuos aprenden de su familia, de su barrio y de su pueblo las habilidades para la vida, y perpetúan las costumbres y tradiciones. Así pues, servir a la familia y transmitir su herencia es el objeto principal de cada miembro. A través de la participación de todos, el clan y la nación reforzaba sus sentimientos de orgullo, lealtad y unidad.

2.3.4 Las prácticas chinas del sacrificio.

“Sacrificio” en el idioma chino está compuesto de dos caracteres: “Ji” y “Si”¹⁶⁵. “Ji” significa “ceremonias reverenciales a los difuntos” y “Si” significa “la acción de ofrecer comida, alcohol, incienso o artículos preciosos a los dioses o a los espíritus”.¹⁶⁶ Para conmemorar a los difuntos, en los ritos sacrificiales hay que hacerlo todo lo más perfectamente posible como muestra de profundo respeto. Las ofrendas destinadas al altar deben ser cuidadosamente seleccionadas y el ritual debe seguir un proceso normalizado y exhibir una actitud devota.¹⁶⁷

Al principio, los sacrificios se basaban en la alimentación. En el *Libro de los Ritos* («La transmisión de los ritos») se registra: “夫礼之初，始诸饮食。其燔黍捭豚，污尊而抔饮，蕡桴而土鼓，犹若可以致其敬于鬼神”¹⁶⁸ (cit. en Yang, 2004: 268).

¹⁶⁵ 祭祀 (jì sì)

¹⁶⁶ La traducción es mía. Significación recuperada de diccionario Xinhua online: <http://xh.5156edu.com/>

¹⁶⁷ Véase el estudio sobre ritos de sacrificio de C.K. Yang: “通过这种精心准备的，冗长的仪式性葬礼给人留下深刻印象，使生者牢记死者的重要性” (2016: 31). “Lo elaborado, lo impresionante y lo dramático de los largos ritos mortuorios hacen que se marquen en la memoria la importancia de los muertos para los vivos” (la traducción es mía).

¹⁶⁸ “El ritual (de sacrificio) se originó de la ofrenda de comida. A fuego lento se cocían el grano y la carne de cerdo para el disfrute de los dioses. Se cavaba un hoyo en el suelo a modo de caldera y se sostenía el agua con las manos para ofrecérsela a los dioses. Se tocaban tambores para hacer música y que la oración y el respeto de la gente pudieran llegar a los antepasados y a la divinidad” (la traducción es mía).

Aparte de la comida, también son indispensables la ropa y los accesorios. Según el nivel del sacrificio se utiliza una clase u otra de vestuario. Los instrumentos en el altar suelen ser de jade, que a los ojos del pueblo chino es sinónimo de bondad, nobleza y firmeza. En *Crónica de Zuo*¹⁶⁹ («Estrategias militares de CaoGui») se pone de relieve la importancia de la ofrenda: “牺牲玉帛，弗敢加也，必以信”¹⁷⁰ (Zuo, 2017: 32). Estos tratamientos de la muerte logran que los descendientes sientan la divinidad de la sucesión de la sangre, la integridad de la familia, y experimenten la bendición de sus antepasados.

Cabe señalar que la ofrenda del humano en el sacrificio, aunque nunca fue una práctica predominante en China, sí existía en sus primeros años de civilización. En la dinastía Shang¹⁷¹ (1766 a.C.-1122 a.C.) esta práctica estaba ampliamente extendida. Los métodos eran brutales: quemas en la hoguera, ahogamientos, entierros en vida, flebotomías, decapitaciones e incluso aplastamientos para luego hervir la carne de las víctimas.¹⁷² Al llegar el periodo de las Primaveras y Otoños (722a.C.- 481a.C.) los sacrificios humanos no eran tan impactantes como los de la Dinastía Shang, pero aún eran comunes.¹⁷³ El pueblo ahogó a jóvenes bellas para que se casaran con el espíritu del agua¹⁷⁴ y ofreció a niños para que el dominador viviera siempre en la juventud. La

¹⁶⁹ *Crónica de Zuo* es el primer trabajo chino de historia narrativa que cubre el período de 722 a. C. a 468 a. C. Ha sido tradicionalmente atribuido a Zuo Qiuming como comentario de *los Anales de Primavera y Otoño*.

¹⁷⁰ “En el sacrificio, el ganado, el jade y la seda no se pueden presentar falsamente, el sacrificio debe ser fiel a Dios” (la traducción es mía).

¹⁷¹ Shang es la segunda dinastía en la historia de China y la primera cuya existencia histórica está documentada.

¹⁷² Véase en Huang Zhanyue en «El sacrificio humano en la China antigua»: “中国使用人牲的鼎盛时期是在商代[...]据学者统计从盘庚迁殷到帝辛亡国共用人牲至少 14197 人[...] 处死的方式大约是根据祭祀对象的不同特点指定的。对甲骨卜辞中有关处死人牲的资料统计，发现有十五种之多(比如伐，剝，施，磔，火，焚，鬻，俎等等)”(1987: 160). “La práctica del sacrificio humano conoció su apogeo en la dinastía Shang [...] según las estadísticas, durante la dinastía Shang se habían sacrificado más de 14,197 personas [...] La forma de ejecución se basa en las diferentes características del objeto de sacrificio. Según las inscripciones sobre huesos, se encontraron 15 tipos de ejecución” (la traducción es mía).

¹⁷³ Véase en Huang: “春秋时期，诸侯征战，献俘祭社非常流行，但已遭到时人的反对[...] 所谓血祭也大多改用畜牲血了” (1987: 160). “Durante el período de primavera y otoño, los señores feudales lucharon entre sí, por lo tanto, sacrificar los cautivos de guerra al monarca fue muy popular, pero la mayoría se opuso a esto [...] en el sacrificio de sangre se usaba principalmente la sangre animal” (la traducción es mía).

¹⁷⁴ La leyenda recuperada de «Biografía de Guji» de *Memorias históricas* (Sima, 2016: 306).

sangre en el ritual era un elemento sagrado, se creía que contenía la energía vital. La tribu Xibo¹⁷⁵ adoraba a los dioses y esparcía sangre de cerdo por el suelo para rendirles culto. La tribu Va¹⁷⁶ ofrendaba la cabeza del cazador en el sacrificio, mezclaba su sangre con ceniza y grano y enterraba la mezcla para que creciera mejor el cultivo.¹⁷⁷ La tribu Ewenki¹⁷⁸ sacrifica a los dioses ancestros del clan, cortando el corazón del ciervo y untando la sangre sobre cada deidad.

Estas prácticas pueden recordar a la guerra florida¹⁷⁹ de los pueblos mesoamericanos: en esta guerra ritual se ofrecían a los dioses los enemigos apresados. Tiene su origen en “ciertas concepciones relacionadas con un culto agrario primitivo, de tiempos remotos, según las cuales el abono de los campos con sangre humana favorece el desarrollo de los granos” (Matos Moctezuma, 1975: 58).

A medida que las sociedades avanzaban, los sacrificios humanos iban desapareciendo a nivel mundial, hasta que al final el concepto de sacrificio obtuvo un significado más amable, diferente al de matar. El sacrificio humano no fue una práctica exclusiva de las civilizaciones mexica o china, también existió en regiones como Sumeria o India. Pero sí es verdad que el pueblo mesoamericano fue uno de los que llevaron al máximo su complejidad y volumen de inmolación. Cuantas más víctimas se ofrendaran, más poderes obtendrían los dioses. En otras palabras: los gobernantes de aquel momento eran más autoritarios. Era un juego de enfrentamiento entre el dominante y el sometido. El poder supremo del sistema hegemónico mexica tenía tanto control sobre la comunidad como el poder central de la China feudal sobre su territorio. Las prácticas sacrificiales consolidaron la gobernación, y, al mismo tiempo, el gobierno

¹⁷⁵ Una minoría étnica que pertenece a las 56 etnias de China. Habita en el norte de China.

¹⁷⁶ Una minoría étnica. Principalmente habita en el sureste de China.

¹⁷⁷ Datos recuperados en «Sacrificio especial de las etnias: sacrificio de sangre» (民族特殊祭祀：血祭). Recuperado de <http://www.cqgongmuw.com/gyg/gygnews/gygzx/>

¹⁷⁸ Una minoría étnica. Principalmente habita en las provincias Mongolia Interior y Hei Longjiang de China.

¹⁷⁹ Un tipo de guerra ritual de los pueblos mesoamericanos en los siglos anteriores a la Conquista. Consiste en el acuerdo entre varias ciudades de organizar combates en los que se capturan prisioneros de los distintos bandos para sacrificarlos ritualmente. No tiene como objetivo matar al adversario, sino solo tomarlo como prisionero.

garantizó que se llevaran a cabo estas prácticas. Dicen Conrad y Demarest:

[...] sus sacrificios humanos muestran que este conjunto sagrado era un fenómeno racional, tanto desde el punto de vista del contexto ideológico de las creencias religiosas mesoamericanas como de los concretos intereses políticos y económicos del pueblo y del Estado; si consideramos, en primer lugar, el contexto ideológico, veremos que la cosmología resultaba aceptable y eficaz solo en la medida en que procedía de instituciones religiosas consolidadas de mitos tradicionales (1990: 74).

Cuando hablamos de la ética del sacrificio humano, no es tan sencillo como juzgarlo como raro o cruel. Aunque puede estar fuera de lo moral desde nuestra visión moderna, estas costumbres eran las apropiadas en su contexto, desde su perspectiva. La crueldad sobre unos pocos podía implicar piedad hacia el colectivo, porque al sucederse tan a menudo los desastres naturales, ningún sacrificio les parecía demasiado para conseguir la paz y la prosperidad del pueblo.

Hasta ahora hemos hablado de los rituales sacrificiales sin destacar las prácticas funerarias como un tema independiente, porque, a pesar de que cada tema tiene una compleja dinámica cultural, su finalidad es la misma: “brindar una estructura, un orden y un sentido a la existencia humana, a través de ciertas ceremonias periódicas, formales y participativas, caracterizadas por estar fuertemente vinculadas a aspectos simbólicos” (Torres, 2006: 111).

Los ritos funerarios se conforman dependiendo de la edad del difunto, la causa de su muerte, su nivel social, etc. En México y en China, en el entierro, el cuerpo suele ir acompañado de alimentos y objetos de uso cotidiano del difunto, incluyendo máscaras y esculturas, ornamentos de oro, de jade o de huesos de animales, etc. En una excavación del 2011 frente al Templo Mayor de Tenochtitlan se encontró el esqueleto de un cánido: se cree que fue un perro xoloitzcuintle. Según los arqueólogos, este

animal fue enterrado como guía para el espíritu de su amo, un personaje de importancia en su largo viaje hacia ultratumba.¹⁸⁰ Otro ejemplo es el mausoleo del primer emperador de China, Qin Shihuang,¹⁸¹ donde hay un conjunto de más de 8000 guerreros de terracota que estaban destinados a servir al monarca en su batalla constante del más allá. Hay allí, también, otros tipos de terracota: funcionarios, bufones, músicos y animales domésticos. Las reliquias de alrededor de las tumbas nos recrean el mundo después de la muerte imaginado por los ancestros, el cual compartía muchas características con su experiencia vital: en la muerte también eran necesarios la compañía, la protección y el recreo.

El velatorio y el luto también son vías para acompañar al fallecido en la superación de los obstáculos que puedan aparecer entre el alma y su destino final, así como un consuelo para los vivos, quienes, gracias al proceso, podrán aceptar esa muerte y despedirse. El ataúd se pone en una sala, y la gente se coloca alrededor. A veces los asistentes se quedan a pasar la noche, y el anfitrión siempre les sirve un banquete en la despedida. Esto se hace tanto en China como en México.¹⁸² Las personas que no se ven desde hace años comentan cuánto han crecido los niños, se ponen al corriente de sus vivencias, la atención deja de centrarse en el muerto. La gente entra y sale, como si hubiera fiesta.¹⁸³ En las charlas entre los allegados y los afines se comparten recuerdos y cuentos. Es una práctica que, en sí misma, genera nuevos significados. En el amargo momento de la despedida, los presentes, especialmente las mujeres, deben llorar como

¹⁸⁰ Véase más en <https://www.nationalgeographic.es/animales/2017/11/cultura-azteca-xolo-perro-mexicano-guiaba-almas-inframundo>.

¹⁸¹ Fue el rey del estado chino de Qin del 247 a. C. al 221 a. C. y, después, del 221 a. C. al 210 a. C., el primer emperador de una China unificada. Reinó bajo el nombre de Primer Emperador.

¹⁸² La práctica del ataúd y su entierro en México viene de la época de la colonia. Véase en Bazarte y Malvido en *Los túmulos funerarios y su función social en Nueva España*: "la Iglesia implantó los túmulos que provocaron un profundo impacto en la población indígena, en razón de que permitía un acercamiento a los nuevos rituales sin que se diera un cambio violento en el misterio de la muerte al sustituir la tradición indígena de la verdadera pira por el sepulcro y las velas. En cambio, los españoles, a través de los túmulos de larga tradición, demostrarían que conservaban en el Nuevo Mundo su fidelidad a los reyes" (1991: 70).

¹⁸³ La descripción también corresponde al velatorio chino. La narración mía se forma en base a un trozo de texto extracto del artículo "El ritual funerario en México". Recuperado de <http://lamourdeclaudiaraymond.blogspot.com/2014/07/el-ritual-funerario-en-mexico.html>.

muestra de respeto y lealtad al fallecido.¹⁸⁴

Mediante estas prácticas, los rituales funerarios adquieren una connotación emocional y sociocultural a través de los valores compartidos y como “prácticas sociales simbólicas que tienen por objeto recrear a la comunidad, reuniéndola en la celebración de un acontecimiento” (Álvarez, 2005: 226). Cada integrante de un grupo construye su propio sentido de la vida por medio de imágenes simbólicas conformes a sus preferencias y necesidades colectivas, tanto espirituales como religiosas. En los ritos y ceremonias relacionadas al fallecimiento, el individuo se relaciona con sus semejantes y su cultura. Se revive así “la cohesión del grupo y por ende también (se) contribuye a la construcción de su identidad” (Álvarez, 2005: 226).

¹⁸⁴ Véase en Yang en *Religión en la sociedad china*: “表达哀痛除了可以减轻亲人死亡而带来的情感震撼外, 还有重新确定家庭群体内聚力和族群团结的重大意义[...] 不管是否自愿, 哭泣是象征家庭关怀和忠诚的仪式性标志” (2016: 28-29) “Además de aliviar el dolor emocional que conlleva la muerte de un pariente íntimo, el llorar también puede reafirmar la cohesión del grupo familiar [...] Llorar, ya sea voluntario o no, es un símbolo de lealtad hacia la familia” (la traducción es mía).

2.4 La filosofía de la muerte y su nacionalidad.

En los orígenes del ser humano, la muerte era algo misterioso, eventual y especial. Debido a la falta de autoconciencia, el hombre estaba controlado por el miedo a la caprichosa naturaleza y a los fantasmas creados por su propia mente. La muerte, para el hombre de aquel entonces, tenía un color antinatural. Según la teoría del sociólogo francés Lucien Lévi-Bruhl, en la mentalidad de los primitivos era imposible imaginar la muerte natural, porque “la mentalidad primitiva es esencialmente mística” (1957: 369). Para explicar el funcionamiento del mundo visible recurrían a las fuerzas ocultas del mundo invisible y dirigían su atención hacia otros objetos y de modos distintos a como lo hacemos nosotros. Schopenhauer dice al respecto:

El animal vive sin conocer propiamente la muerte y puede decirse que el individuo goza directamente la inmortalidad de la especie, en el sentido de que se considera eterno. En el hombre, la razón nos da la certeza aterradora de la muerte. Pero así como en la naturaleza cada mal lleva consigo su remedio, o por lo menos su compensación, así acontece también que esa reflexión que nos enseña a conocer la muerte, nos conduce igualmente a consideraciones metafísicas consoladoras (1900: 153).

Nuestra primera misión como seres humanos sería entender de qué vivimos y de qué viven los otros seres. A medida que progresaba la capacidad productiva, que avanzaba la sociedad y maduraba el hombre, íbamos desarrollando una explicación científica de los fenómenos naturales y un conocimiento objetivo de las leyes de la naturaleza, que no son otra cosa que un círculo de decadencia y regeneración. Este conocimiento sobre la muerte, como dice Schopenhauer en la cita anterior, nos ayuda a

entender algunas de “las nociones metafísicas del mundo”:¹⁸⁵ el ser, la existencia, la entidad, el tiempo, el espacio...

Quien nunca reflexiona sobre la muerte no puede planificar seriamente su vida ni experimentarla de verdad: “para vivir es preciso que nuestra conciencia se encarne, que se haga carne palpitante de nuestra vida/muerte” (Pérez del Río, 1983: 9). La conciencia de la muerte estimula al ser humano a superar lo cotidiano, lo efímero, lo empírico, lo pequeño de las experiencias mundanas, y alcanzar lo perenne, lo infinito, la otra orilla. Acerca de eso hay muchas evidencias: para superar la muerte, los faraones egipcios crearon las pirámides; los filósofos crearon conceptos como “transcendentalismo”, “a priori y a posteriori” o “the one”;¹⁸⁶ los religiosos crearon a Dios y la vida después de la muerte. La vida humana es caduca. No obstante, las creaciones artísticas e ideológicas, indirectamente, pueden testimoniar la inmortalidad. Tanto la adoración a la fecundidad como el respeto a los sacrificios ofrendados a los antepasados, o los ritos funerarios, son la manifestación del afán de ser inmortal. En China existe un dicho que da cuenta de ello: “existen tres formas de no ser leal a los padres; la peor es no tener descendencia”. En investigaciones arqueológicas en México encontramos, además, muchas esculturas que representan órganos genitales. Todo ello refleja la importancia que dan los humanos a la reproducción. Dar luz a otra vida se entiende como una forma de superar la muerte. De hecho, es la forma más común y más primaria de lograrlo.

En el estudio de las filosofías de la muerte en México y en China podemos ver la actitud de vida de cada pueblo, su concepción de la naturaleza y sus valores culturales. En los detalles de la vida podemos apreciar la pertenencia de personas y pueblos a culturas determinadas. La herencia inmaterial nos permite entender las características de cada cultura y sus ventajas. Nos ofrece una llave para acceder al mundo mental de los ancestros y examinar a sus descendientes.

¹⁸⁵ Como se lee en: “consideraciones metafísicas consoladoras, que el animal no necesita y que son inasequibles para él” (2012: 250). La metafísica se define como la rama de la filosofía que estudia la naturaleza, estructura, componentes y principios fundamentales de la realidad.

¹⁸⁶ En el concepto filosófico chino, “the one” se refiere a la energía que forma el universo.

2.4.1 El dualismo.

Seguimos con el tema de las leyes de la naturaleza: la decadencia y la regeneración. Como dice un refrán chino: “全则必缺， 极则必反， 盈则必亏”¹⁸⁷ (cit. en Xu, 2009: 652). Cualquier cosa que llega a su apogeo toma entonces el sentido opuesto. De aquí nace la concepción de que existen dos principios opuestos, que se inscriben dentro de una lógica dualista. Los elementos del dualismo pueden ser “supremos, increados, coeternos, independientes, irreductibles y antagónicos, uno del bien y otro del mal, por cuya acción se explica el origen y evolución del mundo”; y también pueden ser, en un sentido más amplio, esencialmente diferenciados, más o menos radicalmente: “por ejemplo, ser ideal y ser material, Dios y mundo... felicidad y tristeza, cosmogónico y religioso, etc.”¹⁸⁸ El dualismo no es un producto particular de cierta escuela o doctrina, sino un modo o estructura de pensamiento muy común: “el mundo es una discordancia armónica que responde a nuestro propio mundo interior, ‘al còrsi e recòrsi’ de nuestra marea anímica” (Pérez del Río, 1983: 18).

En la filosofía china, para indicar la dualidad existen los términos yin y yang (literalmente “oscuro-luminoso”, “negativo-positivo”) que propuso Lao-Tse por primera vez. Según la doctrina principal del taoísmo: “道生一， 一生二， 二生三， 三生万物”¹⁸⁹(cit. en Ren, 2012: 100). Todas las cosas dejan atrás la oscuridad de la que han salido, y avanzan para abrazar el brillo del que han emergido, mientras el yin y yang se mezclan y se convierten en una unidad armoniosa. En otras palabras, en la cosmología china, el universo nace de un caos primario de energía material, que también se conoce como el “qi”. De “qi” nacen las energías vitales de yin y yang que

¹⁸⁷ Refrán registrado en *Crónica de la Primavera y el Otoño del Señor Lü*, Cap. XXIV, «Bo Zhi». Es un texto chino clásico de carácter enciclopédico, compilado alrededor del año 239 a.C. Fue redactado por los seguidores de Lü Buwei, el primer ministro del estado de Qin. “Cuando se alcanza el extremo, el camino se invierte; cuando se llega a la máxima extensión, la luna llena deja paso, necesariamente, a la luna menguante” (la traducción es mía).

¹⁸⁸ Definición extraída de <https://buscadordepalabras.com/diccionario.php?definicion=dualismo>

¹⁸⁹ Esta teoría sobre el génesis del cosmos está registrada en *Tao Te Ching*, Cap. XLIII: “Tao engendra Uno (razón de ser), Uno engendra Dos (yin y yang), Dos engendra Tres (Cielo, Tierra y Hombre) y Tres engendra todas las cosas” (la traducción es mía).

luego forman todos los objetos y vidas.¹⁹⁰ La existencia de todas las oposiciones y las unidades, a nivel macro o micro, se puede explicar con este concepto dual: el cielo y la tierra, el Sol y la Luna, el frío y el calor, la izquierda y la derecha, el interior y el exterior, la rigidez y la moralidad...

El yin y el yang pueden considerarse como dos fuerzas relativamente opuestas y a la vez complementarias. Todo tiene aspectos yin y yang que se expulsan y combaten mutuamente, pero no puede existir el uno sin el otro. Por ejemplo, la sombra no puede existir sin la luz; el exterior no puede existir sin el interior; si una raza solo tiene hombres o solo tiene mujeres, acaba por desaparecer. Dependiendo de cómo se observe, en un objeto particular solo será perceptible uno de los dos principios. En función del crecimiento y el decrecimiento de cada uno, el yin y el yang pueden representar muchos fenómenos diferentes.

Los dos principios de la dualidad interactúan y forman un sistema dinámico en que el conjunto prevalece sobre las partes. Son mutuamente dependientes y se pueden transformar entre sí. Así es la relación entre la vida y la muerte, que se ve reafirmada en lo que dice Chuang Tse en «Tian Xia» de *Miscellaneous Chapters*: “日方中方睨，物方生方死”¹⁹¹ (cit. en Lu, 2003: 558). El ser, desde su nacimiento, ya está de camino hacia la muerte, y al morir renace la vida.

El concepto de la muerte en la vida y viceversa aparece en el famoso cuento del sueño de la mariposa: “Tiempo atrás, Chuang Tse soñó que era una mariposa. Después se despertó y no supo diferenciar el sueño de la realidad. No supo si era él quien había soñado que era una mariposa o si era la mariposa quien había soñado ser Zhou.”¹⁹² Tanto

¹⁹⁰ El famoso filósofo chino Feng Youlan comenta en *La breve historia de la filosofía china*: “在无限大的宇宙中，物质世界是由天理控制的和谐系统；物体产生于天上看不见摸不着的物‘气’；静和动存在于一切物体中，并互相转换”(2004: 100). “En el universo infinito, el mundo material es un sistema armonioso controlado por principios celestiales; los objetos nacen del invisible 'qi' en el aire; la estática y la dinámica coexisten en todos los objetos y se transforman entre sí” (la traducción es mía).

¹⁹¹ “El sol al mediodía es el sol declinando; la criatura nacida es la criatura muriendo” (la traducción es mía).

¹⁹² Chuang Tse también se llama Chuang Zhou. El cuento es de «Discussion of the Equality of Things». La narración es mía.

el humano como la mariposa son formas de existencia. La transición entre ellos se puede entender como un movimiento de estado existencial. La metáfora del sueño y la realidad realza la relación entre la vida y la muerte: ¿estamos soñando la muerte en la vida? O ¿vivimos en el sueño de la muerte? No obstante, en la visión optimista de los filósofos chinos eso no es un problema importante. El propio Chuang Tse propuso aceptar el presente, igualarse al resto de seres vivos, ser libre y andar a sus anchas.¹⁹³ El cielo, la tierra y el “yo” son un conjunto. El humano, como cualquier “ser”, forma parte de la unidad cósmica, dentro de la cual fluyen las energías vitales y, como consecuencia, es posible la metamorfosis, el intercambio de formas. La vida y la muerte se suceden, dibujan un movimiento rítmico en la existencia. Sobre esta ideología occidental encontramos el estudio de Octavio Paz:

La vida del sabio no es sino un acuerdo con los movimientos del cielo; la muerte, una faceta de la ley universal del cambio. Si descansa, comparte los ocultos poderes del Yin; si trabaja, se mece en el oleaje del Yang. No busca ganancias y es invulnerable a las pérdidas; responde sólo si le preguntan; se mueve, si lo empujan. Olvida el saber de los libros y los artificios de los filósofos y obedece al ritmo de la naturaleza. Su vida es una barca que conducen aguas indiferentes y límpidas, sin nada extraño que las oscurezca; aguas tranquilas y libres, sin nada que las agite; pero si algo las obstruye, dejan de fluir, se encrespan y pierden su transparencia. Como el agua es el hombre y sus poderes naturales, y su muerte, un reposo sin orillas (1997: 47-48).

Paz nos reprodujo el reino ideal de la libertad de la sabiduría china: hay que adaptarse al crecimiento y el decrecimiento de la vida, acomodarse a la ley natural y

¹⁹³ Las expresiones de “igualarse al resto de seres vivos” y “ser libre y andar a sus anchas” son adaptaciones de los títulos de *Chuang Tse: Inner Chapters*: “Discussion of the Equality of Things”, y “Free and Easy Wandering”.

aprovechar cada estado de existencia para forjar la morada poética del ser humano.¹⁹⁴ El dúo “yin y yang” representa todos los caracteres de una persona, y al morir esta persona se vuelve a disolver en yin y yang, así se circula infinitamente.

Si bien es cierto que en China también se han desarrollado las teorías del monismo y del pluralismo,¹⁹⁵ la del dualismo es la más sugerente entre todas,¹⁹⁶ porque pone los cimientos para una base sobre la cual se sustentan, y se pueden interpretar, las demás. Todo lo existente dentro del universo se puede entender como una dualidad del yin y yang, y, en su forma, como la sucesión dual entre la vida y la muerte.

En el mundo prehispánico, el dualismo era un principio esencial que regía la concepción de la naturaleza y de las deidades. La dualidad encarna la alternancia de las temporadas de lluvia y de sequía. En palabras de Johansson K., “está presente en los latidos estacionales del tiempo [...] y en la domesticación calendárica de la duración que manifiestan los rituales sacrificiales que le confieren un ritmo” (2011: 464). También encarna el rector supremo de todo el universo del México antiguo. En la leyenda del génesis, el primer dios Ometéotl tenía dos caras: al aspecto masculino le nombraron Ometeculhli (ome es dos, tecuhtli es señor) y al femenino Omecíhuatl (cihuatl es señora). Habitaba en Omeyocan, “el cielo donde está la dualidad”, sitio del origen cósmico. En él se reunían las energías sagradas tanto masculinas como femeninas que eran concebidas como núcleo generativo. Este ser dual, sostén del

¹⁹⁴ El concepto “la morada poética del ser humano” (the poetical dwelling of Human Beings) fue propuesto por Heidegger en *Poetry, Language, Thought*: “Full of merit, yet poetically, man Dwells on this earth” (2001: 214).

¹⁹⁵ El monismo se refiere al Tao, el pluralismo se refiere a la teoría de los Cinco Elementos: madera, fuego, tierra, metal y agua.

¹⁹⁶ En la dinastía de Han del Oeste el pensador Dong Zhongshu (179 -104 d.C.) combinó la teoría de yin y yang con la política confuciana y la filología social, formando un sistema de teología imperial con una influencia que dura dos mil años. Véase en Feng Youlan: “他(董仲舒)把主要来源于阴阳家的形而上学的根据, 与主要是儒家政治, 社会哲学结合起来”; “阴阳二道互相作用, 产生宇宙一切现象。这种思想, 在中国人的宇宙起源论里直至近代依然盛行”(2004: 167, 120). “Yin y Yang se interactúan y producen todos los fenómenos del universo. Este pensamiento que prevalecía en las teorías del origen del universo de los chinos sigue vivo en los tiempos modernos” (la traducción es mía).

universo, dio a luz a cuatro hijos, los dioses creadores, quienes crearon más tarde el mundo y luego a los seres vivos. Cada uno regía un punto cardinal. Entre ellos se generó un contundente choque antagónico:

Quetzalcóatl, el dios benéfico, el héroe descubridor de la agricultura y de la industria; y el negro Tezcatlipoca, el dios todopoderoso, multiforme y ubicuo, el dios nocturno, patrón de los hechiceros y de los malvados. Los dos dioses combaten y su lucha es la historia del universo; sus triunfos alternativos son otras tantas creaciones (Caso Andrade, 1953: 25).

El constante conflicto entre Tezcatlipoca y Quetzalcóatl movió las energías esenciales del universo y creó las cinco eras cósmicas; cada una tenía sus propios habitantes y deidad emblemática. Otro ejemplo de fuerzas opuestas es el del dios de la lluvia Tláloc y el dios de la guerra Huitzilopochtli. Esta pareja de antagonistas colisiona en lo alto del Templo Mayor de Tenochtitlan (Ciudad de México). Esta construcción tenía dentro de sí muchos edificios y muchas torres, y cada una de ellas contaba con su propio adoratorio. Se detalla en la descripción de Sahagún:

La principal torre de todas estaba en el medio y era más alta que todas [...] estaba dividida en lo alto, de manera que parecía ser dos y así tenía dos capillas o altares en lo alto, cubierta cada una con un chapitel, y en la cumbre tenía cada una de ellas sus insignias o divisas distintas. En la una de ellas y más principal estaba la estatua de Huitzilopochtli que también la llamaban Ilhuicatl xoxouhqui; en la otra estaba la imagen del dios Tláloc (1938: 218).

El diseño de los templos gemelos o la doble escalinata que da acceso a la parte superior, “rasgo arquitectónico que está presente desde el siglo XII en el centro de México, como es el caso de Tenayuca, Teopanzolco, Tlatelolco, Santa Cecilia, etcétera”

(Matos Moctezuma, 1975: 54) refleja la antigua y persistente visión cosmológica de un sinnúmero de opuestos (día/noche, luz/tinieblas, calor/frío, fuego/agua, etc.) que confluye en el concepto supremo de la dualidad vida-muerte. Esta temática de la dualidad está muy patente en la escultura de la Figura 7: una cabeza de barro procedente de Soyaltepec, Oaxaca. Corresponde al Clásico tardío (600-900 d.C.). La cara está dividida en dos partes: la derecha nos muestra un rostro normal que representa la vida mientras que la izquierda, en representación de la muerte, está descarnada, se pueden apreciar los huesos en ella.



Figura.7

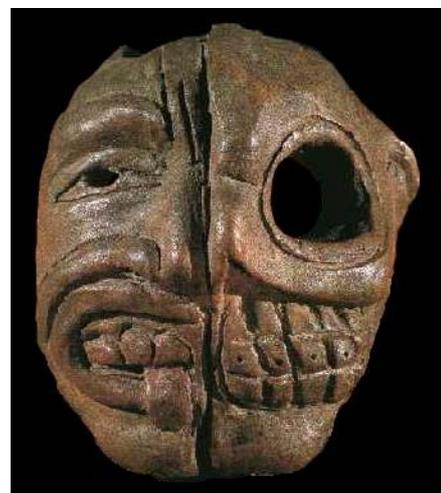


Figura.8

De igual forma, la máscara de la Figura.8, que procede de Tlatilco en el Preclásico Medio, también presenta descarnada una mitad del rostro, lo que nos permite apreciar la importancia de la dualidad desde etapas muy tempranas en Mesoamérica. Otro caso lo encontramos en el Códice Borgia. En la figura de abajo podemos ver la combinación de Quetzalcóatl y Mictlantecuhtli, que simbolizan respectivamente la vida en el cielo y la muerte en el inframundo.



Figura.9 Códice Borgia

En la lucha de los dos principios radicalmente distintos solo hay un vencedor y el triunfo no dura para siempre. En el chino hay un dicho parecido: “风水轮流转”.¹⁹⁷ La noche sucede al día, la oscuridad a la luz y el sol viene detrás de la luna igual que en el ciclo de la vida: vida, muerte, resurrección, y así sucesivamente. Esto es lo que les enseñaban los dioses dominantes a los mesoamericanos en su eterno movimiento. El orden de estas sucesiones y el carácter cíclico del tiempo dotan al dualismo de un nuevo concepto: el devenir.

Para terminar, citamos un antiguo poema náhuatl incluido en el libro de León Portilla. En estas líneas el hombre está dudando adónde irá y se hace referencia al concepto de dualismo:

¿Adónde iré?

¿Adónde iré?

El camino del dios dual...

¿Por ventura esta tu casa en el lugar de los descarnados?

¿Acaso en el interior del cielo?

¿O solamente aquí en la tierra,

¹⁹⁷ “La rueda de la fortuna siempre está girando” (la traducción es mía).

es el lugar de los descarnados? (2006: 82)

2.4.2 El mundo del más allá.

En el poema anterior, el protagonista sabe que tiene que irse, está buscando el camino que conduce a la tierra de Ometéotl, el dios dual. Como respuesta, se formulan tres preguntas: ¿vive en el cielo?, ¿abajo, en el lugar de los descarnados?, o ¿solamente aquí en la tierra? En el estudio de Sahagún podemos ver que estos tres lugares eran el Sol, el Mictlán y el Tlalocan. Los difuntos irían a uno de los tres según su forma de morir. Octavio Paz, en sus palabras, sintetizó este pensamiento mexicana sobre la muerte: “Dime cómo mueres y te diré quién eres” (1983: 49).

El lugar más deseado era el Sol, lo que Sahagún llamó “cielo”. En la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Sahagún dice que los que iban al cielo eran los que “o morían en la guerra, o serían en ella cautivos o morirían acuchillados en la piedra del desafío, o les quemarían vivos, o les estrujarían con la red, o les achocarían, o les sacarían las tripas por el ombligo, o les matarían en el agua a lanzadas, o en el baño asados...” (1938, I: 346).

Aparte de los guerreros muertos en combate, las mujeres fallecidas en el parto también estaban destinadas a ir a este paraíso solar, porque adquirirían la virtud especial de ser valientes en otro tipo de campo de batalla. Su importancia era la misma que la de los soldados valerosos. Sahagún nos presenta la escena de cuando moría alguna mujer por distocia:

[...] jabonábanla los cabellos y la cabeza, y vestíanla de las vestiduras nuevas y buenas que tenía, y para llevarla a enterrar su marido la llevaba a cuestras donde la habían de enterrar o incinerar... luego se juntaban todas las parteras y viejas y acompañaban el cuerpo;

iban todos con rodelas y espadas y dando voces, como cuando vocean los soldados al tiempo de acometer al enemigo, y salíanlas al encuentro los mancebos que se llamaban telpochtin, y peleaban con ellas por tomarlas el cuerpo de la mujer, y no peleaban como de burla o como por vía de juego sino peleaban de veras (1938, I: 181-182).

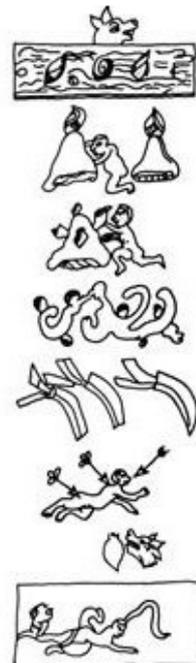
Este “cielo” se parece al Paraíso del cristianismo y a la Tierra Pura del budismo, donde hay arboledas y plantas variadas e incontables. Al pasar cuatro años, las almas sagradas se tornaban aves de pluma colorida y brillante, y andaban por la Tierra chupando el néctar de las flores, como los colibrís, aves que, en el mundo prehispánico, representaban la belleza y la vitalidad y estaban considerados como protectores de los guerreros y mensajeros de los dioses.

El segundo destino posible está abajo, en el lugar de los descarnados, el Mictlán, “un lugar muy ancho, oscurísimo, que no tiene luz ni ventanas. También se le conoce bajo el nombre de Tocencham, que significa nuestra casa común [...] donde están los despojados, los descarnados... donde todos van” (Matos Moctezuma, 1975: 70). Fueran nobles o fuera gente del pueblo, si morían de viejos o por enfermedades comunes se dirigían a dicho lugar. El camino hacia este lugar de descanso no era fácil. Según Sahagún, había que atravesar

dos sierras que chocan entre sí; una culebra que guarda el camino; el lugar de la lagartija verde; ocho páramos y ocho collados; el lugar donde se encuentra el viento frío de navajas; y finalmente debía de montarse sobre un perrito bermejo que les ayudaría a cruzar un río llamado Chiconahuapan (cit. en Matos Moctezuma, 1975: 68).

Cabe señalar que el Mictlán no era el “infierno”, como tradujeron los misioneros

Figura 10.
Vaticanus A
Viaje al Mictlán



occidentales. En *Diccionario de mitología náhuatl* (1911) Agustín Robelo afirmó: “Ellos llaman Mictlán q. quiere decir lugar de muertos, el qual nombre algunos naguatlatos an apropiado al infierno. Y es gran falsedad q. ellos no tenían por tal nombre” (cit. en Matos Moctezuma, 1975: 71). No era más que la intención de aplicar sus conceptos religiosos a una tierra recién conquistada.

El tercer destino era el Tlalocan, donde iban “los que morían por el impacto de un rayo, por ahogamiento o por algún tipo de enfermedad, como lepra, sarna, bubas, gota o hidropesía”. Allí nunca faltaban alimentos ni frutos. En el mural de Tepantitla, de Teotihuacan, se veía una recreación de la visión idílica del Tlalocan: “una serie de personajes se divertían jugando, nadando, etcétera, en un lugar donde corre un manantial y hay diversos tipos de frutos y plantas, como maíz, calabazas, frijoles, nopales...” (Matos Moctezuma, 1975: 68). Era un lugar plenamente feliz. Según creencias antiguas, se encontraba rumbo a Oriente, donde dominaba la sabiduría elemental de la naturaleza. Pese a estos mitos prehispánicos que hablaban sobre los tres posibles destinos, la duda sobre la vida en el otro mundo aún perseguía a mucha gente, quienes no encontraban una respuesta clara:

¿Se llevan las flores a la región de la muerte?

¿Estamos allá muertos o vivimos aun?

¿Dónde está el lugar de la luz pues se oculta el que da la vida?

(León Portilla, 2006: 82)

¿Está muerto o vive aún? Este dilema nos recuerda al sueño de la mariposa: al morir tiene que ir a vivir a otro lugar. Entonces, ¿qué parte de la vida es real?, ¿cuándo está muerto y cuándo está vivo en realidad? Si existe un destino último para descansar para siempre, ¿dónde está? Paz dio su respuesta en *Laberinto de Soledad*: “regresar a la muerte original será volver a la vida de antes de la vida, a la vida de antes de la muerte: al limbo, a la entraña materna” (1983: 56). Véase:

Si en un día nos vamos,

en una noche baja uno a la región del misterio,
aquí solo venimos a conocernos,
solo estamos de paso sobre la tierra.

En paz y placer pasemos la vida: venid y gocemos (León Portilla,
2006: 82).

En este cantar mexicano podemos vislumbrar una alegoría de los ciclos del calendario mesoamericano y la creencia en la circularidad del tiempo. El individuo se asoma a la existencia y luego se marcha, solo para florecer de nuevo en el equilibrio del cosmos.

Si hablamos del más allá en la cultura china, debemos remitirnos a la dualidad del yin y el yang. El mundo del pueblo se divide en dos partes: aquella en la que vivimos se llama tierra del yang; y aquella a la que acuden los muertos se llama inframundo del yin y se encuentra en el subsuelo. Este reino de la muerte también se conoce como Huáng quán (literalmente el Manantial Amarillo).¹⁹⁸ Apareció en los textos chinos del siglo VIII a.C.¹⁹⁹ y, posteriormente, en la cultura japonesa (con el término de Yomi).²⁰⁰ Cada difunto tiene que pasar por un camino hacia el reino del manantial amarillo. Antes de llegar, tiene que beber de la sopa de Mengpo²⁰¹ para olvidar su vida pasada. Una vez se ha entrado en este inframundo, es imposible volver a la tierra de los vivos. El reino del manantial amarillo es el mito más característico y antiguo del pensamiento oriental. Es un lugar intermediario para que se purifiquen las almas antes de la reencarnación, ciertamente no se puede considerar como una jaula llena de dicha

¹⁹⁸ Cuando se perforan pozos, sale agua subterránea de color amarillo, igual que es amarillo el color del suelo cuando se entierra a los muertos, por eso se llama el manantial amarillo. Véase en Chen Long en *Concepto del infierno y literatura de la edad media antigua*: “在佛教入华之前，汉语文化早就有了地狱的意识，但不叫地狱，而是称其为黄泉或九泉”(2016: introducción). “Antes de la introducción del budismo, los chinos ya tenían la conciencia del mundo de los muertos, lo cual se llama el manantial amarillo” (la traducción es mía).

¹⁹⁹ En «Duque Ying: primer año» de *Crónica de Zuo* se registra: “不及黄泉，无相见也”(Zuo, 2017: 4). “No podemos vernos hasta que lleguemos al manantial amarillo” (la traducción es mía).

²⁰⁰ Véase el concepto de Yomi no kuni (黄泉の国) registrado en *Kojiki*, Vol.I, «Izanagi y Izanami».

²⁰¹ La sopa de Mengpo tiene la misma función que la comida de Yomi de la cultura japonesa y el agua de Lete, uno de los ríos del Hades. Beber de sus aguas provoca una pérdida de memoria completa.

infinita adonde todos querían ir, ni puede ser concebido como un infierno en el que uno sufre los tormentos merecidos por los pecados pasados. Es un concepto que coincide con el Mictlán, en el que los fallecidos, a pesar de su conducta de la vida, se reúnen en el mundo donde reina la eterna oscuridad.

Más tarde, el budismo se introdujo en China, durante el siglo I d.C.,²⁰² y se mezcló con el pensamiento autóctono. Después, la cultura del inframundo se enriqueció extensamente, a saber, se estableció un sistema del inframundo basado en el Yama (el señor del inframundo), con otros burócratas y sus sirvientes, y en el célebre “Infierno de dieciocho niveles”,²⁰³ donde cada planta ofrecía castigos diferentes para torturar a los pecadores. Aquí no entraremos en muchos detalles.

La muerte no es el destino. Este es un concepto basado en la sucesión entre la vida y la muerte. El más allá implica la vida infinita, que se puede entender principalmente mediante dos aspectos. Por un lado, está la inmortalidad del alma, que se puede explicar con la teoría de la dualidad de Tao, la ley del movimiento cósmico, según la cual la muerte es solo una forma necesaria de la existencia, cuya esencia es perpetua. Con la práctica espiritual, el alma puede controlar el cuerpo y nunca se disipará. Por otro lado, tenemos la herencia espiritual y la continuación de la vida a través de la descendencia, ideas que destacó el confucianismo. Confucio abogaba por dejar en herencia los ritos originales y realizar las ceremonias para mantener el orden de vida. Él concedía importancia a la existencia humana en vez de al concepto de alma y del mundo *post mortem*. Para completar la vida había dos formas: la primera era dar a luz a descendientes para que la sangre de la familia se transmitiera interminablemente; la segunda era dejar méritos o ejemplos morales en la sociedad. Este tipo de energía vital

²⁰² De hecho, la fecha exacta y la forma en que se introdujo el budismo en China sigue siendo una pregunta abierta. Según el registro oficial de imperios chinos, era durante la dinastía Han. Se lee en el estudio de C.K. Yang: “公元 65 年，东汉明帝派遣使者出使中亚以获取佛教经文。同年，在皇室的资助下，一个佛教团体在今江苏省的北部兴盛起来” (2016: 94). “En el año 65 d.C., el emperador de la dinastía Han del Este envió emisarios a Asia Central por las escrituras budistas. En el mismo año, un grupo budista, financiado por la familia real, se estableció en la parte norte de la provincia de Jiangsu” (la traducción es mía).

²⁰³ El “nivel” de aquí no se refiero al espacio, sino al tiempo. Se lee en *Concepto del infierno y literatura de la edad media antigua* de Chen Long (2016) la descripción de cada nivel.

siempre existiría compartida en los corazones de la gente y sería inmortal.

El confucianismo y el taoísmo eran las dos filosofías más preponderantes en la antigua China. Por estos dos caminos se llega a un mismo “más allá”. El inframundo es el imaginario más común entre los humanos. Desde la antigüedad, la gente siempre ha intentado alcanzar la eternidad. Cuando el cuerpo se desvanece, el espíritu se queda. Este pensamiento, con independencia del desarrollo del taoísmo, el confucianismo y las creencias mesoamericanas, se ha convertido en una de las fes más importantes de la sociedad moderna. Aunque hay diferencias en la interpretación del inframundo entre los distintos grupos culturales, la intención de elevar la vida material a un nivel espiritual es la misma.

2.4.3 La festividad.

Cada civilización tiene sus propias costumbres y festividades para conmemorar a los fallecidos. Igual que en Occidente se celebra Halloween, en China existe el Festival Qingming y en México se festeja el Día de los Muertos. A pesar de las diferencias en el modo de celebrarlas, estas fiestas son esencialmente similares.

El Festival Qingming de China se originó en la dinastía Zhou y tiene unos 3000 años de historia. En sus inicios, solo lo celebraban el emperador y la clase gobernante. De una forma compleja, rezaban por los antepasados y dioses para que protegieran al país y dieran buena suerte al pueblo. Las generaciones posteriores siguieron su ejemplo y, ulteriormente, esta práctica se convirtió en una festividad nacional importante.

El Qingming no solo es el día de los difuntos, sino también uno de los veinticuatro términos solares²⁰⁴ chinos. Literalmente, se conoce como “Claridad Pura” y coincide con el 4 o el 5 de abril, el principio de primavera según el calendario tradicional chino.

²⁰⁴ Los veinticuatro términos solares se refieren a los términos climáticos que representan los cambios de estación según el calendario lunar chino, y según la situación de la Tierra en la eclíptica.

En «Crónica de las estaciones de Yanjing» se registra: “万物生长于此时,皆清洁而明净,故谓之清明”²⁰⁵(Fu Cha, 1981: 59).

Aunque el día de los difuntos está estrechamente relacionado con el clima y la agricultura, su esencia consiste principalmente en las creencias primitivas y la necrolatría del pueblo. Ese día la gente suele practicar una serie de actividades: comer alimentos fríos;²⁰⁶ hacer excursiones para disfrutar de la primavera; coger unos cuantos mimbres y ponérselos en la cabeza o en el alero de casa, porque, según sus creencias, el mimbre tiene la función de alejar a los espíritus malignos; volar una cometa para que el viento se lleve la mala suerte de la familia; y, sobre todo, limpiar la tumba de sus difuntos: erradicar la maleza que haya alrededor de las tumbas, quemar incienso y hacer ofrendas, orar postrados en kowtow,²⁰⁷ quemar papel moneda o simplemente dejar ramos de flores.²⁰⁸

En el estricto sistema patriarcal chino había una ética profundamente arraigada en la mente del pueblo, y el culto a los antepasados era su núcleo. Por un lado, los rituales tradicionales de la festividad de los difuntos cooperaban con los poderes políticos, y se convertían en una potente herramienta simbólica cuya finalidad era mantener el patriarcado, la teocracia y el poder imperial hereditario, reafirmar la cohesión social, e

²⁰⁵ *Crónica de las estaciones de Yanjing* (燕京岁时记) es un artículo libro de la dinastía Qing, escrito por Fucha Dunchong. Trata de las costumbres tradicionales del capital en la dinastía Qing. “En esta temporada, la hierba, las flores y todos los seres crecen y florecen, presentando una escena clara y viva. Por eso se llama la Claridad Pura” (la traducción es mía).

²⁰⁶ Esta costumbre tiene que ver con la historia del festivo de Hanshi (literalmente, el festivo de comida fría). Cuento registrado por primera vez en el Cap.XI de *Teoría nueva* (新论) de Huan Tan (23a.C.-56d.C.). Se lee en <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=458238&remap=gb>.

“En el periodo de Reinos combatientes (Siglo V a.C.-221 a.C.), por una derrota, el duque Wen huyó a las montañas con su ministro Jie Zitui. Un día, el duque le pidió carne a Jie, quien cortó una pieza de carne de su propia pierna para satisfacer a su amo. Cuando el duque recuperó el poder, ofreció a Jie riqueza y un puesto oficial, pero Jie los rechazó, pues no quería ni fama ni fortuna, y huyó a la montaña. Para obligar a Jie a salir, el duque mandó quemar la montaña, en la cual se encontró el cadáver de Jie tres días después. El duque hizo una ceremonia solemne y respetuosa en honor a Jie, y ordenó a sus hombres comer siempre comida fría ese día” (la narración es mía). Más tarde, en la dinastía Tang (618-907), esta costumbre se difundió ampliamente cuando conmemoraban a los muertos. Así se asoció con el Qingming.

²⁰⁷ Es un rito de Asia oriental. Consiste en arrodillarse e inclinarse tan bajo que la cabeza toque el suelo.

²⁰⁸ Véase más en «*Herencia e innovación de las tradiciones de Qingming*» (清明礼俗文化的传承与创新). Recuperado de http://www.cssn.cn/zx/201704/t20170404_3475285_1.shtml

incluso regular los comportamientos fuera del espacio ritual. El valor de todo eso se añadía al valor intrínseco del sistema patriarcal chino y contribuía a que este último durara milenios y la autocracia monárquica permaneciera extremadamente estable. Por otro lado, gracias a los ritos anuales, se recordaban los méritos de los ancestros, se fortalecía la relación de sangre dentro de la familia, se consolidaba la unidad del clan y prosperaba la gran nación.

Confucio dijo: “Nadie conoce bien de la vida, entonces ¿cómo puede entender la muerte? Esta doctrina quiere enseñar a la gente cómo enfrentarse a la muerte y reconocerla como un fenómeno ineludible; pretende enseñar, a través de los rituales tradicionales, cómo respetar a la muerte y apreciar lo efímero de la vida, cómo heredar la voluntad y los valores de los antepasados. El confucianismo procuraba educar a los vivos con la muerte, abogaba por “事死如事生，事亡如事存，孝之至也”²⁰⁹ (cit. en Yang, 2004: 699). Es decir, en la práctica del rito debemos servir a los muertos como los habríamos servido cuando aún vivían. Debemos interiorizar la responsabilidad de enaltecer a la humanidad, especialmente el día de los difuntos. Porque esta fiesta no solo simboliza la continuidad de la consanguinidad, sino que ofrece una ocasión educativa para aprender a ser más agradecidos con la vida y dejar algo en herencia para la humanidad y su sabiduría.

El Día de los Muertos en México es de origen mesoamericano. Cayó en el noveno mes del calendario solar azteca, cerca de principios de agosto, y se celebraba durante un mes entero. En la mitología azteca, esta festividad estaba presidida por el dios Mictecacihuatl, conocido como la “Dama de la muerte”, que actualmente corresponde con “la Catrina”, una representación del esqueleto de una mujer de clase alta. Después de la conquista española, esta fiesta adoptó aspectos cristianos. Con intención de evangelizar a los indígenas, los españoles movieron el festival a los días 1 y 2 de

²⁰⁹ Doctrina de la medianía Cap. XIX. Según la tradición confuciana, que sostenía el culto a los ancestros, los ritos de sacrificios podían fortalecer las bases morales, especialmente la piedad filial y devota. “Servir a los muertos como les habríamos servido vivos; Servir a los difuntos como los hubiéramos servido si hubieran continuado entre nosotros: este es el colmo de la piedad filial” (la traducción es mía).

noviembre para que coincidiesen con las festividades católicas. No obstante, la herencia mesoamericana se ha conservado en gran medida y ha ido incorporando, a lo largo de los siglos, ricos significados.

Uno de los símbolos más representativos de esta fiesta es la calavera. En la era prehispánica, era muy común conservar los cráneos como trofeos. También se usaban para decorar las escenas rituales porque encarnaban el renacer. El padre de la Catrina, José Guadalupe Posada, dijo: “la muerte es democrática, ya que, a fin de cuentas, güera, morena, rica o pobre, toda la gente acaba siendo calavera”.²¹⁰ Hoy en día sigue viva la práctica de exhibir cráneos en los rituales importantes, solo que ahora los “huesos” son de azúcar o de chocolate. En el altar se pone una calavera pintada, que suele parecerse al fallecido, para recordar que este sigue cerca de la familia. Es así como el mexicano trata de interpretar algo tan indiscernible como la muerte: “la desnuda de todas sus vanidades y pretensiones y la convierte en lo que es: unos huesos mondos y una mueca espantable” (Paz, 1983: 52-53).

Aparte de las calaveras, se utiliza el papel picado: un papel colorido con figuras recortadas de manera artesanal. Para los indígenas, el papel picado era la vía para comunicarse con los dioses. Sus toscas figuras normalmente representaban a dioses o a animales mitológicos y las podemos ver también en los tótems más antiguos. En China también existe esta artesanía. La mayoría de productos son de color rojo y solamente se ornamentan durante el Año Nuevo para dotarles de alegría y fortuna.

El cempasúchil es un elemento indispensable en el Día de los Muertos.²¹¹ Es la flor de los muertos, la que marcaba el camino hacia el Mictlán. Su color era como el resplandor del sol y significaba el origen de la vida. En los tiempos actuales, después de limpiar el cementerio, los mexicanos colocan esta flor sobre las tumbas y los altares

²¹⁰ No se encuentra el origen de esta frase. Recuperado de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-46039695>.

²¹¹ En la película *Coco* se ve un puente cubierto de pétalos amarillos de cempasúchil que conecta el mundo real con el mundo de los muertos. Además, cuando la tatarabuela bendice a Miguel, está sosteniendo un pétalo de caléndula.

con el propósito de guiar a las almas de los difuntos de regreso a casa, una vez al año, para estar con su familia.²¹² En la cultura oriental, el crisantemo también cuenta con muchas connotaciones positivas. Para los antiguos chinos era la flor de la nobleza, y ciertas variedades solo podían ser cultivadas en los jardines imperiales. En las obras literarias, el crisantemo era frecuentemente mencionado por su carácter intrépido y elegante. Luego esta flor llegó a Corea y a Japón y se mezcló con orgullo y obediencia. En los funerales y en el día de los difuntos se usan flores blancas, porque el blanco, en la cultura oriental, significa duelo y lamento.

Hoy en día, el ritual del Día de los Muertos de México, junto con sus adaptaciones de la sociedad moderna, es valorado y respetado por miradas de todo el mundo, y la gran participación del pueblo lo pone en valor aún más. En «Todos Santos, Día de Muertos», Octavio Paz dice:

EL SOLITARIO mexicano ama las fiestas y las reuniones públicas. Todo es ocasión para reunirse. Cualquier pretexto es bueno para interrumpir la marcha del tiempo y celebrar con festejos y ceremonias hombres y acontecimientos (1983: 42).

Habitamos nuestra soledad como Filoctetes su isla, no esperando, sino temiendo volver al mundo. No soportamos la presencia de nuestros compañeros. Encerrados en nosotros mismos, cuando no desgarrados y enajenados, apuramos una soledad sin referencias a un más allá redentor o a un más acá creador (1983: 58).

Según Octavio Paz, el mexicano es solitario, no puede trascender su soledad, “al contrario, se encierra en ella” (1983: 58). Puede ser que el mexicano sea solitario, pero, si analizamos este tema desde otro ángulo, ¿quién no lo es? Tal vez no sea certero

²¹² Véase en Castro Ramírez en «Origen, naturaleza y usos del cempoalxóchitl»: “Muy generalizados fueron los senderos marcados con las flores liguladas de cempoalxóchitl, los cuales se hacen desde el camino principal o vereda hasta el altar de la casa, con el fin de guiar a las almas hacia los altares, especialmente durante la noche” (1994: 185).

generalizar sobre el carácter solitario como algo inherente al mexicano. En otras palabras, la soledad no puede explicar la peculiaridad del mexicano, porque la soledad es algo propio del individuo, algo que se sufre en todos los rincones del mundo. En *El Banquete*,²¹³ un libro de diálogo platónico, el participante Aristophanes cuenta un cuento: en épocas primitivas, la gente tenía cuerpos dobles, con caras y extremidades alejadas las unas de las otras. Eran orgullosos y ambiciosos. Zeus, para darles una lección, los cortó por la mitad, separándolos en el acto. Desde entonces, la gente corre buscando su otra mitad, y muchos no lo consiguen hasta el final de su vida. El estado imperfecto del medio hombre alude a que cada humano es un individuo inacabado e incompleto, está destinado a sufrir de soledad de espíritu y por la ansiedad de la búsqueda.

Si decimos que los mexicanos llevan “máscaras”, que siempre esconden sus sentimientos reales detrás de un velo y no se lo quitan fácilmente, este conjunto de metáforas también se puede aplicar a los chinos, que son muy introvertidos y no expresan las cosas directamente, sino que dan rodeos para que el otro adivine su significado.²¹⁴ Lo que decimos del mexicano, que se encierra en su soledad y teme revelarse, también pasa en muchos otros lugares, como en Finlandia. La dibujante Karoliina Korhonen publicó una serie de cómics titulada *Pesadillas finlandesas*, llena de incómodas situaciones sociales, y fue aplaudida por su pueblo. En estos dibujos se muestra que los finlandeses tienen aún más miedo de relacionarse con otras personas. No obstante, sí debemos reconocer que el mexicano lo hace debido a un sentimiento de inferioridad,²¹⁵ mientras que el finlandés, quizá, no tenga este problema, sino que lo hace, más bien, por su carácter independiente.

Como vemos, no podemos atribuir la soledad como rasgo a una nacionalidad en

²¹³ También se llama *El Banquete*, escrito por Platón sobre los años 385–370 a. C.

²¹⁴ Tengo un ejemplo sacado de un examen de chino: la señora Wang se encontró con su vecina en el patio y la saludó diciendo: “¡Que diligente es su hija! Ayer, a la hora de dormir, sobre las 12 de la noche, oí que aún estaba practicando piano”. En este caso, los estudiantes tienen que detectar que la señora Wang no está elogiando a la niña, sino quejándose de las molestias causadas por el ruido.

²¹⁵ Mencionado frecuentemente en *El laberinto de soledad* por Octavio Paz.

concreto, porque es algo común en el ser humano. La importancia que conceden, tanto los mexicanos como los chinos, a los rituales de la vida y la muerte, se debe a su sentido de pertenencia colectiva. Cualquier pretexto es bueno para unirse y celebrar festejos. Las reuniones del individuo con sus parientes, amigos y conterráneos fortalecen la cohesión grupal y la estabilidad nacional. La soledad no conduce necesariamente al sentido de pertenencia; es el producto de una compleja historia.

Tanto el antiguo México como la antigua China son civilizaciones agrícolas, cuyos caracteres nacionales están enraizados en su modo de producción y en su economía. Ambos se erigieron en valles aledaños al agua, estuvieron gobernados por un régimen teocrático-militar, clasificaron la sociedad en castas y desarrollaron ciencias técnicas e intelectuales impresionantes, como la astrología o el sistema de calendario. A partir de las experiencias de supervivencia acumuladas durante años, se diseñaron rituales específicos que ayudaban a iluminar el mundo imperceptible y a enfrentarse a las crecientes inseguridades e incertidumbres del entorno.

En el día de los muertos, ambas naciones limpian las tumbas, ofrendan sacrificios, rezan por los difuntos y los llevan a casa en altares. Estas prácticas se realzan como expresión simbólica de las concepciones acerca de la vida y la muerte: “la ofrenda es como una convivencia, como una visita, el difunto es como una persona con la que uno platica y se reúne para recordar y estar alegre” (Arizpe, 2009: 69). Entre las similitudes en las prácticas, se distinguen algunas particularidades.

El enfoque particular de los mexicanos es su actitud burlona hacia la muerte en la celebración. El mexicano, al contrario que el chino, que evita mencionar la muerte, ya que esta le produce quemazón en los labios, “la frecuente, la burla, la acaricia, duerme con ella, la festeja, es uno de sus juguetes favoritos y su amor más permanente” (Paz, 1983: 52). En el día de los muertos, adornan las calles y casas con piñatas y títeres de esqueletos, comen pan de muerto, que finge ser huesos, y se divierten con caricaturas y

chascarrillos en los que ríe la muerte pelona.²¹⁶ En el 2008, la Unesco declaró el Día de Muertos en México como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Dentro del marco de referencia mundial, esta fiesta se ha guarnecido de nuevas connotaciones: “es la representación de una promesa, la promesa de amistad, afecto, consuelo, compasión y contención ante las adversidades de la vida, así como la de compartir placeres y risas ante motivos de alegría” (Arizpe, 2009: 68).

La peculiaridad de la festividad Qingming es su irreligiosidad. Tanto las fiestas mexicanas como las europeas, en su origen, estaban teñidas de religión. La religión nunca ha sido uno de los temas predominantes en China,²¹⁷ por eso tampoco se ha incluido en las fiestas nacionales. Basadas en los cambios de los términos solares, las fiestas tradicionales chinas se fueron estableciendo con la intención de reforzar la relación entre el pueblo y la naturaleza. La celebración del día de los muertos, Qingming, refleja plenamente el respeto por parte del pueblo a la historia y a los ritmos naturales. Mediante la limpieza de la tumba, el chino rinde gratitud y homenaje al difunto; mediante las actividades deportivas, la gente expresa su amor hacia la vida y la naturaleza. Estos rituales funerarios van más allá de la creencia en el espíritu después de la muerte, se convierten en vehículo para normalizar las éticas moral y emocional.

El cerebro de los ancestros no estaba tan desarrollado. Ante los riesgos naturales, los traumas personales no podían gestionarse tan bien como en la actualidad. Sin embargo, el instinto de supervivencia, junto con el coraje adquirido por la práctica de

²¹⁶ Véase en el estudio sobre el día de muertos de Octavio Paz: “Adornamos nuestras casas con cráneos, comemos el día de los Difuntos panes que fingen huesos y nos divierten canciones y chascarrillos en los que ríe la muerte pelona” (1983:53).

²¹⁷ Véase más en C.K. Yang: “处于社会和政治主导地位的不是宗教教义和强大的神职势力，而是那种似乎是持不可知论的儒家世俗传统，处于社会主导地位的文人官僚阶层遵循的正是这样的传统。在中国历史上，多数时间里没有强大的，高度组织性的宗教，也没有教会与国家之间长期无休止的斗争，儒家的伦理支配着社会价值体系，在很大程度上取代了基督教中那种宗教的伦理功能” (2016: 3). “En lugar del dominio social y político de una doctrina religiosa y un poderoso sacerdocio, existía la tradición confuciana aparentemente agnóstica de la ortodoxia secular en la que se adoctrinaba a la clase erudita-oficial. En la mayoría de los períodos de la historia china no hubo una religión fuerte y altamente organizada, y parecía no haber una lucha prolongada entre la iglesia y el estado. La ética confuciana dominó el sistema de valores sociales, reemplazando en gran medida la función ética de la religión como se encuentra en el cristianismo” (la traducción es mía).

los ritos culturales, llevaron a nuestros ancestros a superar miles de sangrientas batallas de brutalidad, a franquear el misterioso umbral y a abrirse un rojizo camino hacia adelante. Usando la inteligencia como trampolín, el ser humano superó el instinto primitivo, creó múltiples culturas brillantes y se adentró en el mundo civilizado.

III. La evolución de la muerte y su manifestación en la literatura contemporánea

A lo largo de la historia, grandes personajes literarios han mostrado una pasión desmedida por la muerte tal y como queda plasmado en numerosas obras. Así, el relato literario de la muerte ha dado lugar a memorables piezas que reflejan la fisonomía de las distintas sociedades. Los vínculos entre la cuestión que nos ocupa y otras muchas tales como la moralidad heredada de la antigüedad, la coyuntura nacional e internacional, los pensamientos folclóricos bajo la influencia sociopolítica de aquel entonces han sido el maridaje perfecto en los estudios culturales acerca de la muerte y la literatura. Por ello, es inevitable hacernos la siguiente pregunta: ¿qué obras pueden ser consideradas como “obras maestras” para el estudio de la cultura de la muerte? Frente a materias tan abundantes sería difícil presentar una fotografía panorámica que abarque las obras de todos los momentos de esplendor. En este trabajo, hemos escogido la literatura contemporánea como enfoque por diversas razones.

Es importante aclarar, primero, a qué se refiere el término de la contemporaneidad. Debemos entender que la literatura contemporánea no se corresponde de manera unívoca con la Edad Contemporánea. Dentro del contexto occidental, se entendería como Edad Contemporánea el periodo histórico enmarcado desde 1789 (fecha clave debido a la Declaración de Independencia de Estados Unidos y la Revolución Francesa) hasta la actualidad. En China, los historiadores tomaron la primera guerra del Opio²¹⁸,

²¹⁸ La primera guerra del Opio fue un conflicto bélico entre los imperios chino y británico. Sus causas fueron los intereses comerciales que crearon el contrabando británico de opio en China y los esfuerzos del gobierno chino de la dinastía Qing por imponer sus leyes a ese comercio. Después de la derrota, China se convirtió en un país medio feudal y medio colonizado, aunque también se acabó su relativo aislamiento respecto a Occidente. En *Esquema de la historia moderna y contemporánea de China* (中国近现代史纲要) se afirma: “中国近现代史, 是指中国自 1840 年以来直至现在的 160 多年的历史”(2013: 5). “La historia moderna y contemporánea de China se refiere a la historia de los últimos 160 años, que empezó en el año 1840” (la traducción es mía).

que empezó en 1840, como hito de separación entre la antigüedad autárquica y la nueva era forzosamente abierta. Mientras, en México, el pueblo también sufrió un cambio trascendente tras el estallido de la Guerra de Independencia de 1810 en la que se obtuvo la autonomía del país. Se puede resumir, por tanto, que la época contemporánea empezó durante las décadas que cierran y abren el cambio de siglo (S.XVIII y S.XIV).

A diferencia de sus connotaciones en el campo sociopolítico, el término “contemporáneo” resulta difícil de encajar en el ámbito literario, ya que este se define más por valores como la originalidad y la ruptura estética que por sus limitaciones cronológicas.

En México, los escritores contemporáneos (1909-1926) abrieron una nueva etapa para las letras²¹⁹ con la publicación de *Al filo del agua* de Agustín Yáñez en 1947.²²⁰ En la literatura china, el período contemporáneo comienza un poco más tarde, concretamente, en la década de 1919, junto con el Movimiento del Cuatro de Mayo,²²¹ que surte efecto con la ruptura frente a las tradiciones feudales. A escala mundial, hablando de ese término, se destaca más la importancia de las obras literarias producidas en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).²²² Así

²¹⁹ Véase en Rosario Castellano en «La novela mexicana contemporánea y su valor testimonial»: “No es hasta después del movimiento revolucionario de 1910 (que nos lega un cúmulo de testimonios y documentos y anécdotas, pero, si acaso, una o dos novelas) cuando comienza a surgir, en todas las modalidades artísticas, el deseo consciente y explícito de encontrar las formas propias, distintivas, inconfundibles, de ser y de parecer de un país que inicia, vigorosamente, su proceso de integración” (1964: 223).

²²⁰ Rosario Castellano opina: “[...] no pretendemos restar importancia al trabajo y al rendimiento de autores como Mariano Azuela o como Martín Luis Guzmán, sin cuyo antecedente no sería posible esa especie de auge novelístico que puede advertirse desde el año de 1947 en que se publica *Al filo del agua* de Agustín Yáñez” (1964: 224).

²²¹ En el libro *La historia moderna (contemporánea) de China entre 1917 y 2000* (中国现代文学史 1917-2000) se define: “中国现代文学, 是中国文学在 20 世纪持续获得现代性的长期复杂的过程中形成的。这一长期复杂的过程, 既指 1949 年之前的中国现代文学史阶段, 也包括 1949 年至今的中国当代文学的曲折起伏过程”(Zhu, Zhu y Long, 2007: II, 1); “发生于 1917 年的五四文学革命, 是中国现代文学发展的开端” (2007: I, 8). “La literatura moderna (contemporánea) china se formó a lo largo de todo el prolongado y complejo proceso de modernización en el siglo XX. Este proceso abarca no solo la etapa de la literatura moderna china antes de 1949, sino también el desarrollo de la literatura contemporánea china desde 1949 hasta el presente”; “La revolución literaria del 4 de mayo, que tuvo lugar en 1917, fue el comienzo de la literatura china moderna” (la traducción es mía).

²²² La mayoría de los académicos denominan literatura contemporánea a toda producción literaria posterior a la Segunda Guerra Mundial. Recuperado de <https://www.lifeder.com/literatura-contemporanea>. En la serie

las cosas y siguiendo las delimitaciones marcadas por la academia, todas las obras seleccionadas para presentar la fisonomía de la época contemporánea pertenecen al siglo pasado.

Volviendo a la cuestión del empleo de la literatura contemporánea en nuestro análisis de la muerte, nos haremos eco de las palabras de David Christian para calificarla una época de transición y de grandes oportunidades, “not until the twentieth century did the full significance of the Modern Revolution begin to reveal itself”²²³ (2005: 440). En este período, la humanidad había experimentado una serie de movimientos tectónicos profundos, “concluida para las sociedades más avanzadas (el llamado primer mundo) y aún en curso para la mayor parte (los países subdesarrollados y los países recientemente industrializados)” (Oswald, 2009: s.p.). La Segunda Revolución Industrial liberó en gran medida a la productividad; la Tercera Revolución, con la proliferación de la tecnología digital, cambió radicalmente la forma de comunicación y vinculó más estrechamente el mundo como un conjunto; las dos guerras mundiales, la formación del capitalismo monopolista y la victoria de la Revolución Rusa de Octubre afectaron profundamente la estructura del mundo y el modo de vida de las personas.

Durante esta transición política y económica, se agudizaron los choques entre las costumbres tradicionales y las ideologías modernas, la forma tradicional de producción y el aumento de las necesidades de consumo económico en el vértigo de la aceleración mundial.²²⁴ En el proceso de estas fuertes colisiones, la confluencia de la muerte

“Historia de la Literatura Universal”, Vol. IVX, «El siglo XX: literatura contemporánea», de Eduardo Iáñez, también se indica que la literatura contemporánea se refiere a la de después de 1945, véase en su portada.

²²³ “No fue sino hasta el siglo XX cuando comenzó a revelarse todo el significado de la Revolución Moderna” (la traducción es mía).

²²⁴ David Christian, en su libro *Mapas del tiempo: Introducción a la Gran Historia* (Maps of Time: An Introduction to Big History) Cap XIV, discute las reformas y contradicciones del siglo XX desde la perspectiva del tiempo especial, el estilo de vida, las relaciones éticas, las personas y el medio ambiente, etc. y concluye: “Change accelerated so rapidly, and the ramifications of change were so universal, that this period marks an utterly new stage in human history and in the history of human relations with other species and with the earth” (2005: 440). “El cambio se aceleró tan rápidamente, y las ramificaciones del cambio fueron tan universales, que este período marca una etapa completamente nueva en la historia humana y en la historia de las relaciones humanas con otras especies y con la tierra” (la traducción es mía).

(expresada mediante la sangre y los sacrificios) y la regeneración permitió el despertar de China y la democratización de América Latina, así como la ruptura gradual del aislamiento al que estaban sometidas ambas culturas. De esta manera, su literatura y su arte entraron en un mundo más amplio.²²⁵

El segundo motivo para limitar nuestro análisis a la época contemporánea es el momento de auge que vivirá la literatura hasta alcanzar una importancia sin precedentes. A partir del siglo XIX, por vía de la tensión electromagnética y las campañas publicitarias en el cine, la radio y la televisión, prosperaron las obras escritas. Las novelas, cuentos y series de revistas, junto con la ópera y el teatro entre otras formas tradicionales de presentación entraron en miles de hogares. En los inicios del siglo XX, el florecimiento de la prensa permitió que la popularidad de la palabra escrita y su propaganda experimentaran su apogeo. Contra todo aquello considerado caduco u obsoleto, las nuevas generaciones aprovecharon el boom del mercado editorial y produjeron obras representadas por nuevas estructuras, formas y técnicas que sin duda dejaron huella en el transcurso del tiempo hasta ahora. Fue especialmente la narrativa que quizá consiguió uno de los mayores éxitos de reconocimiento entre todos los géneros.²²⁶ Por ello, en nuestro trabajo también vamos a poner énfasis en las novelas.

Un buen libro no tiene limitación por la forma en que se presenta, pues puede registrar el pasado, revelar el presente o ilustrar el futuro. Siendo un fragmento de miles de partículas históricas, los escritores representativos contemporáneos y sus obras con la muerte como tema central van recorriendo su camino hasta llegar a las conciencias humanas, lo que les convierte en autores dignos de ser leídos que no deberían formar

²²⁵ Véase en Christian: "Within the compass of human society, information and money can now be transferred more or less instantaneously across the globe [...] Collective learning now embraces the world, but on the timescales of a private conversation" (2005: 441). "Dentro de los límites de la sociedad humana, la información y el dinero se pueden transferir actualmente de manera más o menos instantánea en todo el mundo [...] El aprendizaje colectivo ahora abarca el mundo, pero en la escala de tiempo de una conversación privada" (la traducción es mía).

²²⁶ Véase más en Mejía Gaona: "El principal género literario en el que se manifestó fue la novela, en la cual se expusieron historias ficticias muy apegadas a la realidad" (2014: 14).

parte de aquellos que ya engrosan bastante la lista de olvidados.

3.1 El desarrollo de la idea de la muerte y la influencia occidental.

Si miramos atrás, veremos que en la historia mundial “no continent has possessed so many different forms of colonies and none has so incomparably defined access to the world by means of a civilising mission as a secular programme as did modern Europe”²²⁷ (Stuchtey, 2011: 1). Desde el siglo XV Europa empezó la expansión hacia el mundo en búsqueda de recursos para un mayor desarrollo. El Tratado de Tordesillas, firmado por España y Portugal en el 7 de junio de 1494, repartió el mundo en dos áreas de explotación, declarando “a genuine European claim to hegemony”²²⁸ (Stuchtey, 2011: 1). Este proceso duró hasta mediados del siglo XX²²⁹ e involucró numerosos ámbitos (en este trabajo nos enfocaremos en el ámbito cultural). La revolución industrial del siglo XX consolidó Europa, que forjó en base a las reformas progresistas anteriores un sistema fortalecido y maduro de Estado-Nación.²³⁰ En pleno siglo XX, el viejo continente se convirtió en una fuerza predominante y volvió a penetrar en los países subdesarrollados que acababan de independizarse o entablar su propio proceso de modernización, entre los cuales se encontraban México y China.²³¹

²²⁷ “Ningún continente ha poseído tantas formas diferentes de colonias y ninguna ha definido tan incomparablemente el acceso al mundo por medio de una misión civilizadora mediante un programa secular como lo hizo la Europa moderna” (la traducción es mía).

²²⁸ “Un auténtico reclamo europeo de hegemonía” (la traducción es mía).

²²⁹ Benedikt Stuchtey afirma: “The Treaty of Tordesillas (1494) put global power thinking into words that perceived of colonial possessions as a political, economic and cultural right, last not least even as an obligation to a civilizing mission that was only definitively shaken with the independence of India in 1947. These two dates mark the start and decline of a key problem in the history of Europe” (2011: 2). “El Tratado de Tordesillas puso el pensamiento del poder global en palabras que percibían las posesiones coloniales como un derecho político, económico y cultural, por último, incluso como una obligación para una misión civilizadora que solo se sacudió definitivamente con la independencia de la India en 1947. Estas dos fechas marcan el inicio y el declive de un problema clave en la historia de Europa” (la traducción es mía).

²³⁰ Véase en Marín en «Globalización, diversidad cultural y práctica educativa»: “La modernidad va a impregnar la historia europea de la revolución industrial del siglo XX, con la constitución del Estado-Nación como modelo político de Estado, inspirado de la constitución del Estado-Nación en España y sobretudo en Francia” (2003: 14).

²³¹ Véase en Marín: “Es en la pretensión del Estado-Nación, como modelo político, por querer hegemonizar los pueblos de una manera autoritaria, que se encuentran las raíces de los problemas contemporáneos y la raíz de los conflictos étnicos y religiosos no resueltos que desangran el África, América, el Asia y la Europa de nuestros días” (2003: 14).

Durante un cierto periodo de tiempo, la “invasión cultural” fue completamente unilateral, esto es, de los países que se situaban en una posición ventajosa frente a los de posición desventajosa. Este proceso se conoce también como “occidentalización” (Marín, 2003: 11), que normalmente empieza con la evangelización y luego se extiende al lenguaje, el derecho, la política, la economía, el estilo de vida, los valores y la implantación de las tradiciones occidentales.²³²

Gracias al constante progreso del poder productivo y al rápido enriquecimiento de los medios de comunicación, la burguesía occidental impone su cultura y sistema, presupuestos como los más avanzados, a todos los rincones. Cada región, por su parte, los adoptó de diferentes maneras. A partir del siglo XIX, los países latinoamericanos se independizaron consecutivamente. En aquel entonces, las creencias autóctonas estaban totalmente destruidas, situación que provocó que las naciones se embarcaran en la misión de reconstituir su cultura y liberarse al fin del colonialismo. Hasta los años ochenta de aquel siglo, América Latina había sido una de las zonas más multiculturales del mundo. En *La historia de literatura latinoamericana* (1989) los estudiosos indicaron que la publicación de *El Gaucho Martín Fierro* o *Azul*, entre otros excelentes trabajos “(«马丁·菲耶罗»和«蓝»等优秀作品的出版)标志着西班牙美洲终于有了它自己的诗歌, 一种忠实于其文化的多方面性质的抒情表现” (cit. en Qian, Huang y Chen, 2004: 14).²³³

En otros lugares tales como África, las culturales tradicionales que habían permanecido casi sin cambios durante siglos comenzaron a pasar a su fase moderna en el siglo XIX, según se indica en *La historia de la literatura moderna de África* (s.f.):

²³² Afirma José Marín: “La evangelización, en el contexto americano, en tanto que primer periodo de la imposición del etnocentrismo europeo, comienza en el siglo XV [...] La civilización de los indígenas constituye el segundo periodo del proceso de occidentalización iniciado al fin del siglo XVIII [...] La escuela se convertirá en el instrumento de la dominación colonial por excelencia, ya que esta institución permite la imposición de las culturas y las lenguas oficiales [...] El tercer periodo de la occidentalización impuesto a través de la imposición del etnocentrismo europeo, es el Desarrollo de los «subdesarrollados», este periodo esta vehiculado por el mito de la modernidad (libertad, justicia y visión laica del mundo)” (2003: 13-14).

²³³ “(La publicación de *El Gaucho Martín Fierro*, *Azul* entre otros excelentes trabajos) marcó que Hispanoamérica por fin tuviera su propio poema, que interpretaba fielmente su naturaleza polifacética” (la traducción es mía).

“这些国家克服了闭关自守，开始接受技术文明和世界文化，接触现代社会的一整套复杂题”²³⁴ (cit. en Qian, Huang y Chen, 2004: 14). Aunque el proceso estaba lleno de violencia, hostilidad y puntos sin consenso con el sistema colonial, la transformación fue exitosa: África aprendió un conjunto completo de la sociedad moderna y su literatura aumentó en cantidad y reconocimiento.

En Asia, Japón, gracias al Movimiento de Ilustración de la Restauración Meiji,²³⁵ tuvo acceso a las ideologías occidentales y llevó a cabo una reforma literaria en la década de los ochentas del siglo XIX;²³⁶ la India, a medida que avanzaba en la lucha contra el dominio colonial británico en 1857, sufrió un choque cultural y comenzó a revivir todas las industrias en un nuevo formato justo después de esta primera guerra de independencia. En el ámbito literario, por ejemplo, el gran poeta indio de fama mundial, Rabindranath Tagore, comenzó a escribir a finales del siglo XIX.

En definitiva, independientemente del rol activo o pasivo dentro de este proceso de adaptación a las ideologías occidentales, cada sociedad citada construyó una conciencia nacional basada, sobre todo, en el resurgimiento de las civilizaciones antiguas.

3.1.1 Campo sociocultural en México y China.

La adaptación de la visión hispana del mundo y de los valores occidentales, que

²³⁴ “Estos países superaron el mal efecto de la política de puertas cerradas y adoptaron las técnicas avanzadas y culturas del mundo, empezando a enfrentar un conjunto complicado de dificultades del sistema moderno” (la traducción es mía).

²³⁵ La Restauración Meiji describe una cadena de eventos que condujeron a un cambio en la estructura política y social de Japón en el período comprendido de 1866 a 1870.

²³⁶ Altuve Hernández, en «Japón y el camino a la Modernidad», se adentró en el impacto causado por la entrada del humanismo al universo de la literatura japonesa: “La época conocida como Meiji, supuso un sisma en las formas literarias, y la gran cantidad de obras llegadas desde Occidente produjeron para los intelectuales japoneses una especie de epifanía que les abrió las puertas a un universo nuevo, distinto, el cual ellos sabrían, en primer lugar, devorar con gran apetito, y en segundo, apropiarse de él para luego, como es característico en esta cultura, darle su propio sello” (2018: 157).

se diferenciaban mucho de los de los indígenas mexicas, se consideraba como un lento proceso de individualización de la misma, el cual llegó a México a través del que conocemos como la Conquista. Este proceso abrió un paréntesis entre el mundo prehispánico y el moderno mexicano, “es una realidad en cuyo seno se incubó buena parte de lo que vendría a ser México, aunque éste se levantó a contracorriente de lo sucedido anteriormente” (Cervantes Ortiz, 2014: s.p.). A raíz de la llegada de los españoles, muchas de las costumbres de los indígenas fueron trastocadas por el modelo europeo-cristiano que iban adaptándose a este poco a poco. Como uno de los países con más profunda cultura religiosa, la España del siglo XIV tenía sus creencias y tradiciones basadas en la religión cristiana. La enseñanza de la fe católica en la Nueva España, bajo el control de los franciscanos (y también llamada por Robert Ricard (1986) “la conquista espiritual”²³⁷) junto con la implantación del sistema del gobierno de la Monarquía (tal como el establecimiento de escuelas y hospitales) en el virreinato formó la base de la evangelización que con el paso del tiempo transmitiría otros valores occidentales.

Desde las manifestaciones artísticas conservadas todavía en los distintos campos del país (tales como arquitectura, pintura, escultura, atuendo, etc.) hasta las festividades, las oraciones, los manuscritos, los rituales y otros ritos religiosos (que aún se practican en el presente), todos son pruebas de esta evangelización. Ya que los misionarios “tenían una altísima estimación de su propia cultura y consideraron las culturas de los indígenas como culturas bárbaras y globalmente rechazaron sus religiones como manifestaciones satánicas” (Prien, 1993: 56), se apresuraron a difundir el evangelio por estas tierras. En el proceso de este sincretismo religioso lo que se tomaba como uno de los asuntos-primordiales es la enseñanza de las doctrinas relacionadas con la muerte. Los católicos de aquel entonces creían en la inmortalidad del alma:

Al morir, sus almas saldrían volando de sus cuerpos para ser juzgadas.

²³⁷ Concepto propuesto en *La conquista espiritual de México: Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-24 a 1572* por Roberto Ricard.

Si morían fuera de la fe, sus almas serían condenadas por toda la eternidad; si por debilidad dejaban deudas sin saldar, tendrían que pagarlas, purificando el alma en el fuego del purgatorio (Rodríguez Álvarez, 2001: 42).

De acuerdo en cómo transcurra la vida se determina el destino del alma una vez traspasado el umbral de la muerte: el cielo, el purgatorio o el infierno. Estos espacios no significan un lugar, sino más bien un estado, una forma de estar después del juicio posmortal. A diferencia de los indígenas mexicanos, que no podían elegir su destino en el más allá, la cultura occidental coincidía en que, en cierto sentido, las conductas del hombre podrían hacer variar la sentencia, dado que, tras morir, el alma del difunto sería juzgada y sentenciada por sus méritos y deméritos.²³⁸ Las Escrituras²³⁹ enseñan al pueblo que la muerte es castigo y consecuencia del pecado. Pese a la sentencia de muerte debida al pecado que se lleva en el cuerpo, el alma permanece en la eternidad, dispuesta para todas las pruebas.

La inseguridad de los creyentes respecto a la vida eterna que les aguardaba creaba una verdadera incertidumbre y era percibida como una gran ruptura en la ideología indígena. Como hemos explicado en el capítulo anterior, la forma de morir en la creencia azteca determina el destino del hombre, pero en el contexto católico deja de ser importante y, en su lugar, rige la forma de vivir. Es decir, solo por medio de las buenas acciones (que están determinadas por la doctrina religiosa) y las constantes penitencias se podía conseguir la última salvación. Para divulgar esta fe, los foráneos habían llevado a cabo varios trabajos, uno de ellos es construir iglesias y reformar los ritos funerarios.

²³⁸ Esta visión era validada por los tratadistas hispanos del siglo XVII, por ejemplo, el jesuita Sebastián Izquierdo: "Resta que veamos, lo que después de la muerte, passa por la pieza de mayor importancia, que es el alma. Cui causa, como nos enseña la Fe, ha de ser juzgada, y sentenciada luego al punto, que es desunida, y apartada del cuerpo (en el qual apartamiento consiste el morir)" (cit. en Sanz Larroca, 2017: 172).

²³⁹ Véase la Sagrada Escritura, (Romanos, Cap.6, 23): "Porque la paga del pecado es muerte; más la gracia de Dios es vida eterna en Cristo Jesús, Señor nuestro".

Cuando los españoles descubrieron el Nuevo Mundo, nada más llegar, se quedaron horrorizados de los crueles sacrificios humanos y las conductas caníbales de los aborígenes, exclamando: “era esta tierra un traslado del infierno”²⁴⁰(Motolinía, 2014: 26). De este modo, decidieron introducir en esta tierra su propio sistema del duelo. La tarea no había sido fácil: los mexicas practicaban un ritual que era totalmente contrario al del catolicismo. En este último, el Dios ofrece su carne y sangre para alimento de sus seguidores, en tanto que en el otro caso los fieles donan su corazón caliente y sangre humana para servir a sus dioses, e incluso lanzan guerras sagradas para este fin. El catolicismo tiene al Dios del amor torturado y asesinado, mientras que los aztecas tienen los dioses sedientos de sangre. Y no solo eso, sino que los dos cultos presentaban una actitud disímil hacia los muertos: el muerto entre los indios es de un género impersonal, mientras que los cristianos destacan el papel individual de cada difunto.²⁴¹ A propósito de esto, dice Courcelles:

Los indios habían escogido olvidar a los muertos para que su sociedad viviera, hacían la guerra para tener prisioneros que sacrificaban a sus dioses, mientras que los españoles necesitan memoria e historia para existir y practican una guerra total en la cual los vencidos son aniquilados (2000: 194).

Al parecer, es imposible e inimaginable vincular los dos tipos de creencias. Sin embargo, el misionero franciscano Motolinía en su estudio *Historia de los indios de la Nueva España* (2014) puso de manifiesto algunos puntos comunes entre ellos: ambos implican la absorción de la carne y la sangre como el modo de transmitir la energía vital;

²⁴⁰ En *Historia de los indios de la Nueva España*, cap. II, Motolinía nos describe la imagen de los indios a los ojos de los frailes y de muchos ídolos, así como los crueles sacrificios que se hacían: “no querían entender en otra cosa sino en darse a vicios y pecados, dándose a sacrificios y festas, comiendo y bebiendo y embeodándose en ellas, y dando de comer a los ídolos de su propia sangre, la cual sacaban de sus propias orejas, lengua y brazos y de otras partes del cuerpo, como adelante diré. Era esta tierra un traslado del infierno” (2014: 26).

²⁴¹ En el estudio de Dominique de Courcelles se señala que “a partir del siglo XVI, en España y en Europa, el uso del entierro en un lugar marcado por una piedra llamada sepulcral donde se encuentran grabados el nombre y frecuentemente las fechas de nacimiento y de muerte” (2000: 186).

ambos hacen “comuni3n” para que el cuerpo de su deidad resucite. La mayor tarea evangelizadora consistía en cambiar lo violento y lo “inhumano”²⁴² que ponían de relieve los indios en sus prácticas; en palabras de Motolinía, es prohibir cualquier “sacrificio de homicidio público [...] porque, mientras esto no se quitase, aprovecharía poco la predicaci3n y el trabajo de los flaires sería en balde” (2014: 30). Basado en la búsqueda y el encuentro de elementos comunes entre prácticas religiosas, las autoridades cat3licas pusieron en marcha la labor de sustituci3n sincrética. Bajo su mandato los conquistadores empezaron a construir iglesias en todos los territorios virreinales para poder practicar los sacramentos y enterrar los cadáveres en un cementerio delimitado al lado. La implantaci3n de la Iglesia y del ritual del entierro consigui3 muchos éxitos, como ratifican Bazarte y Malvido:

La Iglesia implant3 los t3mulos que provocaron un profundo impacto en la poblaci3n indígena, en raz3n de que permitía un acercamiento a los nuevos rituales sin que se diera un cambio violento en el misterio de la muerte al sustituir la tradici3n indígena de la verdadera pira por el sepulcro y las velas (1991: 71).

De esta manera, los espańoles garantizaron la fidelidad de los indios a los reyes. Cada vez que fallecía alg3n miembro de la familia real o alguien importante de la Iglesia Cat3lica se celebraban duelos en todas las parroquias. La celebraci3n obligaba a “la participaci3n de toda la poblaci3n sin importar el grupo étnico o social, la edad o el sexo, reconciliaci3n de toda la poblaci3n en la celebraci3n mortuoria como una fiesta integradora” (Bazarte y Malvido, 1991: 71). Como se muestra en la novela *Pedro Páramo*, el protagonista, fuerza a todo el pueblo a estar de luto por la muerte de su querida Susana. El deber de involucrarse en el ceremonial mortuorio, cuidadosamente reglamentado por la Iglesia Cat3lica, es para todos. A trav3s del enterramiento, el

²⁴² Es innegable que los sacrificios y las guerras aztecas estaban llenos de tratos inhumanos. Despu3s de llevar a cabo esta polítca en Méxco, ya no había muerte por sacrificio, pero los tratamientos inhumanos hacia los indios aún existían. Muchos indígenas murieron por los trabajos de esclavo que les imponían los conquistadores.

espíritu se va a unir con Dios y se cifra su razón de ser en la vida después de la muerte.

Junto con el entierro se establecían la tradición de celebrar misa, la confesión, la comunión, la extremaunción, la petición de la limosna para las ánimas, los rezos, etc. La implantación de las iglesias permitía un acercamiento a estos nuevos rituales sin que se diera un cambio brusco en la devoción a la muerte “al sustituir la tradición indígena de la verdadera pira por el sepulcro y las velas” (Bazarte y Malvido, 1991:70). Los indios conversos acudían a la iglesia y sus instituciones (tales como las cofradías, gremios, mayordomías) para pedir la buena muerte. Poco a poco, la iglesia, como un lugar de congregación, se convirtió en una parte indispensable de las actividades diarias de los indígenas. Allí, los feligreses se bautizaban, hacían sermones, se casaban y se sepultaban. Toda esta serie de trabajo permitió a “la nueva religiosidad funcionar como un asidero ante la anomia que se apropió de las mentalidades indígenas” (Cervantes Ortiz, 2014: s.p.).

En esa época hispano-indígena, se enfatizó la conciencia de la fragilidad de la vida. La muerte se evidenciaba en la cotidianidad, era algo “presente, constante y masiva” (Bazarte y Malvido, 1991:68). Por un lado, las epidemias de Occidente, el agotamiento a causa de los trabajos duros impuestos por los opresores y la sentencia severa a los rebeldes aterrizaron a los vencidos y causaron mucha miseria y muerte; por el otro, miles de ceremonias de funerales célebres o eventos colectivos de conmemoración de algún santo daban lugar a las más profundas reflexiones sobre el devenir de cada uno: después de morir, ¿estaría al lado de Dios o en las llamas del fuego eterno? La conciencia de la muerte junto con las vívidas experiencias de mortalidad se mantenía diáfananamente en la sociedad novohispana, que contribuía a representaciones de calaveras y manifestaciones de esqueletos en diversas formas.

Por otra parte, el intercambio entre Europa y Asia empezó muchos años antes del descubrimiento del continente americano. La ruta de la seda, que se remonta a la dinastía Han (siglo I a. C.), conectó a la capital de China de aquel entonces con la puerta de Europa. Al principio, la comunicación se enfocó únicamente en conseguir intereses

económicos, pero, poco a poco, se amplió a otros campos tales como la alimentación, la religión y el arte. Entrando en el siglo XVI, el intercambio tanto oficial como popular aumentó en gran medida. Los enviados diplomáticos, los comerciantes, los misionarios, los inmigrantes e incluso los guerreros habían desempeñado un papel crucial en este intercambio. En las postrimerías de la dinastía Ming (1368-1644) hasta la época contemporánea, China experimentó su segunda gran integración en la cultura exótica. Tras los procesos de fusión y absorción de la cultura del Sudeste Asiático durante las dinastías Han y Tang,²⁴³ esta vez todas las miradas se dirigen a Occidente. Podemos presentar brevemente las tres etapas de esta historia.

Durante unos trescientos años del período Wanli (1573-1620) y hasta el período Qianlong²⁴⁴ (1736-1795), en China, se percibe por primera vez el fervor por la cultura occidental. En aquel entonces, junto con los comerciantes, los jesuitas europeos tales como Matteo Ricci y Nicolas Trigault²⁴⁵ llegaron al este con la intención de difundir el catolicismo, mientras trajeron al pueblo chino nuevas ciencias como astronomía, matemática, geografía y mecanismo. En el transcurso de las dinastías Ming y Qing (1636-1912), el aprendizaje sobre lo ajeno se desplegó de manera pacífica en un ambiente animoso. Al respecto, el famoso sinólogo holandés Erik Zürcher comentó: “17 至 18 世纪的中西文化交流史是一段最令人陶醉的时期:这是中国和文艺复兴之后的欧洲高层知识界的第一次接触和对话”²⁴⁶(1999: 429). Durante esta etapa, la comunicación se practicaba en igualdad de condiciones. La economía Ming se estimuló por el comercio con los portugueses, los españoles y los holandeses, y la cultura china

²⁴³ El intercambio cultural vía la ruta de la seda con países de Sudeste Asiático se conoce como la primera gran integración cultural. Pese a que esta ruta llegó a la puerta de Europa (Turquía) como hemos mencionado, la cultura occidental no había ejercido un impacto tan significativo como la de los países más cercanos sobre la sociedad china.

²⁴⁴ Wanli fue un emperador de la dinastía Ming, mientras que Qianlong pertenecía a la dinastía Qing.

²⁴⁵ El misionario italiano, Matteo Ricci, llegó a China en 1580 con los conocimientos más avanzados de Europa. Bajo su influencia, los estudiosos empezaron a interesarse sistemáticamente por los avances occidentales. Más tarde, en 1620, el jesuita francés Nicolas Trigault acopió más de 7000 obras en lenguas occidentales y las llevó a China.

²⁴⁶ “Este (Siglo XVII y Siglo XVIII) es el período de más encanto en la historia de las relaciones chino-occidentales. Los intelectuales de alto nivel de China entraron en contacto, por primera vez, con los de la Europa después del Renacimiento” (la traducción es mía).

entabló una serie de importantes cambios.

A finales del reinado de Qianlong, la dinastía Qing empezó a mostrar síntomas evidentes de decadencia. Los problemas a los que tuvo que hacer frente el gobierno Qing vinieron marcados, por un lado, por la corrupción perpetrada en toda la corte y el estado (circunstancia que suscitó la indignación del pueblo) y, más tarde, los centenares de alzamientos y rebeliones a lo largo del siglo; por el otro, “un Occidente en expansión que demandaba de China privilegios comerciales” (Bailey, 2002: 29). Entre la agresividad de todas las guerras y levantamientos civiles, es de notar la rebelión “cristiana” de la Gran Paz,²⁴⁷ cuyo líder, Hong Xiuquan,²⁴⁸ consiguió establecer un estado opositor (1851-1864) que coexistía con la dinastía Qing. Hong proclamaba ser el hijo divino elegido por Jesús que llevaba la misión de convertir China al cristianismo. Este propuso: “遵圣诫, 拜真神, 撒手时天堂易上。泥世俗, 信魔鬼, 尽头处地狱难逃”²⁴⁹(cit. en Jian, 1959: 1721), abogando por ensalzar a Jesús, rechazar otros ídolos de “espíritus malignos” y romper las supersticiones funerarias, puesto que solo de esta manera el alma puede descansar en la paz eterna. Anteriormente, el Reino Celestial Taiping había llevado a cabo una reforma profunda de las costumbres funerarias y las promovió entre sus ciudadanos (tal como normalizar el lugar de enterramiento, simplificar el funeral y el luto, abolir las practicas folclóricas de feng shui o la nigromancia²⁵⁰). En *Historia de las costumbres sociales de la China moderna* se registra: “亦有庆吊之礼, 与常人全异, 上下主从, 不分贵贱, 共牢而食, 亦无坐位 [...] 自相称呼, 俱是兄弟”²⁵¹ (cit. en Yan, 1992: 33). Estas medidas habían derribado las barreras de clase con repercusiones sociales que podrían considerarse muy

²⁴⁷ También conocido como el movimiento de Reino Celestial Taiping.

²⁴⁸ 洪秀全(Hóng Xiùquán), 1814 – 1864.

²⁴⁹ “Si siguen los Mandamientos y adoran al Dios verdadero, cuando mueran podrían ir al paraíso; si llevan una vida secular y creen en el diablo, al final van a terminar en el infierno” (la traducción es mía).

²⁵⁰ Recuperado en Li Duohai en *La sociedad en la tardía dinastía Qing en el cambio de siglo* (世纪之交的晚清社会), 1995, p. 40.

²⁵¹ “(El Reino Celestial Taiping) también tiene un conjunto de rituales funerarios, que son totalmente diferentes de los de la gente común; de arriba a abajo, no se hace distinción entre los nobles y los humildes; comen juntos y no conceden ninguna importancia a la posición de los asientos [...] se llaman unos a otros hermanos” (la traducción es mía).

positivas. Pese a que en los últimos años el gobierno de Hong se corrompió convirtiéndose en otro Qing, hay que reconocer que su reforma inicial era audaz y drástica y que tenía un significado positivo para extirpar algunos vicios arraigados en la sociedad y ofrecerle un nuevo conjunto del concepto de muerte.

Situado entre la opresión de Occidente y los disturbios domésticos, el Imperio se vio obligado a aprender de “los sistemas avanzados” de Europa para consolidar su reinado y había hecho varios intentos, entre los cuales destaca el movimiento de autofortalecimiento (1861-1895) basado en el lema “el saber chino como base, el saber occidental como práctica (中学为体, 西学为用)” (cit. en Gernet, 1999: 523). De ahí partió la segunda fiebre del saber occidental. Sin embargo, este movimiento solo se enfoca en el aprendizaje industrial, institucional y económico, mientras que las costumbres y la ideología tradicional china permanecieron intactas y el intento modernizador en otros ámbitos fue infructuoso.

En 1911 la Revolución de Hsinhai²⁵² puso fin al régimen imperial y abrió una nueva etapa (la tercera) histórica nunca antes vivida en el país. A partir de esta fecha, el mecanismo de la vida social y política había sufrido cambios fundamentales a tenor del efecto combinado de jefes militares y de las potencias exteriores. La élite progresista acudió al saber occidental con entusiasmo y al mismo tiempo rechazó radicalmente todas las tradiciones antiguas. Adoptar los comportamientos y pensamientos de países capitalistas estaba muy de moda entre los intelectuales chinos. Para hacer llegar la nueva moral²⁵³ inspirada en Occidente a la mayor cantidad posible de público se crearon varias fundaciones de revistas y organizaciones literarias tales como *La Nouvelle Jeunesse* (1921), promoviendo la reforma de creencias de la muerte. Bajo este contexto social, todo el dogma de Confucio y de otros sabios antiguos resultaba una caricatura arcaica y todas las ceremonias a los difuntos eran consideradas prácticas

²⁵² También conocida como Revolución china de 1911, fue una serie de revueltas y alzamientos liderados por Sun Yat-sen. La revolución terminó con la abdicación del último emperador del 12 de febrero de 1912 y el establecimiento de la República de China.

²⁵³ Una moral que incluye el individualismo, la libertad, la ciencia y la democracia etc.

supersticiosas. Mientras los intelectuales estaban ansiosos por instalar una nueva visión occidentalizada de la muerte y remodelar el carácter nacional, la constante agresión extranjera hizo revelar la debilidad de sus pensamientos neoburgueses. Un nuevo enfoque surgió: el marxismo. China adaptó el comunismo a sus condiciones particulares, sobre la base de las cuales dibujó un plan del socialismo del futuro. La implantación del marxismo, que “sin duda la menos alejada de las orientaciones generales del pensamiento chino de todas las filosofías occidentales” (Gernet, 1999: 573), fue todo un éxito porque evocó algunas filosofías antiguas chinas, por ejemplo, la visión escatológica de “la Gran Unidad”²⁵⁴ que señala Gernet en líneas más adelante: una sociedad “sin clases, unánime, en que todo es de todos” (1999: 582). Hasta entonces el intento de implantar el cristianismo en China ha fracasado por completo.

Si comparamos los hilos de la evolución histórica de México y China, se puede encontrar una gran diferencia. El éxito que consiguió la occidentalización en México estaba estrechamente relacionado con la religión cristiana. Fuera la imitación o la coerción, el evangelio se difundía victoriosamente por estas tierras. Por vía de la religión, la moral occidental se aclimató al mundo mexicano y transformó su conocimiento en muchos problemas plantados por la vida terrena del ser humano, por ejemplo, el destino después de la muerte, el miedo a la sentencia eterna, entre otras costumbres de muerte y ritos funerarios. Se puede resumir que la occidentalización en Mesoamérica es un proceso de invasión ideológica y cultural que se puede considerar como una estrategia simbólica de Occidente para promover la cohesión grupal y regular la relación entre los indígenas y la nueva cultura. Cabe señalar que, una cierta receptividad de la raza aborígen facilitó toda esta obra de la trasplatación del sistema católico. Los indios eran tan religiosos como los hombres blancos que venían a dominarlos: “era un terreno muy bien preparado para que la semilla cristiana prendiera en el Nuevo Mundo” (Ramos, 2001: 29). Del otro lado del océano Pacífico, China entró

²⁵⁴ También se conoce como Datong. Es un principio utópico chino, cuyo origen se remonta al Libro de los Ritos (661 a.C.).

en contacto con Europa desde hace aún más tiempo. No obstante, el estudio se centraba más bien en la ideología política y en las instituciones occidentales que en la religión y la cultura. Una vez pasada la fiebre, las corrientes intelectuales no dejaban huellas muy profundas. En una entrevista titulada “When West Meets East”, Erik Zürcher comenta:

From the point of view of China, both Buddhism and Christianity are foreign religions. I believe that Chinese culture shows its features most clearly when it is confronted with something from outside [...] the Chinese have shown certain characteristic features in their reactions to Buddhism and Christianity. For instance, the Chinese have never believed in the creation of heaven and earth by the gods; there was just Hua, a force that came about and evolved²⁵⁵ (Wang, 1991: 135).

Debido a que el sistema ideológico sólido e integrado del confucianismo y el taoísmo habían dominado al pueblo por largo tiempo, ninguna religión que penetrara desde el exterior podía enraizar en China. Lo mismo ocurría con las ideas occidentales. Aunque fueron aplaudidas por los jóvenes progresistas a principios del siglo XX, se caracterizaban por “su carácter efímero y artificial” (Gernet, 1999: 571) y nunca habían sido una amenaza para los pensamientos tradicionales de la civilización agrícola china en un sentido religioso, ritual y social.

3.1.2 La literatura de México y de China.

Desde la civilización temprana de los aztecas, dentro los antiguos cantos ya

²⁵⁵ “Desde el punto de vista de China, tanto el budismo como el cristianismo son religiones extranjeras. Creo que la cultura china destaca sus peculiaridades más cuando se enfrenta con algo de fuera [...] los chinos han mostrado ciertas características comunes en sus reacciones al budismo y al cristianismo. Por ejemplo, los chinos nunca creen en la creación del cielo y de la tierra por parte de los dioses; solo creen en Hua, una fuerza que surgió y evolucionó” (la traducción es mía).

existían términos significativos en cuestiones metafísicas sobre la existencia,²⁵⁶ tal como los símbolos míticos que hemos expuesto en capítulo II. Estos orígenes de la identidad nacional jugaban un papel en una época en que el mundo mítico-legendario contribuía a definirla. Las letras y pinturas inscritas en los monumentos, en vez de infundir “a la piedra algo de movilidad, parecen aumentar su pesantez inorgánica”, según Samuel Ramos, “la expresión del arte de la meseta mexicana es la rigidez de la muerte, como si la dureza de la piedra hubiera vencido la fluidez de la vida” (2001: 37).

Conforme a la teoría moderna literaria que postula José Carlos Mariátegui, el proceso natural de la literatura de un pueblo distingue tres periodos: un periodo colonial, un periodo cosmopolita, un periodo nacional (1969: 217). En la época del virreinato de México, la concepción más generalizada sobre la muerte estaba inmersa en el cristianismo, cuya visión del tiempo unidireccional se imponía por encima de la de los aztecas y los mayas, que estaba dada por la rueda (Todorov, 1987: 92). La temporalidad de la apoteosis y del cumplimiento que vivían entonces los cristianos vinculaba el sufrimiento y la muerte con las penas y el pecado. En «Coplas del alma que pena por ver a Dios» de San Juan de la Cruz podemos percibir la trascendencia de la religión en la sociedad novohispana:

En mí yo no vivo ya,
y sin Dios vivir no puedo;
pues sin él y sin mí quedo,
¿este vivir qué será?
Mil muertes se me harán,

²⁵⁶ Véase ejemplos de dos cantos mexicanos citados en Lázaro Carreter:

«La vida es sueño»:

Sólo venimos a dormir,/sólo venimos a soñar:/¡No es verdad, no es verdad/que venimos a vivir en la tierra!/Como hierba en cada primavera/nos vamos convirtiendo:/está reverdecido, echa sus brotes, /nuestro corazón. /Algunas flores produce(n) nuestro cuerpo/y por allá queda marchito (2007: 18)

«Enigma de vivir» donde se destaca la fugacidad de la vida:

No es verdad que vivimos, /no es verdad que duramos/en la tierra. /¡Yo tengo que dejar las bellas flores,tengo que ir en busca del sitio del misterio!/pero por breve tiempo, /hagamos nuestros los hermosos cantos (2007:17).

pues mi misma vida espero,
muriendo porque no muero (2007:27).

El poeta, como representante de los creyentes, concebía la muerte como inicio de la vida eterna. Con la fidelidad incondicional a Dios, el pueblo se resignó ante las pruebas duras que culminarían con la muerte terrenal, porque le permitían la salvación de su alma y alentaban la vida eterna después de morir. Aparte de los poemas, en los textos documentales tales como los testamentos, las misas o las elegías también se puede apreciar el carácter divino de la vida allende de los límites temporales y espaciales. Veamos otro caso, *La portentosa vida de la Muerte* (1792) de Fray Joaquín Bolaños: “¡O pobrecito de mí! Jesús me ampare. Jesús me mire con ojos de misericordia, y entre estas angustias se desprendan unas cuantas lágrimas de tus ojos, que será la más cierta señal de que ya no existes en este mundo” (cit. en Viqueira, 1981: 46). En México, en el siglo XIII, la expresión de la muerte estaba apegada a los preceptos morales católicos. Desde allí se vino gestando “la muerte domada” y “la muerte propia” (Philippe Ariès), en las que el hombre aceptaba su destino y pensaba que morir de esta forma era una gracia divina. En general, el tema de la muerte en la literatura colonial se llevó a cabo bajo el mando de Dios.

En los últimos años de la colonia, antes del estallido de la guerra de Independencia a gran escala, en los territorios literarios ya se inició la lucha por el dominio de la palabra. Bajo múltiples críticas, se aproximaban a la discusión acerca de la eficacia de la teología en la literatura. La fe religiosa experimentó una lenta disolución, “que la encuentra inconciliables con un nuevo sentido de la vida”:

Cuando el sentimiento religioso se ha enfriado, la prácticas y ceremonia externa del culto se continúan por inercia social, como gestos mecánicos sin valor expresivo. Aparentemente la pasión religiosa va retirándose de la escena histórica de México y deja de ser el fuego central de la actividad de nuestro espíritu (Ramos, 2001:

72).

En el proceso cultural decimonónico de México se distinguían dos tendencias principales: el cosmopolitismo y el nacionalismo,²⁵⁷ cuyos límites cronológicos son difíciles de demarcar, dado que la tradición literaria de esta época se encontraba en “un continuo desplazamiento entre posiciones estéticas antagónicas” (Plancarte Martínez, 2004: 171). Por un lado, la primera posición apostaba por una literatura panamericana y cosmopolita, por el otro, la otra se empeñaba en dar voz a lo propio con temas y ambientes nacionales. Las dos líneas coexistían y no eran completamente contradictorias sino que tenían “una relación de dominación-subordinación” (Plancarte Martínez, 2004: 171). Por lo tanto, sería difícil caracterizar la muerte en función del periodo cosmopolita o de lo nacional, porque en determinados momentos históricos este tema tendría una función y una validez distintiva.

En el transcurso del siglo XIX, como hemos mencionado líneas arriba, la expresión literaria de la muerte perdió su carácter religioso, iniciando así su secularización durante el siglo. Durante el romanticismo la vida era un tormento, cuyo objetivo consistía en un ideal inalcanzable, un sueño que era difícil realizar. Se lee en el manual de María del Carmen Millán: “Su insatisfacción lo lleva a evadirse en el tiempo y en el espacio, a preferir lo nocturno y sepulcral. El paisaje vendrá siendo reflejo o proyección de sus sentimientos exacerbados” (cit. en Ríos García, 2017: s.p.). Es el caso de Manuel Acuña, cuya fama queda sobre la muerte como se puede ver en sus poemas «En la apoteosis del actor Merced», «Al poeta mártir», etc. Veamos unos versos de «Lágrimas a la memoria de mi padre» como ejemplo:

Sobre la piedra fúnebre que sella

Tu huesa solitaria,

²⁵⁷ Véase más en Plancarte Martínez: “Se examina la forma en que tuvo lugar la gestación de líneas en debate que se traducen en dos tendencias principales: una nacionalista y otra cosmopolita, mismas que se disputan históricamente el predominio como directriz preponderante en la expresión literaria mexicana. Se distingue cómo se ha construido una tradición signada por las principales formas que asume el sentido y función de lo literario en los distintos momentos del proceso cultural decimonónico” (2004: 171).

Mi amor la enciende, y sobre ti, sobre ella,
En la noche sin fin de tu sepulcro
Mi alma será una estrella (1874: 70).

Los conceptos románticos conceptuaron la nueva idea de muerte, que tenía diferentes posturas correspondientes a la manera de entender y expresar la función misma de lo literario: muerte trágica y muerte natural, muerte patriótica y muerte por amor, lamentaciones por difuntos y vida de ultratumba, etc. Como resume Pérez Blanco en su estudio de los conceptos de vida, amor, Dios y muerte del siglo XIX, la muerte “es una reina cuyo imperio no se desgasta y cuyo poder inquebrantable nos habla del fracaso nuestro en lucha contra su dictadura” (cit. en Villarreal Acosta, 2013: 93). Ante esta fuerza cruel, el hombre se sometió sin remedio, trataba de reconciliarse con ella, e incluso la veía en ocasiones como un anhelo; la muerte “llega a ser deseada, como puente por donde huir de los hambrientos perros del dolor” (Pérez Blanco, cit. en Villarreal Acosta, 2013: 93).

En el transcurso del siglo XX, el tema de la muerte proliferó junto con las más vastas y variadas tendencias literarias en el crisol de México, que van desde la literatura nacionalista a la cosmopolita, del lenguaje más refinado al más coloquial, de “aquella que permanece en el olvido del terruño provinciano a la de éxito internacional” (Gutiérrez, 2010: 9). Las ideas en las que se fundaba la Revolución se acomodaban a todas las esferas de la actividad mexicana, desde la política hasta el fenómeno artístico: “por un lado tenemos al hombre trágico, doliente; y por el otro, al artista potencial capaz de transformarse y modificar el entorno que quedará en los anales de la literatura mexicana y el arte” (Villarreal Acosta, 2013: 95).

El hombre doliente, padeciendo conscientemente el desfase entre los compromisos y la realidad que las constantes revoluciones le habían dejado, planteó un nuevo reto de modernización en este nuevo siglo; los escritores de diferentes credos literarios participaron activamente a este proyecto, luchando como su forjador y defensor. El

desafío ante ellos era el atroz vacío, “sin vida y sin figura” (Schnaith, 1997: 4), era la muerte que se dilata en el siglo XX:

Una muerte deserotizada, multitudinaria, anónima y anonadante; un más allá de toda representación abierto por el sismo irreparable de los genocidios tecnificados, desde la cámara de gas y las armas químicas hasta la bomba atómica. La liberación de esa pura energía destructiva se resiste a ser apresada por cualquier imagen que cuadre con los cánones de nuestra tradición representacional regida por el predominio de los criterios de semejanza y verosimilitud (Schnaith, 1997: 4).

Contemporáneos mexicanos, crecidos en el ambiente de vaivenes políticos e inestabilidad social, estaban más cerca del vicio y de la muerte que vivía realmente el pueblo. Inspirados implícitamente en la historia de México, practicaron la muerte con tinta, rozando los límites de la ciencia y la decencia; encumbraron la muerte como la piedra angular para definir y consolidar la idea de nación, potenciándola hasta el fin.

La vida tiene su caducidad, pero la esperanza emanada desde la idea de la agonía ha atravesado a lo largo de la historia humana una serie de desarrollos, por lo tanto, lleva consigo una memoria colectiva con significados en el presente. Como afirman Chocano, Rowe y Usandizaga en su estudio de literatura latinoamericana, muchos escritores mexicanos han sostenido que su literatura está arraigada en “una compleja y desarticulada serie de procesos culturales y literarios (tanto europeos como americanos) que empezaron mucho antes de la invasión europea y han continuado hasta la actualidad” (2011: 62). En secciones anteriores, los autores nos han sugerido una posible razón a este fenómeno:

El obsesivo retorno a los orígenes que manifiestan nuestras letras contemporáneas obedece a muy diversas razones; sin embargo, en este caso, todas parecen responder en última instancia a una misma

pulsión. Reescritura plurivalente que traduce, en primer lugar, como gesto adánico y fundacional que pretende en el fondo contestar a la pregunta: ¿Que somos? (Chocano, Rowe y Usandizaga, 2011: 35)

¿Qué somos? ¿El ser o el no-ser? En las reflexiones sobre la vida y la muerte, el hombre explora su naturaleza ambigua y traspasa el umbral de la verdad en la ocultación. La conciencia de la muerte — un nudo gordiano en la creación literaria— más una serie de innovaciones en la estructura y forma de representación de los textos literarios componían uno de los rasgos caracterizadores de la literatura del siglo XX.

En China, nuestro otro objeto de estudio, en el siglo pasado, Fei Ming²⁵⁸ había intentado dar un resumen del tópico de la muerte en «Artículos chinos»: “中国文章里简直没有厌世派的文章, 这是很可惜的事 [...] 中国人生在世, 确乎是重实际, 少理想, 更不喜欢思索那‘死’”²⁵⁹ (2009:52). Nos recuerda el agnosticismo confuciano de hace dos mil años: no sabemos lo suficiente del vivir, entonces, ¿cómo podemos hablar de la muerte? (cit. en Song, 2010: 218-219). La muerte, aunque formaba una parte importante en los ritos y en la enseñanza del decoro, rara vez se mencionó directamente en las charlas diarias. Para referirse a este tópico, la gente inventó varios eufemismos: 去逝(fallecer), 长眠(estar en reposo), 走了(irse al otro barrio), 离开(partir), 卒(expirar), 老了(envejecerse), 陨落(caer del cielo), 撒手人寰(estirar la pata), 百年之后(después de cien años), etc.

El eufemismo de la muerte no solo existe en el vocabulario chino y el castellano, sino en casi todos los idiomas. Es tanto un fenómeno lingüístico como un fenómeno social y cultural, que está arraigado en la naturaleza dialogal de la civilización. Aunque el culto de la muerte en las diferentes culturas es concreto y particular en algún sentido

²⁵⁸ Fei Ming (废名, fèi míng) (1901-1967), cuyo nombre verdadero es Feng Wenbing, fue un importante contribuyente a la literatura moderna china en la primera mitad de siglo XX. Sus «Artículos chinos» fueron publicados por primera vez en 1944.

²⁵⁹ “Es una pena que casi no existan artículos misántropos en literatura china [...] mientras están vivos los chinos se centran en cuestiones prácticas y menosprecian las ideales, ni mencionar pensar en la muerte” (la traducción es mía).

tiene una validez universal: es un tema ambiguo y delicado, que incluso produce la quemazón en la boca, sea por la cortesía, supersticiones o miedo. En el caso chino, la filosofía del confucianismo, que dominaba durante siglos las dinastías, llegaba a establecer un sistema moral en el que los valores materiales se antepusieron a los vitales y espirituales: “individuos de virtud, herencia del imperio, el orden social, el sistema de valores se ahogó en el océano de la vida”²⁶⁰ (Liu, 2001: 169).

Bajo esta influencia, los antiguos letrados evitaban la referencia directa a la muerte, en su lugar, empleaban metáforas y metonimias para expresar implícitamente la misteriosa belleza de esta. Símbolos tales como “puesta de sol”, “crepúsculo”, “otoño tardío”, “tumba”, “planta”, etc. serían reflejo o proyección de sus sentimientos exacerbados. Se lee en «Vista de primavera» (春望) de Du Fu (717-770): “国破山河在, 城春草木深”²⁶¹; en «La llegada de otoño» (秋来) de Li He (790-817): “秋坟鬼唱鲍家诗, 恨血千年土中碧”²⁶²; en «En la llanura de las tumbas imperiales» (登乐游原) de Li Shangyin (813-858): “夕阳无限好, 只是近黄昏”²⁶³; en «Melodía: arena de corriente de lavado de seda» de Yan Shu (991-1055) “无可奈何花落去, 似曾相识燕归来”²⁶⁴; en «Melodía: una ciudad fluvial» (江城子乙卯正月二十日夜记梦) de Su Shi (1037-1101): “十年生死两茫茫, 不思量, 自难忘。千里孤坟, 无处话凄凉。纵使相逢应不识: 尘满面, 鬓如霜”²⁶⁵; en «Cruzando el océano solitario» (过零丁洋) de Wen Tianxiang (1236-1283): “人生自古谁无死? 留取丹心照汗青”²⁶⁶.

²⁶⁰ “El desarrollo moral del individuo, la transmisión de los valores de los reinos, el mantenimiento del orden social aniquilaron la reflexión de cada individuo sobre el abismo en su vida” (la traducción es mía).

²⁶¹ “En tierras devastadas por la guerra fluyen corrientes y se levantan montañas; En la ciudad vernal, la hierba y las malezas están crecidas” (la traducción es mía).

²⁶² “Los fantasmas de las tumbas de otoño cantan los poemas de Bao Zhao. Su sangre amarga bajo la tierra se convirtió durante milenios en piedra jaspe” (la traducción es mía).

²⁶³ “El sol poniente parece tan sublime, solo que está cerca de su hora de morir” (la traducción es mía).

²⁶⁴ “Suspiro profundamente por las flores caídas en vano; es hora del regreso de las golondrinas que parece haber conocido antes” (la traducción es mía).

²⁶⁵ “Durante diez largos años, no se sabe nada de la vida de los muertos. No trato de recordar, pero es difícil olvidar. Su tumba solitaria está a mil millas de distancia. ¿A quién puedo transmitir mi dolor? Incluso si resucitara ella, no nos reconoceríamos ni nos conoceríamos. Tengo la cara arrugada cubierta por polvo y el cabello blanco como escarcha” (la traducción es mía).

²⁶⁶ “¿Quién puede evitar su muerte desde tiempos inmemoriales? Deseo irme pero dejar mi corazón fiel para que brille en la historia” (la traducción es mía).

En los pocos versos que hemos enseñado arriba, encontramos un amplio rango de objetos de la muerte: flores, el país, soldados, pareja, amigos, e incluso el poeta mismo. Pese a que las formas de expresión variaban según el paisaje emocional de cada poeta, el objetivo principal era similar, a saber, no más que suspirar por el tiempo fugaz, afligirse por la vejez y soledad, llorar a los difuntos, lamentarse por el pueblo y la patria dañada por guerras y meditar la última meta de su vida. El credo confuciano lleva a los poetas a evadirse en la descripción de la muerte misma, y a preferir transmitir los sentimientos y reflexiones que ella provoca: la pesadumbre, la languidez, o sea, aceptarla con un ánimo abierto.

A medida que la prosperidad de los poemas antiguos aumentaba durante la dinastía Tang y Song, el pueblo se volvió cada día más tolerante con la manifestación de la muerte en la literatura. Hasta en lo que se llama la enciclopedia de las postrimerías de la sociedad feudal *Sueño en el pabellón rojo* podemos apreciar la coexistencia de varios tipos de la conciencia de la muerte incompatible infundido en un mismo crisol: “Todos los hombres han de morir. Todo estriba en morir por una buena razón” (Cao, 2017: 616). En el sistema de burocracia centralizada de aquel entonces, morir como los ministros “por amonestar al emperador” o morir como los generales en batallas para ganar “fama inmortal como hombres de valor y calidad” (Cao, 2017: 616) era visto como la manera más valiosa de morir. No obstante, el autor Cao Xueqin expresó otra actitud frente a la muerte, que se distanciaba de la recta doctrina, en boca de su protagonista Jia Baoyu:

Los bellacos vulgares [...] mueren con el único objeto de labrarse una reputación y no guiados por nobles principios. Lo afortunado en mi caso sería morir ahora mismo con todas vosotras a mi alrededor; y mejor aún si las lágrimas que derramarais por mí se convirtieran en un gran caudal que llevara mi cuerpo flotando hasta algún lugar tan desierto que no hubiera ni cuervos; y un lugar donde el viento dispersara mi cuerpo para no volver a renacer nunca como un ser humano. Así es como me gustaría morir a mí (2017: 617).

Baoyu impugnó la muerte dogmática de los hombres dentro del sistema y aspiró a morir en la naturaleza, como describió él, flotar en el río y dejar que le llevara el viento. En sus palabras podemos vislumbrar la huella de la filosofía del taoísmo: cuando el “qi” entre el cielo y la tierra se reúne, nace la vida; cuando la gente muere, su cuerpo se desvanece volviéndose en el “qi”. La calma con que se toma Baoyu la muerte es la misma que describe Chuang Tzi sobre su funeral ideal: “以天地为棺槨，以日月为连璧，星辰为珠玕，万物为赍选[...] 在上为乌鸢食，在下为蝼蚁食，夺彼与此，何其偏也”²⁶⁷(cit. en Lu, 2003: 537). Según su pensamiento, el significado último de la vida consiste en integrarse en la naturaleza; no hay que estar alegre por estar vivo ni sentirse aterrorizado por la llegada de la muerte, ya que morir y vivir solo son dos formas de existencia.

En cuento a la descripción de la muerte misma también se pueden ver dos tendencias opositoras: una es describirla directamente, con un lenguaje virulento y acre teñido con un color supersticioso, refiriéndose a los fantasmas tradicionales chinos;²⁶⁸ otra es insinuarla indirectamente, con un lenguaje poético, apelando a herramientas artísticas y metáforas.²⁶⁹

²⁶⁷ “Tendré el cielo y la tierra como mi ataúd; el sol y la luna como jade de decoración; las estrellas y las constelaciones como perlas y joyas; y todas las demás cosas del mundo como ajuar funerario [...] Los buitres y cuervos del cielo me comerán; los grillos y las hormigas de la tierra me comerán. Devolver tu cuerpo que te agasaja la naturaleza demostraría tu parcialidad” (la traducción es mía).

²⁶⁸ Se lee en la descripción de la muerte de la concubina Zhao: “[...] se insistió en permanecer de rodillas, alternando locura y llanto. A ratos se arrastraba por el suelo, implorando piedad. - ¡Sus golpes me están matando, señor de la Barba Roja! -exclamaba. ¡Jamás volveré a hacer una cosa igual! Lanzó alaridos de dolor retorciéndose las manos, con los ojos a punto de saltarle de las orbitas, el cabello revuelto, y un hilo de sangre que le salía de la boca” (Cao, 2017: 977).

Por todo tipo de maldad que había hecho la concubina Zhao, al final ella se volvió loco y murió. Al presenciar su muerte, la otra villana de la novela, la señora Lian (Xifeng) empezó a preocuparse. Ya que por su culpa habían muerto varias personas inocentes, le parecía que los fantasmas de los difuntos le estaban acosando: “Ya todos rumoreaban que la concubina Zhao había sido torturada hasta la muerte por el tribunal de los infiernos por haber tramado un asesinato -pues entonces también está acabada la señora Lian [...] A esas alturas el único deseo de Xifeng era morir lo más pronto posible, y en ese estado de ánimo la acosaban los espectros. Vio a la segunda hermana You caminando desde la parte de atrás del cuarto hacia su Kang [...] Entonces Xifeng despertó y recordó que la segunda hermana You estaba muerta y que seguramente había venido a reclamar su vida” (Cao, 2018: 978-979).

²⁶⁹ En la descripción de la muerte de la protagonista Lin Daiyu, el autor nos crea un ambiente romántico y sensual colmado de imágenes bellas tales como flores y primavera: “Ya se acaba la primavera. Van cayendo las flores. También es hora de que las jóvenes se marchiten y mueran. Cuando la primavera termine y la

Como la cúspide de la narrativa clásica china, *Sueño en el pabellón rojo*, nos presenta la historia grandiosa de las postrimerías de la última dinastía feudal. La tomamos aquí como una representante porque en ella se encuentran microcosmos de varias formas de literatura, como la bautizó Jorge Luis Borges, “la novela más famosa de los casi tres milenios de literatura china” (cit. en Alcalde, 2018: s.p.). Allí podemos vislumbrar un atisbo de la vida y la muerte de un amplio rango de personas, tanto de los nobles y los burócratas como de los de abajo. A través de sus historias, el autor intenta compartir con nosotros una visión simple de la muerte: no importa cuánto dinero o poder tienes, al morir, todos somos iguales. Así como canta el poema: “Aunque sea tuyo un umbral de hierro que dure mil años, acabarás necesitando un panecillo de tierra”²⁷⁰(cit. en Cao, 2017: 73).

En el crepúsculo de la época de los imperios feudales, la muerte ya no era un tema tabú. Aparte de *Sueño en el pabellón rojo*, tenemos muchas más novelas que se ocupan del fenómeno de la muerte, tales como *Historias extrañas desde un estudio chino* (1740) de Pu Songlin, *Los viajes de Lao Can* (1903) de Liu E, etc. La literatura tradicional china había alcanzado su cumbre durante la dinastía Qing y llegó a un callejón sin salida en la víspera del cuatro de mayo. El derrocamiento del gobierno de Qing provocó la subversión de regímenes políticos y económicos del estado. Todas las clases y los sectores de la sociedad reclamaban una innovación integral. De acuerdo con la tendencia general, la literatura también aspiraba a tener savia nueva para reemplazar los temas manidos y la muerte se convirtió en una tendencia en boga.²⁷¹ Xiao Bairong,

belleza se mustie quedarán unos pétalos en el suelo y la muchacha muerta. Nunca más volcarán a encontrarse” (Cao, 2017: 477).

²⁷⁰ Estos dos versos provienen del «Acamparse en cementerio en el Festival del Doble Nueve» (重九日行营寿藏之, la traducción es mía) de Fan Chengda (1126-1193). Miaoyu, un personaje de *Sueño en el pabellón rojo* comenta: “la única buena poesía escrita en tiempos de Han Jin, las Cinco Dinastías, Tang y Song, son aquellos dos versos que dicen: ‘Aunque sea tuyo un umbral de hierro que dure mil años, acabarás necesitando un panecillo de tierra’” (Cao, 2017: 73). Las tumbas chinas tenían la forma exterior de un montículo, de un panecillo de tierra. Por eso se llama a sí misma “la del otro lado de umbral” .

²⁷¹ Acerca de la causa del show de la muerte, Xiao Bairong comenta: “创新则需要吸纳新的异质的因素，而西方现代派文学中那种剥离了善，追求纯美的文学样式深深吸引了他们。‘死亡秀’则是最典型的剥离了善的美的表达方式。而且，他们为当时中国的现实所迫，没有时间按照正常的文学创新的程序来完成这项工作，只能匆匆上马，策略性地选择了“死亡秀”的书写方式，以此标榜其社会理想、人生识见和写作姿态。所以，‘死亡秀’成为‘五四’时代文学自我创新的应对策略也就是合情合理的了” (2010: 255). “La innovación requiere

en su estudio sobre la literatura china en el siglo XX, enumera decenas de escritores y obras famosas que hablaban de la muerte, sea incluyendo directamente la palabra muerte en el título o intitulándolas con una palabra relacionada con este tópico, por ejemplo, «Destrucción» (毁灭) de Zhu Ziqing (1922), «Apocalipsis» (末日) de Wen Yiduo (1925), «Sepultarme» (葬我) de Zhu Xiang (1925), *La vida pasada* (过去的生命) de Lu Xun (1929), etc., y concluye que casi todos los poetas después del movimiento de Cuatro de Mayo habían involucrado la muerte en su creación; incluso aquellos que ocasionalmente mencionaban este tema también tienen trabajos muy inspirantes e intrigantes (2010 :152).

Xiao Bairong denomina esta tendencia “el show de la muerte”.²⁷² Siendo un show, el objeto será llamar la atención de lectores y causar asombro. Esto puede definir precisamente la actitud de los literatos chinos del nuevo siglo:

他们大多不是出于对死亡的本质，死亡的价值之思考和追索而来写作死亡主题或题材的只是为了展示自我，张扬个性，或者炫耀新思想，新事物，以示对旧思想、旧事物的蔑视和挑战；或者揭示社会和人生的真相，阐明理想的人生或社会的价值²⁷³ (Xiao, 2010: 152).

Quizá, como opina Xiao Bairong, al principio los escritores escribían sobre la muerte solo por escribir, por impresionar al público y adaptarse a la tendencia de la

nuevos factores heterogéneos, y el estilo literario de la literatura modernista occidental que se despoja del bien y persigue la belleza pura inspiraba profundamente a los literatos chinos. Mostrar la muerte es la manera más típica para expresar dicha belleza despojada del bien. Además, teniendo en cuenta la realidad de China en aquel entonces, ellos no tuvieron tiempo ni esfuerzo para desplegar la innovación literaria con un ritmo normal. Se vieron obligados a apresurarse y a adoptar el tema de la muerte como una estrategia para hacer alarde de sus ideales sociales, visiones de vida y su postura de escritura. Por lo tanto, es razonable mostrar que la muerte se convirtió en una estrategia para afrontar las presiones de autoinnovación de la literatura en la época del Cuatro de Mayo“(la traducción es mía).

²⁷² Véase su título «El show de la muerte: una extraña tendencia en la literatura china en el siglo XX», (死亡秀: 20 世纪中国文学的一股异样潮流)

²⁷³ “La mayoría de ellos escribe sobre el tema de la muerte no para filosofar acerca de la esencia o el valor de ella, sino para hacer ostentación de uno mismo, dar a conocer su personalidad o mostrar nuevas ideas y cosas nuevas con motivo de enfrentarse a las viejas ideas y las cosas arcaicas; o para revelar la verdad de la sociedad y la vida, y reflexionar el valor de una vida o sistema ideal” (la traducción es mía).

literatura moderna. Pero debería reconocer que a medida que el ambiente social y política mejoraban y se restablecían (se refiere a época después de la Gran Revolución de Cultura) se devolvió a los letrados la libertad de creación y de iniciativa, eran por tanto autónomas y competitivas. En este momento, la escritura sobre la muerte rompió las convenciones y limitaciones anteriores y entró en un escenario más amplio. Un grupo de escritores contemporáneos que va desde Mo Yan hasta Yan Lianke, Yu Hua²⁷⁴ entre otros apeló al tema de la muerte con un lenguaje localizado y nos demostró una colección de apariencias de todos los chinos normales.

En fin, el tema de la muerte, si bien no siempre ha sido dominante, se ha mantenido siempre presente en la literatura mexicana y china. La conciencia de la muerte en México se nutre de un sincretismo entre las civilizaciones indígenas y el mundo europeo, mientras que el concepto de confucianismo, taoísmo, budismo y la nueva cultura foránea moldean profundamente la conciencia de la muerte del pueblo chino de hoy en día. Como países agrícolas tradicionales, México y China se encuentran experimentando nuevos cambios continuamente en este mundo cada vez más industrializado e informatizado. A través de los acontecimientos sociales, los dos países han asimilado las diversas influencias y han captado nuevos desarrollos.

En las obras contemporáneas, la vida y la muerte se relacionan mediante una coexistencia dialéctica y unitaria, cuya base se encuentra en el dilema surgido de la perenne lucha entre fe y razón, entre emociones y lógica. La acción de reconocer la muerte, encararnos con ella, e incluso intentar superarla da lugar a una imponente vista de la ansiedad por vivir y existir. Unamuno, en su estudio del hambre de inmortalidad, indica que el hombre se diferencia de los demás animales porque guarda sus muertos “sin entregarlos al descuido de su madre la tierra todoparidora” (1966: 41). A continuación, alude a la cuestión de existir:

²⁷⁴ Yan Lianke y Yu Hua fueron dos de los candidatos más populares para el Premio Nobel de Literatura entre 2017 y 2019. Sus nombres estaban en los primeros lugares de la lista de candidatos de varios corredores de apuestas, tales como Ladbrokes, Unibet, NicerOdds, etc.

Cuando no se hacían para los vivos más que chozas de tierra o cabañas de paja que la intemperie ha destruido, elevábanse túmulos para los muertos, y antes se empleó la piedra para las sepulturas que no para las habitaciones. Han vencido a los siglos por su fortaleza las casas de los muertos, no las de los vivos; no las moradas de paso, sino las de queda (1966: 41)

Así las cosas, la muerte requiere ser conmemorada. La tumba, un producto exclusivamente humano, implica una obsesión de permanencia: “¡Ser, ser siempre, ser sin término! ¡Sed de ser, sed de ser más!” (Unamuno, 1966: 40) así se reclama. Aparte de los sarcófagos, el hombre ha inventado muchas otras maneras para guardar los muertos: diversas clases de espiritismo, apariciones, necromancia y prácticas de médium (todos como un supersticioso intento de saber algo más acerca del más allá).

En pleno siglo XX, la conversión entre lo ilógico y lo racional, la soledad del ser humano en un entorno hostil, la cuestión polémica de la existencia y su carácter absurdo han sido ampliamente discutidas. Para evaluar mejor el tema de la cercanía de la muerte, cabe situarlo en sus respectivos contextos socioculturales, labor que en este trabajo solo podemos hacer a grandes rasgos. Como hemos comentado antes, guerras y totalitarismos, crisis estatales y reformas, deportaciones y migraciones masivas, entre otras situaciones particulares, han sido intelectualmente fructíferas, ya que todas ellas obligan a repensar y elaborar nuevas respuestas desde un nuevo ambiente cultural.

3.2 Un vistazo panorámico de la muerte en la literatura contemporánea.

Schnaith en *La muerte sin escena* comenta “el nombre mismo de la muerte ofende la noche tardía de cualquier verano, ofende toda imagen asociada con la calidez sensual de la vida, con el sensorio epitelial de eros. La muerte ofende el canto del ruiseñor” (1997: 3). La impresión general del aspecto de la muerte, una imagen grisácea y callada, inspiran a los seres humanos decorarla y contarla, del que proviene toda su diversidad. En tanto la historia occidental como la oriental, la muerte es un tema recurrente en las obras artísticas. En el mundo literario, la muerte no es un signo frío que solo tiene su atributo social, sino una lucha vivida, una otra realidad del mundo. Cada pieza literaria, pese a su particularidad en temas y formas, al mencionar la muerte se vuelve al fondo común de la vida, donde se hallarán toda individualidad y toda generalidad. Estos dos extremos determinantes son recíprocos, pero en su conjunto presenta un panorama completo, tal como afirma Villegas: “La individualidad sólo puede concebirse destacándose en la diversidad, de ahí que ambos términos sean recíprocos, uno remite al otro siempre” (1988: 33).

La complejidad y dinamismo de la idea de la muerte contribuyen a su productividad. Especialmente al entrar el siglo XX, el tema de la muerte se dilata convirtiéndose en una energía más fuerte que nunca, es “deserotizada, multitudinaria, anónima y anonadante” (Schnaith, 1997: 4). Cabe señalar que esta tendencia en boga de escribir sobre la muerte no solo es decidida por los escritores, sino por las masas, como ha señalado Monsiváis, “(en el México de siglo XX) las antiguas masas populares crean ahora su propio corpus cultural, elaborado fundamentalmente a partir de las construcciones temáticas y formales creadas por los medios de comunicación de masa” (cit. en Salvador, 2011: 13). Este corpus cultural ofrece a los escritores la gran posibilidad de elaborar el tema de la muerte, de vestirla y simbolizarla, de manera que nos pone de manifiesto el complicado sentir de cada uno. Es un espacio que no se puede definir simplemente por bondad ni por maldad, en donde cada uno puede partir de su

propia comprensión de la humanidad y juzgar con su propio estándar qué es el verdadero heroísmo y brutalidad, y qué es la auténtica valentía y misericordia.

Tratar de presentar de manera integral y exhaustiva la muerte en la literatura contemporánea mexicana es una tarea simplemente imposible, ya que es un tema tan frecuentemente mencionado que se aposenta en casi todos los géneros y muchas de esas referencias se encuentran todavía en las miles de páginas de las revistas literarias y periódicos.²⁷⁵ Por lo tanto, aquí solo pretendemos hacer un rastreo panorámico a algunas de las obras más representativas.

Al poseer una visión general de los cambios, evoluciones, incorporaciones sincréticas y permanencia de algunas tradiciones de los mexicanos en cada una de las etapas por las que ha pasado, ya entendemos cómo se transforma el papel social que desempeña la muerte a lo largo de los años y la causa de la formación de su prolífica presentación literaria en el imaginario social actual. Cabe recordar que, en poesía, el grupo de los Contemporáneos²⁷⁶ que apareció en 1928 ha llevado a la muerte su más alto nivel estético. Refiriéndose a México como “el país de la muerte” (cit. en Paz, 1988: 79), Xavier Villaurrutia considera la muerte como algo inherente al hombre: “acaso porque en momentos como los que ahora vivimos, la muerte es lo único que no le pueden quitar al hombre; le pueden quitar la fortuna, la vida, pero la muerte ¿quién me la va a quitar?” (1966: 18). El poeta nace con la muerte, crece con ella y esta constantemente expuesto a ella. En su poemario *Nostalgia de la muerte* (1938) la muerte se presenta con un perfil “elegante, sobria, familiar” (Villareal Acosta, 2013: 97); vestida de sensibilidad, juego e inteligencia, dialoga directamente con el poeta:

Te he seguido como la sombra

²⁷⁵ Por ejemplo, en el Día de Muertos de cada año, los periódicos locales mexicanos suelen publicar versos alusivos a la muerte creados por el público para celebrar la festividad. Esta creación se denomina “la calavera literaria”.

²⁷⁶ Los Contemporáneos, también son conocido como Generación de Ulises, es un grupo de jóvenes intelectuales mexicanos agrupados en torno a la revista Contemporáneos, que se encargaron de difundir nuevos avances del arte y la cultura en la primera mitad del siglo XX.

que no es posible dejar, así no más en casa;
como un poco de aire cálido e invisible
mezclado de aire frío y duro, que respiras;
[...] Aquí estoy, ¿no lo sientes (1953: 60)?

Las distintas máscaras de la fantasía del poeta y los inconciliables diálogos en su interior nos indican que es vano todo intento de engañar u olvidar la muerte, puesto que ella es la compañera más fiel de nuestra vida, la llevamos dentro como la fruta lleva la semilla e incluso construye el momento más anhelado:

¡Qué puedo pensar al verte,
si en mi angustia verdadera
tuve que violar la espera;
si en vista de tu tardanza
para llenar mi esperanza
no hay hora en que yo no muera (1953: 79)!

Villaurrutia despoja la muerte del terror y la devoción, la viste de familiaridad y la plasma como una esperanza. La obsesión por la muerte inspira la creación de grandes poemas entre los integrantes de los contemporáneos. En *Muerte de cielo azul* (1937), Bernardo Ortiz de Montellano describe la muerte con un lenguaje depurado como un estado intermediario: “este cuerpo sin voz ya no es la vida/ pero tampoco el sueño ni la muerte”;²⁷⁷ en *Muerte sin fin* (1939) la intensidad de pensamiento de José Gorostiza nos desborda, nos revela la vida como “un continuo despeñarse en la nada” (Paz, 1983: 56); en *Triángulos de silencio* (1953) Elías Nandino se dedica a escribir sobre el fallecimiento de las personas cercanas y nos presenta una muerte omnipresente que siempre acecha en el rincón de lo escondido; en «Tema para un nocturno» (1946), Carlos Pellicer juega al escondite con la muerte entre los árboles, las nubes y la fuente

²⁷⁷ Versos de «En donde se habla del cuerpo sujeto a la anestesia», Recuperado de <https://www.letraslibres.com/mexico/bernardo-ortiz-montellano-poeta>

de una rosa, la energía dinámica del paisaje transmite su subjetiva intensidad visual y su sensibilidad.

Por medio de la poesía se muestran el acervo y el potencial de significados de la muerte. Imágenes como el sueño y la noche o sentimientos como la soledad y la angustia existencial son acompañantes preferibles de los contemporáneos para expresar su preocupación por la muerte. Paz señala que la poesía “en virtud de su misma naturaleza y de la naturaleza de su instrumento, las palabras, tiende siempre a la abolición de la historia, no porque la desdeñe sino porque la trasciende” (1983: 135). La muerte como un índice de la mentalidad mexicana de los contemporáneos trasciende las tradiciones, convirtiéndose en un método para universalizar la cultura mexicana.²⁷⁸

En el campo de la narrativa mexicana contemporánea, escritores del periodo posrevolucionario, con sus preocupaciones y pasiones, se identificaron mediante su trabajo de rastrear la historia pasada²⁷⁹ para dar a la muerte una definición frente a la condición humana del ser mexicano en el presente momento. Cada uno, desde su visión personal, estaba intentando mostrar una posibilidad, un perfil de la muerte y, finalmente, elaboraron unas de las obras más originales e influyentes del siglo XX mexicano.

Al filo del agua (1947) es una de las mejores y más conocidas obras de Agustín Yáñez. El amor y la muerte, la religión católica y la influencia ancestral de la mentalidad indígena han sido señaladas como factores importantes en esta novela. La tensión entre estos opuestos de los habitantes de ese pueblo seco y cerrado se hace patente en la expresión del autor: “Entre mujeres enlutadas pasa la vida. Llega la muerte.

²⁷⁸ Reverte Bernal apunta en su estudio sobre la vanguardia poética mexicana que el afán de elevar lo mexicano a un plano universal fue repetidamente declarado por los miembros de Contemporáneos. En una entrevista con José Luis Martínez, Xavier Villaurrutia comenta acerca de la significación cultural de su grupo: “Nuestra misión más importante fue la de poner en contacto, en circulación, a México con lo universal. Tratamos de dar a conocer las manifestaciones contemporáneas del arte; de abrir el camino para el conocimiento de las literaturas extranjeras” (cit. en Reverte Bernal, 1986: 263).

²⁷⁹ B. Alonso de Santiago comenta que recurrir a las culturas indígenas del pasado es algo común entre los escritores contemporáneos mexicanos: “fue una de las características que unificó a los escritores de la revolución, deseosos de romper con el inmovilismo literario-plagado de influencias extranjeras en el que se había desarrollado la novela mexicana a lo largo de todo el siglo XIX y parte del XX” (1991: 200).

O el amor. El amor, que es la muerte extraña, la más extrema forma de morir; la más peligrosa y temida, forma de vivir el morir” (Yáñez, 1993: 11). A través del amor angustiado, el pueblo enjuto realizó su misión de “vivir el morir”. Desde allí se aprecia una fuerte huella de la cultura precolombina: la vida es un eterno retorno y una constante dualidad.²⁸⁰ Las pervivencias de la mentalidad indígena se mezclaron con las restricciones del catolicismo ortodoxo dando lugar a la incapacidad para vivir una vida verdadera religiosa o pagana. Yáñez ha notado esta atmósfera deprimida que circundaba las aldeas mexicanas en la víspera de la Revolución y lo minimiza en ese innombrado pueblo de Jalisco, cuyo habitante vivía bajo de la sombra del miedo preocupado por el fin del mundo.²⁸¹ En algún sentido, la revolución sí ha puesto fin a su mundo. No obstante, la destrucción era un paso necesario que permite abrigar la esperanza de que se vaya a renovar todo y la muerte de aquí significa una posible salvación.

El luto humano (1943) de José Revueltas también es una narrativa representante en la que prevalece la muerte. Su argumento explica el título, que alude a un pueblo encerrado (semejante al de *Al filo del agua*), “en trance de abandonar todo, un pueblo suicida y sordo, que no solo estaba amenazado de desaparecer sino que él mismo deseaba perderse, morir” (Revueltas, 1980: 38). La novela comienza con la muerte de Chonita, que es personificada como una criatura pasiva y pura: “La muerte estaba ahí, blanca, en la silla, con su rostro” (1980: 11) y termina con una matanza imperceptible de los zopilotes que, sin vacilación alguna, se arrojan sobre sus víctimas, los indigentes. La muerte impregna la novela con un fatalismo pesimista, conecta todos los argumentos y construye el desenlace de cada uno. La Revolución mexicana, la Guerra cristera y el Sistema de Riego, todas esas instancias reales que aparecen en el mundo ficticio de

²⁸⁰ Alonso de Santiago afirma también en su estudio que: “son numerosos los aspectos de *Al filo del agua* en los que se refleja la idea de repetición cíclica-muerte, supersticiones, amor frustrado, mentalidad apocalíptica” (1991: 203).

²⁸¹ En el último capítulo de la novela titulado «El cometa Halle», frente de la aparición del cometa sobre la tierra y el eclipse, los habitantes del pueblo se aterrorizaron y estaban convencidos de que Dios había venido a castigarles por sus delitos cometidos. Véase en “Miedo nuevo por algo terreno que sucederá. Miedo de vísperas diferidas. Miedo al hombre, a la naturaleza, a la colera de Dios. Con la vieja, una nueva zozobra sensible” (Yáñez, 1993: 329).

Revueltas emplazan al lector en la historia. Nos alientan a pensar sobre la mexicanidad y concluir en que esta quizá está hecha de muerte y de tragedia. En el nivel metafórico del texto, elementos como el personaje Adán, el éxodo del pueblo y la inundación con sus valores simbólicos²⁸² nos revelan una concepción mítica del autor y atribuyen al tema de la muerte una dimensión fantástica.

Elena Garro también inscribe, muchas veces, en su novela la cuestión de la muerte. En *Los recuerdos del porvenir* (1963) la muerte está habitada en el pueblo de Ixtepec, una multitud como cualquier otra que nace del viejo mundo, vive en el tiempo inmóvil y desentendiéndose del futuro: “Él sabía que el porvenir era un retroceder veloz hacia la muerte y la muerte el estado perfecto, el momento precioso en que el hombre recuperaba plenamente su otra memoria” (Garro, 1994: 35). La muerte construye el espacio del recuerdo: al principio el amor entre Julia y Felipe dio ilusión al pueblo, pero luego sus muertes le dejaron encerrado en la violencia y en el silencio, sin memoria, en un tiempo congelado;²⁸³ la llegada de Francisco Rosa abrió un nuevo pacto de la revolución, sin embargo, en vez de traer ilusión al pueblo, le empujó más a fondo hacia la muerte. Así, la fiesta se convirtió en un velorio y, finalmente, acabó transformada en un cementerio, la fosa de los fusilados. Quizás en este *hogar sólido*, los muertos, con la memoria de sus propias pisadas, podrían continuar hablando, viviendo, como en la vida.

Mil veces y en mil tonos se ha escrito sobre la muerte y sus ecos remotos, que por lo común se originan de las vivencias cotidianas. En *Oficio de Tinieblas* (1962) de Rosario Castellanos, la muerte es la derrota abrumada de la rebelión de los indios contra los ladinos; en la crónica *La noche de Tlatelolco* (1968) de Elena Poniatowska, la muerte es miles de cuerpos fríos y rígidos en la noche de masacre estudiantil; en *Las*

²⁸² Adán, el asesino de varios feligreses, contrasta con el procreador del Génesis bíblico; el éxodo como un retorno constante en vano del pueblo se contrasta con la migración de los judeocristianos y de los primeros mexicanos; la inundación provocada por la mala obra que fue el sistema de riego se relaciona con el gran diluvio que implica el renacimiento. Véase más en María de Ángeles Castro en «Lectura sociohistórica y simbólica de *El luto humano* de José Revuelta», *Letras*, 1993, No.27/28, pp.76-77.

²⁸³ Véase en Garro: “No sé cuánto tiempo anduvimos perdidos en ese espacio inmóvil” (1994: 149-150).

batallas en el desierto (1981) de José Emilio Pacheco, la muerte es las reminiscencias de un pasado abolido, es el olvido de una ciudad y de una época;²⁸⁴ en *Como agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel, la muerte es el mejor destino para la desafortunada pareja de Tita y Pedro, cuyos cuerpos ardieron con brillantes chispas destruyendo la legitimada jerarquía familiar.

El tiempo es un bien escaso, mientras que los deseos son insaciables. El honor descatado, el amor perdido, la salvación inaccesible... todos los lamentos que no se pueden aliviar en la vida real ofrecen una fuente de materiales de producción literaria. Los escritores se acercan al límite de la vida, trasponen los dinteles de la muerte, intentando saber algo más de lo intangible de la verdad. Nos recuerda la afirmación de Séneca:

Tantos hombres grandes, abandonando toda impedimenta, después de haber renunciado a riquezas, cargos, placeres, practicaron hasta el final de sus días eso tan solo de saber vivir; sin embargo, la mayoría de ellos salió de la vida admitiendo no saberlo todavía” (2010: 22).

La mayoría de los hombres no puede discernir la fisonomía de la vida todavía hasta el final de sus días, incluso las personas exitosas nunca pueden llegar a su totalidad. Así, delante de la incomprendibilidad del significado de la vida, los escritores mexicanos contemporáneos le visten de ropa tejida con rayos de realidad y magia. Este espíritu creador y la generosidad animaron mucho a los escritores chinos, en cuyas obras se aprecia la vinculación entre cuentos sobre fantasmas y duendes, leyendas históricas y anécdotas con la naturaleza local y la historia familiar, lo que produce a su lector una clara sensación de realidad.²⁸⁵

²⁸⁴ Se lee: “Se acabó esa ciudad. Terminó aquél país. No hay memoria del México de aquéllos años. Y a nadie le importa: de ese horror quién puede tener nostalgia. Todo pasó como pasan los discos en la sinfonola. Nunca sabré si aún vive Mariana” (Emilio Pacheco, 2001: 60).

²⁸⁵ Véase en el discurso de Nobel de Mo Yan en el 7 diciembre de 2012. Disponible en <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2012/yan/25459-mo-yan-discurso-nobel/>

Es el caso de las historias ocurridas en el distrito nororiental de Gaomi de Mo Yan: el tío Luo Han de *Sorgo rojo* (1968) fue desollado y murió trágicamente; el joven pobre Yong Le de *Alegría*²⁸⁶ (1987) deseaba ir a la universidad para obtener su felicidad pero fallaba constantemente en las pruebas y se suicidó al final; Fang Fugui de *Trece pasos* (1989) murió en la cátedra y resucitó más tarde en la funeraria; los niños de *La república del vino* (1992) fueron asesinados y servidos como platos artísticos. Es el caso de *¡Vivir!* (1993) de Yu Hua, cuyo protagonista Fugui sobrevivió los terrores de la guerra civil y las penurias de la Revolución cultural, mientras todos sus familiares y conocidos murieron uno tras otro por causa trágica. Era la inalterable voluntad de vivir la que le ayudó a vencer las desgracias y los golpes del destino. Se puede nombrar también a novelas de Yan Lianke, el carnaval de la boda póstuma (*En búsqueda de la tierra*, 1992), las personas que vivían de la venta de carne y piel humanas (*Los rayos del sol y la corriente del tiempo*, 1998), el hijo que comió la carne de sus padres para curar la enfermedad (*Canción del arado*, 1999), entre otros fenómenos y personajes bien perfilados con sus propias características, nos revelan la vida real del pueblo rural de China.

En las obras que hemos estado enumerando, todas las angustias, regocijos e incertidumbres más íntimas que han sufrido los hombres en el vasto mosaico de la vida se pueden explicar con la preocupación por la muerte y la inmortalidad, tal y como interpreta Unamuno desde una visión antropológica en su obra nuclear *Del sentimiento trágico de la vida*. La inquietud ante la muerte es un sentimiento vivido más que razonado, lo cual implica a cada hombre de carne y hueso rendir su culto “no a la muerte, sino a la inmortalidad”, que “inicia y conserva las religiones (o doctrinas)” (Unamuno, 1966: 42). En el delirio de la destrucción, la inmortalidad del alma y la existencia del Ser Supremo eran tomadas como un principio consolador para aliviar el dolor de los creyentes (Unamuno, 1966: 41); en el tiempo moderno, la perpetuidad del espíritu sigue inspirando al pueblo, apoyándole en el desempeño de la función que se le ha

²⁸⁶ La traducción es mía. El nombre del protagonista “Yongle” significa “la felicidad para siempre” en chino.

encomendado en la vida.

A esas alturas, recordamos que, en el contexto cultural de México y China, la vida y la muerte son una dualidad inseparable, son dos filados de una misma espada, son distintos espacios entre los cuales existe un paralelismo. Dice Paz:

La muerte no era el fin natural de la vida, sino fase de un ciclo infinito. Vida, muerte y resurrección eran estadios de un proceso cósmico, que se repetía insaciable. La vida no tenía función más alta que desembocar en la muerte, su contrario y complemento; y la muerte, a su vez, no era un fin en sí; el hombre alimentaba con su muerte la voracidad de la vida, siempre insatisfecha (1983: 49).

Según Paz, la muerte llega poniendo un fin del estado actual y así se activa el nuevo capítulo. Adentrándonos en este camino, la uno se prolonga en la otra y a la inversa. En las obras arriba mencionadas y muchas más, la obsesión por recurrir a la relación vida-muerte y a los sonidos profundos de sus orígenes entraña la necesidad de recuperar y restablecer la identidad que se difuminaba aún más después de la revolución del siglo XX. En el horizonte histórico contemporáneo mexicano, la identidad se define como “sucesión de lujos emocionales, de pasiones ordenadas por la fatalidad, de alianza orgánica entre raza y destino trágico, del gusto por la muerte, del machismo, irresponsabilidad, sentido totalizador de la Fiesta” (Monsiváis, 2004: 124). A los pueblos les es muy importante la cuestión identitaria. Testigos del proceso substitutivo de “los viejos actores, de los héroes cantinflescos con sentimientos de inferioridad, de los indios dormidos bajo un enorme sombrero, de los pachucos, de los revolucionarios corruptos, de la raza cósmica o de los mestizos albureros” (Bartra, 2002: 20), son estas generaciones posrevolucionarias quienes se enfrentan a una tarea más urgente de reencontrar el rumbo del desarrollo nacional, de difundir las tradiciones y reinventar sus significados en el presente.

En el ámbito de lo nacional en la literatura mexicana contemporánea me parece

imprescindible ampliar con más detalle el estudio de las obras de Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Fernando del Paso. Partícipes del sincretismo de las dos civilizaciones distintas y creadores de un nuevo México imaginario, estos escritores han elegido protagonistas más típicas de su cultura, integrándolos con mitos antiguos y vivencias actuales en una misma plataforma literaria. En sus obras la muerte se sale del sistema binario y sobrepasa el conflicto insoluble de la vida anterior. La muerte se presenta como un diamante de múltiples facetas que constituyen cada una de ella un objeto de estudio, en el que la individualidad y el contexto cultural actúan como factores sinérgicos y complementarias.

Así, veremos que, en Comala de *Pedro Páramo*, un mundo infinito dominado por la muerte, los habitantes condenados viven en las fronteras de los dos mundos, intentando buscar su salvación; en la sociedad moderna, Chac Mool resucita el antiguo esplendor de la civilización prehispánica mediante el sangriento sacrificio; durante la Revolución mexicana, miles de personajes como Artemio Cruz, camaradas y víctimas a la vez, en la irresistible corriente histórica mueren por una “causa” que es más “importante” que ellos mismos; en *La región más transparente*, dialogan los vivos y los muertos, se empalman y se amalgaman el pasado y el presente, se crea y recrea la realidad urbana de la Ciudad de México, a mediados del siglo XX, después del aquello que obtuvo el pregonado triunfo de la lucha armada; en *Noticias del Imperio*, la tragedia personal Maximiliano, un noble idealista y ambicioso, que vino con “buenas” intenciones y un difuso anhelo de futuro, fue fusilado al final, poniendo a cabo la vida efímera del Segundo Imperio Mexicano y dando lugar a un nuevo México que apenas comenzaba a nacer como república.

Todas esas facetas construyen una misma lucha, la lucha de resistir la suplantación hegemónica de valores (habla, religión, costumbres, concepto de patria, etc.), la lucha de ser los protagonistas de su propia historia.

IV. Temporalidad y espacialidad de la muerte en Juan Rulfo.

El narrador mexicano Juan Rulfo dejó una obra escasa pero ampliamente difundida: la colección de cuentos *El Llano en Llamas* (1953), las novelas *Pedro Páramo* (1955) y *El gallo de oro* (1980) y algunos relatos sueltos, entre ellos «La vida no es muy seria en sus cosas» (1945), «Un pedazo de noche» (1959) y algunos guiones cinematográficos. Toda esta producción ha sido conocida y valorada en “más de cuarenta lenguas del mundo” (Zepeda, 2018: 21), lo cual convierte a Juan Rulfo en uno de los escritores de mayor fama mundial en la literatura mexicana.²⁸⁷

Pese a la exigüidad cuantitativa de la obra, el autor ha sido galardonado con una alta evaluación tanto por parte de los críticos como de sus colegas escritores. Enrique Sordo le considera como “un maestro de la novela iberoamericana y como el mejor narrador de México” (1986: 34); Arturo Souto afirma: “Juan Rulfo, sin lugar a dudas, merece el ruido que se hace a su alrededor. Es el mejor cuentista de México, y uno de los escritores más originales y vigorosos que hemos conocido” (1954: 184). Susan Suntag comenta que “la novela de Rulfo no es solo una de las obras maestras de la literatura universal en el siglo XX, sino uno de los libros más influyentes del siglo; en efecto, sería difícil exagerar su influencia en la literatura en castellano durante los últimos cuarenta años” (2010: 14); Gabriel García Márquez propuso en su momento: “La obra de Rulfo es capaz de erguirse como literatura de excelencia en pie de igualdad con la tragedia griega” (cit. en Zepeda, 2018: 24).

Para entender mejor la obra de Juan Rulfo es indispensable conocer algunos de sus datos biográficos, ya que todos los antepasados influyeron considerablemente en su

²⁸⁷ Véase más en *Juan Rulfo y su obra. Una guía crítica*: “(Juan Rulfo es) el escritor más traducido en la historia de la literatura mexicana, con ediciones tanto en las más empleadas en occidente (alemán, francés, inglés, italiano, portugués, por ejemplo) como en comunidades lingüísticas más restringidas (euskera, feroés, gaélico, kurdo), sin olvidar las más amplias (chino)” (Zepeda, 2018: 21).

estilo literario. Nacido en 1917 en Sayula,²⁸⁸ municipio de Jalisco, Rulfo tuvo una infancia precaria. Por una parte, las continuas recaídas de salud en la familia impusieron una carga económica cada vez mayor; por otra, la violencia revolucionaria les privó de una vida tranquila y obligó a sus padres a cambiar constantemente de residencia. Durante la rebelión de los Cisneros (1926-1928), Rulfo sufrió el asesinato de su padre y, más tarde, la muerte de su abuelo. Poco después, su madre también falleció. A sus diez años Rulfo se encontraba solo, huérfano, ingresado en un Colegio en Guadalajara, rodeado de niños con la misma suerte. De allí procede el sentimiento de continua soledad, de aislamiento y de incapacidad de comunicación que le acompañó durante toda su vida. Como afirma Rulfo en una entrevista: “Lo único que aprendí fue a deprimirme. Fue una de las épocas en las que me encontré yo más solo. Y en donde conseguí un estado depresivo que todavía no se me puede curar” (cit. en Barrientos del Monte, 2007: 22).²⁸⁹ Así pues, la infancia y juventud de Rulfo estuvieron marcadas por la soledad, de modo que la lectura se convirtió en un tipo de consuelo que le salvó de las penurias de la vida real:

Mi verdadera vocación es la historia. Lo de la literatura vino como algo que tenía que venir, como una cosa aparte; tantas lecturas que tuve de chico terminaron influyéndome. Así que un buen día me dio por hacer algo por mí mismo; pero, para mí, escribir ha sido por siempre un entretenimiento. Yo no soy más que un aficionado (cit. en Zepeda, 2018: 59).²⁹⁰

²⁸⁸ Así lo confirman sus actas de nacimiento y de bautizo en el Registro Civil y en la Parroquia de Sayula (Barrientos del Monte, 2007: 7). Sin embargo, como indica Fernando Barrientos del Monte, el propio autor declaró varias veces que había nacido en Apulco y en otra ocasión señaló que había nacido en Zapotlán el Grande en 1918 (2007: 9). Según Barrientos del Monte: “Negar su lugar de origen posiblemente tenía la motivación de no querer ser tachado de sayulense, una afrenta para la hombría de cualquier jalisciense de la región. Los habitantes de Sayula tienen la mala fortuna de que la *vox própuli* de Jalisco los tachara de ‘homosexuales’ y ‘tontos’” (Barrientos del monte, 2007: 7)

²⁸⁹ “Joaquín Soler Serrano entrevista a Juan Rulfo a Fondo” de la Serie A Fondo de RTVE, Radio y Televisión Española, Ministerio de Cultura, Expte. No. 58.774., 1997.

²⁹⁰ Este discurso está publicado en la entrevista de Ignacio Ezquerro y Ramon Artiach a Juan Rulfo.

Rulfo se define como “un aficionado a la literatura”. La afición por leer y escribir lleva a Rulfo a convertirse en un cuidadoso observador y en un excepcional narrador. En sus obras se puede encontrar la reflexión en torno a su pueblo natal, Jalisco, un territorio donde la revolución y las guerras crearon una situación de abandono y penuria, con una dictadura maquillada superficialmente como democracia, de gente reconcentrada, obsesionada con la memoria y con la muerte. Rulfo recuerda:

Tal vez en lo profundo haya algo que no esté planteado en forma muy clara en la superficie de la novela. Yo tuve una infancia muy dura, muy difícil. Una familia que se desintegró muy fácilmente en un lugar que fue totalmente destruido [...] Viví en una zona de devastación. No sólo de devastación humana, sino devastación geográfica (cit. en Sommers, 1974:19).

Esta memoria se plasma fielmente en su novela. Por lo tanto, los pueblos rurales creados por Rulfo, tanto la Comala de *Pedro Páramo* como la Luvina en el relato homónimo, se pueden considerar como un microcosmos del país de aquel entonces, un espacio que padecía traumas de la posguerra y con unos habitantes que vivían en la miseria y en la angustia por la inestabilidad social.

Los temas que ocupan a Rulfo en su creación también están relacionados con los problemas que sufría realmente el campesino mexicano posrevolucionario, tales como la pobreza absoluta («Es que somos muy pobres», «Paso del Norte»), el despojo de la tierra («Nos han dado la tierra»), la disminución de la moral (el incesto²⁹¹ entre Natalia y su cuñado de «Talpa», entre Susana San Juan y su padre en *Pedro Páramo*, el de Anacleto Morones con su hija en el relato homónimo), el despotismo del cacique (los hermanos Torricos de «La cuesta de las Comadres», *Pedro Páramo*), el miedo («Dile que no me maten», «El hombre»), la marginación y exclusión social («Macario», «Los

²⁹¹ Cabe señalar que el tema del incesto es un elemento esencial del mito. En muchas mitologías los ancestros son un hermano y una hermana, por lo que el primer matrimonio es incestuoso (Meletinski, 1983: 203).

olvidos»). Como señala Barrientos del Monte, “los cuentos de Rulfo son una especie de imágenes nacionalistas, referencian escenas petrificadas de sucesos breves tanto imaginarios como reales” (2007: 43), todos ellos envueltos en la tiniebla de la muerte.

Esta imagen general de la vida mexicana que nos muestra Rulfo, en cierto modo refleja la situación de toda la América Latina al entrar el siglo XX: países recién independizados que buscaban su nuevo rumbo en medio del torbellino de guerras internas o interminables conflictos entre partidos; pueblos salvados de la dominación de invasores extranjeros que intentaban unificarse con la herencia de la genealogía cultural del país y anhelaban un futuro de paz y dignidad. La obra de Rulfo es así “un trasunto esencial de toda una América trágica y maravilla, cargada de la belleza de la tierra y del dolor” (1986: 34), tal y como afirma Sordo.

Más allá de la originalidad de los temas y objetos escogidos por Rulfo, las técnicas narrativas empleadas por el autor establecieron una autoridad sin precedentes en la literatura mexicana. Cuando empezó a escribir sus primeros cuentos, la literatura mexicana estaba entrando en la modernidad gracias a las editoriales e instituciones culturales y la formación que ambas proporcionaban a varias generaciones literarias de la época. Se puede apreciar que alrededor de los años cincuenta los recursos cinematográficos más socorridos ya se empezaron a emplear en las novelas y cuentos: los picados, el *trávelin*, la *prolepsis* y la *analepsis*, el *flash sideways* (la narración en tiempo simultáneo y espacio), etc.

En la creación rulfiana, la característica más destacada es la ruptura del tiempo y del espacio. Los lectores, a medida que profundizan en la historia, forman una imagen vívida y completa de los personajes, cuyos caracteres normalmente están predispuestos por los miedos, la tradición y la costumbre del mundo ficticio creado por el autor. No obstante, esta aparente configuración del espacio literario en la que Rulfo invita al lector a involucrarse tiene un esquema poco previsible: “no solo las tramas están resquebrajadas y diluidas; las acciones aludidas por quien se encuentra narrando suelen pertenecer a un pasado indefinido, y es el sentido mismo de esas acciones el que

pareciera haberse convertido en un enigma” (Perus, 2018: 101), tanto para los lectores como para los personajes que estuvieron involucrados en ella, todos estaban buscando a tientas el orden, intentando desentrañar el hilo del desarrollo.

El propio Rulfo explica el diseño del orden temporal de su obra:

La práctica de escribir los cuentos me dio disciplina- señaló-, y me hizo darme cuenta de que era necesario desaparecer y dejar que mis personajes fueran libres de hablar como quisiera, lo que causó, al parecer, una falta de estructura. Sí hay estructura en *Pedro Páramo*, pero es una estructura hecho de silencios, de hilos sueltos, de escenas cortadas, en la que todo ocurre en un tiempo simultáneo que es un no tiempo (cit. en Suntag, 2010: 140).

El “no tiempo” coarta el intento de dibujar un espacio claramente delineado. En su lugar, aparece un espacio borroso y difuso que, a pesar de sus características particulares, puede ser cualquier lugar. Como hemos comentado antes, en los mundos ficticios rulfianos se proyecta no solo México sino toda América Latina, donde aún dominan la miseria y la muerte en pleno siglo XX después de guerras de independencia. La temporalidad y la espacialidad son, sin duda, dos de los elementos primordiales en la valoración que pueda hacerse de una buena novela. La dificultad que ofrece Rulfo en la estructura rompe con los hábitos de lectura, nos desconcierta y nos atrae, nos ofrece la posibilidad de “seguir a los personajes en sus luchas contra la peor parte de sí mismos o su abandono a fuerzas aparentemente superiores” (Zepeda: 2018: 111), que es la muerte.

En contraposición a la carga temática y a la complejidad estructural, el lenguaje de Rulfo es aparentemente sencillo. El autor dotó a sus personajes de una gran libertad de expresión, dicho de otro modo, dejó a los campesinos jaliscienses hablar por sí

mismos,²⁹² sobre su desesperanza y angustia, sobre su lucha y miedo por vivir, y su léxico, pese a que proviene de la biblioteca personal de Rulfo, es universal y muy actualizado para su tiempo. Este conocimiento ha tenido la labor rigurosa y apasionada de estudiosos como Víctor Jiménez en «Presentación al léxico de la narrativa de Juan Rulfo» (2008). Además del habla autónoma de sus personajes y los usos lingüísticos vernáculos, para elaborar un discurso narrativo más apropiado a la percepción estética de los tiempos modernos, Rulfo esclarece la narrativa lúgubre con un idioma poético, acudiendo a una vasta memoria: la “de la canción vernácula, de donde provienen varios de los tópicos del imaginario sentimental mexicano, estilizados o parodiados por el narrador jalisciense, o la del idioma cervantino, de la picaresca y del teatro de los Siglos de Oro” (Perus, 2018: 102).

En palabras de González Boixo, esa “mezcla de lenguaje poético y recreación del habla popular que bien podría considerarse como característicamente ‘rulfiano’” (2018: 114). Para los lectores, en cierto nivel, las técnicas narrativas a partir de la perspectiva verbal y emocional de los personajes suplen la dificultad de lectura causada por el desorden del tiempo y espacio, haciendo que estos últimos no sean una mera apelación a la tendencia vanguardista, sino que realcen el encanto de los temas graves, del horror y la oscuridad de la humanidad y los hagan llegar con mayor potencia a los lectores. Para la novela hispanoamericana, el despliegue narrativo rulfiano y la variada forma de estructurarlo inauguraban una nueva narrativa que superaba los cauces realistas y tradicionales de la anterior²⁹³ anticipando así “las más radicales de la novela que, solo en la segunda mitad de los años sesenta, comenzarían a generalizarse en la novela

²⁹² En «El desafío de la creación», Rulfo declara que para alcanzar la vida singular de un personaje literario en la escritura hay que eliminar al autor para que los “personajes funcionen por sí y no con mi inclusión [...] en la medida que el personaje adquiere vida, uno puede entonces ver hacia dónde va. Siguiéndolo lo lleva a uno por caminos que uno desconoce, pero que, estando vivo, lo conduce a uno a una realidad o una irrealdad, si se quiere (1980: 15-17).

²⁹³ González Boixo afirma que Rulfo está en la “primera nómina de narradores hispanoamericanos que tenía clara conciencia de la necesidad de superar las técnicas empleadas por la novela tradicional (Sábato, Carpentier, Cortázar, Borges, Felisberto Hernández, Onetti, García Márquez ya habían publicado relatos y novelas que anunciaban la nueva perspectiva, aunque ninguno había innovado tanto técnicamente como Rulfo), autores que se inspiraban, además de en su propia tradición narrativa, en los principales renovadores de la narrativa occidental como Kafka, Joyce, Faulkner, Proust o V. Woolf” (2018: 115).

hispanoamericana” (González Boixo, 2018: 114).

En resumidas cuentas, Juan Rulfo debe ser considerado como una cumbre de expectativas comunes a toda el área geográfica de la lengua española. La peculiar temporalidad y la espacialidad de su obra contribuyen a la fluidez de la expresión de los géneros difíciles y apretados: “aquellos gemiquean, rebuscan con las uñas en la desesperación; Rulfo levanta con sus poderosas manos la luz de la muerte y el germen inagotable que hay en el hombre aun cuando éste parece haberse convertido aparentemente en carroña” (Arguedas, 1978: 214). En su estudio, Arguedas ha profundizado sobre el tema de la muerte rulfiana como un referente para la literatura universal.²⁹⁴ Este reconocimiento generalizado no puede obtenerse sin el acuerdo común entre los lectores con respecto al valor de las obras. Las obras captan la atención porque evocan recuerdos colectivos, porque se sitúan en “la inmediatez del presente” (Zepeda, 2018: 157) y, sobre todo, porque muestran a la civilización mexicana una historia compartida entre todos, una realidad que se desarrolla ante sus propios ojos.

²⁹⁴ Véase más en Arguedas en «Reflexiones peruanas sobre un narrador mexicano»: “Los bosques de México, los campos calcinados y esa jubilosa, casi estentórea y natural forma en que el hombre mexicano celebra la lucha y la muerte [...] ninguno como él nos lleva a su más íntima morada; nos hace tocar casi con las manos, con la punta del corazón, la fuente de que brota. [...] ningún [...] sea capaz de meterse a la médula del extranjero como éste, y quisiera afirmar, nuevamente, que la presencia de la muerte juega algún papel en esta hazaña (1978: 124).

4.1 Aproximación a la obra *Pedro Páramo* y sus figuras.

Desde el momento de su aparición, *Pedro Páramo* ha generado un sinnúmero de lecturas e interpretaciones. Por un lado, la percepción de la narrativa del autor, el habla colectiva campesina y las escenas pintorescas del espacio rural se encuentran en franca sintonía con las tendencias contemporáneas de la literatura mexicana (ej. tema rural, revolución y posrevolución, la miseria y la soledad) y conforman un mundo ficticio impresionante que se caracteriza por una genealogía estilística particular. Por otro lado, la alteración de las voces narrativas y la complejidad del orden cronológico que suponían un reto para el lector de mediados de la década de los cincuenta²⁹⁵ ha llevado a una de las innovaciones más radicales para la literatura mundial en la segunda mitad de siglo XX y hasta bien entrada la siguiente.

La vitalidad del texto y su éxito a la hora de plasmar la realidad agraria mexicana hacen de la obra una lectura influyente en el mundo y necesaria en Latino América. Acerca de su aportación, muchos de sus escritores coetáneos han dejado testimonios contundentes y entusiastas: “Nunca, desde la noche tremenda en que leí *La metamorfosis* de Kafka [...] había sufrido una conmoción semejante” (García Márquez, 1980: 32). Borges incluso eleva la novela a la excelencia a nivel mundial, indicando que “es una de las mejores novelas de las literaturas de lengua hispánica, y aun de toda la literatura” (1985: 9); Susan Sontag elogia sin reservas la obra por su influencia y sus repercusiones en ámbito académico: “*Pedro Páramo* es un clásico en el sentido más cabal del término [...] Ha influido profundamente en la producción de la literatura y continúa resonando en otros libros” (2010: 141). Para la legión de jóvenes escritores que en las décadas posteriores aspiraban al éxito en la corriente del *boom* latinoamericano, Rulfo había sido un ídolo, todos querían escribir, en palabras de

²⁹⁵ El propio Rulfo en «Juan Rulfo examina su narrativa», deja su testimonio: “A *Pedro Páramo* yo le quité muchas páginas, como unas cien páginas, pero después ni yo mismo lo entendí. Entonces pasa que después inventé que era un libro para leerse tres veces y a la tercera vez pues ya se entendía de qué trataba” (1976: 306).

Alfredo Bryce Echenique, “con un aire a lo Rulfo” (cit. en Ayén, 2014: 777).

A pesar de que la historia de la novela y sus personajes son ficcionados, el mundo presentado por Rulfo está bien encajado en una naturaleza nativa, autóctona y realista: el campo mexicano, o más precisamente, la tierra jalisciense, en el cambio de siglos. Tras la dictadura de Porfirio Díaz, México gozó de una cierta estabilidad por la dominación de los grupos oligárquicos. No obstante, la injusticia social y la opresión contra los más desfavorecidos no supuso avance alguno. La Revolución Mexicana (1910-1920) y la Guerra Cristera (1926-1929) estallaron consecutivamente con el fin de eliminar la desigualdad social, pero también causaron, a su vez, desmanes en los pueblos. En este trasfondo histórico se desarrolla *Pedro Páramo*. Si bien la trama estilística del autor es abigarrada y confusa, el argumento de la novela es más que sencillo: Juan Preciado ha prometido a su madre agonizante volver a su pueblo natal para buscar a su padre, un tal Pedro Páramo, el cacique de un pueblo a quien no conoce: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo” (Rulfo, 1994: 7). A medida que avanza el viaje, Juan descubre gradualmente el rostro verdadero de Comala, un pueblo deshabitado, acosado por los murmullos de las almas que quedaron atrapadas en él. Mediante las conversaciones con los fantasmas, Juan llega a conocer la historia de su padre, del lugar y de sus habitantes. Asfixiado por el rumor del pasado, al final, Juan Preciado muere.

Nada en este relato se atiene a la lógica normal, los muertos pueden hablar entre sí, el pueblo muere por el hambre como lo predice la maldición, los fantasmas pueden arrastrar a un vivo a la tumba. Si se trata de trascender lo que parece apenas anecdótico y mágico, vale la pena mencionar una reflexión de Jorge Zepeda, quien indica que *Pedro Páramo* posee una dimensión histórica cuya perspectiva “rebasa cualquier asomo de nacionalismo chauvinista y desautoriza etiquetas como la del llamado ‘realismo mágico’, puesto que se sustenta en un conocimiento profundo de la idiosincrasia indígena” (2018: 23). Deduce Zepeda que la intención de Rulfo era recuperar la memoria social y reconocer los procedimientos violentos de la sociedad

mexicana que se remontaban a la sangrienta conquista española en el siglo XVI (2018: 23).

Como hijo de Jalisco, Rulfo vivió la enorme diferencia entre el futuro prometido por la revolución y la decepcionante realidad al presenciar cómo la Guerra Cristera martirizaba a su pueblo.²⁹⁶ La realidad de la situación campesina o indígena mexicana, las dificultades relacionadas con la marginalidad y la soledad, la pobreza y el dominio del poder autoritario cargan de agudeza y brutalidad la construcción poética de Comala, figurando de esta manera la imagen de una muerte omnipresente que se desarrolla como una extensión de dicha realidad latinoamericana.

4.1.1 Pedro Páramo y el cacicazgo.

En cuanto a los personajes de la novela, gente aparentemente moderna y sencilla en la caótica relación espacio-tiempo, puede decirse que quedan envueltos en velos de fantasía y obtienen un color supernatural. En ellos se reflejan una latente vinculación con los valores culturales ligados a la tierra desde tiempo prehispánico. Pedro Páramo, el personaje principal, es el prototipo del hacendado feudalista, el macho de una sociedad patriarcal, el padre de muchos hijos bastardos, el encomendero de la región, el ricacho del pueblo. Como nos introduce el arriero Abundio en uno de los primeros pasajes: “toda la tierra que se puede abarcar con la mirada...Es de él todo ese terrenal” (Rulfo, 1994: 10). Pedro Páramo es un poder absoluto que gobierna al vulgo con firmeza. Rulfo nos ha contado, sin imparcialidad, toda su historia vital, desde la infancia

²⁹⁶ En la región de los Altos de Jalisco, la mayoría de los habitantes son campesinos que se dedican a la agricultura y la ganadería. La religión funciona como un auténtico control ideológico en la historia desde su formación. Como señala José Guadalupe De La Fuente Aguilar en «La cristiada en los Altos de Jalisco»: “El hecho de que la gran mayoría de las tierras sean de temporal coloca el alteño en una situación de completa dependencia de los fenómenos naturales: lluvia, sol, sequía, calor, heladas, etc. Estos fenómenos están en las manos de Dios y por lo mismo la religión es primera” (2013: s.p.). En esta circunstancia, la Guerra Cristera encontró Jalisco un importante escenario, afirma De La Fuente Aguilar: “sin lugar a dudas el movimiento armado se generó con mayor intensidad que en otras regiones del país” (2013: s.p.). Recuperado en <https://www.monografias.com/trabajos98/cristiada-altos-jalisco/cristiada-altos-jalisco.shtml>

hasta sus años de cacique, desde un chico iluso hasta “un rencor vivo” (Rulfo, 1994: 9), desde los sentimientos más tiernos en su corazón hasta las atrocidades más inhumanas en su acción. El autor no lo justifica, tampoco lo condena; simplemente lo deja actuar.

Pedro Páramo ha tenido una infancia precaria. Perdió a su padre a edad temprana y su madre, inmersa en el dolor, se alejó del niño emocionalmente. Años más tarde, la partida de Susana lo dejó abandonado. Así se cerró abruptamente el edén de la infancia, Pedro tenía que entrar solo en la desconocida adultez. Mediante robos, engaños, asesinatos y matrimonios interesados, Pedro Páramo obtiene la riqueza; a partir de la amenaza y del ejercicio efectivo de la violencia, consigue el poder autárquico: trata a las mujeres como herramienta sexual y viola a cualquiera que se le antoja; finalmente, es asesinado por uno de tantos hijos a los que no había dado su apellido. Antes de morir, el cacique jura vengarse de su pueblo: “Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre. Y así lo hizo” (Rulfo, 1994: 95). Sus palabras se erigen en ley de la naturaleza. Junto con su muerte, se va toda la vitalidad del pueblo. Sin el líder, el semental de la tierra, Comala muere de hambre.

La dinámica del cacicazgo es un fenómeno compartido por toda América Latina. Concretándonos en México, el caciquismo tiene sus raíces prehispánicas y coloniales, es decir, existía antes de que el término mismo fuera introducido por los invasores españoles en el siglo XVI²⁹⁷ y se fortalecía a través de la conquista. Amit Thakkar comenta:

The local caciquismo in Comala is almost a microcosm of the state-sponsored, institutional “caciquismo” of the “Spanish Empire” in the

²⁹⁷ Luisa Paré en «Caciquismo y estructura de poder en la Sierra Norte de Puebla» entra más profundamente en el término cacique, que “viene de la palabra kassiquan de la lengua arawaka del Caribe que quiere decir tener o mantener una casa [...] Los españoles adoptaron esta palabra y la aplicaron a ciertas autoridades entre los pueblos conquistados en América del sur, Mesoamérica [...] Durante la Colonia en la Nueva España, el caciquismo consistía en el reconocimiento por parte de la Corona de los títulos de nobleza de los indígenas. Aún después de la abolición de los títulos de los caciques en 1824, el término permaneció en el vocabulario popular para designar a las personas que ejercen el poder real mediante el nombramiento o manipulación de las autoridades y sus representados” (1978: 36).

sense that it involves a “mini-alliance” between a secular and religious authority to ensure order. The Caciquismo in Comala is a definition of Spanish America²⁹⁸ (2012: 101).

En este sentido, el cacique Pedro Páramo se puede considerar como un análogo a los colonizadores europeos, cuyas atrocidades son precisamente un reflejo vivo de estos invasores: la matanza de los habitantes autóctonos, el despojo violento de tierras y riquezas de los residentes, la violación de las mujeres, etc. Debido a que “el modo de producción en que se sustenta (el cacicazgo), frena el desarrollo de una región” (Paré, 1978: 31), durante la Revolución de 1910-1917, el pueblo se puso a extirpar esta mala yerba, reclamando “mueran los caciques” (Paré, 1978: 31). No obstante, la Revolución y los partidos políticos que engendró construyeron un nuevo estilo de estructura de poder que fue utilizado por ciertos latifundios en su provecho,²⁹⁹ así que ha permitido el surgimiento de miles de caciques como Pedro Páramo en el tiempo de Porfirio Díaz. Afirma Rulfo en una entrevista:

Pedro Páramo es un cacique de los que abundan todavía en nuestros países: hombres que adquieren poder mediante la acumulación de bienes y éstos, a su vez, les otorgan un grado muy alto de impunidad para someter al prójimo e imponer sus propias leyes. No hay en ello, pues, ninguna metáfora, si acaso cierta metamorfosis que los convierte, por asociación, en consorcios o en sociedades anónimas al servicio de determinados intereses (cit. en Vital Díaz, 2003: 200).

En efecto, la imagen de Pedro Páramo se puede encontrar en la cultura china. Un

²⁹⁸ “El caciquismo local en Comala es casi un microcosmos del “caciquismo” institucional del “Imperio español” patrocinado por el estado en el sentido de que implica una “mini-alianza” entre la autoridad secular y la religiosa para garantizar el orden. El caciquismo en Comala es una definición de América española” (la traducción es mía).

²⁹⁹ Véase en Ruffinelli: “Enfrentado a los revolucionarios, Pedro Páramo decide que la mejor manera de combatir su peligro consiste en ayudarlos. [...] el cacique mediatiza y utiliza en su favor la fuerza popular, sin base ideológica, que liberaba en actitudes de violencia el descontento legítimo y una menos legítima ansiedad de pillaje” (1977: 13).

ejemplo representativo se puede ver en la obra *Los rayos del sol y la corriente del tiempo* (1998),³⁰⁰ del escritor chino Yan Lianke. En la década de 1980 Yan había leído *Pedro Páramo* y creía que esta obra, que era anterior a *Cien años de soledad*, era una pieza magistral. Dijo: “我想这部小说对我有很大的启发[...]我写很现实的小说时,其实也有很多亡灵的叙述、或者乡村的神秘事件等,只是它们当时非常非常次要。后来这些东西就慢慢升上来了”³⁰¹ (2007, s.p.). *Los rayos del sol y la corriente del tiempo* fue precisamente creada bajo la influencia del realismo mágico.³⁰² Como Pedro el cacique, el protagonista de dicha novela, Sima Lan también es un típico señor feudal, que cuenta con el poder supremo y domina la vida y la muerte de sus campesinos. Para ser el “cacique” de la aldea, Sima Lan ha hecho todo lo posible para allanar el camino. Su poder e influencia aumentan a partir de despojos, imposiciones, matrimonios interesados, igual que el de Pedro Páramo. Es ambicioso y prepotente, astuto y abusivo, así que toda la aldea Sanxing³⁰³ acaba sucumbiendo a su arbitrariedad. En esta aldea existía una maldición, que todos los pueblos no pueden llegar a los cuarenta años. Para prolongar su vida agotada y mantener el poder, Sima Lan sacrifica a su mujer amada Lan Sishi, pidiéndole que se prostituya para pagarle la factura médica. Sin embargo, la desmesurada codicia le conduce a un desenlace irónico. En el día de su cumpleaños, Sima Lan muere junto con su amada, quien se suicida a causa de una enfermedad sexual. El agua que le ha costado media vida introducir es impura³⁰⁴ y la aldea de Sanxing se abisma nuevamente en el ciclo del infierno.

³⁰⁰ La fecha indicada es la fecha de la primera publicación.

³⁰¹ “Creo que esta novela me ha inspirado mucho [...] En mi escritura de novelas realistas de antes había bastantes narrativas de los muertos, o sucesos misteriosos en el campo, pero esos elementos eran muy secundarios en aquel momento. Más tarde esas cosas se aumentan lentamente” (la traducción es mía)

³⁰² En un estudio se señala: “《日光流年》是阎连科从传统写实到魔幻现实主义的一个转折点” (Zhang, 2016: 14). “*Los rayos del sol y la corriente del tiempo* es, para Yan Lianke, un punto de inflexión del realismo tradicional al realismo mágico” (la traducción es mía).

³⁰³ Literalmente, significa la aldea de tres apellidos.

³⁰⁴ Durante su mandato, Sima Lan sugiere encauzar el agua de Templo Lingyin, donde los residentes pueden vivir hasta los cien años. No obstante, el agua que llega al final es podrida: “发黑的污草, 泡胀的死鼠, 灌满泥浆的塑料袋和旧衣裙、旧帽子, 红的死畜肚, 白的脏毛皮, 挤挤搽搽, 推推搡搡在水面上又碰又撞” (Yan, 2012: 110). “Yerbas mezclados con lodos ennegrecidos, ratas muertas hinchadas, bolsas de plástico llenas de barro y ropa vieja, sombreros viejos, vientre rojo de animales muertos, pelaje blanco y sucio, apretando, empujando y chocando entre sí en el agua” (la traducción es mía).

Ambos personajes son aspirantes al poder, están acostumbrados a ponerse por encima de la vida y la muerte de los otros y tienen desdoblamientos de su personalidad: son despiadados al tratar a la gente, pero también son capaces de sentir una gran ternura hacia su amante; son autoritarios y omnipotentes, pero experimentan un dolor espiritual sin límite. La imagen de un líder masculino tan fuerte e imponente, cuya dominación es personal y generalmente hegemónica, puede encontrar sus raíces en la configuración de la sociedad patrilineal,³⁰⁵ como concluye Raymond Buve. En su estudio “encontramos en el México rural y eminentemente patriarcal, un contexto político-cultural idóneo para el ejercicio del poder caciquil, el caciquismo a todos los niveles” (2003: 38), Barrientos del Montes analiza cómo Pedro Páramo manipula el poder para consolidar su posición en

una pirámide social donde en el vértice principal está el cacique, quien ejerce un dominio *patrimonialista*, porque él es dueño de todo y decide la distribución de los bienes; *personalista* porque, en la relación con todos aquellos que están por debajo de su autoridad tradicional, tiene un trato diferente con cada persona, lo que genera una competencia individual por ganarse del patrón; y *paternalista*, porque al ser quien distribuye los bienes, también lo hace con afectos (2007: 46-47).

El patriarcalismo como un fenómeno histórico en Mesoamérica y en la China antigua ya existía. La primacía masculina se refleja en la autoridad máxima del padre y el énfasis en los ascendientes varones. En la civilización prehispánica, afirma John Nash, cuando los mexicas comenzaron la competición por la tierra a través de ejercicios militares, “el hombre se transformó en especialista de la guerra [y] las mujeres se convirtieron en el botín que era compartido por los vencedores” (cit. en Delfín

³⁰⁵ Cabe señalar que el tema del incesto, en cierto nivel, se puede explicar con la posición de poder generalmente manifestada por el sexo masculino. Afirma Quirós Ferlini: “por medio de la socialización patriarcal y dentro de un esquema de pensamiento disfuncional se cree con el derecho de poseer tanto el cuerpo como la propiedad física de quienes están bajo su ‘mando’” (2014: 52).

Guillaumin, 2003: 41). Mientras, en las dinastías feudales chinas, alrededor del emperador, el padre y el marido se construye una unión religiosa, legal y económica rígidamente estructurada, en la cual la obediencia de sangre, territorio y patrón regulan la conducta de sus ciudadanos. Han Feizi señala que“臣事君，子事父，妻事夫，三者顺，天下治，三者逆，则天下乱，此天下之常道也”³⁰⁶(cit. en Chen, 1974: I.107-108). Es más, el patriarca de la familia controla hasta la vida y la muerte de su descendencia. Según la ley de la dinastía Qing: “父母控子，即照所控办理，不必审讯”³⁰⁷ (cit. en Wei, 2015: 153).

En las prácticas de sacrificio o los ritos funerarios también aprecia una dominación masculina: los sacerdotes normalmente son varones y hasta en el nivel de los esclavos para el sacrificio solo los hombres podían tener oportunidad de ser atendidos regiamente durante el tiempo previo a su sacrificio, mientras las esclavas debían “padecer un sinnúmero de vejaciones como trabajar o danzar sin descanso, siendo drogadas y embriagadas con un brebaje llamado izpachtli para que cuando les cortaran los pechos estuviesen sin sentido” (Delfín Guillaumin, 2003: 42).

En general, durante bastante tiempo, se presencia un fuerte patriarcalismo en casi todos los grupos y estratos sociales tanto en China como en México, que se mezcla con las complejas clases sociales del devenir histórico civilizatorio (o decir occidental) y evoluciona junto con la estructura económica. Hasta el siglo XX, en los lugares campestres cerrados y con recursos finitos, como la Comala de la novela, aún existe la tendencia de comparar al gobernante con un padre, que es un cacique, o dicho de otra forma, el hacendado, el patriarca. Este refunda el pueblo fecundando a las mujeres. Es padre de muchos hijos bastardos, pero en ningún momento ha intentado protegerlos, resguardarlos o guiarlos, al contrario, en palabras de Paz, este rol de padre “no tiene ningún sabor paternal, se dice [...] para imponer una superioridad, esto es, para humillar”

³⁰⁶ “El cortesano sirve al monarca, el hijo al padre y la esposa al marido. Si sigue estas tres órdenes, el mundo estará en paz; si se violan una de estas órdenes, el mundo será caótico” (la traducción es mía).

³⁰⁷ “Si los padres denuncian a sus hijos, se maneja el caso de acuerdo con su testimonio, sin necesitar el juicio” (la traducción es mía).

(1983: 73). Y prosigue:

Su significado real no es distinto al del verbo chingar y algunos de sus derivados. El “Macho” es el Gran Chingón. Una palabra resume la agresividad, impasibilidad, invulnerabilidad, uso descarnado de la violencia, y demás atributos del “macho”: poder. La fuerza, pero desligada de toda noción de orden: el poder arbitrario, la voluntad sin freno y sin cauce (1983: 73).

Quizás el sistema del caciquismo conduce inevitablemente a ausencia del padre.³⁰⁸ Los caciques tienen la autoridad indiscutible sobre su pueblo, cuentan con un formidable poder psíquico que domina a través del inconsciente, controlan el pulso económico del territorio, son el eje y el motor de sociedad con raíces históricas y culturales identificables y pueden decidir si una comunidad es próspera o si una tierra es baldía.³⁰⁹ Aunque encarnan todos los poderes absolutos tienen su debilidad. Rulfo nos ha mostrado no solo las atrocidades del cacique Pedro Páramo, sino también lo que hay detrás de esas brutalidades. En *Pedro Páramo* encontramos un personaje ambiguo, de doble carácter, señala Zheng: “不同的经历与命运集于一身: 得意与衰败, 期望与失望; 他从一个全体村民的冤家、迫害者, 最终成为他一手制造的地狱的牺牲者; 以没有希望、没有幻想的死亡终其一生”³¹⁰ (2003: 182). Su vida se puede considerar como una crónica que registra “la trayectoria de un avatar de ‘la voluntad

³⁰⁸ Afirma Ruffinelli: “El caciquismo, la vida nómada—que durante años constituyó el único modo de vivir para el mexicano—y el despoblamiento del campo, entre otros factores, dieron el relieve a un tema poderoso: la ausencia del padre” (1977: 18).

³⁰⁹ En el libro *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*, Lienhard establece algunas asociaciones entre Pedro Páramo y la lluvia, “lo cual, aunado al hecho de que el gamonal se cruza de brazos para negar la fertilidad agrícola a Comala y precipitar la aniquilación del pueblo, le permite asimilar a Páramo a la figura de Tlaloc, dios de la lluvia y fecundador de la tierra en el panteón tolteca-azteca. Recurriendo a una suerte de método comparativo, Lienhard lleva su búsqueda de semejanzas —a propósito de la deidad pluvial— hasta un cuento mixteco en que el dios de la lluvia es asesinado por un joven, con el claro deseo, por parte del analista, de encontrar correspondencias con la muerte de Pedro Páramo a manos de su hijo Abundio” (cit. en Orrego Arismendi, 2008: 100).

³¹⁰ “(Pedro Paramo) tiene una vida de ambivalencia, entre el ascenso y el descenso, entre la esperanza y desesperanza, entre el encuentro y desencuentro; pasa del victimario de todo el mundo a la víctima del infierno establecido por él mismo, y muere sin ninguna ilusión ni esperanza” (la traducción es mía).

del poder”, dice Jonathan Tittler, “esa voluntad se fortalece al imponerse en los ajenos, y no entra en declive hasta encontrar una meta inalcanzable: el afecto de Susana. Por fin convencido de su derrota, la voluntad del poder se aniquila, realizando así el acto último de autonomía individual” (1981: 5). Con el desamor de Susana muere la voluntad de Pedro Páramo y con la muerte de Pedro Páramo desaparece la Comala que estaba condenada a derrumbarse.

4.1.2 Juan Preciado y otros hijos más.

La historia principal de *Pedro Páramo* se puede resumir en la búsqueda de las raíces: Juan Preciado regresa a su pueblo natal para visitar a su padre, a quien nunca ha conocido. En los recuerdos de su madre, Dolores Preciado, Comala es una llanura verde, un pueblo lleno de árboles y de hojas y huele a miel derramada. Con estas ilusiones, Juan Preciado empieza su aventura. Si pensamos que es la evocación de la madre el primer impulso para regresar al lugar donde nació, entonces los constantes encuentros con los diferentes habitantes en la ruta provocan cada vez más curiosidad y ansiedad por descubrir el misterio del pueblo y del padre. El arriero Abundio, Eduviges, Damiana, etc., todos estos personajes y las historias contadas por ellos forman en su conjunto un mosaico de Comala. Poco a poco, el joven empieza a cuestionarse la autenticidad de lo que ocurre, ¿es todo real o simplemente un fruto de alienación? Con el transcurrir el tiempo, Juan Preciado se entera de que ha penetrado en un mundo del pasado lleno de fantasmas. Al final muere por el ahogo de los murmullos, por el miedo y por la inseguridad motivados por la soledad. Es una muerte sin violencia, “un extravío en la niebla” (Ruffinelli, 1975: 99):

No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre.

Digo para siempre.

Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón. Fue lo último que vi (Rulfo, 1994: 49).

En el final de ese recorrido, Juan Preciado se integra totalmente en Comala. Las sombras de los fantasmas lo rodean y lo conducen a la muerte, a la unión con el pasado de ese pueblo. Octavio Paz ha señalado que “la búsqueda del padre-del origen-es algo que se inscribe esencialmente en la mitología del ser mexicano” (2010: 27). De acuerdo con un estudio comparativo de Lienhard, hay una cierta similitud entre los elementos de la novela y los símbolos míticos. Según él, Juan Preciado simboliza a Quetzalcóatl, que también busca a su padre entre los huesos de los muertos y en su aventura cae en el pozo, como Preciado, para morir en el inframundo. Lienhard señala además que entre ambos protagonistas existe también

una semejanza en un plano menos denotativo: mientras, de acuerdo con el códice,³¹¹ Quetzalcóatl vierte su sangre sobre los huesos de los muertos para generar una nueva humanidad, Juan Preciado muere y se convierte en narrador, lo que hace posible una segunda vida – eso sí, apenas discursiva– para los susurrantes difuntos de Comala (cit. en Orrego Arismendi, 2008: 100).

El mito, mediante sus metáforas e imágenes ilusorias, no nos introduce en otro mundo, al contrario, nos revela la vieja sabiduría escondida entre los pliegues de la tierra de este y nos da una luz: “en lugar de adormecernos con la fantasía, nos aviva, nos revela, esto es, nos da la conciencia del destino” (Paz, 1988: 285). Igual que el viaje de Quetzalcóatl al Mictlán o reino del señor de los muertos, el viaje de Juan Preciado

³¹¹ Se refiere al códice náhuatl de Cuauhtitlan (1558).

también se puede considerar como una búsqueda de la vida en la muerte, una búsqueda que descansa provisoriamente en la muerte. Antes de llegar a Comala, lo que espera Juan Preciado es un paraíso materno con la luz, el color, el aroma y la sensualidad de la vida, pero cuando pisa realmente la tierra-se da cuenta de que de hecho es un infierno paterno. Aun así, en el último momento de su decepcionante aventura, el joven no se olvida del objetivo principal del viaje que es buscar a su padre, su origen: “- ¿Qué viniste a hacer aquí? -Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión” (Rulfo, 1994: 51).

Eduardo Becerra comenta que “la vuelta a sus raíces no supuso tan solo la recuperación del paisaje y de sus habitantes; también fue en muchos casos un encuentro con su historia” (1995: 308). Comala aquí simboliza la fuente de la vida, un lugar repleto de imágenes sensoriales y que registra lo oculto, lo escondido de la historia del protagonista. En este sentido, volver a Comala se convierte en un retorno al origen de la vida, de modo que las voces acompañantes se dan como referencia para entender el mundo y la búsqueda del padre se transforma en un intento por construir la fuerza de la vida y recuperar la identidad perdida.

Aparte de Juan Preciado aparecen también otros hijos de Pedro Páramo en la novela: Miguel y Abundio. Entre todos los hijos para los que solo ha tenido indiferencia y descuido, Miguel es el único que Pedro Páramo reconoce como suyo. Desde que “se retorció, pequeño como era, como una víbora” (Rulfo, 1994: 58) hasta que se convierte en un joven, Miguel Páramo sigue los pasos de su padre: acude a la violencia y provoca sufrimiento al pueblo sin tener ni una pizca de clemencia con ellos. Es una encarnación menor de Pedro Páramo, cuya figura está perfilada en diversas instancias: Dorotea, Fulgor, el padre Rentería, Ana, entre otros pueblerinos anónimos de Comala, quienes lo definen como un muchacho cruel y temerario, “igualito a su padre” (Rulfo, 1994: 54). En las conversaciones entre los múltiples personajes podemos ver la suma de violencias vividas por Miguel Páramo: el asesinato de Rentería (el hermano del sacerdote) y la violación de Ana (la sobrina del sacerdote). Estas agresiones, según

Jorge Ruffinelli, son “simbólicas al poder clerical y al dogma” (1975: 100), son pecados y excesos que merecen el castigo de muerte, son una rebelión contra el dominante catolicismo en aquel contexto contemporáneo a través de ejercer la supremacía como un sustituto de Dios.

Lo cierto es que Miguel Páramo, en nada parecido a Juan Preciado (más cercano a su madre), hereda de su padre la maldad y planea llegar al fondo de ella. Para él, la búsqueda del padre se entiende como una “búsqueda afirmativa de sí mismo a través de la violencia, de la permisibilidad absoluta y, finalmente, como intento de sortear esa identidad maldita” (Ruffinell, 1975: 101). Esta identificación moldea a Miguel a la vez que lo restringe, dado que al final lo conduce inevitablemente a la autodestrucción.³¹² Acerca de la muerte de Miguel, varias voces han reiterado desde diferentes perspectivas aquel momento: se cayó del caballo y su alma inquieta regresó al pueblo. Se lee que Miguel hizo a su caballo saltar “para no ir a dar ese rodeo tan largo que hay que hacer ahora para encontrar el camino” (Rulfo, 1994: 22). Al respecto, Ruffinell comenta:

Miguel buscó el camino propio, su propia individualidad, pero ese camino estaba cerrado para él debido al padre, a la identificación, al calco epopéyico que es su existencia en relación con la de Pedro Páramo. De ahí que su tarea consista en saltar el *lienzo de piedra*, el *obstáculo* puesto en su camino por el *padre* (1975: 102).

Con un salto temerario, Miguel Páramo propone el reto al sistema hereditario existente. Con el valor de enfrentar la muerte, asume la tarea de encontrarse a sí mismo. En este sentido, Miguel y Juan son parecidos. Son hijos de Pedro Páramo que sufren la ausencia de identidad, son descendientes de Comala que buscan su propio camino.

Abundio, otro hijo de Pedro Páramo, es el representante de cientos de hijos

³¹² Ruffinell nos ofrece una noción fatalista sobre la cuestión de la identificación de Miguel, afirmando que todas las atrocidades que han cometido cumplen su función de “transmitir oblicuamente una imagen del *Padre*. La identificación llega a ser tal que recuerda el motivo gótico del individuo poseído que para destruir a su demonio debe destruirse a sí mismo” (1975: 100).

ilegítimos. Aparece al principio como un guía de su medio hermano y se reinstala en el desenlace como un juez de los pecados. Rulfo no emplea muchos recursos en describir su carácter. Solamente en el nombre Abundio (abundante) se deja ver un toque de ironía del autor, dada su connotación paradójica y negativa (el desamparo y la pobreza). Es una persona cualquiera en el sistema rural, un humilde arriero, al servicio de los otros, poco hablador. No obstante, fue exactamente este hombre sencillo e insignificante quien lleva a cabo una verdadera rebelión contra su identidad preexistente que Juan y Miguel no habían podido realizar: mata al villano, “cóbrasele caro” (Rulfo, 1994: 7), y comete el parricidio. A diferencia del romántico Juan Preciado que guarda ilusión hacia su padre, su pueblo y su historia; también a diferencia del violento Miguel Páramo, que elige una destrucción negativa para identificarse, Abundio “actúa positivamente”, según Ruffinell (1975: 103-105), con sus manos ensangrentadas “se identifica con sus hermanos y cumple la tarea interrumpida y frustrada en ellos”.

Al igual que Juan Preciado, Abundio tiene un motivo explícito para acceder al padre: “Vengo por una ayudita para enterrar a mi muerta” (Rulfo, 1994: 99). Siendo un hijo abandonado desde su nacimiento, Abundio crece en una extrema pobreza y un extremo desamparo: “De estos seres se consuman en la muerte misma; la soledad es total, la indiferencia completa” (Ruffinell, 1975: 104). Ellos están destinados a morir en la miseria como la mujer de Abundio, “compungida porque no hubo ni quién la auxiliara” (Rulfo, 1994: 98).

Para que su mujer descansa en paz, Abundio hizo el primer y el último intento de aproximarse a su padre. Sin embargo, Pedro Páramo lo rechazó, abandonó de nuevo a sus hijos. La desesperación personal e intransferible lleva a cabo la acción del parricidio final. “¡Están matando a Don Pedro!” (Rulfo, 1994: 99). El grito de Damiana contrasta con la escena silenciosa del asesinato. Para el mudo Abundio, la muerte de la palabra es “la resurrección de una rebeldía muda, aparentemente inconsciente y bárbara”; de esta manera, Rulfo muestra “cómo la clase más despojada puede matar a su opresor sin necesidad de justificación alguna. Sin palabras” (Ruffinell, 1975: 104). Como testigos

de la historia de orfandad y víctimas de abandono paterno, el pueblo permaneció en silencio por mucho tiempo. La fuerza se acumula como la lava del volcán, y en vez de perecer en el silencio, Abundio estalló.

En Comala, todos los habitantes están abandonados por sus padres, o dicho en otra forma, olvidados por Dios, incluso el mismo Pedro Páramo también es un abandonado. Cuando era niño, su padre Lucas fue asesinado en una boda. Al desconocer la identidad del asesino, Pedro ejecuta a todos los invitados de la boda. No obstante, esta venganza no ha podido cumplir la función de hacerle sentir liberado. Los hijos de Pedro Páramo, en cambio, llevan toda la vida en la angustia y soledad. ¿Quién soy? ¿de dónde vengo?, una serie de preguntas cada vez más enredadas en sus mentes, ni siquiera la muerte puede parar esta ansiedad. Cada uno intenta deshacerse de la confusión e indagar en su propia identidad: Juan Preciado vuelve a Comala para conocer a su padre, Miguel salta en caballo para abrir un nuevo camino, Abundio comete el parricidio para liberar sus sentimientos, Pedro ocupa constantemente a mujeres y tierras para llenar la vacuidad de su mente, mientras Juan Rulfo, que ha perdido sus padres cuando era niño, vierte toda la ansiedad por los orígenes de los descendientes mexicanos en la escritura. Como afirma Paz: “En suma, la cuestión del origen es el centro secreto de nuestra ansiedad y angustia” (1983: 72).

En la historia de conquista de México, se puede leer el sufrimiento antiguo de generaciones tras generaciones que han soportado la opresión y el abandono. La Revolución también destruyó miles de vidas, dejando centenares de huérfanos. De manera que concluye Roger Bartra: “La cultura mexicana no tuvo padre, como el Niño Dios, hijo de una virgen purísima, o como tantos mexicanos que han venido al mundo huérfanos de un padre fantasmal” (2003: 183). Al final “todos son hijos bastardos de Pedro Páramo, entre los cuales existieron unos preferidos y otros desdichados”. (Barrientos del Montes, 2007: 47). Los hijos aparecidos en las novelas se pueden considerar como un avatar de todos los descendientes mexicanos, preocupados por

encontrar su padre (raíz) e identidad.³¹³ Para lograrlo, Abundio Chávez Pérez dio un primer paso importante. Chávez Pérez comenta:

Vertiendo la sangre paterna, Abundio transforma al cacique en un montón de piedras y a través de su derrumbe le permite cruzar el umbral del siguiente círculo de la atemporalidad. La cuchilla corta los lazos que atan a Pedro Páramo al mundo de Comala (2007: 61).

Con la cuchilla de Abundio, los hijos de México realizan el autoavance y consiguen cortar los lazos que atan los amos conquistadores con el mundo mexicano. Solo después de matar al anterior, el pueblo tendrá la posibilidad de reconstruir un sistema nuevo.

Si comparamos las imágenes de los hijos en *Pedro Páramo* y *Los rayos del sol y la corriente del tiempo* que hemos mencionado anteriormente, podemos ver la misma desesperación ante la miseria y la pobreza. En la aldea Sanxing, los habitantes ya están condenados desde su nacimiento a contraer una enfermedad incurable de garganta³¹⁴ y morir jóvenes (antes de los cuarenta años). En esta circunstancia, dar a luz niños se convierte en una medida necesaria para garantizar la prosperidad de la aldea. Sin embargo, el exceso de reproducción ha causado el nacimiento de docenas de niños discapacitados. Para sobrevivir a la hambruna y ahorrar comida, la aldea decide abandonar a esos hijos defectuosos; e incluso más, los padres utilizan cuerpos de sus hijos para cazar cuervos y buitres. Desde los ojos de Sima Lan, el autor nos revela esta catástrofe: “他看见了一片尸体，像一片坏腐在地里的红薯样，躺倒在沟湾里一片

³¹³ Me parece útil aportar el comentario del mismo Rulfo sobre esta búsqueda de identidad: “[...] el mexicano está muy ligada tanto a su familia como a la tradición. En las clases humildes la juventud se encuentra atada de pies y manos a su pasado. La búsqueda de ese padre de alguna manera puede expresar la incapacidad para afrontar el porvenir, la lucha por una identidad nacional-Pedro Páramo tiene mucho del conquistador español-, lo condena a un ayer en el que todos están muertos” (cit. en Ejdesgaard Jeppesen, 2010: 71).

³¹⁴ Literalmente se llama “la enfermedad de garganta tapada”. Es una enfermedad inventada por el autor. En la novela no hay una explicación detallada de su patología, solamente unas simples descripciones, por ejemplo: “喉咙里开始肿胀得如喉管里塞了一段红萝卜”(Yan, 2012: 113). “La garganta comenzó a hincharse como tuviera atrapado un trozo de zanahoria en la garganta” (la traducción es mía).

崖落得白色沙土上。比他大或比他小的死尸的眼和鼻子都没了，都被乌鸦啄去了。烂肉像污泥样挂在骨头上”³¹⁵(Yan, 2012: 338). Estos hijos, que deberían ser el futuro de la aldea y aportarle esperanza, mueren, sin nombres ni caras identificadas. Los supervivientes restantes tampoco tienen una vida fácil. La sombra de muerte los persigue con tal insistencia que ni tan siquiera les permite reflexionar acerca de su identidad. Obedecer al orden de un masculino, despótico y cruel “padre” parece la única cosa correcta que los hijos puedan hacer.

En China, la piedad filial y devota hacia los progenitores es una de las características más relevantes de su cultura.³¹⁶ La historia como una nación feudal independiente y cerrada (relativamente) por miles años contribuye a eternizar y a hacer más palpable esta obediencia.³¹⁷ En esta estructura social no se destaca al individuo y su propio desarrollo, sino la colectividad y la psicología servil.³¹⁸ Por lo tanto, en algunos casos extremos, cuando los hijos no conllevan la esperanza de vida, sino que

³¹⁵ “Ve muchos cuerpos, que parecen a trozos de camotes podridos en la tierra, tumbados en la arena blanca caída de un acantilado al lado de la zanja. Los ojos y narices de estos cadáveres que son mayores o menores que él habían sido comido por los cuervos. La carne podrida cuelga en los huesos como si fuera barro” (la traducción es mía).

³¹⁶ Chen Tongsheng, en «La historia y la situación actual del colectivismo chino» (中国集体主义的历史与现状) indaga en la raíz del colectivismo en la cultura tradicional china, afirmando: “中国传统文化的导向倾向是一种伦理型文化，‘孝’是中国伦理文化的核心。孝的观念起源甚早 [...] 从《尚书》、《诗经》和大量的青铜器铭文来看，早在西周时期，孝就是当时社会重要的伦理观念。经过春秋战国秦汉之际儒家学者的刻意阐发，孝被看作是人的本质甚至是宇宙的根本” (1999: 60).” La tendencia principal de la cultura tradicional china es la ética, cuyo núcleo es la piedad filial. El concepto de piedad filial se remonta hasta hace miles años [...] En *Shangshu, el Clásico de poesía* y muchas piezas de bronce se ve que en la dinastía Zhou occidental (1046-771 a.C) la piedad filial ya era un concepto ético importante de la sociedad. Después de una deliberada elaboración por parte de eruditos confucianos durante el periodo de las Primaveras y otoños y de los Reinos combatientes y las dinastías Qin y Han, la piedad filial fue considerada como la esencia del hombre e incluso la esencia del universo” (la traducción es mía).

³¹⁷ Chen Tongsheng en su estudio ha interpretado el concepto de la piedad filial y su importancia tanto en el sistema feudal de la china antigua como en el sistema social de la china moderna. Véase: “与这种社会制度(社会主义公有制)相适应,社会主义伦理道德也取代了封建宗法伦理道德，社会主义集体主义代替了封建宗法集体主义”(1999: 62). “De acuerdo con el sistema la propiedad comunitaria, y la ética socialista ha reemplazado a la ética patriarcal feudal, y el colectivismo socialista ha reemplazado al colectivismo patriarcal feudal” (la traducción es mía). De esta manera, la virtud de obediencia a la comunidad permanece.

³¹⁸ Véase en Chen: “在中国传统文化中，没有个人主义的地位，个人要实现人生价值，必须要通过自己与他人的伦理关系、履行自己在宗法体系坐标中的特定伦理责任与义务、牺牲个人利益以维护宗法集体利益才能体现出来” (1999: 62). “En la cultura tradicional china no existe el individualismo. Para realizar el valor de la vida, cada uno debe cumplir con sus responsabilidades y obligaciones éticas específicas en coordinación con el sistema patriarcal teniendo en cuenta de su relación ética con los demás, y sacrificar intereses personales para salvaguardar los intereses colectivos patriarcales” (la traducción es mía).

suponen una carga para la familia o para el estado y, a su vez, reducen la calidad de vida de la población general, tendrían que ser sacrificados.³¹⁹

Tras años de luchas y experiencias constitucionales, México y China aún no han logrado aniquilar totalmente la pobreza y la opresión en el siglo XX. En novelas como *Pedro Páramo* y *Los rayos del sol y la corriente del tiempo* los hijos se alían mediante raza y destino trágico, mediante la atracción hacia la muerte. La ilusión de conseguir su felicidad personal y de encontrarse a sí mismo se sobrepone a la herencia y la mala sangre, pues les estimula para reconstruir una nueva identidad nacional a pesar de que este deseo deba pagarse con la muerte.

4.1.3 Las imágenes femeninas.

México es un país esencialmente patriarcal, como hemos visto anteriormente. La primacía masculina se ha arraigado en la tierra por tradición. Las mujeres nunca son dueñas de sí: “su ser se escinde entre lo que es realmente y la imagen que ella se hace de sí. Una imagen que le ha sido dictada por familia, clase, escuela, amigas, religión y amante” (Paz, 1983: 177). Al entrar el siglo XX, el concepto de feminismo apenas se extendió en México cuando Justo Sierra empleó esta palabra para “rechazar las ideas vigentes sobre la inferioridad intelectual atribuida a las mujeres [...] a las carreras mercantiles y al magisterio (Gano, 2000: 242). Una serie de movimientos feministas se desplegó junto con los procedimientos de la revolución. Pese a los avances que habían logrado, las mujeres aún sufrían “un machismo más acentuado y proceso mayor de represión y autorepresión” (Vitale, 1981: 99).

En la novela *Pedro Páramo*, Rulfo nos ha restaurado fielmente la fisonomía de la

³¹⁹ En los años sesenta del siglo XX, con motivo de frenar la velocidad de crecimiento de la población, el presidente Mao de aquel entonces implantó la *política de dos hijos*; en 1980, durante el mandato de Deng Xiaoping, esta política se convirtió en la *política de un solo hijo* (En 2015 se volvió a la política de poder tener dos hijos). Los logros conseguidos por esta planificación familiar han sido reconocidos por Fondo de Población de las Naciones Unidas, pero algunas medidas obligatorias (como la inducción del parto, la ligadura) también han sido criticados por diferentes voces.

sociedad de aquella época: la tradición machista de su cultura. Las mujeres en su escritura son defectuosas, sometidas al maltrato del poder masculino y despótico. Elena Poniatowska se queja del antifeminismo rulfiano, reclamando que “este autor haga desfilar por las páginas de sus textos loquitas, meretrices, mendigas, celestinas y suicidas” (1987: 161). Dolores Preciado es una típica mujer domada para someterse a la condición masculina; Eduviges Dyada aparece como generosa y acogedora, pero acusada de mujer fácil y se suicida al final; Dorotea es una renqueante, mendiga, obsesionada con la idea de la maternidad, pero desgraciadamente es estéril; Damiana Cisneros es la única que se atreve a rechazar a Pedro Páramo, pero ha pasado toda la vida arrepintiéndose de no haber abierto la puerta para él aquella noche; hasta Susana San Juan, una criatura pura e inocente, que tiene el único amor del cacique, se convierte en una pobre loquita.

Aguirre Barrera (2008) en su artículo «La sexualidad femenina en *Pedro Páramo*» ha propuesto dos conceptos del Deber-Ser femenino y el No-Deber-Ser femenino del sistema androcéntrico para analizar los comportamientos de los diversos modelos femeninos encontrados en la novela:

El Deber-Ser, que implica la subordinación y la pasividad frente a la dominación, y el No-Deber-Ser, relacionado con los comportamientos sexuales que transgreden lo que se espera de la mujer en el plano sexual. Dichos cánones sexuales se expresan en las dos figuras que simbolizan la sexualidad asociada a las mujeres: la “mujer buena” [...] y su contraparte, la “mujer transgresora” (2008: 234).

Las dos imágenes antagónicas que le otorgan a la mujer en el plano patriarcal se consolidan en los roles que ella desempeña. La primera es la mujer buena, como “la esposa, la madre y la novia casta y pura”, quien posee los atributos de la indulgencia, la inocencia y la abnegación; la segunda es la mujer pecadora, “fácil, prostituta y fatal”

(Aguirre Barrera, 2008: 234), quien es juzgada como rebelde y libertina y cuya conducta es incompatible con la ética social. Esta clasificación nos recuerda dos estereotipos femeninos muy conocidos en la historia de México, históricos en este país, que son la Virgen de Guadalupe y la Malinche. En la primera, se reúnen todas las virtudes que una mujer debería poseer: la belleza, la fuerza, la pureza, la generosidad y la abnegación. Mientras, la Malinche es una maldición, una traidora seducida por los invasores que encarna “lo abierto, lo chingado, frente a nuestros indios, estoicos, impasibles y cerrados” (Paz, 1983: 34). En ambos casos, sea cual sea, la mujer “vive presa en la imagen que la sociedad masculina le impone” indica Octavio Paz, “su feminidad jamás se expresa, porque se manifiesta a través de formas inventadas por el hombre” (1983: 177).

Es el caso de Dolores Preciado, la madre de Pedro Páramo, el de la única mujer que representa el papel de esposa y madre (legítima) a la vez en la novela. Ninguna de ellas ha cumplido cabalmente la función de los dos roles que le otorgan. Dolores, desde una visión tradicional, no es muy maternal. Nunca ha expresado su vocación de ser madre ni la intención de proteger a su hijo. Aceptó la petición matrimonial con una disposición humilde porque el casamiento era la única oportunidad de elevar su estatus social.³²⁰ Según Aguirre Barrera, esta actitud humilde y obediente revela que Dolores reconoce de una manera tácita la legitimidad de la supremacía absoluta del hombre y el destino femenino de ser domado.³²¹ Sin embargo, el fallo constante de Pedro en su papel de esposo no le reporta más que engaños, maltratos, desprecio y abandono. Dolores marchó del pueblo con odio profundo hacia Pedro. Movida por la venganza, encomendó a su hijo una arriesgada misión: enfrentarse al siniestro cacique, cobrarle

³²⁰ Dolores se siente honrada y agradecida de que el hombre que puede poseer a cualquier muchacha la haya escogido ella. Hasta da las gracias al Dios por haberle dado a don Pedro. Véase más en Juan Rulfo: “Fue muy fácil encampanarse a la Dolores. Si hasta le relumbraron los ojos y se le descompuso la cara. -Perdóneme que me ponga colorada, don Fulgor. No creí que don Pedro se fijara en mí. [...] Me hace usted que me den escalofríos, don Fulgor. Ni siquiera me lo imaginaba” (Rulfo, 1994: 34).

³²¹ Véase más: “en Dolores se explicita una aceptación del ideal falocéntrico de subordinación a la voluntad masculina que estatuye una concepción de las relaciones entre los géneros en la que el hombre es quien domina y toma las decisiones” (2008: 237).

por “lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio” (Rulfo, 1994: 7). Seguramente no era la intención de la madre poner en riesgo la vida de Juan, pero esta paranoia conduce a su hijo a la muerte. Esta tragedia nos recuerda la revolución cristera que mencionó Rulfo en una entrevista:

Esa rebelión en realidad tiene un origen más bien matriarcal. El fenómeno curioso fue que las mujeres fueron las que hicieron la revolución cristera. Porque el decirle a un hermano, a un esposo, a un hijo: “No eres hombre si no vas a pelear por la causa de Dios”, pues era una ofensa muy grande. Entonces se levantaron todas en armas [...] Tenían que luchar contra las mujeres porque su motivo principal era atacar al hombre, pero la mujer era la que surtía el parque, la que almacenaba el armamento (cit. en Barrientos del Monte, 2007: 18)

A pesar de su condición de madres, las mujeres como Dolores alejan a sus hijos de la zona de seguridad maternal, arrojándolos a un mundo siniestro y desconocido con el propósito de incitar el machismo en ellos. Estas madres anulan sus aspiraciones, las modifican y las reeditan para al final imponer sus propios conocimientos sobre el mundo, sus apetitos de reivindicación. Para Aguirre Barrera, Dolores Preciado es un personaje paradójico, que “reproduce muchas de las conductas del Deber-Ser femenino y denota una introyección de los valores de la ideología dominante” (2008: 245). Como esposa, muestra una pasividad frente a la dominación masculina hasta su muerte;³²² como madre, enseña a su hijo la fuerza suprema y la rebeldía, provocando el viaje de este hacia la muerte.

³²² Aguirre Barrera opina que la huida de Comala de Dolores se debe tomar como “una resistencia pasiva y fugaz frente al estatuto de subordinación”, en vez de “una liberación del rol marital”. Nos ha dado explicaciones desde la perspectiva de la sexualidad: “Ya casada, Dolores manifiesta una sexualidad contenida y casta, puesto que no tiene relaciones sexuales con ningún otro hombre además de su marido, ni mientras vive con él ni después cuando, tras haberlo abandonado, dedica sus días a cuidar a su hijo y a soñar con el regreso al pueblo” (2008: 242). Además, podemos ver en la novela que después de vivir con su hermana, Dolores siempre guarda la ilusión de que un día su esposo inquiriría por ella.

Si en Dolores podemos apreciar todavía una resistencia incompleta hacia su vida predeterminada por el sistema patriarcal, la madre de Pedro Páramo se ve encerrada completamente “dentro de los parámetros de la moral” (Aguirre Barrera, 2008: 245). Los datos que aporta la novela sobre esta madre son pocos. No se sabe su nombre y su presencia es espontánea. En las pocas escenas en que aparece ella se advierte que es una mujer tradicional, dedicada por completo a los asuntos de la familia. Su imagen siempre gira en torno a la muerte. En el novenario del abuelo, la madre de Pedro reza con la vela encendida: “su sombra descorrida hacia el techo, larga, desdoblada. Y las vigas del techo la devolvían en pedazos, despedazada” (Rulfo, 1994: 16). La tristeza le estropea su interior. Al oír la pena expresada por su hijo, este dolor se incrementa aún más. Ella “apagó la llama de la vela. Cerró la puerta y abrió sus sollozos [...] El reloj de la iglesia dio las horas, una tras otra, una tras otra, como si se hubiera encogido el tiempo” (Rulfo, 1994: 16). Con la luz apagada, esta mujer sucumbe a la oscuridad (muerte) más inmensa, cuyo perfil se congela con el encogimiento del tiempo en una pesadumbre incesante. Cuando murió Lucas Páramo, la tristeza se magnificó al extremo, “como si se le hubieran soltado los resortes de su pena [...] Otra vez el llanto suave pero agudo, y la pena haciendo retorcer su cuerpo” (Rulfo, 1994: 23-24). Parece que la tragedia y la violencia son el destino inevitable para su hombre, y ella no puede hacer nada más que llorar y aceptarlo resignadamente, reiterando solamente “han matado a tu padre” (Rulfo, 1994: 24). Como una mujer ajustada al canon patriarcal, su vida depende totalmente de la de su marido. Le falta la subjetividad. Su tarea primordial es encarnar los moldes construidos por hombres. Por tanto, cuando murió Lucas, la madre de Pedro perdió el sentido de su existencia: “¿Y a ti quién te mató, madre?” (Rulfo, 1994: 24). La pregunta de Pedro reafirma el sufrimiento de su madre, una mujer torturada y asesinada por la tristeza, que abandona a su hijo y se deja arrastrar por la muerte.

A lo largo de la novela, en las conversaciones aparentemente nimias y cotidianas entre la madre y Pedro no se observa una maternidad exaltada, como afirma Aguirre Barrera, pues ella nunca “expresa sentimientos de ningún otro tipo más que los

relacionados con el dolor” (2008: 250). En este sentido, la madre de Pedro es semejante a Dolores, en ella se “evidencia la misma falta de interés por el cumplimiento de las conductas esperadas en su papel de madre” (2008: 250). La sumisión total a la subordinación les conduce a la tragedia marital, mientras que la sensibilidad y la debilidad causan su tragedia personal, la falta de comunicación y el descuido espiritual del hijo provocan la tragedia de esta nueva generación.

Si bien las dos únicas madres biológicas en la novela incumplen parcialmente su deber, podemos encontrar este rol de la maternidad en otras mujeres. Eduviges, la posible madre de Juan Preciado, reemplazó a Dolores en la noche de bodas. Se adivina en ella un exagerado sacrificio materno, ya que es una mujer muy generosa que sirve a todos los hombres del pueblo. En el regreso de Juan Preciado a Comala, Eduviges fue la primera guía que le ofreció alojamiento y le enseñó el conocimiento de la muerte: “entiendo lo lejos que está el cielo de nosotros: pero conozco cómo acortar las veredas. Todo consiste en morir, Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando Él lo disponga. O, si tú quieres, forzarlo a disponer antes de tiempo” (Rulfo, 1994: 13). Esta profecía, de hecho, está orientada al pasado, a su propio suicidio. Después de esta conversación, Eduviges se esfumó, dejando a Juan solo para tantear el camino hacia la muerte.

A continuación, Juan conoció a Damiana, quien le cuidaba desde niño. Damiana dedicó toda su vida a la crianza de los Páramo, por lo que es la madre sustituta de Juan. Cuando este se espantó por el susurro de la noche, Damiana apareció y lo condujo a la hacienda de su padre. Su presencia es como una liberación. En el paso crucial de la vida a la muerte, su alma materna sale a la salvación de su “hijo” que se encuentra en peligro. Igual que ella, Dorotea es otra mujer de las que “mejor reproduce los valores morales y psicológicos asociados al rol de madre” (Aguirre Barrera, 2008: 255). Ella aspira a tener un hijo hasta el punto de llevar siempre consigo un molote en su rebozo al que “arrulla diciendo que es su crío” (Rulfo, 1994: 54). La inexplicable

infecundidad/esterilidad le lleva a una profunda frustración y autodevaluación.³²³ No podrá realizar la ilusión de ser madre hasta su muerte, cuando un “hijo” le llega por suerte. Aguirre Barrera indica que

la escena en la que yace en la tumba abrazada por el hijo de Dolores constituye una cierta “redención” pues, en el universo de la muerte, encuentra una figura masculina a la que adopta como hijo sustituto [...] a la par de acompañarlo, le ayuda a aclarar su muerte y el significado de las voces que se escuchan desde allí (2008: 260).

Cuando está viva, Dorotea se dedica a cuidar las necesidades de Miguel Páramo, y después de la muerte de este sigue cuidando a Juan Preciado. Situadas en el peldaño más bajo del sistema de Comala, Dorotea y Eduviges son concebidas como modelos de No-Deber-Ser femenino (por sus conductas promiscuas). Ellas y Damiana (entre otras mujeres sin nombre) no tienen hijos biológicos, pero eligen asumir la responsabilidad materna y, de esta manera, cumple el criterio del carácter Deber-Ser. Son mujeres firmes, pero a la vez abnegadas; son independientes de un marido, pero entregadas al poder masculino al nivel general;³²⁴ son víctimas de la dominación patriarcal, pero transmiten en cierto modo sus valores; son conscientes de su destino de morir como una mujer incompleta, pero no tienen poder para cambiarlo.

A diferencia de estas mujeres comunes y espectrales que recorren las calles, Susana aparece en la novela como una diosa distante, un reverso de las demás, una excepción del modelo Deber-Ser o No-Deber-Ser, “una mujer que no era de este mundo” (Rulfo, 1994: 89). Ella es el amor único de Pedro Páramo, es su mejor amiga de la

³²³ Cabe señalar que en el estudio de Aguirre Barrera “esta devaluación asociada con la incapacidad de cumplir el rol materno manifiesta su sometimiento a los parámetros de la cosmología androcéntrica” (2008: 259).

³²⁴ En Damiana y Justina se advierte su lealtad y dedicación a los amos, así como su amor materno mezclado con la disposición servil; en Eduviges, las excesivas prácticas sexuales con carácter de servidumbre a favor de toda la comunidad masculina de Colima; en Dorotea, la protección, la dulcera, la abnegación entre otras virtudes maternas con su hijo ficticio, Miguel y Juan. Véase más en Aguirre Barrera.

infancia. Era una niña feliz y libre hasta la muerte de su madre. Desde ese momento, perdió el amparo materno y se quedó sola en el mundo frío masculino. Una vez, su padre le pidió bajar al pozo para buscar oro. Ella superó todos los miedos y llegó al fondo del pozo, pero en vez de oro encontró un esqueleto con los huesos blancos. Según Jiménez de Báez, esa primera experiencia cercana a la muerte “establece una unión con el alma de la tierra” (1988: 556) y la calavera que Susana debe entregar a su padre en pedazos augura el destino trágico de esta tierra: “El ritual de la muerte es lento y pulverizador. Susana San Juan está destinada a realizarlo para liberar la tierra” (1988: 557). Después de eso, Susana se marchó del pueblo y no regresó hasta treinta años después.

Susana alcanza brevemente la felicidad durante la vida adulta. Su vida matrimonial con Florencio en la casa al lado del mar es mencionada varias veces en sus recuerdos. Era la única evocación dulce en su vida. Tras años de abuso corporal y espiritual por parte del padre, por fin encontró su salvación en el mar y su marido. El agua simboliza la regeneración³²⁵ y tiene una función purificadora: “Y al otro día estaba otra vez en el mar, purificándome. Entregándome a sus olas” (Rulfo, 1994: 79). Entregarse al agua, por un lado, implica una experiencia sexual pura e inocente, libre de pecado;³²⁶ por el otro, “la inmersión en las aguas, que se repite, implica el pasaje por la muerte y la disolución, pero también el renacimiento con una mayor fuerza vital” (Jiménez de Báez, 1988: 558). Después de limpiarse en el agua, Susana renació en la muerte. Quizá, desde allí toma forma la idea de que para destruir el mundo viejo de Comala necesitaría una fuerza revolucionaria y externa, que se encargara de liberar la tierra con su muerte.

Después de abandonar Comala durante treinta años, Susana finalmente regresó. A su llegada, encontró una Comala diferente a la anterior, “que sabe a desdicha con aire

³²⁵ Jung señala en *Símbolos de transformación*: “Para los antiguos, el mar era el símbolo de la génesis. Del agua surge la vida, y de ella también los dos dioses que aquí más nos interesan: Cristo y Mitra. Al último se lo representa naciendo a orillas de un río” (1982: 230).

³²⁶ Octavio Paz en *Corriente alterna* comenta: “El agua es difusa, huidiza, informe. Evoca al tiempo, al amor físico” (1981: 98).

viejo y entumido, pobre y flaco como todo lo viejo” (Rulfo, 1994: 69). Es una tierra sin esperanza, donde ni los indios vienen a vender cosas en el día de lluvia.³²⁷ Consciente del derrumbe del pueblo, Susana aceptó tranquilamente su propia muerte. En ese día, el toque de campanas reunió a todo el pueblo. La gente acudió a la llamada y se puso a celebrar una fiesta³²⁸ como si estuvieran celebrando el renacimiento de Susana.

Si damos un paso atrás y observamos la vida de Susana desde el principio, podemos darnos cuenta de que su trayectoria vital corrobora el perfil femenino dibujado por Paz: “Es la imagen de la fecundidad, pero asimismo de la muerte. En casi todas las culturas las diosas de la creación son también deidades de destrucción” (1983: 60). La presencia de Susana supone una serie de muertes: su madre, su marido, su padre, don Páramo, hasta toda Comala muere por ella. Ella misma lleva media vida sumida en los abismos de la insania. Su locura e indiferencia por el amor la devasta y al mismo tiempo la salva, ya que aniquila la voluntad de poder de Pedro y de esta manera rompe su opresión social a Comala. La muerte es su salida. Con su muerte, Susana logra liberar a toda la tierra del dominio del cacique.

Las imágenes femeninas que sufren en el sistema patriarcal también se pueden encontrar en la literatura china contemporánea. Es el caso de Lan Sishi (*Los rayos del sol y la corriente del tiempo*), quien renuncia a su virginidad para que su novio Sima Lan pueda ser el alcalde. Aunque más tarde sufre el abandono de este, sigue ayudándole en sus proyectos. Para financiar la construcción de canales Lan Sishi lidera a todas las viudas del pueblo incitándolas a vender el cuerpo. Asimismo, para prolongar la vida de Sima, Lan ella vuelve a ejercer la prostitución y, finalmente, muere por ello. También es el caso de Shangguan Lu (*Grandes pechos, amplias caderas*, Mo Yan), mujer que se casa con un hombre infértil y es maltratada por los suegros como consecuencia de la ausencia de hijos. Desesperada por la situación, recurre a mantener relaciones con otros

³²⁷ Véase en *Pedro Páramo*: “Nadie viene. El pueblo parece estar solo” (Rulfo, 1994: 71).

³²⁸ Véase en *Pedro Páramo*: “llegó un circo, con volantines y sillas voladoras. Músicos. Se acercaban primero como si fueran mirones, y al rato ya se habían avencinado, de manera que hasta hubo serenatas. Y así poco a poco la cosa se convirtió en fiesta” (Rulfo, 1994: 95).

hombres para cumplir su rol reproductivo. No obstante, los sucesivos nacimientos de ocho hijas acarrearán cada día más abusos hasta que su octavo descendiente es un varón. Durante la hambruna y las guerras, su suegro y su marido mueren a manos de los japoneses, ella es violada por invasores, su amante se suicida. Aun así, sigue en batalla, soportando a un grupo de niños y a una suegra enloquecida. Para perpetuar la estirpe, ejerce prácticas extramaritales contra su voluntad; para el bienestar de sus hijos, se ve obligada a involucrarse en conductas inmorales.

Lan Sishi y Shangguan Lu ejemplifican a las mujeres chinas coetáneas que padecen la opresora dominancia masculina. En ellas, se reúnen la más alta abnegación y la más oscura ignorancia. Cabe señalar que su debilidad no es inherente a su género, sino que le es dada por los tiempos. Sus conductas se encuadran en esquema mítico proveniente de cultura tradicional china. Se recuerda, en la leyenda de la creación del mundo, que Nüwa creó el ser humano entre otras criaturas con todas sus fuerzas; cuando el cielo se derrumbó por la turbulencia social, ella hizo todo lo posible para llenar el agujero. Al morir, su cuerpo se transformó engendrando a más vidas. Las hazañas de Nüwa afirman la capacidad de creación de las mujeres y, al mismo tiempo, su espíritu de dedicación. Este prototipo mítico se sedimenta en la memoria nacional y muestra las virtudes que siempre preconiza la cultura china para las mujeres: la tenacidad, la dedicación y el sacrificio. A medida que se desarrolla la sociedad, los sucesos históricos han puesto a las mujeres más etiquetas: por ejemplo, la pasividad y la subordinación que podemos ver en las féminas de las novelas arriba mencionadas.³²⁹

³²⁹ Cabría añadir que en la época inicial de la civilización humana, la población se congregó, ante todo, alrededor de las madres. Véase en «Sobre la cultura tradicional china-Investigación arqueológica sobre adoración reproductiva y de antepasados»(中国传统文化论-关于生殖崇拜和祖先崇拜的考古学研究):“古代人类对女阴的崇拜,扩大到整个宇宙生殖系统,便是对地母和玄化的崇拜。地母崇拜属于生殖崇拜的范畴,崇拜的是地母的生殖力。人畜是否兴旺,稻稔是否丰产,以及一切生活资源都取决于地母的生殖能力”(Che, 1992: 14). “En la antigüedad, la adoración de lo femenino se extendía a todo el sistema reproductivo cósmico, que es la adoración de la madre y su símbolo metafísico. La adoración de la madre consiste en su poder reproductivo. La prosperidad de los humanos y ganado, la cosecha de los cultivos entre otros recursos de vida, todo depende de la capacidad reproductiva de la madre tierra” (la traducción es mía).

María Rodríguez-Shadow también ha apuntado en su estudio que había un periodo en la civilización mexicana cuando las mujeres tenían una considerable influencia en la adopción de decisiones en el seno de la comunidad: “Es posible encontrar indicios que pueden ser interpretados en favor de la existencia de grupos

En definitiva, en la mayoría de los casos, tanto las mexicanas como las chinas, tantas las madres como las esposas (cuyas conductas se mantienen dentro de los parámetros de la represión) no han podido conseguir, en un sentido real, la libertad ni en la muerte ni en el amor. En la antigüedad, la mujer podía ser “objeto de veneración o deseo, no de amor; diosa o esclava, objeto sagrado o utensilio doméstico, madre o cortesana, hija o sacerdotisa”, ni siquiera tenía control de su propio cuerpo: “era el doble ambiguo del cosmos, el depositario de las fuerzas benéficas o nefastas del universo” (Paz, 1981: 14). Su valor personal se define por su función, sea la de perpetuar la estirpe o la de satisfacer el deseo del hombre.³³⁰

La ausencia de amor es el punto común del colectivo de mujeres.³³¹ La falta de amor y afecto, afirma Enrico Mario Santí, da rienda suelta a “la inevitabilidad deseo y vacío de la muerte”: “Amor y Muerte, *Eros y Thanatos*: los dos instintos primarios que, según Freud, estructuran el conflicto fundamental de la vida humana” (1997: 191). En *Pedro Páramo*, cada habitante de Comala puede considerarse como una víctima del amor en su relación con el otro (esposa-marido, padre-hijo, madre-hijo), ya que Rulfo nos ha revelado con naturalidad el interior de sus infortunios y los destripa en una cascada de sufrimiento. La narración sobre el amor fracasado cobra un valor singular que intensifica la condición misma de la muerte, cuyo valor sagrado ha sido reprimido u olvidado, represión que no es atributo exclusivo del campo jalisciense rulfiano, sino de toda la gente que está acosada por la pobreza, la fatalidad o la extrema injusticia (el

matrilineales en Mesoamérica hasta antes del siglo XIV, pero hacia el advenimiento de la época histórica los rastros en los mitos o los cultos religiosos fueron desapareciendo. En tiempos aztecas la religión enaltecía los valores masculinos, borrando cualquier vestigio de aquella fase y consolidando con eficacia y rapidez la posición de los dioses masculinos y los varones, destrozando alegóricamente las figuras femeninas (como Coyolxauhqui) que podía ocupar el poder o desacreditar a las que desearan compartirlo (como Malinalxóchitl)” (1991: 68-69).

³³⁰ En el estudio de las imágenes femeninas en la literatura contemporánea Chai Dan analiza: “女人是生殖和性的代名词,她要么是用来传宗接代的,要么是男人发泄欲望的工具” (2011: 18). “La mujer es sinónimo de la reproducción y el sexo. Es utilizada para perpetuar el estirpe o como una herramienta para que los hombres satisfacen sus deseos” (la traducción es mía).

³³¹ Cabría señalar que aunque muchas mujeres en las novelas citadas, tales como Eduviges, Dorotea, Shangguan Lu, han tenido la libertad de elegir amante, no han disfrutado del amor verdadero, ya que el amor, en todo caso, “no es la libertad sexual sino la libertad pasional; no el derecho a ejercer una función fisiológica sino la libre elección de un vértigo” (Paz, 1981: 15).

machismo) en plena época contemporánea.

4.2 La muerte rulfiana dentro del contexto cultural de México.

La idea-imagen de la muerte constituye una parte primordial de la narrativa de Rulfo. Cuando leemos *Pedro Páramo*, entre otras de sus obras, la presencia constante de la muerte y su singular construcción nos llevan a preguntarnos de dónde procede. En cierta medida, el mundo que crea Juan Rulfo es ficticio y propio del autor, pero si conocemos la historia mexicana, nos daremos cuenta de que la noción de la muerte viene del sincretismo de la cultura cristiana (la presencia del poder religioso) y de las concepciones prehispánicas (el círculo de la muerte, por ejemplo). Como defiende Ruffinelli, “si bien la obra literaria posee autonomía, no pueden olvidarse sus vínculos con la realidad” (1977: 10), una realidad sobre los pueblos mexicanos de profunda raíz indígena, cuyos valores culturales están amarrados a la tierra desde tiempos ancestrales. Martín Lienhard ha ofrecido un análisis sobre la muerte en *Pedro Páramo* y su vinculación con las creencias populares de lo indígena mexicano desde la dimensión antropológica:

[...] en la penúltima secuencia de la novela (la de la muerte de Pedro Páramo,) se insinúa 1) que la muerte de una persona se percibe a distancia, 2) que uno puede entregar mensajes a los muertos antes de que se enfríe su cuerpo, 3) que las oraciones sirven para rechazar el demonio que anda suelto; todavía, 4) se ofrece una pequeña lista de enfermedades “folklóricas”: el “mal de ojo”, los “fríos”, la “rescoldera”. Las “almas en pena” son una presencia constante en *Pedro Páramo*, y el narrador-protagonista Juan Preciado muere [...] del “susto”, quizá la enfermedad “folklórica” más prestigiosa. El conjunto de este tipo de elementos configura una especie de etnografía del campo mexicano (1990: 276-277).

En las múltiples representaciones de la muerte confluyen tradiciones y anécdotas,

voces e inquietudes de uno y de otros. La muerte de Susana rompe el arquetipo femenino que redefine la norma social, cultural y moral de la comunidad; la muerte de Pedro Páramo simboliza la irremediable caída de un sistema que otrora tuvo su momento de prosperidad; la muerte de Juan Preciado anuncia la fallida búsqueda de la raíz y pronostica un nuevo inicio del círculo del pueblo.³³² La narración de esta serie de muertes expone la realidad del campo mexicano de la posrevolución vernácula y nos hace reflexionar más sobre su sistema del poder. En la época contemporánea, la modernización de la sociedad ha tomado forma junto con el desarrollo industrial de un modo convincente en muchos lugares del planeta, por lo que cabe preguntarse qué ha causado esta desolada situación del campo mexicano. En la novela, Juan Preciado pregunta a otros personajes si realmente estaban muertos. Acerca de esta pregunta, Rulfo comenta que, tras ella, se esconden una serie de cuestiones:

Con la pregunta: ¿están ustedes muertos? se quiere encontrar una respuesta al por qué las fuerzas del poder, no obstante que operan en todas direcciones, permanecen en la oscuridad. Hay ocasiones en que operan en todas direcciones, permanecen en la oscuridad. Hay ocasiones en que uno desearía saber dónde se oculta aquello que causa a veces tanto daño. Por ejemplo, ignoramos cómo se produce y cunde la pobreza; quién o qué la causa y por qué. Yo no me preguntaría por qué morimos, pongamos por caso; pero sí quisiera saber qué es lo que hace tan miserable nuestra vida. Usted dirá que ese planteamiento no aparece nunca en *Pedro Páramo*; pero yo le digo que sí, que allí está desde el principio y que toda la novela se reduce a esa única pregunta: ¿dónde está la fuerza que causa nuestra miseria? Y hablo de miseria con todas sus implicaciones (cit. en

³³² En cuanto a la búsqueda histórica de la identidad, Paz señala que para los mexicanos modernos es imposible transmitir originalmente la cuestión de sus raíces, ya que ellos mismos las rechazan: "El mexicano no quiere ser ni indio, ni español. Tampoco quiere descender de ellos. Los niega. Y no se afirma en tanto que mestizo, sino como abstracción: es un hombre. Se vuelve hijo de la nada. Él empieza en sí mismo" (1983: 78-79).

Thakker, 2012: 158).

Este análisis que Rulfo lleva a cabo es compartido por muchos de sus autores coetáneos, lo que demuestra el intento de la literatura latinoamericana por revelar y aclarar las miserias de su pueblo. Varios estudiosos han intentado ofrecer una posible explicación de las causas detrás del fenómeno desde diversos puntos de partida, tales como Paz (*El laberinto de la soledad*), Vasconcelos, Ramos y Caso (*La Filosofía de lo mexicano*), Pereda (*La filosofía en México en el siglo XX: Apuntes de un participante*), etc. A pesar de las grandes diferencias entre ellos, se observa un rasgo en común: el intento de fortalecer tradiciones propias y auténticas del mexicano y de lo mexicano, recurriendo a la historia propia, a los sentimientos y mitos que sostienen al pueblo y al sistema de poder que impulsa el avance del país.

De acuerdo con la introspección psicológica de México que hicieron estos estudiosos, la identificación mexicana, por una parte, se puede explicar con una serie de sentimientos: devoto amante de la fiesta, partícipe inconsciente de la violencia, víctima y condenado por la soledad o constructor de la brutal conciencia de la muerte.³³³ Estas etiquetas, por un lado, determinan el rumbo del desarrollo mexicano después de la intervención de fuerzas externas (se explica la actitud que mantienen los mexicanos frente a la conquista, cómo digieren el sincretismo y su impacto, etc.); por el otro, son fruto espontáneo de los vaivenes políticos y de la inestabilidad social, es decir, a partir de la compleja mezcla de fuerzas históricas, el pueblo adquiere una enorme legitimidad emocional.

Todo lo anteriormente mencionado forma parte del sistema expresivo y temático de la obra de Rulfo. La visión mitológica y religiosa de la muerte, la violencia, la soledad y los festejos en su honor se corresponden con el hábitat local.³³⁴ Asimismo,

³³³ Véase en Paz: "Y las inesperadas violencias que nos desgarran, el esplendor convulso o solemne de nuestras fiestas, el culto a la muerte, acaban por desconcertar al extranjero" (1983: 59).

³³⁴ Ruffinelli comenta que los elementos fundamentales que componen la obra de Rulfo "no proviene de una imaginación caprichosa, que se representa en forma abstracta la idea de la muerte, sino de la situación del erosionado suelo jalisciense de una zona de los Altos; proviene de la diáspora de los campesinos hacia

sus observaciones perspicaces de las costumbres folclóricas, sus mediaciones sociales y su contacto con las historias se reflejaron en los temas, los trasfondos y las tramas. Por ejemplo, el parricidio constituye la máxima manifestación de la extrema violencia que habita en el mundo rural, una violencia “muda, natural y espontánea” (Ruffinelli, 1977: 12) que se encuentra en el país durante el proceso posrevolucionario; la soledad y la pura incomunicación, que devoran todo lo vivo que tocan hasta que “ni siquiera quedan animales, sino fantasmas, espíritus- (la imagen que compone la obra de Rulfo) no es una extravagancia ni la simbolización de una soledad espiritual, sino la imagen de una realidad verificable”³³⁵ (Ruffinelli, 1977: 12). De igual modo, el incesto establece en la novela “una especie de puerta de acceso al trasmundo: es el umbral que el personaje debe traspasar para alcanzar ese estado de reposo agónico que es la muerte” (Stanton, 1988: 855). Por último, el hecho de que en Comala reinen los muertos vivientes, las ánimas en pena, se explica “como parte de las creencias populares vinculadas a una religiosidad cristiana dominada por el sentimiento de pecado y culpabilidad” (González Boixo, 2018: 117).

La situación campesina e indígena que vivía México no era única. Se pueden establecer analogías entre México y los demás países de Latinoamérica, e incluso con China. En el ámbito literario, la interdependencia de proyectos de lecturas, quizá, se puede explicar con la similitud de su índole nacional. Comenta Paz:

La sensación que causamos no es diversa a la que producen los orientales. También ellos, chinos, indostanos o árabes, son herméticos e indescifrables. También ellos arrastran en andrajos un pasado todavía vivo. Hay un misterio mexicano como hay un

las ciudades principales (México, o la muy cercana Guadalajara), y también hacia la frontera (Tijuana) donde se espera encontrar mejor vida” (1977: 11).

³³⁵ Se lee en *Excelsior* (julio 1976): “Bajó en Jalisco la población del campo: durante los últimos 25 años, la población rural descendió de 57 por ciento a 40 por ciento, debido a la carencia económica del campo, deficiente planeación agropecuaria, créditos insuficientes e inseguridad en la tenencia de la tierra (...). La preocupación por mejores niveles de cultura y el desarrollo de la industria y el comercio, también son causa del éxodo del campo a las ciudades” (cit. en Ruffinelli, 1977: 11-12).

misterio amarillo y uno negro. El contenido concreto de esas representaciones depende de cada espectador (1983: 59).

Si bien estos gigantes otrora tuvieron una espléndida civilización antigua, hasta la época contemporánea todos tienen que encarar el síndrome postraumático de esclavitud debido a la opresión sufrida durante largo tiempo. En este contexto, restaurar la autoconfianza en su cultura supone una de las tareas más necesarias. Afirma Xi Jinping: “文化自信是一个国家、一个民族发展中更基本、更深沉、更持久的力量”.³³⁶ Tanto la cultura mexicana como la china tienen tras de sí muchos siglos de existencia, “nuestro pasado, tan antiguo como la propia humanidad, sigue vivo en la memoria de millones de gentes” (Rulfo cit. en Stoyanov, 1987: 30). Inspirado en este depositario de las fuerzas benéficas o nefastas de la historia, Juan Rulfo creó el mundo de Comala, una zona de ambigüedad entre la vida y la muerte, a la que da sentido la yuxtaposición de los diferentes planos espaciales y temporales, lo que demuestra los valores tropológicos³³⁷ de la obra.

El inasible tiempo y espacio hace que todos sus personajes confluyan en la muerte: muerte del tiempo, muerte de la tierra, muerte que se presenta como un asunto predominante en Comala. Dentro del ambiente en el que la literatura global contemporánea se destina a la conformación de lo nacional,³³⁸ Rulfo nos ofrece una

³³⁶ Véase en el discurso de Xi Jinping en el Simposio sobre trabajo de filosofía y ciencias sociales en 17 de mayo de 2016: “La confianza cultural representa una fuerza fundamental y profunda que sustenta el desarrollo de un país y una nación” (la traducción es mía).

³³⁷ El carácter ambiguo no solo define el espacio sino también construye una parte del carácter nacional de los mexicanos. Véase en Paz: “[...] todos coinciden en hacerse de nosotros una imagen ambigua, cuando no contradictoria” (1983: 59).

³³⁸ La tendencia de destacar lo nacional se manifiesta específicamente en las zonas que habían sido oprimidas, tal como China y América Latina. Elleke Boehmer comenta que: “The Europe represented the pre-conquest period as a blank, unmarked by any sort of significant action or achievement. The New Empire was believed to have been an area entirely without time before the coming of the European. It was a *terra nullius* lacking all traces of history” (2005: 186). “Europa representó el período anterior a la conquista como un período en blanco, sin marcar por ningún tipo de acción o logro significativo. Se creía que el Nuevo Imperio había sido un área completamente sin tiempo antes de la llegada de los europeos. Era una *tierra de nadie* que carecía de todos los rastros de la historia” (la traducción es mía).

Europa se impuso por encima de su territorio colonial, borrándole tradiciones y tratándole como un territorio salvaje donde no existía la historia antes de su llegada. Por lo tanto, para los escritores poscoloniales resulta una tarea bastante necesaria restablecer la historia perdida de sus naciones.

buena referencia. Por medio de la especial narrativa de la muerte rulfiana, se revela la escena verdadera de la sociedad mexicana y se presentan historias antiguas, costumbres tradicionales y creencias ancestrales para, de este modo, constituir la manifestación de la cultura mexicana en términos de su identidad.

4.2.1 El cuerpo mítico de Comala.

Al analizar la estructura espacial de *Pedro Páramo*, podemos observar dos espacios bien diferenciados en la novela: uno es el paraíso del pasado y el otro es el infierno que está en acción.³³⁹ En los recuerdos de Dolores Preciado, Comala es un lugar de abundancia, un oasis de luz:

Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche [...] Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada [...] No sentir otro sabor sino el del azahar de los naranjos en la tibieza del tiempo (Rulfo, 1994: 8).

Tal fragmento de la descripción de la belleza de Comala se repite varias veces en la novela. Esta imagen del paraíso cumple con los elementos comunes del mito

³³⁹ La división del espacio en dos zonas ha sido defendida por varios críticos, tales como Ricardo Estrada, quien indica en «Los indicios de *Pedro Páramo*» que en la novela existe dos espacios, uno es el mundo destruido presenciado por Juan Preciado y el otro es la Comala idílica en la memoria de Dolores Preciado (1995: 116). Hugo Rodríguez Alcalá, en «Juan Rulfo: nostalgia del paraíso», también ha señalado que entre el conflicto y el contraste de los dos mundos la novela construye su estructura. Hay una Comala infernal, donde está lleno de murmullos y charlas de fantasmas; también hay una Comala poética, un paraíso de ensueño, un Edén en los recuerdos (1980: 23-28).

universal: “tierra y agua, feracidad, verdor”³⁴⁰ (Paz, 1981: 97). A través de esta escena de armonía y hermosura extraordinaria, percibimos que la antigua sociedad mexicana sí tenía una historia espléndida antes de la llegada de los colonizadores. No obstante, con la serie de confrontaciones bélicas acontecidas con la conquista, el equilibrio del continente americano se rompió tanto en el aspecto geográfico como en el cultural. Cuando Juan Preciado inicia su viaje de regreso, el mundo edénico en los recuerdos de su madre desaparece por completo y, en su lugar, aparece una aldea arruinada y morbosa, un paisaje lúgubre:

Carretas vacías, remoliendo el silencio de las calles. Perdiéndose en el oscuro camino de la noche. Y las sombras. El eco de las sombras [...] Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer [...] Miré las casas vacías; las puertas desportilladas, invadidas de yerba. ¿Cómo me dijo aquel fulano que se llamaba esta yerba? “La capitana, señor.” Una plaga que nomás espera que se vaya la gente para invadir las casas (Rulfo, 1994: 40).

Estos dos espacios contrapuestos se entrelazan y se mezclan, dando forma a un brusco conflicto y a un fuerte contraste entre la vida y la muerte a lo largo de la novela. José Carlos González Boixo combina el tema de la vida y la muerte con los dos mundos opuestos de Comala y analiza su doble realidad: “el pueblo próspero de los recuerdos idealizados de su madre, el pueblo vivo como cualquier pueblo en tiempos de Pedro Páramo y, por contraposición, el pueblo infernal del que no puede escapar” (1985: 168). Así, Comala se divide en dos partes: el paraíso evocado de la madre y el infierno

³⁴⁰ Paz ha profundizado en el estudio del significado simbólico de estos elementos, por ejemplo, del agua. Véase: “El agua, arquetipo del paraíso prenatal, imagen del regreso a la edad primera, símbolo de la mujer y de sus poderes. El agua: calma, fertilidad, autoconocimiento y, también, pérdida, caída en la pérdida transparencia. Todo se refleja en el agua, todo naufraga, todo renace. Es el cambio, el fluir del universo” (1981: 97-98).

presente del padre. Cuando Juan Preciado llega a Comala, el infierno se convierte en un purgatorio para el hijo,³⁴¹ donde los muertos deshabitan un presente inmóvil, sin esperanzas ni futuro. Como se observa en Jean Franco, la misma topografía sirve a la vez de cielo, de infierno, de purgatorio y de mundo real (1992: 767). Es un espacio con límites borrosos en el que conviven muertos y vivos, y en el que resulta difícil distinguir un adentro de un afuera.³⁴²

Vale la pena reparar en una reflexión de Víctor Jiménez, quien pondera la dimensión mítica de la Comala de Juan Rulfo a partir de las manifestaciones latentes de lo azteca en *Pedro Páramo*. Comala se sitúa en la Media Luna, como una estrella junto a la luna, “que en la tradición náhuatl, la estrella junto a la luna al caer la tarde no es sino Xólotl, una de las encarnaciones de Quetzalcóatl. La luz de la estrella vespertina es la única que permite a los muertos salir y confundirse con los vivos” (cit. en Vital Díaz, 2003: 119). Por su parte, Alberto Vital concluye que

es válida la hipótesis de que el núcleo originario de la novela tal vez sea el mito indígena de la presencia de los muertos entre los vivos, amparado por la figura de Xólotl y confirmado y revitalizado por la riquísima tradición oral sobre difuntos y aparecidos en el centro y el occidente de México (2003: 120).

Recordamos la comparación que propone Martín Lienhard entre Juan Preciado y Quetzalcóatl: el viaje de búsqueda de Juan Preciado se puede entender como el viaje de Quetzalcóatl al mundo de los muertos en busca de los huesos de su padre; mientras tanto, la Comala rulfiana también se puede comparar certeramente con Mictlán, país de los muertos.

³⁴¹ Jorge Ruffinelli también ha propuesto el concepto de purgatorio como “pueblos habitados por animas en pena, convertidos en una imagen secular del purgatorio” (1977:11).

³⁴² Es interesante notar que tal diseño del espacio-tiempo también existe en otros autores, tal como Carpentier, que “favorece un desplazamiento de lo vivo a lo muerto, del presente al pasado, como si tales estratos fueran meros espejismos que empobrecen y domesticen la relación del sujeto con los hechos pretéritos” (Garí, 2018: 47).

De acuerdo con la novela, Comala es un pueblo que se ubica en la “mera boca del infierno” (Rulfo, 1994: 9), y que “sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja” (Rulfo, 1994: 7). Por consiguiente, para llegar a Comala, Juan necesita bajar. Después de encontrarse con Abundio, Preciado le sigue para alcanzar al destino, “después de trastumbar los cerros, bajamos cada vez más” (Rulfo, 1994: 9). En sintonía con la cosmovisión mexicana, Mictlán, lugar de los muertos, se sitúa en el subsuelo. Para llegar a este recinto hay que pasar nueve niveles verticales y descendientes. El camino a Comala es igual que el que conduce a Mictlán: se necesita penetrar en la superficie terrestre. Una vez alcanzado el epicentro de Comala, se encuentran fantasmas murmurando, charlando y moviéndose como si estuvieran vivos. Es este otro punto común entre Comala y Mictlán: ambos son inframundos donde todos van o quedan después de morir, donde las almas viven sin distinción alguna de rango.

Además de ello, para concretar esta vinculación, podemos ver otro detalle en la descripción que da forma a Comala: excepto en los recuerdos de Dolores, Pedro Páramo y Susana, Comala siempre presenta una atmósfera oscura y nocturna. Juan Preciado llega a Comala al atardecer y pasa su primera noche en la casa de Eduviges, en un cuarto oscuro. Por la noche, empieza su aventura con Damiana hacia la Media Luna; se pierde en las calles y se encuentra con la pareja de hermanos; se acuesta con la hermana y muere al final de esa misma noche. La conversación entre Juan y Dorotea también tiene lugar en una tumba donde no entra luz. En la segunda parte de la novela, Susana San Juan muere alrededor de medianoche. Su funeral se celebra por la mañana, “una mañana gris. No fría, pero gris” (Rulfo, 1994: 94). Días después, don Pedro es asesinado en una mañana, con el “sol recién salido, casi frío, desfigurado por el polvo de la tierra” (Rulfo, 1994: 99).

A partir de los ejemplos arriba enumerados es posible advertir que la mayoría de las acciones se vinculan con la oscuridad, o, mejor dicho, que la oscuridad es el telón de fondo de Comala. En este sentido, la Comala rulfiana refleja la imagen precisa del Mictlán, “un lugar muy ancho, oscurísimo, que no tiene luz ni ventanas” (Moctezuma,

1975: 70). Sus habitantes viven bajo la sombra y su muerte está teñida de oscuridad. En definitiva, el pueblo de Comala se puede entender como el microcosmos del Mictlán. Situado en el nivel inferior de la tierra, es un lugar penumbroso, lleno de ánimas que comparte la característica genésica y regenerativa del Mictlán: era el origen de la vida, y, al mismo tiempo, el destino de los muertos.

Pese a que la imagen de Comala se vincula estrechamente con la mitología azteca, deberíamos reconocer que este pueblo es un producto del sincretismo de religiones,³⁴³ dada la presencia constante del catolicismo en la novela. Ejemplo de ello es el padre Rentería como representación de la Iglesia. Aunque por su condición de sacerdote debería ser guía de los aldeanos, Rentería se rinde ante el poder y el dinero: sabe lo que sufre el pueblo y lo permite tácitamente, solo escucha, y nunca actúa y perdona solo cuando le conviene. La degradación del poder eclesiástico cierra la oportunidad de la salvación para los habitantes de Comala. El sentimiento de culpa se apodera de todos y los condena a vivir en penitencia perpetua. Emilio Miró, en su estudio de los temas religiosos de *Pedro Páramo*, revela la hipocresía del eclesiástico y su carácter engañoso para los creyentes pobres:

¿Cómo aparece la religión en *Pedro Páramo*? Si la salvación política es ilusoria, no más real es la religiosa, la sobrenatural. El cristianismo aparece como fanatismo y superstición, ignorancia e inutilidad. Rulfo, que, refiriéndose a la cultura española, ha afirmado “habían teologado hasta con las matemáticas”, no ve en el universo religioso el menor atisbo de amor, de caridad. Lo religioso se reduce al mundo eclesiástico a través de alguna figura ingrata, como el Padre Rentería de *Pedro Páramo*. Dios es una palabra vacía o no aparece (1970:

³⁴³ Ruffinelli anota que muchos elementos de la novela son una mezcla de la religión cristiana y creencias populares: “para el indígena, alejado de la modernidad española, no existe infierno ni paraíso, como tampoco una frontera nítida entre la vida y muerte. No hay tampoco el temor cristiano al morir, que es temor al castigo, pero sí el profundo sentimiento de la culpa y al mismo tiempo su contraste, la ausencia de una conciencia moral, la posibilidad del asesinato frío y tan natural como una necesidad del cuerpo del espíritu” (1977: 22).

633).

Si Pedro Páramo es el responsable principal de la destrucción de una aldea que en otro tiempo ofrecía una animada vida, el padre Rentería sería su cómplice como instigador del mal. Rentería no podía excusar su debilidad e incompetencia, por lo que lo atribuyó todo a “la voluntad de Dios”.³⁴⁴ El Dios que el religioso predica es el patrón de los ricos, de los opresores y de los explotadores. Así pues, no existe amparador para los campesinos que ocupan el nivel más bajo de la sociedad. La escena apocalíptica rulfiana corrobora la idea de Samuel Ramos sobre “un catolicismo abstracto sin Dios, ni iglesias”, un sistema “en que pudiera verse, como en el vidrio despulido de un aparato fotográfico, la proyección invertida del sentimiento religioso” (2001: 72). La caída de Dios en Comala es el reflejo de la lenta disolución que está experimentando la fe religiosa en todo el México. Ramos indica más adelante:

Cuando el sentimiento religioso se ha enfriado, la prácticas y ceremonia externa del culto se continúan por inercia social, como gestos mecánicos sin valor expresivo. Aparentemente la pasión religiosa va retirándose de la escena histórica de México y deja de ser el fuego central de la actividad de nuestro espíritu (2001: 72).

La violencia espiritual representada por el sacerdote y la violencia física representada por Pedro se combinan y se complementan, lo que lleva a la caída total del paraíso comaleño y al establecimiento de un infierno sin salida ni esperanza. Debido a la ausencia de Dios, los desamparados se desvanecen convirtiéndose en espectros.

³⁴⁴ Véase en *Pedro Páramo*: “—Y sin embargo, padre, dicen que las tierras de Comala son buenas. Es lástima que estén en manos de un solo hombre. ¿Es Pedro Páramo aún el dueño, no?

—Así es la voluntad de Dios.

—No creo que en este caso intervenga la voluntad de Dios. ¿No lo crees tú así, padre?

—A veces lo he dudado; pero allí lo reconocen.

—¿Y entre éstos estás tú?

—Yo soy un pobre hombre dispuesto a humillarse, mientras sienta el impulso de hacerlo (Rulfo, 1994: 60-61).

Así, dice la hermana de Donis a Juan Preciado:

Aquí esas horas están llenas de espantos. Si usted viera el gentío de ánimas que andan sueltas por la calle [...] Son tantas, y nosotros tan poquitos, que ya ni la lucha le hacemos para rezar porque salgan de sus penas. No ajustarían nuestras oraciones para todos [...] Luego están nuestros pecados de por medio. Ninguno de los que todavía vivimos está en gracia de Dios (Rulfo, 1994: 44-45).

De este modo, la lectura de la novela aporta un punto de vista sociopolítico muy relevante. La imagen de un espacio de espectros en pena, que deambulan por los rincones en la sombra ante la imposibilidad de hallar acomodo a su cuerpo describe un universo cerrado y finito, “en donde todo es muerte, lo único valioso es la muerte” (Paz, 1983: 53). Esta creación literaria refleja ciertamente el deterioro y la desolación de la sociedad rural del México contemporáneo, ofreciendo un modelo replicable elaborado sobre la base de una amplia variedad de datos del campo (el jalisco), que permiten ser explorados en otras literaturas, como la literatura china. Inspirado en la narrativa folklórica de Rulfo (entre otros escritores latinoamericanos), escritores vanguardistas chinos, tales como Mo Yan y Yan Lianke, se dedicaron a escribir sobre la vida del campo chino. El realismo mágico lleva su creación a un nivel nuevo. Confesó Yan: “民间文化，是我小说的起点，也是我小说的最后归宿。民间的一切，都是我小说的根源，都是我最为敬仰的存在”³⁴⁵ (2011, 40-41). Por lo tanto, encontramos en muchas novelas chinas zonas rurales como trasfondo.

Es el caso del distrito Gaomi, al noreste de Moyan, que en la época de la agricultura arcaica era una tierra fértil con habitantes llenos de vitalidad, al igual que la Comala edénica que representa la idea de abundancia, de jardín encantado. Se observa en *Sorgo Rojo* una vibrante escena rural: “A fines del otoño, [...] extensos campos de sorgo rojo

³⁴⁵ “La cultura folklórica es el punto de partida de mis novelas, y también su destino final. Todo en el campo es la raíz de mis novelas y la existencia que más admiro” (la traducción es mía).

se balanceaban como un mar de sangre. [...] Nubes blancas, densas y redondas, flotan en el cielo jaquelado, proyectando sombras densas y redondas, purpúreas, abajo, sobre los campos de sorgo” (Mo, 1992: 10). Sin embargo, con la llegada del periodo contemporáneo se produce una rápida transformación del sistema económico, lo que provoca la caída de la cultura agrícola tradicional. El campo, por su capacidad limitada de entrar en contacto con sistemas e impulsos externos, se ve sometido a un estado de aislamiento. Gaomi se enfrenta en el presente a una situación desoladora semejante a la de Comala: sus habitantes huyen y abandonan sus casas. A este respecto, escribe Mo Yan: “Yo lo sabía: incluso si no dejaba ahora esta ciudad, la dejaría en un futuro cercano. Todos los excrementos acaban saliendo, tarde o temprano, por el ano” (2018: 14). Mientras tanto, los comaleños también van despidiéndose del pueblo sin intención de volver. Describe Dorotea:

Recuerdo días en que Comala se llenó de “adioses” y hasta nos parecía cosa alegre ir a despedir a los que se iban. Y es que se iban con intenciones de volver. [. . .] Luego algunos mandaban por la familia aunque no por sus cosas, y después parecieron olvidarse del pueblo y de nosotros, y hasta de sus cosas (Rulfo, 1994: 67).

Paulatinamente, Comala y otras zonas rurales se van vaciando, de manera que la soledad se va adueñando de los espacios. Según Paz, esta soledad es necesaria para determinar el comportamiento de un pueblo en pena: “únicamente a solas, en los grandes momentos, (esclavos, siervos y razas sometidas) se atreven a manifestarse tal como son. [...] Vivir a solas, sin testigos. Solamente en la soledad se atreve a ser” (1983: 64). Dicha soledad estimula a los pueblos mexicano y chino para sacar a relucir su verdadera identidad, esta es, una identidad en la que la omnipresencia de la muerte conforma su unidad comunitaria.

También es el caso del terreno amarillo de Yan Lianke. En sus tierras áridas y pueblos polvorientos, sobre la meseta de Loes, todavía permanecen los resabios de

supersticiones arcaicas. Los habitantes, afectados por el sistema imperial tradicional, se someten ante el poder supremo del cacicazgo. En ellos no se presencia ningún progreso, al contrario, la incomunicación, la pobreza y la ignorancia (debido al entorno cerrado) producen una situación de retroceso. La aldea de Sanxing, entre otras aldeas dispersas en la montaña de Balou³⁴⁶, son sus mejores exponentes. Cabría ejemplificarlo mediante el protagonista Lu Liuming en *El mapa del Cielo* (1994)³⁴⁷, un típico campesino de mala vida. Trabaja duro para pagar sus deudas, pero debido a una serie de desastres naturales provocados por el hombre se encuentra en bancarrota una y otra vez; ama a su mujer con todo corazón, pero la entrega al alcalde (el cacique) para que le ayude construir su casa. Al final, el solitario Lu Liuming se suicida ahorcándose. Frente a la muerte, Lu no tiene miedo: “如是醉醺醺地走越一条搁置在黑夜的胡同，胡同尽了，日头勃然出来，眼前便灿烂了一片明色”³⁴⁸ (Yan, 2007: 163). Sin embargo, Lu Liuming no puede ingresar al feliz mundo, porque miró hacia atrás por la añoranza de su hogar roto, regresando así al mundo que le dio infinita tristeza y desolación. La novela empieza desde aquí, pues a partir de la perspectiva del Lu Liuming muerto se despliega la compleja trama argumental.

La población joven adulta está huyendo del pueblo, mientras que la gente débil y vulnerable ha sido abandonada a su suerte como consecuencia de las duras condiciones de vida. Debido a ello, el sentido de incapacidad para librar o comunicarse influye de manera decisiva en los que se sienten abandonados, aislados de la civilización, y en cuyo territorio prevalece la muerte. Se lee en *Los rayos del sol y la corriente del tiempo*: “在耙耧山脉的深皱里,死亡自古至今偏爱着三姓村,有人出门三日,回来可能就发现另一个人悄无声息地谢世了……死就像雨淋样终年朝三姓村哗哗啦啦下,坟墓如雨后的蘑菇蓬蓬勃勃生长”³⁴⁹(Yan, 2012: 3).

³⁴⁶ *La montaña de Balou* es una colección de novelas medianas publicadas entre 1993 a 1996 por Yan Lianke.

³⁴⁷ Liuming literalmente significa “seis vidas”. La fecha indicada es la fecha de la primera publicación.

³⁴⁸ “Está caminando borracho por un callejón apartado en la noche. Al final del callejón, sale el sol. Todo delante de sus ojos empieza a relumbrar” (la traducción es mía).

³⁴⁹ “En los profundos pliegues de la montaña Balou, la muerte manifiesta preferencia por la aldea Sanxing desde la antigüedad. La persona sale de casa durante tres días y puede encontrar en su vuelta un

El sufrimiento de existir atrapados en el remordimiento, sin salvación, sin esperanza, sin ley y sin justicia es el destino condenado de la montaña Balou, de Comala, y también es el sino inevitable de miles de campesinos dentro de su universo cerrado y finito. Frente al cacique despótico y cruel que reúne el poder de todo, los pueblos están dispuestos a rendirse. George M. Foster, en su estudio antropológico, ha intentado explicar el funcionamiento del mundo del cacicazgo, con la imagen de “Limited Good”, explicando que: “peasants see their universe as one in which the good things in life are in limited and unexpandable quantities, and hence personal gain must be at the expense of others”³⁵⁰ (1965: 301). “The good things” de aquí se puede entender como las cosas deseadas en la vida tales como la tierra y la riqueza, el estatus y el respeto, la salud y la virilidad, el amor y la dignidad, el poder y la influencia, (Foster, 1965: 296) etc., siempre son escasas en un sistema cerrado. Sin embargo, la presencia de un tirano ágil y fuerte alivia, en cierta medida, el conflicto de la falta de recursos, puesto que él mismo controla todo.

La ciega creencia en el poder se combina con el hondo deseo de sobrevivir, dibujando la escena trágica del infierno/purgatorio en los vastos campos. Aunque en la creación literaria algunas descripciones son dramáticas e incluso exageradas, las situaciones que presentan se dan con verdadero patetismo en las zonas rurales. Entre las innumerables imágenes literarias de estos espacios condenados, se puede advertir la semejanza que guardan entre sí todas estas figuras: “todas ellas-luz cegadora o tiniebla mineral, soledad o promiscuidad-revelan un universo sin salida. Peso, opresión, asfixia: infiernos. No podemos salir de nosotros mismos, no podemos dejar de ser lo que somos, no podemos cambiar”³⁵¹ (Paz, 1981: 96-97).

fallecimiento inesperado... La muerte es como una lluvia que se precipita hacia la aldea Sanxing durante todo el año; las tumbas son como los hongos que florecen después de la lluvia” (la traducción es mía).

³⁵⁰ “Los campesinos ven su universo como uno en el que los recursos de la vida están en cantidad limitada y no expansible y, por lo tanto, la ganancia personal debe ser a expensas de los demás” (la traducción es mía).

³⁵¹ En *El laberinto de soledad* Paz señala que las circunstancias sociales imperantes en México determinan este carácter del pueblo: “La situación del pueblo durante el período colonial sería así la raíz de nuestra actitud cerrada e inestable” (1983: 64).

Mediante esa creación literaria, el autor se adelanta a un posible intento de regresar a las cuestiones básicas para “penetrar en el meollo de esta cultura y calar en los estratos psíquicos más profundos de la colectividad” (Stanton, 1988: 604). Esta búsqueda de la identidad y del origen es un símbolo dramático de Juan Preciado, de Comala y de todos los hijos mexicanos. No obstante, la aventura de Juan no le dio la respuesta, sino que le condujo a su muerte. El fallido intento del protagonista, entre otros casos analizados, apunta hacia la imposibilidad de dar una respuesta concreta salvo acerca de un hecho inexorable como la muerte. Por ello, “las búsquedas que intentan remontarse linealmente hacia un orden pretérito no resultan ser más que líneas convergentes que desembocan en el espacio social y colectivo de la muerte” (Stanton, 1988: 604). Al fin y al cabo, después de desprender las capas del cuerpo mítico de Comala, solo queda la muerte; las pistas de los problemas profundos mexicanos también dirigen hacia el problema de la vida-muerte. A través de la participación constante y exclusiva en esa cultura, el mexicano, inconscientemente, acepta la muerte como parte de su identidad.

4.2.2 El retorno del ciclo vida y muerte.

Reflexionando acerca de la visión de la muerte en *Pedro Páramo*, se palpa la huella de las creencias ancestrales de la civilización azteca. Los antiguos mitos legaron a la región indígena un origen cósmico, un concepto del dualismo cuyos contenidos y formas cambian en función del tiempo, codificando el pasado y explicando el presente. En los estudios anteriores, podemos concluir que, en la cosmovisión mexicana, la vida y la muerte son un conjunto inseparable: la muerte da lugar al ciclo vital, puesto que morir es el acto que engendra nueva vida. En la novela, estos conceptos se presentan a los lectores de diversas formas.

En el nivel temporal, se presencia un tiempo cíclico, cuya principal finalidad es la uniformidad de su transcurso. Es un tiempo onírico en el que lo pasado, lo histórico se transforma en lo futuro. Un ejemplo se ve en un monólogo interior de Pedro Páramo:

“Sé que dentro de pocas horas vendrá Abundio con sus manos ensangrentadas a pedirme la ayuda que le negué. Y yo no tendré manos para taparme los ojos y no verlo. Tendré que oírlo: hasta que su voz se apague con el día, hasta que se le muera su voz” (Rulfo, 1994: 101). A través de un cumplido vaticinio se unen el pasado y el devenir, conformando de esta manera el ciclo del eterno retorno. Aparte de eso, se pueden apreciar muchos más diseños de la estructura temporal que contribuyen en la creación de su naturaleza cíclica, sea el retorno de los acontecimientos a su principio o la repetición de un suceso similar. La novela comienza con la muerte de la madre de Juan Preciado y termina con la muerte de su padre; Juan viene con la ilusión de conocer a su padre y al final nos presenta la muerte de este; Abundio ingresa en la novela al comienzo, informa a Juan de la muerte de Pedro Páramo, y al final se reinstala en ella mediante el asesinato del cacique: de algún modo, él abre y cierra el círculo.

Las acciones narrativas se superponen en el pasado y el devenir, inventando un espacio fantasmático sin barreras entre los fragmentos de tiempo. Noriega comenta que “en la primera mitad, la muerte contamina la vida; en la segunda, la vida contamina la muerte. [...] la vida, al conocerla nosotros, está allí presentada como algo ya pasado” (1979: 85). Cabe destacar que este tiempo cíclico de Comala no fluye totalmente. En oposición a este, se observa un tiempo estático, en cuya imagen se proyecta un profundo sentimiento de pérdida y de desaliento. El sufrimiento inunda toda Comala de manera prolongada hasta que el tiempo se convierte ya en “el gran enemigo del hombre” porque alarga “la duración de su permanencia en un mundo sin ilusiones” (Pérez del Río, 1983: 24). Comenta García Márquez sobre la novela que “es imposible establecer de un modo definitivo dónde está la línea de demarcación entre los muertos y los vivos, las precisiones son todavía más quiméricas. Nadie puede saber, en realidad, cuánto duran los años de la muerte” (1980: 83). Aunque en Comala la muerte es larga, no es infinita. De la muerte va a brotar, o, más bien, a renacer un nuevo mundo.

La alternancia de vida y muerte, de luz y de oscuridad, de un mundo viejo y de uno nuevo, como una encarnación del concepto de la dualidad, se manifiesta en varios

pasajes de la novela. Cuando Susana está a punto de morir, la tierra de Comala también está llegando a su final: “En el comienzo del amanecer, el día va dándose vuelta, a pausas; casi se oyen los goznes de la tierra que giran enmohecidos; la vibración de esta tierra vieja que vuelca su oscuridad” (Rulfo, 1994: 89). En la visión cósmica de los aztecas, el sol tiene que atravesar por el Mictlán cada noche y renacer cada mañana desde el este. En la vejez de la Comala bajo el control de Pedro Páramo, el sol ha perdido su vitalidad. Al amanecer, el pausado avance del sol (que está dándose vuelta) muestra que el astro ya no es suficientemente fuerte como para luchar contra la fuerza nocturna. Recordemos que en la leyenda de los Soles, los dioses sacrificaron su propia vida y sangre para hacer mover el sol, ya que en ese momento aquella estéril tierra también exigía el sacrificio de sus habitantes. Desde el fallecimiento de Susana, una cadena de muertes declara el fin de la vieja Comala hasta que llega Juan Preciado como un fuego de esperanza para que la tierra de sus padres reviva. No obstante, a partir de su muerte, Juan inicia el nuevo mundo debajo de Comala.

Susana y Juan, como dos fuerzas venidas del exterior, están destinados a librar la tierra. En otro fragmento de la novela podemos ver algunos indicios. En la temporada de lluvias, los indios montan sus puestos y esperan a sus clientes: “Nadie viene. El pueblo parece estar solo” (Rulfo, 1994: 71). Aun así, siguen esperando. “Los indios levantaron sus puestos al oscurecer. [...] ‘Ahí será otro día’, dijeron” (Rulfo, 1994: 72). De inmediato, la atención del narrador se dirige hacia Susana en el lecho de enfermo. Mediante este recurso, Rulfo podría estar insinuando la vinculación latente entre ella y este “otro día”, que sería el día que inicia el nuevo ciclo que crean Susana San Juan y Juan Preciado con su propia muerte.

Otra manifestación del retorno del ciclo vital se lee en la descripción de la resurrección de los muertos: “lo que pasa con estos muertos viejos es que cuando les llega la humedad comienzan a removerse. Y despiertan” (Rulfo, 1994: 65-66). Como hemos comentado antes (en el análisis acerca de Susana), en la psique objetiva y colectiva del humano, el agua tiene una función regenerativa y purificadora. Para los

aztecas, el agua era un elemento natural divino, capaz de reengendrar los mortuorios y producir encima de ellos un nuevo florecimiento. Se observa en la leyenda de los soles con la presencia de la diosa Chalchiuhtlicue, quien domina el ciclo del agua, que es responsable de revivir al mundo, amparar al hombre y patrocinar los nacimientos. Por un puente de “la humedad”, sea de agua dulce, de lluvias, o de la sangre, las tierras de cultivos se fertilizan, la energía vital circula y los recuerdos de los muertos se movilizan, al igual que cuando Juan Preciado entra en la tumba y abre un nuevo mundo: “¿No sientes el golpear de la lluvia?” (Rulfo, 1994: 52). Al respecto, analiza Rodríguez Penagos:

Esta invención de un estilo de morir y renacer como eterno, cambia la condición imaginaria de quien habla en el personaje; es una manera de dar vida a los muertos, de producir una transmutación del muerto al fantasma, en donde confluye su naturaleza de objeto y de vida simultáneamente (2003: 138).

En la novela no solo se puede detectar la visión del tiempo cíclico o la alternativa de la vida-muerte-renacimiento, sino también otros diseños detallados que el autor atribuye a la impresión del retorno eterno del ciclo. Tomamos la escena de la muerte de Susana como ejemplo:

Después sintió que la cabeza se le clavaba en el vientre. Trató de separar el vientre de su cabeza; de hacer a un lado aquel vientre que le apretaba los ojos y le cortaba la respiración; pero cada vez se volcaba más como si se hundiera en la noche (Rulfo, 1994: 94).

La posición con “la cabeza se le clavaba en el vientre” presenta una imagen similar a la de una serpiente que muerde su cola, rodando hacia adelante como una rueda. Esta formulación de un círculo perfecto es muy frecuente en los mitos aztecas y significa la circularidad de la vida universal y “la Totalidad por la unión de los atributos solares y

cthónicos, de cielo, tierra y aguas abisales, de lo que vuela y de lo que se arrastra” (Cencillio, 1970: 254). Según el pensamiento náhuatl, “el vientre de una mujer es considerado como un inframundo fecundo” (Johansson K., 2012: 84). Con la cabeza en el vientre, es como si Susana San Juan estuviera embarazada, como la diosa Coatlicue, “la de la falda de serpiente”, que dio a luz al sol y en cuya dimensión este se regenera periódicamente. Asimismo, la expresión “como si se hundiera en la noche” nos recuerda la oscuridad del Mictlán, que es “también el vientre materno de Coatlicue” (Johansson K., 2012: 84). Susana, preñada, muere por la noche (“cerca de las once de la noche” Rulfo, 1994: 97) y pasa por el Mictlán para renacer nuevamente junto con el sol que sale del este. Acerca de ello, afirma Johansson: “El vientre que abriga al niño por nacer es Mictlán, lugar a donde se dirigen los difuntos pero ante todo, lugar de donde brotan los seres” (2012: 84).

El procedimiento del ciclo de vida y muerte también se observa en la cultura tradicional china. En *Los rayos del sol y la corriente del tiempo*, Yan Lianke, en un impresionante juego estructural-narrativo, ha restaurado esta visión antigua. La historia empieza con la muerte del protagonista, Sima Lan, mediante el recurso de la analepsis Yan nos presenta su trayectoria vital desde sus últimos días hasta el nacimiento:

大树变成了小树，老年成了中年，中年成了小伙，连壮牛成为牛犊后都又缩回进了老母牛的子宫。亡灵从坟墓中活了回来，下葬时用坏的镐头和锄又回到铁匠铺里被烧红后敲敲打打。锨把锄把全倒回到树枝又生了新芽，连人们穿破的衣裳都又成了新织的布匹，或者棉花和种子(2012: 185).

司马蓝就在如茶水般的子宫里，银针落地样微脆微亮地笑了笑，然后便把头脸挤送到了这个世界上³⁵² (2012: 441).

³⁵² “El árbol se convierte en un plantón, el viejo se convierte en un hombre de edad madura y luego en un joven, e incluso el toro viril se convierte en un ternero y luego se retrae al útero de la vaca. Los muertos despiertan en la tumba, y la azada que se utilizó antes para el enterramiento vuelve a ser forjada en la herrería. Los palos de pala y laya regresan a las ramas del árbol y vuelven a brotar. Incluso la ropa rota que se ha

A medida que el tiempo retrocede, todo vuelve a su forma original. La vida presente está a punto de pasar a otro ciclo, lo que pronostica que la aldea Sanxing tiene que experimentar sufrimientos y maldiciones nuevamente. El propósito de prolongar la vida se transmite de generación en generación, y cada jefe de aldea ha ejecutado diferentes proyectos para realizar esta misión. Bai Ye³⁵³ considera que la novela enriquece las connotaciones del fatalismo y desde allí se lee “一种人类的精神，一种重复和历史的相逢”³⁵⁴ (cit. en Hu, 2007: 123). Nan Fan³⁵⁵ relaciona la aldea de Sanxing con la sociedad postindustrial o posmoderna, y señala que el desfase entre estos campos cerrados y el desarrollo de la época contemporánea convierte a los campos en víctimas, dado que su destino está condenado a pasar de una tragedia a otra (cit. en Hu, 2007: 124).

Las tramas dramáticas e incluso espeluznantes tanto de Yan como de Rulfo muestran su visión de la historia. A sus ojos, la historia misma es cruel, y la realidad mortífera de las aldeas de Balou y Comala es fruto de ella. Ante el raudo avance de las ruedas de la historia, el pueblo olvidado por la civilización se ve obligado a sumergirse más y más en el abismo. Desde allí, creció el mundo fantástico que se desarrolla a través de las metáforas del autor y pone de manifiesto sistemas mitológicos y filosóficos que conciben un eterno retorno conductual que se lleva practicando desde tiempos inmemoriales. Según Zhou Bingxin: “有一点独立认知的中国人绝不把它仅仅当作‘想象世界’，因为这才是真正的‘中国世界’”³⁵⁶ (2004: 59). Este espacio literario no es neutral como un inmóvil talón del fondo, al contrario, es movedizo, descrito por la

convertido en telas recién tejidas, o algodón y semillas [...] Sima Lan está sumergido en el útero como en el té, sonrío ligeramente como las agujas plateadas caen al suelo brillando y dando un sonido melodioso, y luego, aprieta su cabeza y cara hacia este mundo” (la traducción es mía).

³⁵³ 白烨(bá yè). Escritor y crítico literario. La frase fue citada de su discurso en el seminario de *Los rayos del sol y la corriente del tiempo* celebrado en 1999 en Pekín.

³⁵⁴ Se lee “un espíritu humano, una repetición y un encuentro histórico” (la traducción es mía).

³⁵⁵ 南帆(nán fān). Escritor y crítico literario. En 1999 publicó en *Comentarios de escritores contemporáneos* (No.4) «Rebelión y tragedia- leyendo *Los rayos del sol y la corriente del tiempo* de Yan Lianke» (反抗与悲剧——读阎连科的《日光流年》).

³⁵⁶ “Las personas que tienen un poco de capacidad cognitiva nunca lo considerarán como ‘un mundo imaginado’, sino es el verdadero ‘mundo chino’”(la traducción es mía).

participación de los personajes, quienes lo albergan y le confieren su carácter. Así pues, cada personaje tiene sus defectos, magnificados en condiciones extremas, pero ninguno es totalmente negativo: incluso en los individuos más malvados se puede apreciar en algún momento un rastro de buena voluntad. La naturaleza humana es así de compleja y contradictoria. Después de los padecimientos y de las torturas, cada uno da paso a su muerte: “La muerte llega no significa la aniquilación total, sino la vuelta al fondo común de la vida” (Pérez del Río, 1983: 16). Este fondo común, según Yan Lianke,³⁵⁷ es la frialdad y la soledad. Dominado por la soledad, el hijo viene a buscar su raíz,³⁵⁸ el padre muere solitariamente, y las almas de los habitantes de Comala siguen estando acosadas por el aislamiento y la incomunicación.

El ciclo de vida y muerte sigue rodando, mientras que la soledad permanece. En su recorrido, las experiencias, los conocimientos y los pensamientos del pueblo, como granos de arena en un reloj, se intercambian unos con otros, buscando siempre la preservación identitaria y el devenir cultural de la sociedad.

³⁵⁷ Véase en Yan: “其实，我们人类有一个同样的不被发现的内心，那就是荒寒和孤独”(2011: 75). “De hecho, los humanos comparten el mismo corazón oculto, que es la frialdad y la soledad” (la traducción es mía).

³⁵⁸ Alen S. Bell comenta: “Juan Preciado, a symbol of the confused Mexican personality, is in a state of fright caused by the loneliness of his situation and the horror that the cacique has left behind... Juan Preciado search for his roots in the abandoned town of Comala because of the loneliness” (1996: 241). “Juan Preciado, símbolo de la confusa personalidad mexicana, se encuentra en un estado de miedo causado por su situación solitaria y el horror que el cacique deja atrás ... Juan Preciado busca sus raíces en el pueblo abandonado de Comala debido a la soledad” (la traducción es mía).

V. Una visión polifónica de la muerte: Carlos Fuentes.

Al hacer un repaso de la literatura contemporánea, no podemos olvidar a un escritor fundamental de la prosa mexicana que, gracias a su abundante producción, se posicionó como uno de los grandes escritores hispanoamericanos: Carlos Fuentes. La obra de Fuentes ha abarcado todos los géneros de la prosa: una docena de novelas, varias colecciones de cuentos, numerosos ensayos que abarcan temas literarios, culturales, políticos, y algo de teatro y guiones. Sus éxitos editoriales son igual de brillantes como su reconocimiento, tal y como demuestran las altas ventas de libros y la obtención de cuantiosos premios y reconocimientos, entre los cuales sobresalen el Rómulo Gallegos (1977), el Nacional de Literatura de México (1984), el Cervantes (1987) y el Príncipe de Asturias (1994). El amor por la literatura es el inapagable motor de su producción y de todos los éxitos mencionados. Así, confesa Fuentes: “la literatura es mi verdadera amante y todo lo demás, sexo, política, religión si la tuviera, muerte cuando la tenga, pasa por la experiencia literaria, que es el filtro de todas las demás experiencias de mi vida” (1995: 29).

La obra de Fuentes es abierta y muy variada, puesto que alberga distintos elementos culturales a la vez. En su importante corpus narrativo, vemos que muchas obras persiguen la reproducción de la historia real y, a veces, esta se ve mezclada con los mitos prehispánicos, principalmente de “los aztecas y los toltecas” (Williams, 1998: 26). Con este compromiso con su propia historia y con el cambio cultural, el autor nos ha presentado cavilaciones sobre el tiempo y la existencia, esto es, sobre la vida y la muerte dentro del contexto de la cultura hispánica en sus múltiples facetas. Según el comentario de Helmy F. Giacomán, Fuentes es uno de los escritores más telúricos, que “retorna constante y agónicamente a las raíces intrahistóricas de su país para explicarse el laberinto de su esencia” (1974: 11). En sus obras, se reúnen la ficción y la historia, la realidad serena y la fantasía mágica en un ambiente surreal como el sueño, la

tradicción literaria escrita que llega al conocimiento de Fuentes por lecturas especializadas y la tradición oral que le alcanza mediante relatos populares y decires anónimos, la sólida pervivencia de culturas indígenas y la religión cristiana que se encuentra en profunda crisis (por la Guerra Cristera y los demás), la modernidad laica de la geografía urbana y la coexistencia de distintas concepciones con raíces en la tierra rural. Para Fuentes, los elementos literarios diferentes e, incluso, extremadamente opuestos son un reto en su proceso de creación, pero también son estímulos. A partir del encuentro de opuestos se constituye, en palabras de Giacomen, “un inmenso mural que le impele a fundamentar lo auténticamente mexicano y, partiendo de ese espectro, orientarse hacia lo universal del hombre” (1974: 11).

En el capítulo anterior, mencionamos que la soledad y la muerte son dos temas comunes a lo largo de toda la historia de la humanidad. En este punto, cabe preguntarse cómo recalcar la singularidad de ambas en el contexto mexicano sin perder su valor universal (lo que nos permite comprenderlas mejor), y cómo mantener un cierto margen de lo universal sin sacrificar la particularidad de lo mexicano que les otorga su historia. Fuentes trata de responder a ambas a lo largo de su producción, pues, tal y como se lee en una de sus entrevistas: “quiero ir más allá de la visión foucaultiana, y ver que al salir del mundo de la unidad y la analogía se encuentra con un mundo de diversidad y diferencia” (cit. en Ortega, 1989: 638).³⁵⁹

Luchando como Heráclito, la escritura de Fuentes trata de conciliar lo uno y lo diverso y trata de recomponer desde múltiples voces una realidad quebradiza y plural. Con este propósito, trata de enseñar a sus estudiantes “ver a la América Latina como una región policultural y multirracial”,

³⁵⁹ Varias décadas después, en su enciclopedia personal *En esto creo*, Fuentes reitera sus ideas literarias recordando la inspiración de Alfonso Reyes: “Nos damos cuenta, en nuestros mejores momentos, que mientras más auténtica es nuestra experiencia, más se hunde en las raíces de nuestro origen y más se abre a otra fórmula excelente de Alfonso Reyes: ser generosamente universales para ser provechosamente nacionales”. (2002: 82)

que no puede reducirse a una sola interpretación, a un solo texto, a pesar de los tremendos esfuerzos que ha hecho el mundo político, el mundo del estado, empezando por el estado azteca, siguiendo con el estado español, y luego los estados republicanos, de reducirnos a un solo texto, a una sola voz (cit. en Ortega, 1989: 637).

La propuesta literaria del autor está estrechamente relacionada con la trayectoria de su formación. A diferencia de Rulfo, Fuentes nació en el seno una familia muy acomodada. Su padre era diplomático y llevó consigo a su hijo Carlos en sus viajes, dándole desde muy temprano la oportunidad de conocer el panorama cosmopolita de América. A pesar de haber nacido en la ciudad de Panamá, el periodo de infancia y adolescencia de Carlos Fuente transcurrió entre las ciudades de México y Washington D.C., Río de Janeiro, Santiago y Buenos Aires. La educación recibida en Estados Unidos y en la escuela de verano de D.F. crearon para el joven Fuentes un ambiente de intensa actividad intelectual y lo hicieron una persona bilingüe y bicultural desde pequeño. Más tarde, las experiencias sudamericanas ampliaron su visión sobre Latinoamérica. Dice Raymond Leslie Williams: “en esos años descubrió también, por primera vez fuera de México, el legado cultural de España; le dio un primer vistazo a la cultura y la ideología que se difundieron desde El Escorial³⁶⁰ muchos siglos antes” (1998: 28). Por lo tanto, Fuentes se muestra particularmente insistente en incluir las huellas españolas dentro de la historia latinoamericana (Williams, 1998: 10). Ya en la edad adulta, Fuentes recorrió el mundo europeo. De este amplio abanico de experiencias se beneficia su creación literaria. Su texto histórico es un texto polifónico en tanto que sale de las limitaciones del regionalismo y del color local, parte de la diversidad que nos rodea, organiza ficciones con nuevas coordenadas espacio-temporales, describe la muerte desde una perspectiva multifacética, constituyendo de

³⁶⁰ El Escorial es un complejo arquitectónico ubicado en España, un “objeto multicultural que incorpora y refleja las heterogéneas fuerzas que actuaban en la España del siglo XVI” (Williams, 1998: 79). Es el escenario histórico de *Terra nostra*, lo que le otorga a esta novela “la inmovilidad, el aislamiento, la frialdad, la sobriedad, la austeridad, el ascetismo, la búsqueda de la inmortalidad, el culto a la muerte y la idea de una España sombría que da poco espacio a la vitalidad” (Vázquez Maldonado, 2015: s.p.).

esa manera las obras que tantos reconocimientos le aportaron.

En 1954, Fuentes publicó su primer libro, *Los días enmascarados*, compuesto por seis cuentos fantásticos, entre los cuales se encuentra el famoso «Chac Mool». Este delgado volumen de cuentos representó una innovación importante en la literatura mexicana³⁶¹ y prefigura el rumbo de desarrollo de su obra posterior. En 1958, cuando apareció la primera novela de Fuentes, *La región más transparente*, el autor alcanzó celebridad instantánea en todo México. La visión moderna del D.F. que se presentó en esta novela nos reveló un cuadro panorámico de las diferentes clases sociales de México que había venido formándose junto con el proceso industrializado desde 1940. La estratificación social provoca el conflicto de identidad, lo que nos incita a reflexionar sobre el origen y el valor la muerte. Tras el éxito de la primera novela, Fuentes lanzó consecutivamente una serie de libros: *Las buenas conciencias* (1959), *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Aura* (1962), *Cambio de piel* (1967), etc. Todas estas novelas han involucrado la muerte y la ubican en relación a otras dimensiones de la prosa de Fuentes: la búsqueda del pasado mítico, la reflexión sobre la revolución y la posrevolución, la construcción de la identidad mexicana, etc. A partir de los años sesenta, la fama de Fuentes se iba extendiendo junto con el movimiento del *boom* a todo el mundo hispanico e incluso a Europa y Estados Unidos.³⁶²

Durante este tiempo, Fuentes estableció profunda amistad con muchos escritores importantes de la corriente del realismo mágico. En *Myself and others*, Fuentes recuerda su carrera en el mundo de la creación y el impacto que ejercen sus amigos escritores en él: “Aprendí que no existían centros privilegiados de cultura de raza o de política; que nada debía ser dejado fuera de la literatura porque nuestro tiempo es de restricción mortal” (1988: 22). La literatura es la máscara del autor y del mundo lo que

³⁶¹ Véase en Williams: “*Los días enmascarados de Fuentes*, junto con el *Confabulario* de Arreola, trajeron a la literatura mexicana las posibilidades de invención que Borges había explorado inicialmente en *Ficciones*: trajeron el espíritu de la modernidad” (Williams, 1998: 50).

³⁶² Muchas novelas y cuentos de Fuentes habían sido traducidos al idioma extranjero poco después de su publicación. Son los casos de *La región* y *Artemio Cruz*, que tienen su versión del inglés, francés, italiano, alemán, checo, polaco, ruso entre docenas de idiomas (Rodríguez Monegal, 1974: 27).

le lleva a sobrepasar los límites mortales y lo arroja a otro tipo de vida, o a otro mundo de muerte.

En *El laberinto de soledad*, Paz describió al mexicano como un ser cubierto por una máscara, que “se encierra y se preserva, máscara el rostro y máscara la sonrisa” (1983: 26). Siguiendo la misma línea, los personajes de Carlos Fuentes se presentan como sujetos escondidos tras la máscara, cuyos nombres

gotean los poros de tu única máscara, la máscara de tu anonimato: la piel del rostro sobre la piel del rostro, mil rostros una máscara Acamapichtli, Cortés, Sor Juana, Itzcóatl, Juárez, Tezozómoc, Gante, Ilhuicamina, Madero, Felipe Inglés, Morones, Cárdenas, Calles (Fuentes, 1958: 445).

Caminamos en el rincón de las sombras, pero también somos sombras. Las máscaras dificultan la búsqueda de la identidad mexicana, no obstante, al mismo tiempo ofrecen más posibilidades de entenderla, interpretarla y contarla. Aprovechando la ambigüedad en la zona intermedia entre la máscara y el rostro, Fuentes se dispuso a crear, con una energía hecha de entusiasmo, escenarios, paisajes y personajes a partir de un enfoque polifacético. Situado entre los representantes más importantes del realismo mágico, Fuentes no logró su éxito a través del juego complejo del lenguaje (el abuso de metáforas verbales, la abstracción y depuración extrema de palabras), sino que se distingue por la combinación entre pasión e imaginación con la que los mexicanos conviven a diario y que inserta en los pasajes.³⁶³ Así las cosas, lo mítico, la muerte y lo incomprensible son un cliché para el mestizo. De ahí surgen las justificadas preguntas de Fuentes: “¿Cómo competir con la historia? ¿Cómo inventar personajes más poderosos, más locos o más imaginativos, que los que han aparecido en nuestra

³⁶³ Véase en Giacoman: “En Fuentes no hay metafísica de la palabra: hay erotismo verbal, violencia y delicia, encuentro y explosión. El alambique y el cohete [...] Si la crueldad es la otra cara de la ternura, Fuentes no es ni tierno ni cruel: es pasional e imaginativo” (1974: 20, 22).

historia?” (1993: 71).

De este modo, las obras de Fuentes son tanto actores como testimonios de la recuperación de la verdad de la historia. En su trabajo, podemos ver el intento por cautivar a sus lectores con su híbrida herencia nacional. De hecho, el tema de la identidad nacional y la muerte son tan recurrentes en sus novelas que se pueden considerar unos de “los códigos paraliterarios que dan unanimidad a su narrativa” (Csikós, 2007: 59). En Fuentes se pone de relieve “los diferentes componentes de la identidad del ser mexicano como son, por ejemplo, las sobrevivencias del pasado, la constante presencia de los dobles, la hipocresía o el problema de disfrazar(se) y ocultar el verdadero rostro” (Csikós, 2007: 67).

Dentro de su universo literario, los personajes ocupan un lugar cardinal en novelas y cuentos, son contagiosos y apasionantes, y todos y cada uno de ellos representan a individuos concretos en su contexto histórico. Como sostiene Carmen Iglesias: “los hechos históricos conforman personajes reales y vibrantes, no simples prototipos acartonados” (2008: 549). Los hombres y las mujeres se suelen vestir con capas de dobles colores, el real y el fantástico, el antiguo y el moderno, – “carnal, corporal, ritual e incongruente como un sacrificio azteca en Times Square” (Paz, 1981: 49). En ese encuentro entre el pasado y el presente, los fantasmas antiguos no son menos reales que los cuerpos modernos, como en *Aura*, relato en el que fuerzas misteriosas conducen a las almas de Consuelo y de su difunto esposo, el general Llorente, a proyectarse en los cuerpos de la joven pareja formada por Felipe y Aura. Los fantasmas encarnan los deseos ardientes, el amor y la locura, la alegría más feroz y la batalla más encarnizada. Nos agarran y nos revelan su parte más oculta, inhumana. Al respecto, arguye Giacoman:

Cada cuerpo es una metáfora erótica y el significado de todas estas metáforas es siempre el mismo: la muerte. Por el amor Fuentes se asoma a la muerte; por la muerte, al territorio que antes llamábamos

sagrado o poético y que en nuestros días carece de nombre (1974: 21).

Dado el acelerado cambio en la gran era de transformación y en ausencia de una ideología vertebrada, la política intervino en la cultura nacional con una presencia preponderante que exigió la obediencia de todos los ciudadanos.³⁶⁴ El dominio hegemónico de la política con sus profundas desigualdades e injusticias por medio de la uniformización se sobrepone al de la cultura nacional,³⁶⁵ de tal manera que no debe extrañarnos que, ante esta situación, Fuentes denuncie la falta de nombre de la época contemporánea y que Roger Bartra reclame que “los mexicanos hemos sido expulsados de la cultura nacional” (2003: 199). Rescatar a la verdadera cultura nacional y dotarla de mayor legitimidad es una condición imprescindible para no perder el rumbo, así como una necesidad tanto para la élite mexicana como para la masa popular.

Revisar el tiempo pasado y recrear una atmósfera histórica en las obras supone una oportunidad para descifrar las raíces enterradas en el alma del pueblo. En *La región más transparente*, Fuentes afirma: “México es otra cosa después de la Revolución. El pasado se acabó para siempre” (1958: 299). Unos años después, en el prólogo a *El México revolucionario*, Fuentes redefine la fecha de la revolución mexicana, indicando que esta “en realidad comenzó un día después de la caída de los aztecas ante el conquistador Hernán Cortés” (cit. en *Nuevo tiempo mexicano*, 1994: 168). La búsqueda de lo mexicano se sumerge en las tradiciones colectivas, el subconsciente y retrocede hasta el intrincado mundo de la hibridación cultural iniciada con la conquista. La revolución abre una ventana de comunicación entre el presente y los entonces

³⁶⁴ Véase en Bartra: “La legitimidad del sistema político adquiere acentuadas connotaciones culturales: es preciso establecer una relación de necesaria correspondencia entre las peculiaridades de los habitantes de la nación y las formas que adquiere su gobierno” (2003: 188).

³⁶⁵ Véase en Bartra: “La cultura nacional se identifica con el poder político, de tal manera que quien quiera romper las reglas del autoritarismo será inmediatamente acusado de querer renunciar-o peor: traicionar-a la cultura nacional” (2003: 188-189).

mexicanos,³⁶⁶ dándole a la línea temporal diferentes dimensiones: la mítica, la revolucionaria y la moderna. A través de ellas, Carlos Fuentes funde una cultura nacional viva y en movimiento, en la que el pasado acaba siendo el vacío, y el presente sirve de base a la construcción sólida del futuro. Es un futuro dibujado para todos, una utopía laica, que lleva en sí elementos diversificados, el terror y la alegría, la cobardía y la heroicidad, la muerte y la esperanza. Como dice Fuentes:

Nosotros fuimos la utopía de Europa en el siglo XVI; en el XIX les devolvimos el favor y convertimos Europa en la utopía de la América Latina. Ahora yo creo que se abre una utopía nueva; la utopía del año 2.000 va a ser Japón, China, el Pacífico [...] vamos a hacer no la utopía sino la posibilidad, simplemente. Somos hijos de Tomás Moro, de una utopía, de Maquiavelo, de la negación de la utopía, de la afirmación del poder; pero también de Erasmo, que dice: intentemos esta posibilidad humana y tolerante (cit. en Ortega, 1989: 642).

Así pues, la tolerancia, el reconocimiento del dolor y de las rupturas, la aceptación de la heterogeneidad del otro o el intento por lograr una convivencia son algunos de los valores más importantes que transmite la obra de Fuentes. Tal y como comenta Paz, el lenguaje de Fuentes es “una yuxtaposición y combinación de distintos idiomas dentro y fuera del español” (1981: 48). Las herencias del inglés, del español y del mexicano colisionan y se funden en los textos convirtiéndose en un idioma que es el idioma de Fuentes. En su mundo de la imaginación creadora, en la relectura de los símbolos antiguos, la muerte supera el vacío que supone ella misma, dando lugar a un México híbrido compuesto por los sedimentos de un complejo cultural, social e histórico en el que cada una de nuestras muertes cobra sentido.

³⁶⁶ Véase más en Paz: “La explosión revolucionaria es una portentosa fiesta en la que el mexicano, borracho de sí mismo, conoce al fin, en abrazo mortal al otro mexicano” (1983: 134).

5.1 «Chac Mool», la reaparición del antiguo poder mítico.

En 1954 Carlos Fuentes publicó su primer volumen de cuentos cortos, *Los días enmascarados*. A los veintiséis años de edad, se trataba de su primer libro, que le ayudó a alcanzar prominencia temprana en los círculos literarios mexicanos. El volumen está compuesto por seis historias fantásticas llenas de la vitalidad ideológica del autor y comentadas “con la misma pasión que si se tratara de una obra didáctica literaria o de desatinos políticos” (Chumacero, 1955: 9). En ellas, encontramos la asombrosa deidad azteca revivida en la sociedad moderna, la alegoría política que apunta a la Guerra Fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética, el destino trágico de la “ilustrada” monarca extranjera, las extrañas metáforas del Canal de Panamá, las especulaciones a nivel macro sobre la civilización humana y la burla del consumismo que finalmente arruina el mundo. La diversificación de los temas, la mitificación del lenguaje y el diestro juego de los personajes se combinan y actúan junto con lo fantástico y lo maravilloso, la política y el arte, lo latinoamericano y lo universal para introducir la más amplia reflexión del joven Fuentes sobre la asociación contrapuntística entre la raíz americana de su país y el mundo moderno, sobre la preservación de un pasado más allá de la muerte y el tiempo.

En *Los días enmascarados* se observa una constante irrupción de lo sobrenatural y una fuerte presencia del pasado indígena en la psique del mexicano. De hecho, el mismo título ya alude a los cinco días finales del año azteca, los nemontani que “abren un espacio vacío entre el fin de un año y el comienzo del otro, entre el pasado y el futuro-que es también un pasado” (Oviedo, 2002: 317). Las tensiones y contradicciones de la peculiar temporalidad azteca junto con las simbólicas máscaras, espejos y dobles son presencias obsesivas en el mundo imaginario de Carlos Fuentes. Descubrir lo que hay detrás de esas máscaras funciona como el impulso que motiva su creación. Con respecto a este interrogante, Octavio Paz en el *Homenaje a Carlos Fuentes* ofrece una posible respuesta: “El vaso de sangre del sacrificio prehispánico, el sabor de la pólvora,

la madrugada del fusilamiento, el agujero negro del sexo, las arañas peludas del miedo, las risotadas del sótano y la letrina” (Paz, 1971: 17). Entre ellos, varios elementos apuntan al mismo relato, «Chac Mool».

«Chac Mool» es el primer cuento de la colección y quizás el más conocido. En su trama, se involucra al dios de la lluvia en la antigua mitología indígena, que lleva el mismo nombre que el título. El cuento empieza con la muerte del protagonista, Filiberto, y en su diario conocemos los misterios que sucedieron a su alrededor: él compró una estatua de tamaño real de un ídolo mítico y lo colocó en casa. Desde entonces, se produjeron una serie de eventos misteriosos que desembocaron en la muerte de Filiberto tras el intento de escapar una vez que la estatua cobra vida y se convierte en el verdadero dueño de la casa.

5.1.1 La contraposición entre Yo, la pulsión de vida y el Otro, la pulsión de muerte.

En este cuento existen varias unidades de fuerzas opuestas. La más obvia de ellas es la relación entre Filiberto y Chac Mool, un vivo presente y un muerto pasado. Filiberto es un burócrata menor de la Ciudad de México, un mexicano occidentalizado. No tiene ambiciones grandes y sus responsabilidades en la oficina son mínimas. La fuerza que se opone a él es Chac Mool, el ídolo misterioso del pasado prehispánico. Ambos se torturan y destruyen mutuamente, y hacen de esta relación una fuerza de consolidación de lo conflictivo entre el “Yo” y el “Otro”. Chac Mool ha estado en silencio durante cientos de años, de modo que, cuando se encarna y se despierta, se enfrenta al nuevo siglo dinámico. Para esta sociedad y Filiberto, él es el intruso, el ajeno. En el proceso de ser el Otro, este ídolo indio construye condiciones para que otra parte también puedan ser el Otro. Hegal comenta: “lo distinto no [es] un otro en general, sino que tiene a su otro enfrente; esto es, cada uno [...] está solamente reflejado dentro de sí tanto cuanto lo está hacia lo otro, y lo mismo (le ocurre) a lo otro; cada uno es, por tanto, su otro del otro” (2005: 216-217). La relación entre Filiberto y Chac Mool es

exactamente un retrato de la descripción de Hegel sobre el Yo y el Otro. El hombre y la divinidad están intrínsecamente condicionados el uno por el otro, y obtienen un mayor sentido de significación personal en esta vinculación opositora, tal como sucede con lo positivo y lo negativo, o con la vida y la muerte.

Cabe señalar que el antagonismo entre los dos no se estableció cuando Chac Mool empezó a transformarse, sino que existía desde hace mucho tiempo, como algo primitivo escondido en el pulso del México moderno. Siendo el representante de la sociedad moderna, Filiberto es el afán por la civilización prehispánica: “Pepe conocía mi afición, desde joven, por ciertas formas de arte indígena mexicana. Yo colecciono estatuillas, ídolos, cacharros [...] Por cierto que busco una réplica razonable del Chac Mool desde hace tiempo” (Fuentes, 1996: 38). El amor de Filiberto por el arte aborigen insinúa la persistencia de la antigua cultura indígena en la época contemporánea y que este Otro es tan real que incluso sin estar presente se puede palpar su veracidad. Filiberto representa a un grupo considerable de mexicanos que, a pesar de crecer en un ambiente cultural moderno, presentan un gran interés por los elementos del pasado y una actitud de aceptación hacia la cultura del prójimo, pero ¿hasta qué punto llega esta apertura? ¿su actitud será cuando se enfrente de veras a la muerte del pasado?

El proceso de convivencia con Chac Mool no es tranquilo ni placentero. Filiberto ha mostrado un gran rechazo fisiológico a este intruso desde el principio: “Lo que no puedo tolerar es el olor, extrahumano, que emana de esa carne que no lo es, de las chanclas flamantes de ancianidad” (Fuentes, 1996: 42). Tal vez, el gusto de Filiberto por el arte antiguo tan solo esté destinado a la exhibición de las estatuas muertas en sus estanterías para satisfacer su “novelty seeking”. Cuando una de estas estatuas antiguas aparece como un presente vivo frente a sus ojos, la imagen del Otro dibujada por el protagonista en su mente se quiebra, y el aprecio y atracción iniciales se convierten en disgusto, miedo, ira y finalmente la idea de escapar. Léase:

Ya debería estar acostumbrado al Chac Mool, pero hace poco, en la

oscuridad, me topé con él en la escalera, sentí sus brazos helados, las escamas de su piel renovada y quise gritar [...] Hoy aprovecharé la excursión nocturna de Chac para huir. Me iré a Acapulco; veremos qué puede hacerse para conseguir trabajo, y esperar la muerte de Chac Mool (Fuentes, 1996: 44-45).

La actitud con respecto a la cultura del Otro de Filiberto tan solo responde al microcosmos de muchos mexicanos que, según Carlos Fuentes, es bastante hipócrita. Aunque se identifican “-criollos y mestizos- con la sociedad indohispana fundada por el extremeño (Hernán Cortés)”, los mexicanos modernos desprecian al indio de carne y hueso “con crueldad más severa, por engañosa, que la batalla abierta por Cortés contra el imperio de Moctezuma Xocoyotzin” (Fuente, 2000: 9). En otras palabras, el mexicano actual solo quiere venerar la civilización de los indios en museos, porque desde allí estos antepasados carecen de la fuerza suficiente para ejercer un impacto sustancial en su estilo de vida moderno. Por consiguiente, el afecto que los mexicanos muestran por el prójimo solo existe cuando este está ausente o en silencio y el interés por la visión de la muerte antigua no tiene nada que ver con su práctica. No obstante, en el caso de nuestro protagonista, ya es demasiado tarde. Desde que la estatua se instala en su casa, Filiberto gradualmente cae en la trampa de Chac Mool hasta que quedar completamente atrapado en su mirada mortífera.

En *El ser y nada* de Jean Paul Sartre hay un capítulo dedicado a la mirada. En él, localizamos la siguiente descripción a propósito de la interacción visual entre el Yo y el Otro: “La vergüenza o el orgullo me revelan la mirada del prójimo, y a sí mismo, en el extremo de esa mirada; me hacen vivir, no conocer, la preocupación de un sujeto mirado” (1998: 337). De sentir orgullo a encontrarse avergonzado,³⁶⁷ Filiberto mide sus fuerzas con las de Chac Mool y, pese a sentirse el sujeto dominante en un principio,

³⁶⁷ En este juego de poder, al principio Filiberto tiene confianza en sí mismo: “Mi idea original era distinta: yo dominaría a Chac Mool, como se domina a un juguete” (1996: 43). Pero más tarde, él se da cuenta de que el poder de Chac Mool está muy por encima de sí mismo y siente impotencia: “Febrero, seco. Chac Mool vigila cada paso mío” (Fuentes, 1996: 44).

termina por ser dominado. Conforme avanza este proceso, Filiberto reafirma su existencia subjetiva y reintegra su conciencia reflexiva acerca de las posibilidades propias en la observación de Chac Mool. Así medita sobre la naturaleza de la realidad:

Hasta hace tres días, mi realidad lo era al grado de haberse borrado hoy; era movimiento reflejo, rutina, memoria, cartapacio. Y luego, como la tierra que un día tiembla para que recordemos su poder, o la muerte que llegará, recriminando mi olvido de toda la vida, se presenta otra realidad que sabíamos que estaba allí, mostrenca, y que debe sacudirnos para hacerse viva y presente (Fuentes, 1996: 41).

Esta otra realidad es la antigua cultura indígena, representada por Chac Mool y resucita como fruto de la indiferencia y del olvido. Aunque Filiberto y Chac no están juntos todo el tiempo, la sensación que tiene el primero de ser vigilado es constante. En ningún caso puede Filiberto evadirse del espacio en el que está sin defensa: “Allí estaba Chac Mool, erguido, sonriente, ocre, con su barriga encarnada. Me paralizaban los dos ojillos, casi bizcos, muy pegados a la nariz triangular” (Fuentes, 1996: 42). En suma, Filiberto es observado continuamente y está expuesto al poder de la muerte procedente del mundo oscuro del pasado.

El proceso de observación entre el Yo y el Otro no consiste únicamente en una atención mutua y permanente, esto es, en una búsqueda constante de la mirada, puesto que necesita de otra forma de comunicación, como es el lenguaje. En la narración de la historia, Pepe ha hecho una nota al pie de la página: “Filiberto no explica en qué lengua se entendía con el Chac Mool” (Fuentes, 1996: 43). Entonces, ¿cómo se comunican entre sí? En la Biblia, para desterrar la idea de los hombres acerca de llegar al cielo, Dios les dota de diferentes idiomas y así detiene la construcción de la Torre de Babel. Este hecho abre paso a la incomunicación y el caos, agudiza las contradicciones entre el Yo y los Otros, y deja a todos en una posición opositora y confusa. En el caso del presente relato, la incomunicabilidad de Filiberto y Chac Mool ilustra también la

dificultad de comprender completamente la muerte. La sensación de impotencia causada por la incapacidad de comunicarse va más allá del lenguaje mismo. El lenguaje ya no es una sola herramienta, es la casa del verdadero ser (Heidegger),³⁶⁸ es un camino que conduce a la vecindad más próxima de los personajes y los viste de una túnica de color dual: “¿Cuál es el espectro, cuál el doble: el personaje, de la palabra: o la palabra, del personaje?” (Fuentes, 1990: 241).

La complejidad del lenguaje enriquece la imagen de los personajes y pone en juego planteamientos sobre su confusa identidad por medio de la instauración de lo fantástico. Todo esto se puede observar en «Chac Mool». Fuentes refiere en varias ocasiones su devoción por Cervantes, el autor pionero de la novela moderna. Teniendo en cuenta tanto la afición por el escritor alcalaíno como la formación literaria de Fuentes, la incomunicación entre los protagonistas podría ser una herencia cervantina:

Cervantes hace patente el hecho de que la novela es un género de géneros en el que los protagonistas no se entienden entre sí; en la épica clásica los héroes se entienden, los doce pares de Francia o el Cid y sus compañeros se entienden perfectamente; pero en el Quijote los protagonistas hablan lenguajes dispares, heteroglossos; Quijote y Sancho no se entienden, los Duques no entienden al Quijote, y estamos así en un mundo de diversificación verbal, lo que es otro elemento fundamental de la novela [...] Estamos así en el mundo del conflicto del lenguaje, que para mí es el mundo propio de la novela (Ortega, 1989: 639-640).

En el diario de Filiberto, localizamos la siguiente descripción: “Siempre, al oscurecer, canta una canción chirriona y anciana, más vieja que el canto mismo” (Fuentes, 1996: 44). Filiberto no entiende el canto, no puede entrar en el mundo antiguo

³⁶⁸ Heidegger en «Carta sobre el humanismo» comenta: “El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre” (2000: 313).

representado por Chac Mool, debido probablemente, aparte de a la barrera de idioma, a la voluntad de excluir la cultura ajena. Puesto que esta le trae no más que la opresión mortífera y puede sentir en carne propia la pérdida de la autonomía en la vida: “Los primeros días, bajó a dormir al sótano; desde ayer, en mi cama” (Fuentes, 1996: 43); “todos los días hago diez o doce viajes por agua, y él me observa desde la azotea. Dice que si intento huir me fulminará: también es Dios del Rayo” (Fuentes, 1996: 44).

Bajo la mirada del Otro, Filiberto vive en una perpetua zozobra. El ídolo provoca su despido, lo hace prisionero y esclavo hasta apropiarse de su casa entera. En este proceso, la imagen de Chac Mool evoluciona desde la de un intruso soberbio hasta la de un ominoso anunciador de muerte. Presume Filiberto: “es posible que desee matarme” (Fuentes, 1996: 45). Para evitar que eso suceda, huye de su casa. Aun así, no consigue librarse del control de Chac Mool, y Filiberto muere ahogado en el mar. Cuando el cuerpo es transportado a su hacienda, Chac Mool ya está allí esperando como el dueño auténtico de la casa y ordena que dejen el féretro de Filiberto en el sótano, produciéndose así la sustitución de un cuerpo por otro. Sartre comenta que en el intercambio entre el Yo y el Otro, la huida de la sangre (que también puede entenderse como la huida de la vitalidad) es “sin término, se pierde en el exterior, el mundo se escurre fuera del mundo y yo me derramo fuera de mí; la mirada del otro me hace ser allende mi ser en este mundo, en medio de un mundo que es a la vez éste y más allá de éste” (1998: 338). Las miradas se entretrejen creando un espacio en el que se superponen el mundo actual y el más allá. Es precisamente en este espacio dual donde la figura de Filiberto se va desvaneciendo de forma lenta pero firme. Aunque el protagonista sea consciente de este proceso y de las desiguales fuerzas de ambos mundos, nada puede hacer por frenar esta gradual disolución. Lo que ama lo destruirá.

En la relación con el moderno Filiberto como sujeto principal, Chac Mool, situado en la posición opositora, está ineludiblemente relacionado con la muerte. Paradójicamente, al intentar escapar de su control, el protagonista se remite justamente al espectro de la muerte: “cuando el doble se exhibe, [...] él no puede hacer sin que se

perfil en su horizonte un espectro, la muerte” (Blumel, 1988: 46). De la persecución implacable entre ellos podemos deducir que Filiberto debería morir para que Chac Mool viva. En cierto sentido, el retorno de un pasado muerto podría significar la venganza de la antigua civilización indígena contra la sociedad moderna occidentalizada. Al igual que durante la Conquista los europeos se enfrentaron a los indios, ejerciendo la violencia con el pretexto de alcanzar la modernidad civilizada, la deidad indígena regresa al presente a fin de conquistar a la sociedad moderna y redefinir la significación de la misma Modernidad.

El conflicto entre el Yo-el indefenso y el Otro-el violento también se lee en obras chinas, tales como las novelas cortas de Yu Hua. Como escritor emergente en la década de 1980 (cuando el realismo mágico está en pleno apogeo en el mercado chino), Yu Hua se inspira profundamente en los escritores latinoamericanos, especialmente en los elementos de la muerte, la violencia y el absurdo que se ven plasmados en su escritura. Le fascina la fusión de realidad y ficción de Fuentes y reflexiona: “是一段真实的历史还是虚构? 是深不可测的学问还是平易近人的描叙, 是活生生的事实还是非现实的幻觉? 叙述上的似是而非, 使这一切都变得真假难辨³⁶⁹”(Yu, 1998: 58). Como Fuentes, Yu Hua se dedica a ficcionar la realidad, y a la vez destacar los aspectos crueles. A diferencia de Fuentes, al hablar de cosas sangrientas, maliciosas y violentas, la actitud de Yu suele ser serena e incluso indiferente.³⁷⁰ Ese es una de las características personales de la escritura de Yu que lo distingue de los demás.

A continuación, enumeraremos tres de ellas, todas publicadas en 1987. «El año 1986» es, entre otras, la novela que comparte más similitudes con «Chac Mool». El

³⁶⁹ “¿Es una historia real o una ficción? ¿Es un saber insondable o una descripción accesible? ¿Es un hecho vivo o una ilusión irreal? La narrativa es paradójica, haciendo que no se distingan entre lo verdadero y lo falso” (la traducción es mía).

³⁷⁰ Comenta Du Jingyi: “对暴力的写作常因场面的血腥激烈需要写作者保持饱满的精神力, 余华的此类写作极具感染力, 而他的叙述却始终冰冷漠然, 哪怕在描述暴力摧残场面时引发强烈的官能刺激, 他的讲述仍如局外人一般, 冷漠异常” (2018: 52). “La escritura de escena violenta y sangrienta a menudo requiere que el autor mantenga un tono muy emotivo. En este aspecto, la escritura de Yu Hua es muy contagiosa, pero su narración siempre es fría e indiferente. Incluso cuando describe algo violento y destructivo que provoca una fuerte estimulación sensorial, él sigue siendo como un ‘outsider’ con un corazón duro” (la traducción es mía).

protagonista es un maestro de historia de secundaria. Al igual que Filiberto, es un individuo insignificante y siempre sigue las fórmulas convencionales. Es también un fanático de la cultura antigua, más específicamente, de las punitivas físicas de la antigua China. Durante la gran Revolución Cultural, fue llevado por la Guardia Roja y desde entonces no se sabe nada de él. Muchos años después, el maestro, ya demente, regresa a su pueblo. Nadie lo conoce ni quiere conocerlo. En la calle pone en práctica varias torturas tradicionales chinas, tal como Ling Chi (cortar el cuerpo en rodajitas), aplicándola primero a su nariz, luego a sus piernas y finalmente a su cabeza. Mientras que el loco maestro practica la automutilación, los Otros, a los que podría asignarse la etiqueta de “individuos normales”, incluyendo su esposa e hija, lo miran con gusto. Esta actitud se debe a que se trata de una sociedad familiarizada con la muerte ya, y frente a los muertos “他们没有惊讶之色，他们的目光平静如水。仿佛他们是在早晨起床后从镜子中看到自己一样无动于衷”(Yu, 2018: 281-282).³⁷¹ Es más, al atardecer, cuando todo el mundo se sienta alrededor de la mesa y empieza a comer agradablemente con su familia, la brutal muerte del loco se vuelve a sacar como una anécdota deleitosa, tan deleitosa como el hermoso crepúsculo.³⁷²

Después de la tormenta sociopolítica, la sociedad opta por olvidar deliberadamente los dolores y la humillación que ha sufrido. Nuestro protagonista, como un testigo vivo de las atrocidades, viene del pasado al presente y sirve de puente entre el mundo antiguo y el contemporáneo. Los violentos castigos físicos de la antigüedad representan la

³⁷¹ Frente a los muertos “no se sorprenden. Sus miradas son tranquilas, tanto como si se vieran en el espejo después de levantarse por la mañana” (la traducción es mía).

³⁷² Se lee más en la novela: “他们愉快地吃着，又愉快地交谈着。[...]他们也说起了白天见到的奇观和白天听到的奇闻。这些奇观和奇闻就是关于那个疯子。那个疯子用刀割自己的肉，让他们一次次重复着惊讶不已，然后是哈哈大笑。[...]还叹息起来。叹息里没有半点怜悯之意，叹息里包含着的还是惊讶。他们就这样谈着疯子，他们已经没有了当初的恐惧。他们觉得这种事是多么有趣，而有趣的事小镇里时常出现，他们便时常谈论。这一桩开始旧了，另一桩新的趣事就会接踵而至。他们就这样坐到餐桌旁，就这样离开了餐桌”(2018: 317-318). “Ellos comen felizmente y hablan felizmente. [...] Han mencionado las anécdotas que vieron y escucharon durante el día. Son sobre aquel loco, quien se cortó su carne con un cuchillo. Ellos se sorprenden una y otra vez y luego se echan a reír. [...] también suspiran. No hay piedad en el suspiro, sino el puro asombro como antes. De esta manera hablando de aquel loco, ellos ya no tienen el miedo. Esas cosas son muy interesantes a sus ojos, y las tales cosas a menudo suceden en el pueblo, a menudo hablan de ello. Cuando una anécdota se está volviendo vieja, la otra nueva pasará. Así ellos se sientan a la mesa y dejan la mesa” (la traducción es mía).

externalización de la conciencia autoritaria. Dejar a un maestro de secundaria, que debería asumir la responsabilidad de moldear el alma y la mente de los jóvenes, no obstante, realizar una autohumillación y autotomía de manera espeluznante es la manifestación máxima de la brutalidad extrema. Este maestro llamado Yu Hua es un ilustrado que pretende despertar al Otro mediante su propia muerte y representa, asimismo, la impotencia del individuo en el contexto de las grandes tragedias del mundo.

Por otra parte, en «Irse de viaje a los 18» el protagonista es un joven a punto de cumplir la mayoría de edad que, para celebrar su paso a la adultez, decide abandonar su casa para explorar ciudades desconocidas y liberarse de la mirada escrutadora de sus progenitores. Sin embargo, en este viaje tendrán lugar una serie de sucesos ridículos³⁷³ destinados a desenmascarar aquello que permanece oculto en la sociedad y que le harán comprender que el mundo exterior está sometido a las miradas de los Otros, mucho más agobiantes, despiadadas y con pretensiones mortíferas.

Las incógnitas de la búsqueda del ego sugeridas por medio de las relaciones del Yo con el Otro revelan lo conflictivo de la conciencia emocional que une el primitivo mundo personal y la caótica sociedad moderna. Tal vez lo que Yu Hua quiere destacar en este relato nunca es el viaje mismo, sino las actividades psicológicas ocultas del joven protagonista rodeado por un ambiente tumultuoso, igual que Fuentes se enfoca en describir el mundo mental de Filiberto frente a las misteriosas fuerzas. En la narrativa, Yu involucra una serie de desalineaciones para reemplazar la lógica normal de la historia e inyectan muchos pensamientos personales del protagonista. Al final del cuento, sugiere un mensaje prometedor, una resolución armoniosa: la fuerza interior

³⁷³ En la búsqueda del hotel el protagonista sube a un camión y se hace amigo con el chofer. Más tarde viene gente a robar manzanas del camión, por fidelidad al amigo, el joven se adelanta para detenerlos. En la pelea lo golpean con moretones mientras que el chofer se queda al lado, mirándole de brazos cruzados, e incluso estalla en carcajadas cuando ve que le sangra la nariz. Luego el chofer arrebató la mochila del joven y se va con los otros ladrones, dejándole solo morir en la oscuridad.

derrota la violencia y la muerte externa. Es decir, a pesar de los agravios sufridos, el sentimiento que queda en el individuo es el de la autorreconciliación.

En comparación, el protagonista en «El incidente del 3 de abril» no tiene esta suerte. En la víspera del decimoctavo cumpleaños, el personaje percibe de repente un cambio curioso en su vida aparentemente inmutable: se siente arrojado a un entorno desconocido, rodeado por sombras inquietantes y trampas insondables. Cuando sale a la calle, se ve reflejado en la ventana y piensa que algo le está observando en la oscuridad: “他在那里走来走去，侧脸看着自己的形象，这移动的形象很模糊，而且各式展品正在抹杀他的形象[...]他看着自己的眼睛，恍若另一双别人的眼睛在看着自己”³⁷⁴(Yu, 2018: 126) Aunque la gente a su alrededor le trata con igual amabilidad, piensa que todo es simulado y falso. Incluso el río, en su imaginación, lo está monitoreando: “他站起来时首先看到的是一座桥，桥像死去一样卧在那里，然后他注意到了那条阴险流动着的小河，河面波光粼粼，像是无数闪烁着的目光在监视他”³⁷⁵(Yu, 2018: 160). Cuando vuelve a casa, escucha que sus padres están charlando con los vecinos, solo escucha algo del 3 de abril y piensa que están confabulando contra él en ese día, el día de su decimoctavo cumpleaños.

En la imaginación del protagonista, la chica que quiere, los compañeros de clase, el hombre desconocido de la calle, incluso sus padres, le vigilan y están conspirando para asesinarlo. Finalmente, en el esperado 3 de abril, un automóvil le atropellará y le matará. Ante esta revelación, el protagonista elige escapar, por lo que un día antes de su cumpleaños, sube al tren de carbón y desaparece. No sabemos más de su vida en el tren y si consigue escapar vivo de su pesadilla. No sabemos tampoco qué iba a pasar el 3 de abril y si sus padres y amigos están realmente planeando algo. El autor muestra vívidamente la locura del protagonista a través de las actividades de su mundo interior,

³⁷⁴ “Él está dando vueltas por allí (delante de los escaparates) y mirando su silueta de reojo. Su imagen en movimiento está muy borrosa y las exhibiciones le están aniquilando [...] Se mira a sus propios ojos y siente que estos ojos son del otro y que el otro está mirándole” (la traducción es mía).

³⁷⁵ “Lo primero que ve cuando se levanta es un puente, tendido allí como si estuviera muerto. Luego nota el insidioso río que fluye y brilla, como innumerables ojos parpadeantes mirándolo” (la traducción es mía).

creando un estado de gran tensión para que podamos sentir el temblor de la muerte que siente él. Tal como dice Sartre “la mirada es ante todo un intermediario que remite de mí a mí mismo” (1998: 335), la mirada que el protagonista siente en todas partes podría ser solamente una fantasía personal y manifiesta, en cierto punto, el colapso de su orden interno. Tal vez sea por el pánico del ingreso a la adultez, o por el miedo a los posibles cambios incógnitos, el joven percibe presiones de este entorno a través de crecientes inseguridades e incertidumbres y las concreta en imágenes del Otro, que se presenta en la figura de muerte.

En las novelas cortas de las que venimos hablando, pese a las diferentes perspectivas que adoptan, podemos observar la misma oposición entre el Yo y el Otro, entre las ganas de vivir y el miedo a morir. Los escritores atrapan con el objetivo de su cámara vida moderna, y en la captura resultante se hace patente una línea de continuidad entre un estado prístino, intacto y la vida moderna, altamente desarrollada a través del establecimiento de contradicciones (que pueden ser las existentes entre el México antiguo y el contemporáneo, entre la era feudal y la de las luchas democráticas, entre la pubertad y la adultez, entre la sociedad civil, decente y la salvaje, violenta). La historia nos ha enseñado cómo el acto de barbarie amenaza nuestra supervivencia. Por lo tanto, deberíamos estar siempre alerta, incluso en el siglo XX, cuando el mundo comienza a modernizarse a gran escala.

En este tiempo, las sociedades que se encuentran en transición o en períodos posteriores a un conflicto se enfrentan a las enormes contradicciones de la existencia. Dentro de lo que estas sociedades poseen, ¿cuántos elementos son herencia del pasado y cuántos son productos incompatibles procedentes de la adaptación fallida? «Chac Mool» nos ha brindado una escena ideal para pensar sobre esas preguntas. En el conjunto de órdenes sociales proporcionados por la civilización contemporánea el ídolo prehispánico abre la puerta a los antiguos tiempos caóticos, liberando el miedo más primitivo en los individuos contemporáneos. El relato proclama que no hay ningún orden que sea inquebrantable. Como explica Yu Hua: “事实证明庞大的秩序在意外

面前总是束手无策[...]秩序总是要遭受混乱的捉弄”³⁷⁶(1995: 280), de ahí el sentimiento de inseguridad tan extendido en nuestro tiempo, cuya raíz puede estar en nuestro planteamiento cultural y en el modo en el que interactuamos con él. Chac Mool, el maestro de historia, el chófer grotesco, los asesinos imaginados (todos esos Otros, en definitiva) son ejemplos exactos del desfase cultural y representan, además, un enemigo común: la Muerte, que nos mira y acecha desde los rincones más ocultos para acabar devorándonos al mínimo descuido.

5.1.2 El mito y la encarnación de las imágenes.

En las obras de Fuentes hay constantes imágenes mítico-simbólicas que normalmente se nutren de objetos presentes y, al mismo tiempo, configuran un orden distinto al de la realidad, un desorden que deja a la vista de los lectores diversos niveles de sucesos y les inspira a explorar en los textos una significación nueva. Acerca de la función del mito, Joaquín Barceló opina: “El mito, lo mismo que la filosofía, pretende dar una imagen cabal y acabada de la realidad, intenta hacer visible los ocultos lazos que forman la malla del universo y, sobre todo, se esfuerza por revelar el sentido de la vida del hombre sobre la tierra” (1965: 8).

Lo mítico y lo real componen una totalidad dialéctica que abarca un todo junto con sus contradicciones inherentes, creando así una obra híbrida que “no es más que el procedimiento mismo de síntesis que realiza la memoria en su búsqueda de unidad” (Ruiz-Pérez, 2019: 238). En esta búsqueda de la historia, Fuentes acude a una gran cantidad de imágenes y símbolos en las que se nos permite penetrar hasta formar parte de la integración de esa totalidad, de la cual la vida parte y a la que la muerte retorna. Se trata de un permanente juego dialéctico, donde lo ilusorio puede ser lo existente y el mito puede llegar a ser la realidad. Por ello, comentan Befumo Boschi y Calabrese que

³⁷⁶ “Los hechos han demostrado que frente a incidencias el orden, incluso enorme, jamás saldrá bien [...] El orden siempre está sujeto a la prueba del caos” (la traducción es mía).

Fuentes “ha producido un verdadero escamoteo de la realidad al negarle existencia al mito” (1974: 41).

Negar u ocultar la existencia del poder fantástico para luego otorgar a la muerte presente más credibilidad es un método que se puede apreciar en «Chac Mool». Como observa Emmanuel Carballo: “Comienza estrictamente apegado a la lógica [...] todo parece indicar que se trata de un cuento realista” (1964: 74). El cuerpo principal de la novela se despliega en forma de diario, que es un tipo de registro muy subjetivo y propenso a sesgos. A través de los ojos de Pepe, un viejo amigo de Filiberto, descubrimos los pensamientos más íntimos del protagonista. Durante el proceso narrativo, Pepe y los lectores no tenemos indicio alguno sobre la autenticidad de la historia, no sabemos si Filiberto está sufriendo por la presencia de un demonio mortífero o por su condición de psicopompo. Hasta que termina la narración, Fuentes nos sorprende con la aparición del Chac Mool en la última escena. Cuando Pepe lleva el cuerpo de Filiberto a su casa, “un indio amarillo, en bata de casa, con bufanda” abre la puerta: “-Perdone...no sabía que Filiberto hubiera.../-No importa; lo sé todo. Dígale a los hombres que lleven el cadáver al sótano” (Fuentes, 1996: 46).

Este desenlace sorprendente supone un cambio astuto de una novela psicológica a una historia surrealista sobre una muerte extraña. El viejo mito, de esta manera, ha ido tomando tintes muy modernos. Chac Mool es una deidad mesoamericana,³⁷⁷ identificada en muchos contextos culturales como el dios de la lluvia. La escultura muestra a un hombre recostado con las rodillas y la cabeza alzada, el rostro girado hacia un lado y las manos sosteniendo sobre el vientre un recipiente o una vasija simulada. En la iconografía prehispánica, la figura de Chac Mool está asociada con el ritual

³⁷⁷ Para algunos críticos de la novela, Chac Mool es considerado el dios de civilización maya. No obstante, esta afirmación es inexacta. Las investigaciones posteriores demuestran que su escultura ha sido encontrada en muchas zonas de México, “desde Michoacán y Querétaro (donde imperaba los aztecas) hasta El Salvador (donde imperaba los mayas)” (López Austin, 2001: 60, la entre paréntesis es mía). Se lee más en López Austin en «El chacmool mexicana»: “se ha disputado con vehemencia si los orígenes del chacmol se encuentran en el Centro de México (*e.g.* Charnay, 1884: 339; Bagby, 1950: 47), en el área maya (*e.g.* Miller, 1985; Miller y Samayoa, 1998: 63) o en el norte mesoamericano (*e.g.* Hers, 1989: 68-70)” (2001: 59).

sacrificial y la muerte sangrienta, puesto que es empleada “como mesa de ofrendas, como recipiente de corazones o como piedra de sacrificios” (López Austin y López Luján, 2001: 59).

En la conversación con Carballo, Fuentes recuerda su intención al escribir este cuento, y esta no es otra que profundizar en la memoria colectiva a fin de rescatar las imágenes míticas que perviven en la tradición, y aclarar “hasta qué grado siguen vivas las formas cosmológicas de un México perdido para siempre y que, sin embargo, se resiste a morir y se manifiesta de tarde en tarde, a través de un misterio, una aparición, un reflejo” (Carballo, 1962: v). Chac Mool en este caso es un símbolo del México perdido, que se resiste obstinadamente a las erosiones de la historia y sus cambios, y atraviesa un largo periodo en modo de hibernación hasta llegar a la era contemporánea, con la intención de restaurar el viejo orden del mundo antiguo por medio del sacrificio sangriento y cruel. Como resultado de la Conquista, en honor a Cristo se sacrificaron todas las deidades prehispánicas y se cortaron las raíces de su cultura, pues una vez que el verdadero dios está de regreso había de satisfacerse su demanda de sangre y vida del pueblo. Al igual que en los viejos tiempos, los pueblos prehispánicos tenían que pagar la deuda con sus creadores.

Del mismo modo que el dios de la lluvia del panteón azteca,³⁷⁸ la resurrección de Chac Mool hasta convertirse en el jefe de casa está estrechamente relacionado con el agua. En la primera noche tras su llegada, se rompe una tubería. El agua de la cocina corre por el piso y llega hasta el sótano donde se ubica la estatua. Durante los días siguientes, sucede lo mismo: “la tubería volvió a descomponerse, y las lluvias se han colado, inundando el sótano” (Fuentes, 1996: 39). La imagen del sótano inundado nos

³⁷⁸ En la entrevista con Luis Harss, Fuentes evoca el origen y el desarrollo moderno de Chac Mool: “Se llama ‘Chac Mool’, en honor al dios de la lluvia del panteón azteca, cuyos poderes no parecen haber disminuido con la civilización moderna. Eso se vio claramente en 1952 cuando una imagen del dios fue embarcada para una excursión por Europa como parte de una exposición de arte mexicano y desencadenó tormentas en alta mar y lluvias por todo el continente. Se hizo famoso el hecho, y por ejemplo campesinos de ciertos valles de España donde nunca había llovido mandaban unas cuantas pesetas por correo al Palais de Chaillot, que las ponían en el estómago de Chac Mool y llovía [...] después de cincuenta años. Cruzó el Canal de la Mancha en medio de tempestades que nunca han visto... este fue el origen del cuento” (Harss, 1977: 349).

recuerda a la antigua capital de los aztecas, Tenochtitlán, que tras las lluvias se convirtió en el lecho y en el cauce de agua, gracias a lo cual el pueblo prosperó y se convirtió en una gran urbe, que acabó extendiendo su fuerza por todo el país. No obstante, la llegada de los españoles interrumpió su expansión. Los intrusos erigieron iglesias cristianas en su sitio original y drenaron el lago para evitar inundaciones. Cinco siglos después, Chac Mool vuelve. En un edificio lúgubre de estilo porfiriano, la estatua se pone a acumular el agua, la fuente de vida, para recuperar el poder anterior a la caída de Tenochtitlan.

En este ambiente dominado por la humedad, Chac Mool se halla a sus anchas, de tal modo que empieza a cobrar vida. Primero, crece la carne en su torso, circula la sangre en su cuerpo, y se observa vello en sus brazos. Más tarde, cambia de color verde a amarillo, casi dorado, como el de un dios, y adquiere movimiento. A continuación, le quita la cama a Filiberto, usa sus productos higiénicos, le da órdenes como si fuera su esclavo, humanizándose sucesivamente. Es ahí cuando Filiberto decide huir hasta Acapulco. Si Chac Mool es capaz de vivir correrías nocturnas, incluso en la estación seca, para ir a cazar a perros, ratones y gatos, también será capaz de arrancar algún líquido de la carne de Filiberto.

En varios pasajes podemos observar el vínculo inextricable entre Chac Mool y el agua. Por ejemplo: “Chac Mool avanzó hacia mi cama; entonces empezó a llover” (Fuentes, 1996: 42); “Es la primera vez que el agua de las lluvias no obedece a las coladeras y viene a dar a mi sótano” (Fuentes, 1996: 39). Este ídolo controla el agua, tanto la proveniente del cielo como de la tierra, y obtiene energía de ella. Incluso cuando Filiberto ya se encuentra a centenares de kilómetros de distancia, Chac Mool aún puede controlar el mar y ahogar al protagonista. El agua de la lluvia, como una fuerza divina, siempre juega un papel fundamental en las civilizaciones agrícolas: cuando la lluvia cae a tiempo, trae al pueblo la vida y la esperanza; cuando no llueve durante mucho tiempo o no se detiene la lluvia, llegarán la muerte y el desastre. Como consecuencia, tanto en el imperio de los aztecas como en las dinastías feudales chinas se practicaban rituales agrarios y de petición de lluvia, que daban a la imagen de la lluvia un color misterioso

y sagrado. En la literatura china este fenómeno atmosférico está dotado de una rica connotación emocional. Desde la dinastía Tang, cuando empezó un florecimiento pleno en lo literario, diferentes poetas compusieron innumerables piezas poéticas con la lluvia como objeto de escritura para expresar su alegría o tristeza. En la era contemporánea, la lluvia sigue siendo un símbolo indispensable para transmitir emociones e incluso revelar el subconsciente del personaje o su estado de ánimo. Tomamos las novelas de Yu Hua como ejemplo.

En «Un tipo de realidad» (1999),³⁷⁹ la cadena de desastres ocurre bajo la lluvia. Antes de que el bebé caiga de sus manos y muera, Pipi vio que la lluvia golpeó el vidrio y “像蚯蚓一样扭动着滑了下来”; mientras que Shanfeng se quejó a su hermano Shangang: “这雨好像下了一百年了”³⁸⁰(Yu, 2018: 167). A partir de este diluvio, la vida de esta gran familia comienza a avanzar hacia la ineludible muerte. En otra novela, *Gritos en las lloviznas* (1991)³⁸¹, la vida desgraciada del protagonista también comienza con una noche lluviosa:

Recuerdo esa noche en que flotaba la llovizna; yo ya estaba acostado, era tan menudo que parecía un juguete que alguien hubiera dejado encima de la cama [...] Llegó hasta mí la voz de una mujer, como un llanto lejano, un quejido ronco que irrumpió en la noche silenciosa. El niño de mis recuerdos se echó a temblar” (Yu, 2016: 7).

La llovizna, la oscuridad y los gritos roncoss constituyen un ambiente sombrío y horripilante en el que empieza una larga vida llena de miedo para el protagonista. La novela abarca de 1968 a 1976, periodo turbulento que coincide con la Gran Revolución

³⁷⁹ La fecha indicada es la fecha de la primera publicación. Es una novela de mediana extensión, cuya trama es simple: Shanfeng y Shangang son dos hermanos. El hijo de Shangang, Pipi, mató al bebé de Feng por su inocencia. La esposa de Shanfeng mató a Pipi en venganza. Más tarde, Shangang maltrató a su hermano (lo ató a un árbol y puso al cachorro lamer sus pies) hasta la muerte, y finalmente la esposa de Shanfeng tendió una trampa que causó la muerte de Shangang.

³⁸⁰ La lluvia “se retuerce como una lombriz y se desliza hacia abajo”; “Esta lluvia parece haber estado lloviendo por 100 años”(la traducción es mía).

³⁸¹ La fecha indicada es la fecha de la primera publicación

de la Cultura y en el que reinaron el terror y el desconcierto. Yu Hua, utilizando la imagen de la lluvia continua, muestra al lector el agobiante entorno social en aquel tiempo de profundo duelo. El triste llanto, por otro lado, manifiesta la desesperanza del pueblo y puede considerarse como un símbolo de su lucha y auto-búsqueda en este interminable sufrimiento. “No hay nada más estremecedor que un grito de soledad y desamparo en la inmensidad de una noche de lluvia” (2016: 8), así recuerda el protagonista Sun Guangling, quien padece una infancia miserable: su padre es violento y su madre una cobarde, pues tiene dos hermanos que continuamente lo vejan. La soledad y la desolación de vivir le acompañan constantemente durante su crecimiento. Desea escapar, pero no tiene dónde esconderse, tal y como si estuviera bajo la lluvia sin protección. La situación de su vida es como la de la extraña mujer llorando en aquella noche, los dos están esperando una repuesta. A la mujer le contesta un hombre desconocido en traje negro con su muerte.³⁸² Mientras que Guangling encuentra, a medida que crece, las sucesivas muertes de su hermano, sus padres, su amigo y su padre adoptivo, las lloviznas y el llanto, finalmente, se unifican con el mismo destino: la muerte y el nihilismo.

Yu Hua adopta el significado simbólico de lluvia en las creencias tradicionales chinas. En su escritura, el agua de lluvia tiene vitalidad, sostiene la carga de la vida, y constituye la fuente de energía. Cuando el autor escribe sobre la muerte del único amigo del protagonista, acude a una metáfora sobre la transformación de la lluvia: “sintió que se había desintegrado en infinidad de gotas que se disipaban en el aire con sonidos melódicos y cristalinos” (2016: 130). La vida del joven chico es como el agua de lluvia: se disuelve en la naturaleza y participa en su circulación, cumpliendo así la ley cósmica de la antigua cosmovisión sobre “la unidad entre el Cielo y el humano”. En la escena

³⁸² Se lee en *Gritos en las lloviznas*: “Unos días después, quizá, me pareció oír una vez responder al lamento de esa mujer. Estaba anocheciendo, acababa de pasar una tormenta, [...] un desconocido se aproximó a mí en medio de ese ambiente cargado de humedad. Iba de negro. [...] su ropa holgada batía agitada por el viento. El ancho traje negro hace un fuerte ruido con el viento [...] interpretara el aleteo de la ropa como una repuesta al lamento de la mujer en esa noche de lluvia. [...] El muerto en cuestión yacía bajo las telarañas. Reconocí al hombre que había visto venir hacia mí la tarde anterior” (Yu, 2016: 8-9).

del duelo del hermano menor del protagonista, el agua de lluvia aparece en forma del río y muestra una enorme capacidad de destrucción:

Era una escena remota de plañidos por la pérdida de una vida, pero el río que acababa de llevarse esa vida se mostraba completamente indiferente. Entonces comprendí que él también estaba vivo, y que si se tragó a mi hermano era porque necesitaba vidas ajenas para alimentar la suya. Las mujeres que lloraban y los hombres que se afligían allá a lo lejos también necesitaban vidas ajenas para alimentar las propias. Arrancaban verduras que crecían tan felices en los campos, o sacrificaban un cerdo. Esa gente que engullía vidas ajenas lo hacía con la misma indiferencia que el río en ese instante (Yu, 2016: 42).

El agua es solo un portador, mediante el cual la energía circula entre el cielo y la tierra, se materializa en la naturaleza, manteniendo el equilibrio universal y el orden de la comunidad. Con ello, en un ejercicio poético de paralelismos, el ciclo vital se asemeja al ciclo hidrológico del agua: cuando una persona muere, pasa a formar parte del aire y se convierte en lluvia; y cuando la lluvia cae y converge en el río o en el mar, se llevará otras vidas, como la del hermano menor de Sun Guanglin y la de Filiberto. En «Un tipo de realidad» localizamos una descripción similar de la muerte como el líquido. Al presentar la muerte de la madre de los dos hermanos, Yu Hua describe que la muerte fluye por el cuerpo como una corriente: “脚趾头是最先死去的，然后是整双脚，接着又伸延到腿上。她感到脚的死去像冰雪一样无声无息。死亡在她腹部逗留了片刻，以后就像潮水一样涌过了腰际，涌过腰际后死亡就肆无忌惮地蔓延开来”³⁸³(2018: 210). El personaje se sumerge en un medio acuático como si hubiera

³⁸³ “Los dedos de los pies son los primeros que han muerto, luego el par de pies, desde allí se extiende hasta las piernas. Siente la muerte de sus pies tan silenciosa como la nieve. La muerte permanece en su abdomen por un momento y luego corre por la cintura como una marea, y después se expande sin escrúpulos” (la traducción es mía).

experimentado un diluvio. Una vez superado este trance, su ser se transformará en uno nuevo.

La idea de que la energía vital es indestructible y fluyente, es decir, que se puede pasar de un estado de vida a otro, es una de las concepciones sustantivas en la mitología china y mexicana (como se explica en capítulo II). Además, el hecho de que Filiberto vuelve adonde renace Chac Mool refleja la sucesión de las eras mitológicas precolombinas.³⁸⁴ Carlos Fuentes y Yu Hua insertan en la construcción de un mundo moderno los valores míticos del pasado secreto ancestral, los comprometen como la clave interpretativa para entender conductas históricas e identitarias. Pensando así, la forma de muerte de Filiberto y de los personajes de *Gritos en las lloviznas* que contribuye a alimentar a los dioses u otra vida conduce a la idea de la inmortalidad: la vida del ser humano en la tierra es solo una etapa transitoria de la totalidad de su existencia, que se encuentra en un ritmo constante de vida y muerte. Puesto que toda muerte es el principio de una vida nueva, se confirma nuestra deducción anterior: Filiberto debería morir para que Chac Mool pudiera vivir.

Además de la imagen del agua de lluvia, hay numerosos elementos mortíferos ligados a las tradiciones supersticiosas. Por ejemplo, el agua teñida de rojo,³⁸⁵ cuyo color puede considerarse un anunciador del sacrificio y la sangre venideros. Se lee: “un guasón pintó de rojo el agua del garrafón de la oficina” (Fuentes, 1996: 38). Este acontecimiento se produce antes de que Chac Mool se humanice totalmente y vaticina los funestos sucesos que sobrevendrán. Como en «Los últimos días del sitio de Tenochtitlan» las aguas rojas adelantaron la caída del Imperio: “Gusanos pululan por

³⁸⁴ Roque y María Catalina en su estudio de la isotopía en el cuento Chac Mool indican que el sótano donde ubican los personajes es la clave del cambio de eras mitológicas: “El sótano como lugar cerrado y opresivo se convierte en recinto sagrado, en el espacio uterino que reproduce míticamente el nacimiento del hombre; el sótano es seno materno de la divinidad que permite las transformaciones de la piedra, es el lugar propicio para contener la divinidad” (2011: 63).

³⁸⁵ Rosa María en «Dialogismo, intertextualidad e ironía en «Chac Mool» de Carlos Fuentes» habla del significado simbólico del agua roja: “Cuando Chac Mool aparece en la vida de Filiberto todo comienza a salir mal, empezando por el mal presagio que tiene la anécdota del agua teñida de rojo. De ahí en adelante, los acontecimientos serán fatídicos” (2011: 161).

calles y plazas, / y en las paredes están salpicados los sesos. / Rojas están las aguas, están como teñidas, /y cuando las bebemos, / es como si bebiéramos agua de salitre” (León-Portilla, cit. en Rosa María, 2011: 160). La sal también tiene una carga simbólica que se asimila con “una sazón negativa”³⁸⁶ en la superstición mexicana. Cuando Pepe pide al chofer transportar el cuerpo de Filiberto, “el chofer dijo que lo acomodáramos rápidamente en el toldo y lo cubriéramos de lonas, para que no se espantaran los pasajeros, y a ver si no le habíamos echado la sal al viaje” (Fuentes, 1996: 35). La acción de echar sal se ha relacionado siempre con una llamada a la mala suerte. Además de los soportes simbólicos inspirados en la tradición prehispánica, la religión cristiana también se hace patente en el cuento. Filiberto muere en Semana Santa,³⁸⁷ una de las festividades más importantes de la cristiandad, según la cual se conmemoran la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo. Siguiendo este patrón, después del sacrificio sagrado, Chac Mool resucita en el humano como el Hijo de Dios. La forma de morir de Filiberto, el ahogamiento, nos recuerda al bautismo, que se celebra el Sábado Santo y simboliza una nueva vida.

Para los mexicanos de culturas precolombinas, el mito no es un adorno, sino que representa la vida misma. Las prácticas que se consideran ridículas en otros lugares tienen para ellos una dimensión trascendental; los temas que se tratan como un tabú en otros sitios puede ser materias de conversación entre ellos. Belinski señala una vez: “每一民族的民族性秘密不在于那个民族的服装与烹调,而在于它理解事物的方式”³⁸⁸ (cit. en Liang, 1958: 66). Es en este punto que existe una cierta similitud entre los chinos antiguos y los mesoamericanos. Tal como demuestra la propuesta de Peter T. Furst sobre “el contenido ideológico del chamanismo asiático-americano” (1976: 149-157), tanto los chinos como las culturas mexicas creen en el universo chamanista,

³⁸⁶ Reyes G. comenta *En La sal en México*: “Al que tiene mala suerte le dicen que este salado, y hay embrujos que emplean agua salda rociándola alrededor de la casa para provocar maleficios a sus habitantes” (1998: 375).

³⁸⁷ Rosa María ha mencionado este punto en su estudio: “Otro más es el relativo a la Semana Santa, tiempo en que muere Filiberto y se recuerda el sacrificio cristiano de la crucifixión” (2011: 158).

³⁸⁸ “El secreto de la nacionalidad de cada nación no radica en su vestimenta y cocina, sino en la forma en que entiende las cosas” (la traducción es mía).

un universo nigromántico, en que todos los seres tienen espíritus y cada uno tiene su función en el ciclo (también se ha menciona en Cap.II). A partir de esa visión del mundo, se han desarrollado en China abundantes supersticiones y nigromancia sobre la muerte, que se ven reflejadas en sus narraciones.

En *El clásico de montañas y mares* ya hemos visto abundantes imágenes de espectros y criaturas fantásticas. A partir de allí, numerosas obras tales como *En búsqueda de lo sobrenatural*, *Extensos Registros Taiping*, *Cuentos de Liao Zhai*,³⁸⁹ contribuyen a la larga tradición de la literatura fantástica china, aportándole imágenes de magos y demonios, animales sabios y espíritus reencarnados que conviven con los mortales. Inspirados por este legado cultural, los escritores contemporáneos chinos crean su propio mundo de fantasmas y duendes. Por ejemplo, en Mo Yan,³⁹⁰ podemos ver varios personajes con matices mágicos. En *El rábano transparente* (1985) el niño Tizón vive medio desnudo y recorre el campo como un elfo. Se niega a comunicarse con la sociedad humana, pero tiene una conexión superior con la naturaleza que la gente común. Puede entender las conversaciones entre los patos, oír la vibración del aire producida por la caída de hojas, y descubrir un rábano exquisitamente reluciente cuya piel dorada revela un remolino líquido y plateado en su interior. Después de perder este rábano maravilloso, se mete desnudo en el campo del yute y desaparece como un pez en el mar. Al morir, él se fusiona con la naturaleza. Finalmente, el niño Tizón, que ha sido rechazado por el mundo moderno, renace al final en la tierra salvaje y fantástica. Los ejemplos en otros relatos son numerosos: los hombres de *La república del vino* (1993), que comen bebés asados para satisfacer su apetito nos recuerdan a *iaksa*, el

³⁸⁹ Estas tres novelas son compilaciones de anécdotas, leyendas sobre la deidades y fantasmas, entre otros fenómenos supernaturales. La primera novela fue escrita alrededor del siglo IV d.C. La segunda fue publicada en 978 y tiene cerca de 7000 historias en su colección. La tercera fue publicada en 1740.

³⁹⁰ Las obras de Mo Yan están plagadas de ideas fantásticas, que provienen de su experiencia infantil. Así comenta el autor: "有人说我写那些神神鬼鬼的故事是在模仿拉美魔幻现实主义,这是不对的。我们自己的生活经验中就有这种神鬼的故事和恐怖体验。拉美魔幻现实主义曾对我的写作有帮助,但不在鬼怪上,而在别的方面" (2004: 47) "Algunas personas dicen que mis relatos de dioses y fantasmas son una imitación del realismo mágico latinoamericano, lo cual no está correcto. Tenemos estas historias fantásticas y experiencia de terror en nuestra propia experiencia de vida, El realismo mágico latinoamericano ha ayudado a mi escritura, pero no en el tema de fantasmas, sino de otras formas" (la traducción es mía).

demonio del budismo que devora a los humanos; la ciega Shangguan Yunü de *Grande Pecho, amplias caderas* (1996), que se sacrifica en el agua para no arrastrar a su madre durante la hambruna se asemeja a la hija del Rey Dragón de la mitología tradicional china, intermediario entre las aguas de Aqueronte y la tierra de este mundo, el comunicador entre la vida y la muerte. La joven se arroja a un río, pero su vida no termina allí. Rodeada del agua del río como el líquido amniótico en el útero, Yunü recupera su vista, el Bodhisattva aparece ante sus ojos, y entonces resucita.

Entre las candilejas de la deslumbrante vida moderna, muchas herencias culturales del pasado fueron soterradas o habían quedado al margen. No obstante, aún es posible advertir el anhelo de muchos escritores contemporáneos, tanto de México como de China, por restaurar la fuerza y la vitalidad de las culturas antiguas, y devolver la voz a sus representantes a través de un medio considerado históricamente inadecuado para ello. Carlos Fuentes y otros de los autores mencionados, mediante la recreación de las figuras históricas o imaginarias que la fantasía alimenta en cada sujeto, recuperan la alianza perdida con los ancestros, un proceso de autoconocimiento que tiene que ver con la identidad. Muertes, lamentos, amores y deseos, son algunos de los tópicos eternos del ser humano que infunden energía a sus obras. Dichos escritores tratan, en definitiva, de rehacer las memorias inolvidables de las vidas pasadas que, gracias a su repercusión en los modelos emblemáticos de la literatura, contribuyen a la conformación identitaria de las naciones.

5.2 *La muerte de Artemio Cruz*, los héroes atípicos sumidos en el caos.

La novela *La muerte de Artemio Cruz*, publicada en 1962, es la segunda narración larga de Carlos Fuentes y es considerada generalmente como una de las contribuciones más importantes al boom.³⁹¹ Su éxito es súbito y duradero. A lo largo de los años, esta gran obra de la narrativa se ha convertido en una de las novelas de mayor éxito de ventas y ha sido traducida a más de veinte idiomas. La novela aborda la configuración de la sociedad urbana de México, que después de la Revolución se puso a construir el nuevo Estado capitalista que comenzó a tomar forma a mediados del siglo XX. La visión amplia y profunda del México contemporáneo que ofrece esta novela hizo a Fuentes un personaje indispensable en la literatura mundial.

El escenario de la novela es el periodo posrevolucionario de México. Al experimentar décadas de enfrentamientos armados, México necesita, mediante una serie de cambios institucionales, restablecer urgentemente el orden social y político deteriorado. Esta responsabilidad de consolidar el país cae sobre el nuevo gobierno: líderes de la revolución, supervivientes que deberían liberar al pueblo de la necesidad y salvarlo de la pobreza y la miseria; no obstante, por alguna razón inevitable, la utópica transformación del país se convierte en otra cosa, y así lo presenta Carlos Fuentes en la novela.

El protagonista, Artemio Cruz, es un prototipo de la nueva clase dirigente de México, representa la clase media-alta que luchó durante la Revolución y tuvo la suerte de sobrevivir para hacerse con los frutos del triunfo. Al igual que la gran mayoría de mexicanos del estrato inferior de la sociedad, Cruz es un hijo de la calle y su infancia está llena de violencia y pobreza. Si su padre no hubiera muerto, este mismo habría

³⁹¹ Se lee en *Los escritos de Carlos Fuentes* en William: "esta novela tuvo mayor repercusión fuera de México que *La región más transparente*, pues atrajo de inmediato la atención internacional, que la considero una de las primeras obras maestras del boom" (1998: 57).

asesinado al joven Artemio.³⁹² El poder patriarcal, representado por la prepotencia e incluso por la violencia, marca a Artemio de por vida. El dominio masculino absoluto se convierte en el objetivo vital de Cruz, quien lo pone de manifiesto a través de sus acciones. Mediante la imposición y el dominio y silenciando las voces ajenas, pasa de ser un niño con los bolsillos vacíos a ser un viejo millonario que controla una parte importante de la economía nacional. Durante su crecimiento se observan heroísmos pero también brutalidades. Como Pedro Páramo, su fe reside en el poder, un poder supremo que satisface todos sus deseos. Su muerte es solitaria; ni el poder ni la riqueza pueden aliviar su amargura.

La presencia de Artemio Cruz perfila las estructuras de poder en los países latinoamericanos dominados por las fuerzas políticas de los liberales (Matero, Zapata, Carranza entre otros grupos que se dedican a liberar el pueblo popular y dismantelar los aparatos del poder despótico). La falta de solidaridad social y la degeneración que sufre al subir al poder afloran con impunidad debido a la anarquía política de la época. En estas situaciones, tipos como Artemio, los nuevos burgueses, se alían con el extranjero para explotar al connacional. Inician una nueva etapa, una etapa dinámica llena de posibilidades en que una persona de origen humilde se puede forjar una vida de poder en que los cambios de fortuna no son ensoñaciones. Los Artemios marcan un antes y un después en la historia del México contemporáneo, son considerados como “the name of the new world that had risen from the ashes of the (Mexican) civil war” y también como “the final producto of a peculiarly indigenous culture”³⁹³ (Mollinger, 1984: 306). A través de la trayectoria vital de Artemio Cruz podemos vislumbrar el cambio social de México en pleno siglo XX.

³⁹² Véase en *La muerte de Artemio Cruz*: “Sí, el amo Atanasio murió muy a tiempo; él hubiera mandad matar al niño” (1978: 285).

³⁹³ “el nombre del nuevo mundo que surgió de las cenizas de la guerra civil (mexicana)” y también como “el producto final de una cultura peculiarmente indígena” (la traducción es mía).

5.2.1 Técnicas narrativas: la alternancia de voces y los distintos tiempos narrativos

Artemio Cruz vive setenta y un años. Fuentes divide su vida, que transcurre entre 1889 y 1959, en doce secciones; más concretamente, en los doce días más importantes de su vida. No respeta el orden cronológico, sino que se entrega a sus caprichosos saltos mentales. A las limitaciones de la identidad cultural que emana de la Revolución, este tiempo borroso y revuelto agrega una tonalidad mítica a ciertas particularidades del mexicano, de manera que un moribundo que ha dedicado toda su vida a la búsqueda de la modernidad puede reconquistar, en sus últimas doce horas, los acontecimientos más decisivos de su vida; no cualquier suceso, sino uno en particular, con fecha exacta, con rostros, con palabras. A partir de ahí, puede examinar cada decisión que tomó, pues esas decisiones son como “golpes de machete que abren paso en la espesura al ser esencial, al ser mexicano” (Benedetti, 1974: 92), a su muerte.

La peculiar temporalidad americana se plasma en dos momentos de la novela. Por un lado, el tiempo es regresivo: a través de los recuerdos, la narración parte del presente histórico del personaje y se dirige hacia su pasado distante, que se remonta a su nacimiento. Por el otro, el tiempo avanza progresivamente, desde la agonía hasta la muerte, y la conciencia y el cuerpo del protagonista responden simultáneamente a los estímulos del entorno y al desarrollo de la realidad circunstante. Estas dos líneas temporales como ruptura con la coherencia conforman, en conjunto, un tiempo cíclico que se cierra en el final de la novela. Se lee que Artemio, “recogido sobre sí mismo” (Fuentes, 1978: 314), viene de la oscuridad, se esfuerza por salir de allí, “abierto a la vida, por fin” (1978: 314), y luego “lloró: él lloró y empezó a vivir” (1978: 315). En el último apartado de la novela, la vida y la muerte coinciden en un mismo instante y el principio se toca con el fin. Seguido por el nacimiento de Artemio, el foco del narrador salta de inmediato a su muerte:

tu silencio... tus ojos abiertos... sin vista... tus dedos helados... sin tacto... tus uñas negras, azules... tus quijadas temblorosas... Artemio

Cruz... nombre... —inútil... —corazón... —masaje... — inútil... ya no
sabrás... te traje adentro y moriré contigo... los tres... moriremos...
Tú... mueres... has muerto... moriré (Fuentes, 1978: 316).

La descripción de los ojos, el rostro y el cuerpo hace eco del comienzo: “Soy este ojo surcado por las raíces de una cólera acumulada, vieja, olvidada, siempre actual. [...] Soy esta nariz. [...] Soy estos pómulos. [...] Soy esta mueca que nada tiene que ver con la vejez o el dolor” (Fuentes, 1978: 9). De este modo, el desenlace cierra un círculo en que el punto de llegada es análogo al de origen. Este movimiento circular refleja la visión prehispánica sobre el tiempo mítico y trascendente. Reúne el pasado con el porvenir creando una totalidad cósmica. Al mismo tiempo anuda el cerco que determina la existencia de Cruz.

No importa de cuánto poder disponga; nadie puede escapar del límite que impone la muerte. El paso del vientre materno a la vida es considerado también como el inicio del camino hacia la muerte. Morir, revivir y nacer, estos sucesos envuelven la formación del ser. Así que la muerte de Artemio Cruz inicia su viaje de autobúsqueda y al mismo tiempo marca el final de su aventura. Como dice “la ambivalencia de la muerte, signo de la propia extinción, signo también de la inmortalidad de la materia viviente” (Jara C., 1974: 171). Con su muerte rebota su verdadero ser. Es como un instante de entendimiento de la vida. Su muerte permite la reconciliación entre sus ambiciones y su debilidad, y alivia las tensiones y las contradicciones que existían entre la herencia mítica prehispánica y la búsqueda de la modernidad mexicana.

En este pasaje hay una expresión que merece nuestra atención: “los tres... moriremos”. Frente al confuso orden temporal y la complejidad de niveles de realidad, Fuentes acude al uso de múltiples voces narrativas. Las tres voces, que son el “yo”, el “tú” y el “él”, nacen del mismo protagonista, parten del desdoblamiento de su conciencia desde el momento en que él decide alejar de sí la idea de la muerte. Podemos ver con mayor claridad la relación entre ellas en el siguiente fragmento:

YO no sé... no sé... si él soy yo... si tú fue él... si yo soy los tres...
Tú... te traigo dentro de mí y vas a morir conmigo... Dios... Él... lo
traje adentro y va a morir conmigo... los tres... que hablaron... Yo...
lo traeré adentro y morirá conmigo... sólo... (Fuentes, 1978: 315).

La novela empieza en primera persona y termina en segunda. El “Yo” es usado en el tiempo presente para narrar la realidad física propia, es un tono sincero e íntimo; el “Tú” es empleado para expresar la subconciencia, es un objeto de observación; y el “Él” es narrado en tiempo pasado, con cierta distancia, y respeta la objetividad del acontecer. Las tres personas narrativas se alternan regularmente durante la narración en diferentes secciones, nos permiten descubrir más a fondo la naturaleza psicológica y espiritual del protagonista, y dan lugar a una amplia variedad de efectos atemporales. Con ello se perfila una imagen concreta y tridimensional de Artemio Cruz.

Cabría señalar que el uso de “tú” no es común en las novelas. Los distintos puntos de vista narrativos que emplea el autor en esta novela son “distintivos de William Faulkner y John Dos Passos, que, para Fuentes, fueron de gran importancia” (William, 1998: 57).³⁹⁴ La primera persona se usa mucho porque ofrece al lector la posibilidad de penetrar en los pensamientos íntimos del protagonista. La tercera persona ofrece un punto de vista más amplio y constituye una voz omnisciente. La segunda persona, según Fuentes, es la voz del futuro, “es el subconsciente que se aferra a un porvenir que el ‘yo’- el viejo moribundo- no alcanzará a conocer”. Y sigue: “El viejo Yo es el presente, en tanto el Él rescata el pasado de Artemio Cruz. Se trata de un diálogo de espejos entre las tres personas, entre los tres tiempos que forman la vida de este personaje duro y enajenado” (cit. en Benedetti, 1974: 99). Quizá para muchos lectores resultará confusa una narración de tan heterogénea trama; no obstante, debido a la alteración de la

³⁹⁴ Liliana Befumo Boschi y Elisa Calabrese en *Nostalgia del futuro* en la obra de Carlos Fuentes señalan que los tres niveles del discurso y sus dos proyecciones, el estrato de los valores míticos y el de lo histórico-social mexicano, crean el *metalenguaje* y, que según Todorov, esta renovación literaria en el nivel gramatical “desempeña una función muy importante para la significación en literatura ya que, la distribución de las categorías gramaticales sometida en el relato a relaciones estructurales, aporta una significación complementaria sumamente importante” (1974: 95).

temporalidad, a la inmersión en el subconsciente y a los monólogos interiores intercalados en narraciones objetivas de sucesos históricos, las técnicas narrativas de Fuentes, en cierto modo, facilitan el entendimiento, ya que ofrecen a sus receptores un indicador de tiempo.

La segunda persona escoge elementos de la conciencia de la primera persona y esboza, en futuro, la subconciencia y una posibilidad de intuir sus motivaciones más profundas. La voz que habla en futuro abre camino a una arbitraria selección de sucesos pretéritos y sirve de nexo necesario para iluminar el narrador de Él, del pasado. El Yo del presente da pausa repentina a un recuerdo especialmente espeso. La trinidad de las voces narrativas que se integran rotativamente nos golpea por la hermeticidad del mundo religioso.³⁹⁵ Las escenas del pasado suponen para Artemio un doble papel introspectivo: uno es el sujeto observador y el otro es el objeto sometido a observación, cuya función es configurar la personalidad del protagonista y marcar su muerte. Las decisiones que toma Artemio en los doce momentos clave determinan su presente; no obstante, en el recuerdo, bajo la sinergia del observador y el observado, se abren nuevas posibilidades de vida, las que fueron rechazadas en su momento. Cada paso lo acerca al éxito y a su vez se produce la pérdida de algo valioso. La lástima por lo pasado, el ansia de experimentar lo desconocido y la incertidumbre ante la hermeticidad del mundo parten de Yo (conciencia), se recuerdan en Él (memoria) y afloran en Tú (subconciencia), repitiéndose una y otra vez para martirizarle.

En este movimiento circular se crea un tiempo mítico. Un ejemplo representativo se lee en la subconciencia de Artemio: “Pero insistirás en recordar lo que pasará ayer” (Fuentes, 1978: 14). Aquí el presente incorpora pasado y futuro en un mismo tiempo, el tiempo, presentando una ruptura en la línea temporal. Jara C. analiza:

³⁹⁵ Jaén Águila señala que mediante el juego de pronombres y perspectivas Artemio se compara con la trinidad cristiana: “En la Biblia, el número tres es simbólico de la totalidad, como demuestra la representación de Dios mediante un triángulo, el polígono con menor número de lados, el equivalente geométrico del tres. Artemio es así símbolo de Jesucristo, de Dios, y del hombre” (2003: s.p.).

El pasado parece renegar de sí mismo y bautizarse como futuro (pasará ayer) y vienen a derramar sus contenidos germinales en un presente que coquetea entre pasado y futuro, aunque se disfrace de porvenir (insistirás) [...] Las fechas pasadas se deslizan en el futuro (ayer volarás) y se convierten en absoluta presencia, en un tiempo original, mítico (1974: 177).

El complejo tratamiento de los verbos que se desliza desde un pasado hasta un futuro/presente refleja cómo Fuentes renovó la novela moderna de origen occidental con su imaginativo uso del tiempo, un tiempo original que los abraza a todos los tiempos: pasados y futuros encarnados en el presente, una omnipresencia temporal. Este tiempo mítico, rítmico destruye las ideas occidentales acerca del tiempo lineal y permite que las cosas de procedencia contraria o diferente entren en clara interrelación. Tal como afirma Octavio Paz que el tiempo para los aztecas es una fuerza, un fluido: “el tiempo —o más exactamente: los tiempos— además de constituir algo vivo que nace, crece, decae, renace, era una sucesión que regresa” (1983: 85). Allí los sucesos se pueden permutar porque se asocian en el cumplimiento del ciclo. Otra disposición temporal de este eterno retorno se lee en el recuerdo de Artemio de la fiesta de Coyoacán:

Estalló la gritería del nuevo año: las copas se levantaron para festejar esta fiesta del tiempo, este funeral, esta pira de la memoria, esta resurrección fermentada de todos los hechos, mientras la orquesta tocaba *Las golondrinas*, de todos los hechos, palabras y cosas muertas del ciclo (Fuentes, 1978: 259).

Artemio es el oficiante de esta fiesta ritual. En sus cincuenta y dos años de vida pública (de 1903 a 1955), que es la cifra constitutiva de la periodicidad azteca, Artemio celebra en varias ocasiones esta ceremonia de regeneración, día grávido de “fuerzas extranaturales, fatales, ineludibles” (Jara C., 1974: 179), en que el tiempo nuevo se

engendra encima de los escombros de la vieja muerte. Artemio constituye una parte de este ciclo. Nace como una criatura invulnerable al lado de Lunero, su protector de la infancia. Al nacer, sus movimientos no responden a la voluntad de su cerebro. Esta situación que se da en el comienzo de la vida reaparece en la agonía de Artemio. Por eso el narrador recalca su torpeza, su artritis, la fuga de su fuerza y de su dignidad: “Me despierta el contacto de ese objeto frío con el miembro. No sabía que a veces se puede orinar involuntariamente” (Fuentes, 1978: 9); “Soy, cuerpo. Queda. Se va [...] se disuelve en esta fuga de nervios y escamas, de celdas y glóbulos dispersos” (Fuentes, 1978: 10).

Como paradoja, el viaje de Artemio termina donde empieza. Un niño, ya un viejo moribundo en un retorno misterioso, está destinado a ser “la razón del orden universal” (Fuentes, 1978: 313) y el punto de encuentro del origen y el destino, ya que “su vida y su destino son la misma cosa” (Fuentes, 1978: 209). Artemio sale a la tierra y encuentra su tierra, “la muerte iguala al origen y el destino y entre los dos clava, a pesar de todo, el filo de la libertad” (Fuentes, 1978: 279). La libertad de elegir y de decidir otorga a Artemio Cruz su culminante poder político y económico, y al mismo tiempo todo lo contrario en el plano personal: en los últimos instantes de su vida, se descubre a sí mismo corrupto, degradado, no amado. Artemio es un ser singular, ficticio en el contexto de la Revolución mexicana, pero a la vez puede ser cada uno de nosotros, puede ser todos los hombres, porque su tiempo encarna todos los tiempos.

Como hemos mencionado en el Capítulo II, la antigua China también detenta una visión del tiempo cíclico. Al morir, los chinos llegan al Manantial Amarillo, una zona de tránsito para iniciar el nuevo ciclo y olvidar el anterior, lo que hace que la retrospectiva sea necesaria para reconciliarse con uno mismo. Esta antigua filosofía de la muerte firmemente arraigada en la tierra ejerce una influencia relevante en los escritores vanguardistas chinos, quienes “对本民族文化有着深切体悟，同时也吸收拉美文学的表现手法，以‘魔幻时间’和‘民族寓言’形式相结合，深刻再现本

民族的信仰和精神”³⁹⁶(Du, 2018: 31). Como se muestra en *El mapa del cielo* de Yan Lianke (mencionado en Cap.4.1), el protagonista Lu Liuming aparece en escena como un espíritu en agonía que viaja al palacio del cielo. Mediante la mirada de Lu, descubrimos un paisaje lírico y la serena atmósfera del mundo del más allá. En el camino, Lu empieza a recordar su vida y sus sufrimientos. A los diecisiete años se rompió una pierna por la caída del techo de un vecino y se quedó cojo para siempre. Cuando se casó, contrajo una deuda de dos mil yuanes. Llevaba toda la vida intentando pagarla, pero las continuas desventuras hicieron trizas sus esperanzas una y otra vez. Su mujer, que entregó su cuerpo al alcalde por su dinero, lo despreciaba y lo odiaba. Cuando ya no podía más, se rindió a la pobreza y la humillación. Al final de la novela, Lu vuelve al mundo. Se le condena a seguir viviendo sin dinero ni amor, sin esperanza ni salvación. Aunque llega la muerte, la vida no se detiene. El tiempo se prolonga a través de nuevos ciclos que repetirán el anterior. Al igual que Artemio Cruz, Lu revive su vida ante la muerte.

La mirada reflexiva y la narración regresiva son empleadas por Yan Lianke en varias novelas,³⁹⁷ y también por otros escritores. En *El borde* (1993), de Ge Fei,³⁹⁸ el protagonista “Yo”, en sus últimos días, empieza a hacer un recuento de su pasado, a rememorar cómo ha llegado a convertirse en lo que es: “现在，我依旧清晰地记得那条通往麦村的道路[...]那条道路像是突然从一道山梁的背后闪了出来，沿着赤褐色的荒原伸向灰蒙蒙的天际。当时，我并不知道，这条光秃秃的道路实际上已经包含了漫长而短促的一生中所有的秘密”³⁹⁹ (2001: 5). Cuando se agota la vida, el

³⁹⁶ “[...] con un profundo conocimiento de su cultura y espíritu nacional absorben con entusiasmo las técnicas de expresión escrita latinoamericana, y combinan el ‘tiempo mágico’ y la ‘fábula folclórica’, reproduciendo de esta manera la creencia y el espíritu de la nación” (la traducción es mía).

³⁹⁷ Aparte de *El mapa del cielo*, *Los rayos del sol* y *la corriente del tiempo* que hemos hablado antes, *En búsqueda de la tierra* (1998, 寻找土地, la traducción es mía), *El sueño de la aldea Ding* (2006) también se narra desde la perspectiva de un espíritu muerto.

³⁹⁸ La traducción del título es mía. La fecha indicada es la fecha de la primera publicación. Ge Fei, escritor nacido en 1964. Se trata de una de las figuras literarias más relevantes de las letras chinas contemporáneas.

³⁹⁹ “Todavía recuerdo claramente el camino al pueblo Mai [...] El camino pareció resplandecer repentinamente desde la parte posterior de una montaña, extendiéndose a lo largo del páramo rojizo hasta el cielo gris. En ese momento, no sabía que ese camino desnudo contenía todos los secretos de mi larga y corta vida”(La traducción es mía).

“Yo” mira hacia atrás, observa su trayectoria como si mirase la senda hacia su pueblo. Esta senda concentra los recuerdos aislados en el recorrido del tiempo, cuyo límite desaparece en el infinito del espacio. El autor divide la novela en cuarenta y un capítulos, cuyos títulos registran momentos clave de la vida, tales como “一九二五年的冬天”, “一九四九年”, “我失去了父亲”, “我第一次上战场”,⁴⁰⁰ etc. Mediante los fragmentados recuerdos, los *flashback* incoherentes, la rapidez en el cambio de escena y la agudeza de los diálogos, todos ellos elementos destacados del boom literario latinoamericano, el autor nos permite mirar retrospectivamente la realidad externa de la sociedad de aquel entonces y la interna del “Yo”, figura catalizadora de un destino ineluctable, cuya presencia se puede considerar como un intento de darle coherencia a un mundo caótico. La falta de uniformidad en los títulos produce una sensación de confusión y desorden, que de hecho es la naturaleza del fluir de la conciencia. En varias ocasiones Ge Fei ha hablado de la inspiración que siente por las nuevas novelas latinoamericanas: “拉美作家都具有世界眼光, [...]胡安鲁尔福、富恩特斯、科塔萨尔等作家都不约而同地采用了现代主义的叙事方式。叙事方式的变革, 形式的创新也是真实表现拉丁美洲现实的内在要求。[...]这块有着不同多种族、血统、信仰的新大陆所构建的光怪陆离、荒诞不经的现实, 也在呼唤着别具一格的新的表现方式”⁴⁰¹ (2001: 72). Cómo construir una mejor estructura interna de la novela, perfeccionar el lenguaje y refinar las estrategias narrativas es la meta de los escritores vanguardistas como Ge Fei, y también el punto de partida para aprender del realismo mágico. Comenta Qiu Huadong al respecto: “格非在小说叙述技巧上, 早年深受博尔赫斯的影响, 营造了不少叙事的迷宫。后来, 在结构《江南三部曲》的时候,

⁴⁰⁰ “El invierno de 1925’, ‘el año 1949’, ‘Perdí a mi padre’, ‘La primera vez en la batalla’” (La traducción es mía). En resumen, hay títulos basados en fechas, en sucesos, en personajes, en lugares o en algunas imágenes concretas de la memoria.

⁴⁰¹ “Los escritores latinoamericanos tienen una visión mundial, [...] Juan Rulfo, Fuentes, Cortázar entre otros adoptaron métodos narrativos modernistas al unísono. La reforma de los métodos narrativos y la innovación de estructura literaria se corresponde con la demanda interna de reflejar verdaderamente la realidad de América Latina. [...] Para presentar la extraña y absurda realidad de este nuevo continente de diferentes razas, ancestros y creencias, se requiere formas de expresión nuevas y únicas” (la traducción es mía).

他又遥远地以处理大跨度时间的方式，向拉美小说家诸如富恩特斯、波拉尼奥等作家致敬”⁴⁰²(2014: 160).

Ge Fei utiliza una serie de signos de afecto muy personales y crea un espacio marginal, donde las lindes entre el tiempo pasado y el presente se erosionan. El presente sigue en marcha mientras el pasado lo invade constantemente con plena presencia. Se lee en la rememoración del “Yo” de su padre: “向前流动的岁月之河并没有遮抹他的身影,在我童年时稚拙而脆弱的想象之中,他好像生活在时间之外的某一个地方”⁴⁰³ (Ge, 2001: 18). Aquí, el tiempo pierde su fluidez y se transforma en un espacio abstracto, se genera una diferencia entre interior y exterior. En el interior del tiempo, el protagonista, en el desarrollo de su propia vida, es síntesis de distintas épocas y sucesos de China (la segunda guerra sino-japonesa, la Gran Revolución Cultural). En el exterior del tiempo están los recuerdos aislados, intactos, a través de los cuales el “Yo” quiere encontrar justificación a su existencia.

En estos escritores podemos observar un punto común, que es la sofisticada estrategia de la temporalidad. En las narrativas de escritores chinos podemos encontrar la huella del método narrativo del “tiempo mágico” en la literatura latinoamericana y, también, el núcleo cultural de la vida local en China.⁴⁰⁴ La peculiar temporalidad de su pueblo otorga al tema de la muerte un sentido narrativo, una coherencia que revela su origen y su apertura. La muerte permite que los protagonistas participen en todos los

⁴⁰² “Ge Fei estaba profundamente influenciado por Borges en sus habilidades narrativas en sus primeros años y crearon muchos laberintos narrativos. Posteriormente, al construir la ‘Trilogía de Jiangnan’ (que incluye *El borde*), abordó un largo lapso de tiempo en las novelas y rindió homenaje a novelistas latinoamericanos como Fuentes y Bolaño” (la traducción es mía).

⁴⁰³ “El río de tiempo que fluía hacia adelante no ocultó su presencia. En mi imaginación pueril y frágil de la infancia, él parecía vivir en algún lugar fuera del tiempo” (la traducción es mía).

⁴⁰⁴ Zeng Lijun en su estudio «Dos estrategias de localización para la escritura mágica de la literatura en la nueva era» afirma: “拉美魔幻现实主义一方面确实吸引了大批中国作家,造成了大规模的学习借鉴热潮,另一方面也促成了中国作家对本民族文化资源和文学传统潜在优势的发现与自觉,所以,新时期中国作家的亡灵描写固然有拉美魔幻现实主义的启发,但更多利用的是本土的文化资源,其文学经验也多来自于自己的传统” (2010: 81) “Por un lado, el realismo mágico latinoamericano ha impresionado a un gran número de escritores chinos y producido una corriente del aprendizaje en gran escala. Por otro lado, contribuye al descubrimiento, por parte de los escritores chinos, de las ventajas potenciales de sus propios recursos culturales nacionales. Por lo tanto, aunque la escritura de la muerte de los escritores chinos en la nueva era está inspirada en el realismo mágico latinoamericano, ellos hacen más uso de los recursos culturales locales, y su experiencia literaria también proviene de su propia tradición” (la traducción es mía).

tiempos, los vividos y los que no han sido elegidos en el nivel personal y colectivo. De esta manera la realidad cobra fuerza y se encarna en entidades y situaciones similares. La complejidad de las técnicas narrativas es resultado de la propia complejidad del mundo que crean.

5.2.2 Imágenes y símbolos de muerte-identidad: espejo, dualismo, círculo inmóvil, enfermedad.

Las imágenes mágicas constituyen una parte importante del realismo mágico. Objetos naturales, representaciones culturales, fenómenos sociales, todos pueden ser recreados por técnicas literarias, como la exageración y la deformación para presentar una gran tensión artística. Aunque muchas imágenes son ilógicas, extrañas y misteriosas, están íntimamente relacionadas con la vida real de su tierra. Como afirma Han Shaogong en *La raíz de la literatura*, las imágenes literarias del realismo mágico se vinculan con “拉美光怪陆离的神话、寓言、传说、占卜迷信等文化现象”⁴⁰⁵ y sus raíces se pueden encontrar en la tradición cultural nacional (1994: 17). Al mismo tiempo, la escritura mágica en la literatura china, como el realismo mágico latinoamericano, también está impregnada de su propia herencia cultural.⁴⁰⁶ Las dos literaturas pueden tener algunas imágenes similares, pero ambas están creadas en base a sus respectivos sedimentos culturales y adaptadas a su propio tema. En este apartado

⁴⁰⁵ “[...] fenómenos culturales latinoamericanos como mitos, fábulas, leyendas y supersticiones” (la traducción es mía).

⁴⁰⁶ Muchos estudios apoyan esta afirmación, tal como Yan Hui comenta en «El realismo mágico latinoamericano y la literatura china en la nueva era»: “魔幻现实主义在表现民间土著文化时所采的打破生死界限、时空交叉、隐喻、象征等现代派创作手法,也让急于寻求艺术上的突破,创造出带有民族审美特色文学的中国作家看到了他们可以借用的一种全新的艺术表现方式,那就是传承起中国传统文学的表现手法,借用民间资源求得美学效果,传达作家对民族的思考” (2003: 18). “Las técnicas literarias modernistas adoptadas por el realismo mágico para presentar la cultura popular indígena, como romper los límites de la vida y la muerte, cruzar el tiempo-espacio, las metáforas y el simbolismo, también han ofrecido a los escritores chinos ansiosos por buscar avances artísticos y crear obras excepcionales con características nacionales una nueva posibilidad, que es utilizar el material folclórico y recursos populares para obtener efectos estéticos y transmitir su reflexiones sobre la nación” (la traducción es mía).

nos enfocaremos en las imágenes y los símbolos relativos a la muerte en *Artemio Cruz* y en novelas chinas.

La novela empieza con el monólogo de Artemio Cruz, que se encuentra en la etapa terminal de su vida. En su agonía, lo primero que ve el protagonista es su propia imagen reflejada en espejos: “Ahora despierto [...] Contraigo los músculos de la cara, abro el ojo derecho y lo veo reflejado en las incrustaciones de vidrio de una bolsa de mujer. Soy esto. Soy esto. Soy este viejo con las facciones partidas por los cuadros desiguales del vidrio” (Fuentes, 1978: 9). Al mirarse al espejo, Artemio se pone a contemplar su verdadero ser. Él ya no es simplemente un viejo moribundo paralizado en el lecho, sino una voluntad viva y consciente que está intentado restaurar la gloria de antaño. Frente al reflejo, recupera sus ojos, sus párpados, su nariz, sus pómulos, su mueca, se deshace de una máscara.

Aquí el espejo de Fuentes tiene la misma función que la máscara de Paz: es un soporte simbólico de la búsqueda del valor de vida. Acerca de la prevalencia del espejo como concepto de identidad, el autor expresa, en declaraciones a Marie-Lise Gazarian: “Estamos intentando moldear nuestra identidad para descubrirla y esto a veces conduce a una profunda esquizofrenia y genera impulsos de duplicarse o de mirarnos en un mundo de espejos” (cit. en Hernández, 1999: 149). Las imágenes fragmentarias que ve Artemio en los espejos, en su enfrentamiento con la muerte, crean un laberinto en su interior y abren la posibilidad de una nueva identidad especular. Las voces del protagonista se duplican e incluso multiplican, poniendo así en juego la estructuración del sujeto. Los espejos reflejan los infinitos esquemas vitales de los seres humanos. Ante el espejo, cada uno es un cúmulo de infinitas posibilidades. En este abanico, entre todas las cosas que puede llegar a ser antes de morir, el hombre tiene que decantarse por una: “para sobrevivir elegirás, elegirás entre los espejos infinitos uno solo, uno solo que te reflejará irrevocablemente, que llenará de una sombra negra los demás espejos, los matarás antes de ofrecerte, una vez más, esos caminos infinitos para la elección” (Hernández, 1999: 103-104). Por medio de la simple acción de elegir, Artemio se libera

de la maraña de posibilidades que enfrentan al hombre y logra reconstruirse a sí mismo ante la muerte.

El reflejo le sirve al hombre para aclarar su destino, para realizar el proceso de identificación y reconocer su relación con los otros.⁴⁰⁷ Como cultor del realismo mágico, Yu Hua adopta imágenes similares para presentar reflexiones sobre la identidad. En *Crónica de un comerciante de sangre* (1995), al protagonista Xu Sanguan no le gusta mirarse en los espejos porque le recuerdan su desaliño. Él sospecha que su hijo no es su hijo biológico porque escucha rumores de que el niño se parece mucho a otro hombre del pueblo. Entonces coge el único espejo de su mujer, que está roto, y empieza a identificarse: “他照着自己的眼睛看了一会儿，再去看一乐的眼睛，都是眼睛；他又照着自己的鼻子看了一会儿，又去看一乐的鼻子，都是鼻子……许三观心里想：都说一乐长得不像我，我看着还是有点像”⁴⁰⁸(2012: 34). El espejo le sirve para conocerse más a fondo y también para fortalecer vínculos con los demás. El intento de encontrar su encarnación en el espejo o verse reflejado en otro sujeto, en cierta medida, demuestra el deseo de recuperar una parte perdida de su identidad (su origen o/y futuro) y de reparar la ruptura con la vida frente a la muerte. Por lo tanto, Xu Sanguan está dispuesto a vender su sangre, a sacrificarse sin reservas para salvar a un “hijo” que solamente “se parece un poco” a él. Artemio Cruz puede distorsionar su propia imagen y comunicarse con los otros “Artemios”, presentando así la doble, la múltiple realidad desde la perspectiva de la muerte. Al respecto, Jacques Lacan afirma:

La sola visión de la forma total del cuerpo humano brinda al sujeto un dominio imaginario por la cual el hombre, por primera vez, experimenta que él se ve, se refleja y se concibe como distinto, otro

⁴⁰⁷407 Un ejemplo en *La muerte de Artemio Cruz*: es que el protagonista agonizante encuentra a otro, su gemelo, en el espejo: “No, Artemio Cruz no. Otro. En un espejo colocado frente a la cama del enfermo. El otro. Artemio Cruz. Su gemelo” (1978: 12).

⁴⁰⁸408 “Mira sus ojos por un momento, luego mira los ojos de Yile, todos son ojos; mira su nariz por un momento y luego mira la nariz de Yile, todas son narices ... Piensa Xu Sanguan: todos dicen que Yile no se parece a mí, pues veo que sí nos parecemos un poco” (la traducción es mía).

de lo que él es: dimensión esencial de lo humano, que estructura el conjunto de su vida (1995: 128).

Consciente o inconscientemente, el espejo abre paso a otra realidad, a la vertiente mítica. Le permite a Artemio ver de cara a la muerte y luego repetir las versiones de sí mismo: el combatiente enardecido, el enamorado entusiasta, el usurero sin escrúpulos, el traficante de tierra, el especulador político... La vida del protagonista se desenvuelve así en la renovación de la energía. Por medio de una narrativa retrospectiva casi narcisista, Artemio realiza una completa integración de la realidad, una realidad compuesta de dos fases opuestas: la muerte y el nacimiento, la generación y la destrucción, la luz y las tinieblas. Este dualismo presentado ya por los aztecas propone un permanente juego dialéctico, tal como muestran las máscaras de Soyaltepec y Tlatilco,⁴⁰⁹ que modelan una cara doble: mitad vida, mitad muerte. Es una asociación permanente de dualidades que se plasma en la cosmología mexicana.

En la leyenda de los Soles, cuando las fuerzas de renacimiento se ponen a actuar, el mundo entra en una etapa de aparente muerte para resucitar luego. Al igual que Venus, indican Befumo Boschi y Calabrese, “la estrella matutina, nace en oriente, pero luego de atravesar el universo reaparecerá por occidente en la simbolización plena de la muerte y el renacimiento” (1974: 63). Esta descripción simbólica nutre la concepción de la predestinación, “pues desde el mismo instante de nacer la vida está señalada en su recorrido” (1974: 63). Así las fuerzas hereditarias de los Menchaca han influido profundamente en el crecimiento de Artemio Cruz.

La novela nos remonta al período en que los abuelos Ludivina e Ireneo fueron partidarios de Antonio López de Santa Anna (un dictador solapado que presidió la República entre 1833 y 1855)⁴¹⁰ y sacaron provecho de su riqueza. Más tarde, Atanasio

⁴⁰⁹ Véase en cap.2.4.1

⁴¹⁰ Antonio López de Santa Anna en comentario de Raúl González Lezama es “la única en la que merece en realidad, el calificativo de dictador” (2014: s.p.). Se destaca por el abuso de poder y de su extravagancia. Durante su vida política ha cambiado constantemente de banda para alcanzar el poder. Recuperado en https://inehrm.gob.mx/es/inehrm/La_Dictadura_El_ultimo_Gobierno_de_Antonio_Lopez_de_Santa_Anna

Menchaca, el padre de Artemio, heredó esa tendencia al saqueo para el propio beneficio. Las tierras fértiles y extensas que ocupa Atanasio muestran su desbocado deseo de conquistar. Sin embargo, su muerte temprana se lleva la esperanza de la familia y su modo de vida aristócrata. En estas circunstancias, Artemio Cruz, sobresaliendo entre los mil hijos abandonados, se perfila como el único descendiente capaz de revitalizar la familia, tal como recuerda Ludivina: “¿Que de los mil coitos feroces, descuidados, rápidos de tu hermano debía quedar una prueba, una, una, de su paso por nuestra tierra? [...] (un hijo) debió nacer, hasta abajo, para demostrar otra vez la fuerza del padre” (Fuentes, 1978: 299) Fatalmente, Artemio Cruz habrá de cumplir la tarea de recuperar el vigor de la familia que se halla en decadencia.

Otro manifiesto el papel de heredero de Artemio culmina en un homicidio. Para que se quede Lunero, Artemio, de niño, mata por equivocación a su desconocido tío Pedrito y como consecuencia muere su abuela a manos del traficante de esclavos enviado por el caudillo local. La muerte de toda la familia crea una ruptura de la historia y ofrece a Artemio la oportunidad de renovar totalmente su estirpe. No obstante, esta ruptura no es absoluta, ya que entre Atanasio y Artemio hay tantas similitudes de carácter que configuran un verdadero encadenamiento simbólico. Por lo tanto el hijo tiene que matar al padre para serlo de veras.⁴¹¹ Así que, a partir de la liberación de las tierras heredadas y la aniquilación total de los viejos caciques, Artemio construye su propio reino, un edén nuevo.

Si decimos que la influencia de la familia consanguínea determina una parte del recorrido de Artemio, es posible pensar que la otra mitad de su destino estará determinada por la dualidad Artemio-Lorenzo. El hijo de Artemio, Lorenzo, no se queda en la tierra en la que crece y a la que defiende su padre, sino que se marcha a otro continente para realizarse en la guerra civil española. Desde la distancia, ambos siguen estrechamente vinculados a nivel espiritual. Reconoce Artemio en su agonía: “ay,

⁴¹¹ Tal como confesa el tío Pedrito en su monólogo: “¿Qué ayuda iba yo a pedir en la hacienda, si lo sabía bien muerto y además por los muchachos del nuevo cacique que necesitaba matar a Atanasio tarde o temprano para serlo de veras? (Fuentes, 1978: 301).

gracias, que me enseñaste lo que pudo ser mi vida, ay, gracias, que viviste ese día por mí” (Fuentes, 1978: 244). En varios estudios se ha llegado a dotar a estos dos caracteres de connotaciones míticas, pues se identifica a Artemio con Tezcatlipoca y a su hijo Lorenzo con Quetzalcóatl. Uno se presenta como un dios negro y oscuro, mientras el otro está relacionado con la pureza (de color blanco) y la luz. Además, el viaje iniciático de Lorenzo a España a través del mar se puede explicar con conceptos del simbolismo. Como dicen Befumo Boschi y Calabrese, las dos orillas del agua representan dos estados del ser: la orilla del embarque es “el mundo sujeto a cambio en su estado manifiesto y corporal” y la de la llegada es “el mundo principal del dominio de la inmortalidad” (1974: 64). Y prosigue:

La presencia de Lorenzo está constantemente ligada al mar y al viaje de Quetzalcóatl, símbolo también de Venus, estrella de la mañana que después de desaparecer, reaparece como el lucero de la tares, brillante de luz blanca y fría. Tezcatlipoca-Quetzalcóatl y sus encarnaciones: Artemio Cruz, únicamente destinado a asomarse al mar y a ser arquetipo de lo oscuro y la traición, opuesto a Lorenzo, su otra mitad, el ideal dispuesto a renacer otra vez (1974: 64).

La relación entre Lorenzo y Artemio encarna la dualidad bien-mal, esperanza-muerte. El padre representa las fuerzas malignas: se dedica a negocios sucios para acumular riqueza, se confabula con los corruptos anteponiendo siempre el bienestar personal al nacional, traiciona los ideales revolucionarios para adquirir poder. El hijo representa la potencia generadora: se aleja de la tierra donde nació para no seguir los pasos de su padre, se entrega a su ideal revolucionario para dar inicio a algo nuevo. Su muerte simboliza la última esperanza de autenticarse. Disfruta de esa herencia ambiciosa que su padre también heredó. Juntos forman un doble plano en el relato, son opuestos y complementarios, al igual que Artemio y Atanasio. Con estas asociaciones, la figura del protagonista principal se va enriqueciendo en su valor simbólico. Artemio es un hijo ilegítimo desposeído de su apellido, pero en él los males de generaciones

anteriores vuelven a sucederse; es un padre amoroso, pero deja que su hijo se embarque en un viaje con riesgo. A este respecto, Artemio cumple su función de cerrar el ciclo. En sus orígenes hay un padre poderoso y él termina convirtiéndose en uno. Nace en un país desventurado que “a cada generación tiene que destruir a los antiguos poseedores y sustituirlos por nuevos amos, tan rapaces y ambiciosos como los anteriores” (Fuentes: 1978: 50). En este proceso, el acto de morir y el asesinato juegan un papel importante, puesto que aproximan los opuestos, reparan el cisma y construyen un nuevo orden ante una realidad de la que se ha sido arrancado.

La imagen contradictoria de Artemio y la relación formada entre él y los demás reflejan el antiguo dualismo de los mexicanos, dualismo que también puede leerse en la literatura china, pues representa una parte importante de su cultura sobre la muerte. Un ejemplo es el de Yu Hua, quien en el mismo marco de vínculos familiares crea roles duales. Es el caso de las dos figuras paternas en *Gritos en la llovizna*: el padre biológico del protagonista, Sun Guangcai, y el padre adoptivo, Wang Liqiang, que configuran una dualidad bien-mal. Sun es un padre villano. Sus acciones malvadas están más allá de toda descripción: a menudo insulta y golpea a la familia sin motivos; aprovecha la muerte heroica de su segundo hijo (quien se ahoga para salvar al otro) para llevarse el mérito; viola a la mujer de su hijo mayor y por eso este le corta las orejas. No obstante, en este personaje tan negativo todavía se aprecia una pizca de conciencia: al llegar la noche, Sun corre en secreto al cementerio en el que está enterrado su hijo y llora amargamente. Ante la muerte, incluso el malvado más despiadado se quitará el disfraz para exponer su parte vulnerable. Por otra parte, Wang Liqiang es todo el opuesto a Sun. El amor de este padre bondadoso por su hijo se refleja en los pequeños detalles de la cotidianidad.⁴¹² También debería admitir que la adopción de Wang Liqiang no es completamente desinteresada, ya que “no les gustaban los bebés; si me habían escogido

⁴¹² Por ejemplo, cuando el protagonista Sun Guanglin llevó dos botellas de termo para ir a buscar agua, Wang le dijo varias veces que “si no tenía fuerza para llevarlos [...] no tenía más que dejarlos”, y le explicó que “si no conseguía llevarlos y me caía al suelo, el agua podría quemarme” (Yu, 2016: 290). Cuando Guanglin estaba tan enojado que se declaró en huelga de hambre, Wang lo llevó al restaurante y, “pidió por mí tallarines tres delicias, los más caros, antes de llevarme a una mesa” (Yu, 2016: 297).

con seis años era porque así podría trabajar” (Yu, 2016: 221). Debido a que sus prácticas extramaritales son descubiertas, Wang jura vengarse contra la denunciante, pero mata por error a su niño y se suicida por vergüenza. En ambos casos, la muerte, como una fuerza indomable, unifica su destino de diferentes maneras.

La imagen del padre perfilada por Yu Hua es la representación más auténtica de los campesinos/trabajadores de la base de la sociedad china. El autor no solo expone sin reserva la buena fe o el lado oscuro de la naturaleza humana, sino que también los justifica. Al hacerlo, se forma de alguna manera un hombre concreto, vivo, de carne y hueso. En lugar de afirmar que Wang Liqiang y Sun Guangcai crean una oposición entre el bien y el mal, más bien decir que cada uno de ellos constituye una dualidad: no hay en ellos pura maldad pero tampoco existe bondad absoluta. Tienen personalidades distintas, toman diferentes decisiones durante el camino y finalmente se reúnen en el reino del Manantial Amarillo para hacer frente a sus propios pecados. El concepto de predestinación presentado a través de Artemio Cruz lo manifiesta con igual intensidad Yu Hua. En su novela, en vez de ser influenciados por fuerzas hereditarias, los personajes están completamente atrapados en un ambiente sociocultural reprimido y limitado que no se adivina ni se puede controlar. La muerte trágica parece representar todo el mal en el entorno contemporáneo, en el que se zambulle una generación tras otra sin poder enmendar ese destino. En este sentido, la figura del padre creada por Yu Hua se puede considerar un reflejo de la historia colectiva del país. A diferencia de los héroes tradicionales, sus muertes no traen la regeneración total de su nación, no obstante, ambas novelas los han sometido a un proceso destructivo, lo que constituye un resquicio abierto a la esperanza.

Artemio Cruz y los múltiples personajes de Yu Hua no son casos excepcionales, productos ficticios de la literatura, sino representantes de los históricos sistemas de opresión del país (uno es opresor y los otros son oprimidos). Son símbolos enraizados en el subconsciente colectivo de sus respectivos pueblos. Por lo cual, para Jara C., Artemio

difumina sus contornos de cotidianidad para convertirse en representación simbólica del todo. Es mayor que cualquier individuo-pues contienen a todos los individuos- se lo siente como un superhombre sin rasgos divinos. Su esfera de actividad es el mundo real, porque a ese mundo pertenece lo que simboliza, sin importar la fantasía que su expresión pueda tener (1976: 186).

Son nombres, signos, símbolos de la lucha entre la masa y su sistema sociocultural. Se alzan sobre la idea de la fusión entre la cultura identitaria del pasado y su nuevo desarrollo en el presente. Para Artemio, hijo del nuevo México mestizo, la vida consiste en arrancar el presente y de la muerte crear un poder más fuerte y absoluto para sustituir al anterior. Para ello, Yu Hua dice: “在人的精神世界里，一切常识提供的价值都开始摇摇欲坠，一切旧有的事物都获得新的意义”⁴¹³ (1995: 281). Quizá esto parece contradictorio, ya que si el presente se derrumba ¿cómo puede revivir el pasado?, si el tiempo presente ya no es un indicador ¿cómo se divide el ciclo vida-muerte?

Al respecto, Ruiz-Pérez propone el concepto del “movimiento inmóvil” exponiendo el ejemplo de un espacio con presencia constante en la novela: Veracruz. Allí es donde nace Artemio, donde su padre criollo Atanasio viola a su madre, la mulata Isabel; es donde Artemio recibe la educación básica que le llevará a tener una carrera fulgurante durante la Revolución; es donde Artemio, ya de adulto, vuelve a construir la hacienda Coyoacán para convivir con su hijo; no obstante, este último embarca en el puerto de Veracruz hacia la guerra civil española, hacia su muerte. Veracruz es un espacio dual donde empieza la historia y termina la vida, donde dan comienzo los éxitos de Artemio en el terreno político-social y, simultáneamente, en contrapartida, mueren los valores morales. Nos recuerda la conquista de Cortés, que también empieza desde allí. Este incrementa “el significado del discurso historiográfico [...] en una suerte de acto de refundación mitohistórica [...] que solo puede partir del acto de desestructurar

⁴¹³ “En el mundo espiritual humano, todo el valor proporcionado por el sentido común ha comenzado a desmoronarse, y todas las cosas viejas han adquirido un nuevo significado”(la traducción es mía).

el relato del discurso mítico-poético” (Ruiz-Pérez, 2019: 242). Otra muestra de la inmovilidad se lee en la conciencia del Artemio agonizante: “mientras tú esperas con un metro de tierra sobre el cuerpo; esperas, hasta volver a sentir el tropel de pies sobre tu rostro muerto” (Fuentes, 1978: 277). Esta frase ofrece una escena paralela que coincide con su nacimiento: “mientras se acercaban las botas: lloró: él lloró y empezó a vivir...” (Fuentes, 1978: 315). Estas dos escenas marcan el inicio y el fin de la Revolución Mexicana, de la cual Artemio es símbolo. Artemio emprende su carrera en solitario y regresa al mismo punto.

En *Los rayos del sol y la corriente del tiempo* de Yan Lianke también podemos observar esta inmovilidad: en la aldea de Sanxing, los alcaldes de cuatro generaciones dictan diversas medidas para romper la maldición (fomentar la fecundidad, plantar canola, roturar el suelo, construir canales), pero ninguno de ellos lo consigue. Todos los esfuerzos parecen en vano y cada cuarenta años el pueblo se vuelve a vivir lo mismo. En esta tierra las repeticiones cíclicas y las rupturas sistémicas son la norma. Ellas predestinan la lucha fallida de Sima Lan y de todas las generaciones futuras. Aunque la novela termina, la tragedia en esta aldea es inacabada.

Esta inmovilidad no es contradictoria con el tiempo cíclico. No importa cuánto se esfuerce ni cuántos ciclos transcurran, el pueblo no se deshace del sufrimiento y de la muerte trágica. Este es el epítome de la historia de México, así como la de China: ser invadidos y esclavizados. Un ejemplo se lee en la aldea de Sanxing: los alcaldes de cuatro generaciones toman diversas medidas para romper la maldición (fomentan la fecundidad, plantan canola, roturan el suelo, construyen canales), pero ninguno de ellos lo consigue. Todos los esfuerzos parecen en vano y cada cuarenta años el pueblo vuelve a vivir lo mismo. En esa tierra, las repeticiones cíclicas y las rupturas sistémicas son la norma, predestinan la lucha fallida de Sima Lan y de todas las generaciones futuras. Aunque la novela termina, la tragedia en esa aldea nunca acaba.

Los ejemplos anteriores confirman el concepto del “movimiento inmóvil” de Ruiz-Pérez. Es un rasgo común de la historia de México y de la China contemporánea, que

“cambia a personajes y circunstancias por otros sujetos y sucesos, pero no para crear una verdadera transformación progresiva (evolutiva), sino una mera continuidad caracterizada por su estatismo” (2019: 242). En este tiempo estancado, el presente se cuestiona su validez mientras el pasado construye las multiplicidades del país actual, que se va conformando como un flujo continuo de significados creados, combinados e intercambiados por la masa. En la novela, Fuentes presenta las múltiples facetas de este producto colectivo mediante el juego con el simbolismo, que recrea valores que tuvieron y siguen arrastrando una profunda connotación. Los elementos elegidos por el autor para Artemio, así como su riqueza simbólica, dan a la identidad mexicana una coherencia diacrónica y revelan la realidad de la muerte.

Aparte de la imagen del espejo, la dualidad de los personajes y la mediación de lo eterno en el círculo inmóvil de la que venimos hablando, hay otra idea en la identidad mexicana que merece la pena mencionar: la enfermedad. Al comienzo de la novela, Artemio aparece en un lecho de enfermo. En ese momento su estado físico ya es muy malo: no oye, orina involuntariamente y le pican las venas de la muñeca. No sabemos cuándo enfermó ni de qué trata exactamente su enfermedad: “¿quiste? ¿hemorragia? ¿hernia? ¿oclusión? ¿perforación? ¿vólvulos? ¿cólicos?” (Fuentes, 1978: 166). El tremendo dolor que lo causa y la sensación de debilidad por tener que estar en cama rodeado de un grupo de personas que odia lo afligen profundamente. Era un general orgulloso con enorme poder político y económico a nivel nacional, pero se ha convertido en un viejo moribundo que ni siquiera tiene control sobre sus propios músculos. Este contraste repetido a lo largo de la novela nos presenta la degradación, que se dilata junto con el paso del tiempo, el avance de los recuerdos y el movimiento del subconsciente hasta que al fin se alcanza la máxima liberación, cuando suben a Artemio a la mesa de operaciones. Allí, en el hospital, pierde lo que le queda de dignidad. Para salvarle la vida, los médicos trabajan frenéticamente: le abren el estómago, le separan la fosa iliaca y encuentran las “intestinales irritadas, hinchadas [...] esa placa de gangrena circular... bañada en un líquido de olor fétido” (Fuentes, 1978:

315) que le están matando. Con tono moderado y tranquilo, el autor nos despliega una anatomía detallada y vívida.

Esta estética vanguardista ilustra a Yu Hua,⁴¹⁴ quien mezcla esta influencia literaria con la de su entorno durante su crecimiento y desarrolla una característica narración fría al describir la muerte y la violencia. «Un tipo de realidad» representa fundamentalmente esta característica. Al morir Shangang, transportan su cuerpo a la sala de autopsias. Los médicos de diferentes departamentos le van quitando huesos, piel, estómago, hígado, riñones, globos oculares, como si desmontaran un objeto en vez de un cuerpo humano. Una doctora, sosteniendo un bisturí, “从山岗颈下的胸骨上凹一刀切进去, 然后往下切一直切到腹下。这一刀切得笔直, 使得站在一旁的男医生赞叹不已”⁴¹⁵(Yu, 2018: 213). Con una narración indiferente y concisa, el autor muestra una serie de acciones de extrema violencia en las que no se observa ninguna expresión emocional por parte de los médicos. En países como México y China, que tradicionalmente dan tanta importancia a las ceremonias rituales y rinden tanto culto a los antepasados, la muerte debería ser sagrada, respetada y decente. No obstante, en esas cirugías de urgencias, Artemio y Shangang mueren de una manera extremadamente humillante, despojados de todo bien corporal y cariño familiar. Esto agudiza el tono trágico de la muerte como fenómeno natural. La anatomía del cuerpo desestructura el significado de la muerte, destruye la dignidad de los personajes al mismo tiempo que enturbia su camino hacia otro mundo, hacia otra encarnación.

⁴¹⁴ No hay evidencia de que el método narrativo de Yu esté inspirado en Carlos Fuentes, pero sí hay varios estudios que señalan la influencia que tuvo Faulkner (el ilustrador de los escritores latinoamericanos, sobre todo de los que pertenecen al llamado Boom) en Yu. Se lee, por ejemplo, en Zhao en «Sobre la influencia de la literatura extranjera en la creación de Yu Hua»: “美国先锋作家威廉·福克纳给予了余华最重要启示, [...]对残酷现实的犀利批判使余华感到惊叹, [...] 余华在这场语言的游戏里追求着世界的真实性, 近乎偏执的进行了文本的先锋实验, 余华用冷漠残忍的叙述方式成为了最具有先锋特质作家” (2016: 55). “William Faulkner inspiró sobremedida a Yu Hua, [...] él sorprendió a Yu con su aguda crítica de la cruel realidad. [...] En el juego del lenguaje, Yu persigue la autenticidad del mundo y realiza experimentos textuales pioneros de una manera casi paranoica. Su narración fría y cruel le convierte en el escritor más vanguardista (en China)” (la traducción es mía).

⁴¹⁵ “corta a partir del esternón por debajo del cuello de Shangang, y luego todo el camino hasta el vientre. Este corte es tan recto que el doctor a su lado queda admirado” (la traducción es mía).

Susan Sontag, en *La enfermedad y sus metáforas*, da a entender que, para el pueblo, la salud es indicativo de virtud y la enfermedad es evidencia de degeneración, ya que utiliza a menudo enfermedades graves para describir comportamientos inapropiados a nivel social y moral: “Es posible mirar desde otro ángulo la pervivencia de la convicción de que una enfermedad pone en evidencia y castiga la laxitud moral o la perversión. Basta observar que persisten las descripciones de los desórdenes y de la corrupción como si fueran enfermedades” (2003: 139). En la medicina moderna, la gente puede definir qué tipo de comportamiento es sano y cuál no lo es. Esto da lugar a una narrativa para la ética social moderna, en la que conceptos como aislamiento, control y técnicas de exclusión adquieren nuevas connotaciones, hasta que, en ciertas condiciones, se abusa de su uso. Por ello los individuos que padecen enfermedades son también privados de su derecho a la ciudadanía y expulsados de la sociedad como si fueran degenerados. Señala Sontag:

Nada hay más punitivo que dar un significado a una enfermedad, significado que resulta invariablemente moralista. Cualquier enfermedad importante cuyos orígenes sean oscuros y su tratamiento ineficaz tiende a hundirse en significados. En un principio se le asignan los horrores más hondos (la corrupción, la putrefacción, la polución, la anomia, la debilidad). La enfermedad misma se vuelve metáfora (2003: 61).

Debido al valor simbólico impuesto a la enfermedad, el sujeto tiene que asumir, aparte del dolor físico, las presiones invisibles como el sentimiento de inferioridad o el aislamiento. Es el caso de Artemio Cruz, quien está atormentado por la enfermedad y acercándose a la muerte pero nadie se preocupa por él. Su familia le acompaña solo porque codicia su fortuna. Parecido es el caso de Shangang, quien ni siquiera tiene un cuerpo completo para un entierro apropiado. Y lo más irónico es que sus órganos extraídos sirven para curar a otras personas. Y también es parecido el caso de la aldea Sanxing, que lleva toda la vida viviendo en el terror de muertes provocadas por una

enfermedad que tapona la garganta. Nadie es capaz de ayudarlos, e incluso la ciencia moderna los abandona.⁴¹⁶

Como se dice: la enfermedad es una metáfora, “metáfora de la mortalidad, de la fragilidad y vulnerabilidad humanas” (Sontag, 2003: 95). La enfermedad que sufren nuestros antihéroes proyecta por un lado el mundo degradado donde residen ellos, y, por el otro, el mal oculto en las profundidades de la naturaleza humana (la desbocada codicia de Artemio, la violencia inconsciente de los hermanos Shan, la crueldad ignorante del pueblo Sanxing). Su degradación es integral, de lo físico a lo moral y llegando a lo emocional. Artemio muere emocionalmente de muy pequeño. Nunca recibe el cuidado de sus padres. Se le considera heredero de la Malinche, hijo de la chingada, el gran chingón. Su amor verdadero, Regina, muere por seguirle en la guerra. Tan grande es este golpe emocional que Artemio nunca vuelve a exponerse al dolor o a la humillación. Su esposa y su hija lo odian y lo desprecian; su apreciado hijo muere al otro lado del océano. Frente a estas desgracias, Artemio se esconde detrás de máscaras; su rostro y su sonrisa no se abren, y “siempre está lejos, lejos del mundo y de los demás. Lejos, también, de sí mismo” (Paz, 1983: 26). En la novela, Fuentes retoma lo que afirma Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* y lo concentra en una misma persona, en la que reproduce las características más típicas de los mexicanos.

A diferencia de Artemio Cruz, que tiene la grandiosa Revolución como trasfondo, las novelas chinas que hemos mencionado ocurren en un espacio relativamente cerrado y atrasado, como el de *Pedro Páramo*. El diseño literario del trasfondo es un reflejo completamente fiel de la civilización agrícola china, en la que después de miles de años el colectivismo está altamente desarrollado. Allí la lucha persistente de los campesinos contra la muerte es más bien “un comportamiento de rebaño” inconsciente que una

⁴¹⁶ En la novela se menciona que expertos de la UNESCO visitan la aldea en una ocasión para investigar ese extraño caso: “他们只好惊叹而来，摇头而去，除了带走了这一地区的地形地貌图、农作物和水源调查，给三姓村留下的是莫名的摇头和不解” (Yan, 2012: 114). “vienen con asombro y se van sacudiendo la cabeza como si no entendieran nada. Llevan consigo los mapas topográficos de la zona, la siembra de cultivos y los estudios de agua entre otros datos de las montañas, y dejan al pueblo Sanxing las inexplicables dudas e inquietudes” (la traducción es mía).

estrategia proactiva. Especialmente en el pueblo de Sanxing, porque la enfermedad que taponaba la garganta constituye una enorme amenaza para el grupo, cualquier acto personal que contraviene al interés colectivo es ignominioso. Para un propósito común (construir el canal y encauzar el agua de la aldea de los longevos), el pueblo se hace con el ataúd comprado por Du Yan con sus ahorros de toda la vida y lo vende; las viudas salen masivamente de la aldea para hacerse hueco en el mundo de la prostitución; el hermano de Sima Lan vende toda la piel de sus piernas... En estos actos, el valor del individuo se disuelve en el colectivo. Como nos enseña el mito de los antiguos dioses chinos, en aras del beneficio colectivo, los intereses personales pueden sacrificarse. Esto es precisamente lo que hace el pueblo: aunque aturdidamente, resiste contra el sufrimiento. Es una lucha mecánica pero tenaz en que la vida se convierte en una simple cuestión de supervivencia. Esta búsqueda de la supervivencia es igual de importante en Artemio Cruz, quien en su lecho de muerte no para de afirmar con certeza: “Yo sobreviví”.

Acerca de la situación moral de las zonas rurales, Yan Lianke comenta: “乡村没有任何道德价值判断标准，我们旧有的传统价值标准已经失去了，新的又没有建立起来，处于极其混乱的时期”⁴¹⁷(cit. en Wang, 2016: 34). Ideas derivadas del proceso de modernización invaden el mundo rural, rompen su orden original y desequilibran el sistema tradicional. Las enfermedades física y colectiva son metáforas de ello. En Artemio Cruz, la infección del alma y los problemas de salud también pueden considerarse una proyección de este desequilibrio social. A través del delirio del protagonista podemos vislumbrar el legado revolucionario, los efectos negativos y las promesas enterradas. En este sentido, la enfermedad de origen desconocido y el cuerpo descuartizado podrían representar simbólicamente el fracaso de la Revolución Mexicana. Para sanar el país de los malos es necesario acudir al origen; por lo tanto, Artemio vuelve al inicio desde la muerte, como si hubiera renacido. En cada momento

⁴¹⁷ “El pueblo rural no tiene estándares éticos. Nuestros viejos estándares de valores tradicionales se han perdido y los nuevos aún no se han establecido. Está en un período extremadamente caótico”(la traducción es mía).

de su vida Artemio toma sus decisiones voluntariamente, parece que él sí tenga opciones, pero quizá no: su dar y tomar con cada persona, cada situación por la que atraviesa, han sido sometidos a la influencia intangible de la sociedad. Al igual que los hermanos Shan y el pueblo de Sanxing, todos son arrastrados por el torrente de la historia, siguiendo su curso y avanzando.

En este contexto histórico, la aventura del afromexicano Artemio Cruz puede concebirse como un proceso de individuación que parte de la muerte y se realiza por la unión del sentido consciente y la imagen subconsciente. La combinación de estos dos elementos convierte a nuestro protagonista en “un signo de los distintos discursos ideológicos que cimientan la formación discursiva de la identidad nacional” (Ruiz-Pérez, 2019: 239). Artemio rompe la tradicional dicotomía Europa-América, enriqueciéndola con la herencia africana y dando origen a una compleja constitución de la nación, “las tres rupturas históricas más significativas de México –Conquista, Independencia y Revolución” (Ruiz-Pérez, 2019: 242). Artemio muere junto con el acabamiento de la Revolución. Su enfermedad incurable anuncia la necesidad de renovar el país con sangre fresca, que en el nivel metahistórico se puede entender como la necesidad de conformarse con la tendencia histórica reciente: la modernización y la globalización. En esta nueva era, los nuevos desarrollos de la identidad nacional se suman al legado cultural y ofrecen a cada uno la oportunidad de adquirir sentido de uno mismo.

VI. La muerte en una historia ficticia: Fernando del Paso.

Cuando Rulfo y Fuentes se convirtieron en miembros importantes del célebre *boom* literario y sus obras gozaban de una posición destacada en la literatura mexicana, incluso en la literatura mundial, Fernando del Paso era un escritor poco conocido. Se inició en la creación literaria en la década de 1950 y, desde entonces, se desarrolló como artista en un amplio espectro de géneros literarios: poesía, cuento, teatro, ensayo y, sobre todo, novela. En comparación con las creaciones de los escritores anteriormente mencionados, a sus obras les costó ganarse el reconocimiento crítico. Del Paso no alcanzó una fama significativa hasta 1987, cuando publicó *Noticias del Imperio*. Era su tercera novela, cuya publicación se hizo rápidamente con el elogio popular y la atención de los críticos. Debido a eso, del Paso se convirtió de la noche a la mañana en uno de los escritores contemporáneos más importantes de México⁴¹⁸.

Noticias del Imperio es considerada por muchos una obra maestra, un “monumento barroco con frisos de complicado relieve” (Fiddian, 1990: 144); “un mero castillo de palabras que se cimbra y se desmorona en los bostezos del lector [...] el discurso se convierte en verborrea, repetición demente de la historia” (Mata, 1991: 79). En esta novela podemos percibir una meditada construcción textual por parte del autor, que plantea la contradictoria relación entre la documentación y la imaginación, la historia y la literatura, y constituye la base para otorgar dramatismo a muertes reales. También podemos observar el uso de la parodia, entre otros ejercicios verbales, la complejidad estructural, el despliegue de extensos diálogos, el retablo enciclopédico de

⁴¹⁸ Sostiene Rodríguez Lozano: “De hecho, es hasta *Noticias del Imperio* cuando la importancia de del Paso como escritor se hizo más evidente. Incluso la publicación de su última novela, *Linda 67. Historia de un crimen*, ha dejado un buen sabor de boca” (1997: 25).

personajes y sus épocas y el amplio rango de referencias históricas.⁴¹⁹ Todas estas son características típicas en las obras de Fernando del Paso.

Mediante diversas voces narrativas, desde la del distinguido Napoleón III hasta la del vagabundo de última fila; desde la del sanguinario coronel de las contraguerrillas francesas hasta la del insignificante jardinero, del Paso integra en sus personajes, de algún modo, la fresca fisonomía del México decimonónico. Estos son recordados y reconstruyen dos caras de un mismo acontecimiento: la cara de la intervención francesa y la cara de la resistencia local. La primera está representada por el archiduque Maximiliano de Habsburgo y la princesa Carlota de Bélgica, quienes rigieron como Emperador y como Emperatriz, respectivamente, del Segundo Imperio Mexicano (1864-1867); y la segunda está dirigida por el presidente indio Benito Juárez. Debería denotar que el objetivo del autor no es contar el acontecer histórico en sí mismo, sino que va más lejos de lo que señala en el prefacio⁴²⁰ y los advenimientos posteriores: la llegada de Maximiliano, el abandono del militar francés y el desplome del Imperio; ya que, en muchas otras páginas, el alter ego dibujado por el autor, así como el monólogo de Carlota, lleno de entredichos, contradicciones y verdades parciales, es pura imaginación.⁴²¹ Esta escritura creativa contribuye al desarrollo de la metaficción historiográfica y es “universally acknowledged as the leading example of the Spanish American new historical novel of the 1980s”⁴²² (Fiddian, 2000: 5).

⁴¹⁹ Merino Juti comenta: “la complejidad (lingüística, estructural, temática e informativa) típica de la obra de del Paso” (1994: 248).

⁴²⁰ Del Paso resume en el prefacio el trasfondo histórico detrás de la ficción: “En 1861, el presidente Benito Juárez suspendió los pagos de la deuda externa mexicana. Esta suspensión sirvió de pretexto al entonces emperador de los franceses, Napoleón III, para enviar a México un ejército de ocupación, con el fin de crear en ese país una monarquía al frente de la cual estaría un príncipe católico europeo [...] Este libro se basa en este hecho histórico y en el destino trágico de los efímeros Emperadores de México” (1987: 12).

⁴²¹ En la entrevista con Elena Poniatowska, del Paso confiesa: “de ese enorme caudal de material (sobre Maximiliano y Carlota y la Intervención Francesa), sólo utilicé el diez por ciento, a veces ni el diez por ciento. No soy historiador y me decidí por una especie de carrera entre la imaginación y la documentación y en el caso de Maximiliano y Carlota gana la imaginación” (2007: 7).

⁴²² “universalmente reconocida como el principal ejemplo de la nueva novela histórica hispanoamericana de la década de 1980” (la traducción es mía).

En *Noticias del Imperio*, los personajes más resplandecientes son Maximiliano y Carlota. Su trágica muerte nos conmueve y su espíritu de sacrificio nos impresiona. De hecho, de estos dos personajes podemos encontrar huellas en escritos anteriores. En 1959, del Paso publicó un cuento titulado «El estudiante y la reina» en la revista *La palabra y el hombre* (No.12). Se trata de una historia de amor entre un estudiante de medicina y una prostituta de mayor edad. El estudiante va casi todos los días al burdel de la Santa Veracruz para visitar a la prostituta, alias “la reina”. Esta fantasea con que el joven visitante es un príncipe disfrazado de estudiante y ella es su reina, auténtica descendiente de la familia real. Pasan muchas tardes juntos, pero esa relación carnal no da pie a una verdadera comunicación; ambos viven solitarios en sus mundos respectivos. Este cuento ocupa un lugar crucial en la creación literaria de del Paso, pues inspira personajes de otras dos novelas importantes: el estudiante se convierte en el protagonista de *Palinuro de México* (1977); la prostituta es el arquetipo de la loca reina Carlota de *Noticias del Imperio*; mientras que el príncipe parece ser Maximiliano, su difunto esposo; y el amor ilusorio no correspondido de la prostituta hacia el estudiante refleja, en cierta medida, el amor solitario de Carlota.

Además, en *Palinuro de México*, la tía Luisa también comparte un destino similar al de Carlota. Luisa nace en Francia. Cuando ya es adulta se va a México y conoce a un botánico francés, Jean Paul, con quien se promete. Un día, mientras pasean por el parque, Jean Paul es asesinado a tiros. Desde entonces, Luisa pierde la razón y detiene el tiempo de su vida en el momento de la muerte de su prometido. Aquí hay un paralelismo entre su situación y la de la infortunada emperatriz. Ambas mujeres pasan el resto de su vida en un largo insomnio y en soledad. Además, la relación entre Jean Paul y tía Luisa es igual que la de Carlota y Maximiliano.

De lo mencionado se puede inferir que el autor pasó décadas planeando la creación de *Noticias del Imperio*.⁴²³ En casi diez años de ardua investigación, del Paso escribió

⁴²³ Se lee en la entrevista publicada en el 17 de noviembre de 2018 en *El universal*: “Soñaba con *Noticias del Imperio* desde muy niño. Desde la primaria había oído la historia de un emperador de barbas rubias que nos habíamos echado al plato en Querétaro, y que se emperatriz se había vuelto loca. Esa historia me llamó

más de 600 páginas. Parece ser una coincidencia: en 1867, Maximiliano fue fusilado, su sangre fue derramada en el cerro de las Campanas, y su esposa enloqueció; sesenta años después, en 1927, Carlota murió con el corazón desgarrado en el castillo de Bouchout; en 1987, otros sesenta años después, se publicó la magnífica obra *Noticias del Imperio*. Distribuida en veintitrés capítulos, esta novela sigue dos líneas temporales: los capítulos nones, denominados “Castillo de Bouchout”, corresponden al monólogo delirante de Carlota, y el tiempo narrativo se encuadra en los últimos días de vida de la reina (1927), cuando ella se encierra en el castillo; los capítulos pares, en cambio, con diferentes protagonistas que pertenecen a bandos distintos, siguen el orden cronológico (1861- 1927) y su escenario es más variado, abarcando Europa y el continente americano.

Las dos líneas se conectan formando de este modo un círculo con momentos específicos que presencian los personajes. Esta estructura temporal-espacial permite visualizar la historia en su totalidad y corresponde al pensamiento cosmológico de los antiguos mexicanos, tal como comenta Soustelle: “no hay un espacio sino espacios, no hay un tiempo sino tiempos. Así, la mentalidad mexicana no conocía el espacio y el tiempo en abstracto, sino sitios y acontecimientos” (1959: 68). Así que en esta obra del pasiano vemos un tiempo total en que se condensan muchos momentos de la historia mexicana: tiempo revolucionario, tiempo imperial, tiempo republicano. También vemos un espacio total que traspasa lo histórico a lo ficticio y lo simbólico. En este tiempo y espacio total converge un ambicioso archivo cultural, un amplio registro de las muertes: la muerte brutal de civiles y soldados durante guerras, la muerte heroica de Maximiliano, la muerte solitaria de Carlota, etc., que muestra la intención del autor de crear cierta novela total.⁴²⁴

mucho la atención y nunca me aparté de ella. Siempre, durante todos esos años en que escribí *José Trigo y Palinuro de México*, estuvo leyendo sobre el Imperio mexicano, la Intervención francesa, biografías de Juárez, y al final pues todo se conjugó después de *Palinuro* con *Noticias del Imperio*, a la que le dediqué otros ocho, nueve años” (s.p.).

⁴²⁴ Sobre el término de la novela total, véase más en Inés Sáenz en *Hacia la novela total: Fernando del Paso*.

A partir de una vista totalizadora, del Paso presenta en múltiples dimensiones esta historia de México y de Europa. Aunque su perspectiva histórica es relativamente integral, su posición no es ecuánime. En el intento de comprender y comparar la misma historia desde dos perspectivas diferentes (la europea y la mexicana), del Paso muestra un enérgico rechazo al imperialismo⁴²⁵ y al eurocentrismo encarnado en la historia del Segundo Imperio Mexicano porque, según él, los europeos tuercen la verdadera fisonomía de México. Para restaurar la identidad de la nación mexicana castrada por la voz europea, del Paso se embarca en el viaje de explorar el espíritu mexicano, “las raíces profundas y enmarañadas de su identidad cultural” (Fiddian, 1990: 144). Debido a la intervención constante de la civilización europea, la historia de México muestra un modelo de desarrollo interrumpido. No obstante, esta interrupción es solo una apariencia por debajo de la cual se extiende el verdadero espíritu nacional de México. Este espíritu fue concebido en el territorio mesoamericano antes de la llegada de los españoles y todavía se conserva tras la expulsión de los españoles. Esto se muestra en *Noticias del Imperio* como el espíritu de morir por la causa y de sacrificarse por el bien común.

⁴²⁵ Carolyn Wolfenzon y Bowdin College denotan que uno de los elementos centrales de la novela “es la preocupación por denunciar el imperialismo, que se manifiesta en la forma en que los personajes europeos tratan de catalogar la naturaleza del mundo mexicano al que llegan, como si fuera un lugar exótico y donde la anti-conquista, para decirlo en los términos de Mary Louis Pratt en *Imperial Eyes* (1992), vuelve a repetirse, como si Maximiliano y Carlota estuvieran ‘descubriendo’ el Nuevo Mundo otra vez, como Cristóbal Colón” (2017: 135).

6.1 El lenguaje de la muerte: el humor y los sentidos.

En tono sarcástico, del Paso muestra los rostros hipócritas y las violentas ambiciones de los agresores europeos y el imperialismo estadounidense.⁴²⁶ Siguiendo con la parodia, la interpretación de la heroica resistencia de la nación mexicana también adopta un tono humorístico. Fernando del Paso se niega a deificar a los héroes tradicionales y a glorificar las victorias de la parte mexicana. Prefiere darle más importancia a la historia de una Puebla sitiada (1863) que a la gran victoria de Puebla (1862). Quizá para él una victoria accidental no es comparable con la heroica derrota. En vez de cantar alabanzas a Puebla por sus muchas bajas, el autor reproduce con humor una comedia trágica de esta historia.

El 5 de mayo de 1862, el ejército francés y el ejército republicano mexicano se enfrentan por primera vez en Puebla. Esta batalla termina con la victoria de los mexicanos. Diez meses después, los franceses regresan bajo el liderazgo del encomiable General Forey con caballos y un mayor número de soldados. Vuelven a sitiar Puebla. El nuevo jefe del Ejército de Oriente, el General Jesús González Ortega, pronto se da cuenta de que, “si bien la fortificación de la plaza era excelente [...] no bastarían para sostener un sitio que se prolongara más de dos meses” (del Paso, 1987: 131). Entonces solicita provisiones al gobierno, pero Juárez piensa que el sitio no durará más de cuarenta o cuarenta y cinco días sin que se rinda la ciudad o se retiren los franceses, por ello ignora su pedido. No obstante, el sitio dura sesenta y dos días. Durante esos dos

⁴²⁶ Un ejemplo representativo es el coronel Du Pin. En su monólogo leemos que él, en nombre de “la civilización”, comete muchas atrocidades: colgar a guerrilleros cautivos en árboles o postes, dejarlos a merced de perros hambrientos para que los hagan pedazos, amarrarlos de los pies y bajarlos a un pozo envenenado una y otra vez hasta su muerte, cortarle los pechos a una guerrillera juarista, encajar prendedores en todo el cuerpo de Juan Carbajal y luego arrancarlos de un tirón... Es este hombre despiadado quien proclama la misión de llevar a México la civilización: “Y hemos llevado la civilización a muchas partes: a la Cochin China, a Senegal, a La Martinica, a Argelia... y ahora que la queremos traer a México, ustedes no la quieren...” (del Paso, 1987: 270). También es este despiadado demonio quien ni siquiera soporta los pequeños mosquitos: “en él tenía prendido, como si fuera un velo de novia antigua, un mosquitero que le daba toda la vuelta y llegaba hasta el suelo”. Y hay muchos otros ejemplos que no vamos a discutir aquí (del Paso, 1987: 265).

meses, el ejército republicano y los ciudadanos de Puebla forman una alianza duradera, resistiendo juntos a los invasores extranjeros. Es una guerra entre ángeles y demonios. Como dice el nombre completo de la ciudad: Puebla de los Ángeles. Los soldados y los civiles defienden su territorio como ángeles⁴²⁷ y se llevan a cabo muchos actos heroicos y conmovedores.

Aunque la defensa de Puebla es verdaderamente trágica, el tono de del Paso es humorístico. El subcapítulo “Breve reseña del sitio de Puebla” comienza con la reacción del pueblo ante el avance del ejército francés: “[...] muchos salieron corriendo como gallinas al grito de «ya vienen los franceses» para vergüenza de ellos y de los que no lo hicieron, como gallinas, sí, pero, no quitándose las plumas y sí arrojando al aire los kepis, pantalones, portafusiles, [...] en el camino se desvistieron mientras huían, corrían” (del Paso, 1987: 127). La imagen comparativa de gallinas corriendo forma una escena de algarabía en la que el pueblo sale de casa como si celebrase una fiesta. Eso establece el tono narrativo de la historia: es una comedia absurda, una tragedia burlesca. Posteriormente al sitio, la guerra se convierte en “una lucha manzana por manzana, cuadra por cuadra, casa por casa, piso por piso, cuarto por cuarto” (del Paso, 1987: 133), porque el enemigo se traslada de fuera de la ciudad al otro lado de la calle e incluso a la puerta del vecino. Entonces las señoritas poblanas van adonde se acuartelan los franceses para hacer monerías y aventarles besos. Cuando los soldados se asoman a echarles flores, los mexicanos les disparan.

En un ambiente de lucha tan duro, el ejército francés conquista apenas siete bloques en ocho días, ya que el pueblo mexicano nunca entrega de forma sumisa su propia tierra, ni una pulgada de ella. Cada mexicano que participa en esta guerra demuestra gran valentía y hace todo lo posible para defender su ciudad. Construyen “barricadas hechas con todo lo imaginable: roperos, cubetas, planchas, loza, barriles, huacales, mesas, sartenes y jabones” (del Paso, 1987: 133). Muchos de ellos hacen

⁴²⁷ Acerca de este tropo se ve en el texto una imagen: la estatua del ángel cayó y “mató a varios de los zuavos que quedaron allí, tendidos, y cubiertos de pedazos de alas, cara, túnica y pelo de ángel” (del Paso, 1987: 132).

grandes sacrificios: los soldados mueren en la calle, “estaban allí abandonados, pudriéndose, y si después comenzaron a ser pasto de los perros y los gatos, y por las lluvias y el tiempo a deshacerse, a liquidarse, a volverse jirones, piltrafas, un puré espeso, una papilla gris y hedionda” (del Paso, 1987: 133). A partir de esta descripción de la muerte, podemos mencionar dos características de la escritura del autor: una es la que hemos mencionado antes, el humor macabro sobre la muerte que se hace presente en las metáforas; la otra es el estímulo de los sentidos, en este caso, de la vista y el olfato, que brindan a lectores una experiencia de inmersión y les hace sentir de cerca la crueldad de la guerra y de la muerte.

El humor es un elemento recurrente en la narración de escenas de guerra. Vemos otro ejemplo en una larga descripción de la suerte que corren los soldados durante y después del sitio.⁴²⁸ De la buena suerte a la mala, de la pésima a la milagrosa, del Paso nos presenta, mediante la risa, lo impredecible de la muerte. De hecho, el humor es una tradición que se refleja frecuentemente en los variados tratamientos artísticos que el mexicano hace de la muerte. Tal como señala Octavio Paz, el mexicano suele tratar la muerte con humor y sátira:

Calaveras de azúcar o de papel de china, esqueletos coloridos de fuegos de artificio, nuestras representaciones populares son siempre la burla de la vida, afirmación de la nadería e insignificancia de la humana existencia. Adornamos nuestras casas con cráneos, comemos el día de los Difuntos panes que fingen huesos y nos divierten canciones y chascarrillos en los que ríe la muerte pelona (1983: 53).

⁴²⁸ En este párrafo, del Paso presenta decenas de casos de muerte o de huidas *in extremis*. Aquí enumero dos: “un soldado que al recibir la orden de quebrar su fusil, en lugar de agarrarlo por la culata lo hizo por el cañón y al golpear la culata contra la banqueta se disparó un tiro que [...] le dio en la frente. [...] los generales Forey y Bazaine un día, cuando inspeccionaban a pie las trincheras, tuvieron que saltar como cabras para sortear una andanada de obuses que rebotaban en las piedras, sin que ninguno les diera” (1987: 138).

El humor sobre la muerte prevalece tanto en la cultura popular mexicana como en la literatura: la calavera grabada⁴²⁹, de José Guadalupe Posada; *La portentosa vida de la Muerte*, de Joaquín Bolaños; *Un hogar sólido*, de Elena Garro; etc. Junto con *Noticias del Imperio*, de del Paso, todos muestran matices de comicidad en el trato con la muerte. El sentido del humor hermana a la gente y refuerza la identidad nacional. Tal como arguye Paz: “La contemplación del horror, y aun la familiaridad y la complacencia en su trato, constituyen contrariamente uno de los rasgos más notables del carácter mexicano” (1983: 21). En cuanto al porqué de ese humor, Paz explica:

Los países ricos tienen pocas: no hay tiempo, ni humor. Y no son necesarias; las gentes tienen otras cosas que hacer y cuando se divierten lo hacen en grupos pequeños. Las masas modernas son aglomeraciones de solitarios. En las grandes ocasiones, en París o en Nueva York, cuando el público se congrega en plazas o estadios, es notable la ausencia del pueblo: se ven parejas y grupos, nunca una comunidad viva en donde la persona humana se disuelve y rescata simultáneamente (1983: 43).

Según Paz, la pobreza y el colectivismo podrían explicar la actitud de los mexicanos hacia la muerte. Algo similar pasa en China. Miles de años de monarquía feudal centralizada y una atadura espiritual promueven la formación de un sólido espíritu comunitario en el pueblo chino. Además, los conflictos armados entre los diferentes grupos étnicos, la producción limitada por la explotación del imperio y la hostilidad constante de los invasores externos durante muchos años de historia condenan a las masas a la pobreza. Bajo estas circunstancias es necesario contar con el humor para disolver la crueldad de la muerte. Por lo tanto, vemos que muchas narraciones chinas sobre la muerte se ven impregnadas de humor negro, especialmente

⁴²⁹ Se trata del esqueleto de una dama sonriente de sociedad elegante que se llama Catrina.

las novelas creadas a partir de la década de 1980,⁴³⁰ cuando el mercado de creación deviene más libre y abierto. Por ejemplo, en los primeros años de escritura del autor Yan Lianke publicó muchas novelas cuyo telón de fondo era la revolución y la guerra. En lugar de enfocarse en el trágico campo de batalla o de moldear un héroe perfecto y grandioso, Yan se centraba en la descripción de la vida rural, de la ignorancia del pueblo, de la pobreza, la enfermedad y la muerte. Sus personajes suelen ser campesinos mordaces e irónicos, víctimas y asesinos a la vez, que conviven con el mal de la sociedad y nunca dudan de su “normalidad”.

Es el caso de «El informe de la muerte del campo» (1995)⁴³¹, donde Yan Lianke aborda la muerte con sátira y humor negro. Un hombre muere en un accidente automovilístico y los aldeanos piensan que se trata del viudo Liu Binglin. Frente a su incompleto cadáver, no demuestran ninguna simpatía, sino que utilizan su muerte para beneficiarse, por lo que empieza a desarrollarse una escalofriante farsa: un grupo de personas que llevan los brazos y las piernas del cadáver, o sus jirones ensangrentados, corren por la carretera, sosteniendo los huesos encima de la cabeza como si cargaran un cerdo, una ternera y un cordero para la feria del mes lunar. Esta situación jocosa se asemeja a la escena de las gallinas escapadas del corral descrita por del Paso, en la que el humor minimiza el miedo a la muerte y lo desconocido.

Con los restos mortales en brazos, los aldeanos detienen a los conductores que circulan por esa carretera y les piden ayuda humanitaria para la trágica muerte de Liu Binglin: piden dinero para el funeral. Sin embargo, después de la recaudación, descubren que Liu Binglin sigue vivo. Para dar una finalidad al dinero, los paisanos le entregan al gobierno un informe tras otro para probar que el muerto es Liu Binglin.

⁴³⁰ Afirma Li Nannan en su trabajo: “黑色幽默小说 20 世纪七八十年代传入中国，1979 年 10 月王蒙发表中国新时期第一篇黑幽默小说《夜的眼》[...] 随后出现了一系列颇具黑色幽默气质的黑色幽默小说家，[...] 阎连科是典型代表” (2016: 3). “Las novelas de humor negro brotaron en China a finales de los años setenta y a principios de los ochenta. En octubre de 1979, Wang Meng publicó la primera novela de humor negro *Ojo de la noche* [...] en seguida aparecieron una serie de novelistas de humor negro, [...] y Yan Lianke son representantes típicos” (la traducción es mía).

⁴³¹ Título original es 《乡村死亡报告》，la traducción es mía. Es una novela corta publicada por primera vez en 1995 en *Literatura de jóvenes*.

Finalmente, Liu se suicida por el bien común. En la representación humorística del autor, una muerte anónima se convierte en un carnaval para el pueblo y termina con la muerte de otro inocente de manera que la tragedia se convierte en una comedia de terror.

Algo parecido pasa con *Los rayos del sol y la corriente del tiempo*. Al escribir que la gente abandona a los niños discapacitados para que los cuervos los picoteen, Yan Lianke compara la miserable escena de la muerte de niños hambrientos con la comida, lo que nos recuerda la metáfora del puré espeso de del Paso mencionada anteriormente. Sus cuerpos yacen en el suelo “像一片坏腐在地里的红薯样, [...] 心肺脾胃如坏核桃烂枣样在地上搁滚”⁴³² (2012: 338, 341). Están condenados a la muerte por la hambruna. Se sacrifican para ser cebos de pájaros para que los aldeanos puedan capturar a cuervos y comérselos. Tanto para el pueblo como para los cuervos, esos niños son comida. Finalmente, a su vez, los cuervos se convierten en alimento.

En estas novelas, el humor negro subvierte la representación tradicional de la muerte y la transforma en algo natural y a veces satírico. En vez de cantar loas a los sacrificios deificados, estos autores destacan la irracionalidad del ambiente por medio de imágenes grotescas y cómicas, haciendo que la soledad, el dolor y la desesperación sean más impactantes. Desde la creación literaria, el humor contribuye a la expresión del tema o a realizar críticas sociales. Ya que el deleitoso tono narrativo da lugar a un marcado contraste con el horror de la muerte, se produce una fuerte resonancia. Cuanto más ligera es la descripción de la muerte, más vívido es el encanto trágico que contiene. Desde un punto de vista antropológico, el humor puede explicar la idea de la muerte y ciertos caracteres del colectivo.

Ya sea para los mexicanos que sufren el colonialismo generación tras generación, o para los campesinos chinos que se sitúan en el estrato inferior de la sociedad, el humor es un arma para luchar contra la seriedad de la muerte. Ya que no es posible cambiar la realidad de su mortalidad, por lo menos la actitud carnavalesca puede hacerla más

⁴³² “parecen trozos de camotes podridos en la tierra, [...] sus corazones, pulmones, bazos y estómagos giran en el suelo como nueces y dátiles podridos” (la traducción es mía).

llevadera. Por medio del humor, no solo se muestra la resignación ante la muerte de los pueblos mexicano y chino, sino también cierta valentía.

Miles de soldados mexicanos entregaron su vida durante la batalla, mientras que los ciudadanos que habían muerto en Puebla volvieron a morir otra vez. En el Cementerio del Carmen, durante el bombardeo, los sepulcros y los nichos fueron destruidos, y los cadáveres de la gente allí enterrada se levantaron, “y cuyo grado de descomposición variaba según las semanas, o meses, que allí llevaban. El hedor era intolerable. Se sentía también, en la lengua, el sabor dulce de las cenizas de los que habían muerto hacía muchos años” (del Paso, 1987: 134). Aquí del Paso moviliza los sentidos del olfato y del gusto para representar la escena de esta “segunda muerte”. Los ejemplos son muchos en la detallada descripción de las escenas de guerra:

se escuchó [...] una gran explosión seguida de otras más y muchas más y el cielo se iluminó con los resplandores, [...] y al despuntar el alba de los fuertes y los conventos se levantaban todavía las fumarolas negras, las fumarolas blancas y las lenguas de fuego, [...] amarillo, rojo, azul (1987: 128).

[...]volaron los costales de harina y llovió, nevó harina del cielo y al espantoso hedor de los cuerpos en descomposición abandonados en las calles se agregó un aroma desolador de pan carbonizado (1987: 137).

[...]ante tanto cohete chispero, luces de Bengala, estrellones azules y rojos y tantas girándulas locas, cometas plateados, pensaron después que los mexicanos quizás festejaban una fiesta nacional, un triunfo inminente imposible, una salida y escapada con éxito (1987: 138).

Basándose en los datos históricamente verificados de este asedio, del Paso moviliza los sentidos de la vista, el oído, el gusto y el olfato y otorga a los lectores una

perspectiva aún más melodramática a esta tragedia. De ello obtenemos una experiencia inmersiva completa, logrando que este asedio de hace dos siglos siga muy presente en nuestros pensamientos. En medio de los coloridos fuegos, el tentador aroma y los frecuentes sonidos de cañones, una guerra brutal se transforma en un drama jubiloso que provoca en los lectores sentimientos encontrados de dolor y de alegría que, además, pone de manifiesto la narrativa humorística de la muerte.

La expresión sensorial en la muerte no es exclusiva de la literatura mexicana. El conjunto de sentidos nos mantiene unidos a la vida: “Estamos afirmados en la corporeidad” (Pérez del Río, 1983: 31). El color, el olor, el sabor y el sonido, detectados por el mundo personal, subjetivo, no solo pueden ayudarnos a juzgar una realidad objetiva, sino que también despiertan nuestros recuerdos y nuestros deseos inconscientes. Los escritores modernistas como Proust y Faulkner a menudo utilizan las sensaciones para describir la conciencia primitiva de la vida o de la muerte. Por ejemplo, en *El ruido y la furia*, Benjy tiene un gran sentido del olfato: informa que Caddy huele a árboles (Faulkner, 1929: 5), su padre huele a lluvia (79), y también es capaz de oler la muerte: “I could smell it, but never identifies what it is”⁴³³ (41). En la serie *En busca del tiempo perdido*, el sabor de una magdalena empapada en té despierta en el protagonista el recuerdo de eventos pasados: el estallido de la Primera Guerra Mundial, la muerte de su exesposa y la de su amigo de infancia, por lo que las historias que tuvieron lugar en tiempos ya muertos recuperan su significado.

La dependencia de los sentidos alinea al escritor con lo primitivo de la vida. Jung lo asocia con la función de las sensaciones, un elemento psicológico irracional que está firmemente desarrollado en “children and primitives” (Jung, 1971: 462). Según esta teoría, el mundo sensorial y la realidad física de las cosas pueden atravesar el tiempo y la raza y llegar a impactar en los receptores. Este sencillo recurso literario se utiliza también en el tema de la muerte en las novelas contemporáneas chinas. En «El incidente del 3 de abril», un joven escucha a menudo sonidos raros y borrosos, tales como pasos,

⁴³³ “Puedo olerlo, pero no puedo identificar qué es” (la traducción es mía).

golpes en la puerta, susurros de padres y vecinos, e incluso su propia voz que suena como si fuera de otro. Todos estos son signos de su muerte enloquecida. En «Un tipo de realidad», mediante la visión de Pipi, se restaura vívidamente la muerte de su primo, quien es todavía un bebé cuando se le cae de las manos: “血是从脑袋里流出来的，流在地上像一朵花似地在慢吞吞开放着。而后他看到有几只蚂蚁从四周快速爬了过来，爬到血上就不再动弹”⁴³⁴ (Yu, 2018: 171) En «El año 1986», cuando un loco maestro de historia regresa a su pueblo, comienza a practicarse automutilación motivado por el ruido del goteo de la nieve derritiéndose y por el cálido aliento que llega de la ventana del matadero. Se pone un hierro ardiente en el rostro para quemarse la piel, se corta pedazos del cuerpo para que huelan: “他的身体正在散发着一股无比的奇臭，奇臭肆无忌惮地扩张开去，在他的四周徘徊起来。从他身旁走过去的人都嗅到了这股奇臭，他们仿佛走入一个昏暗的空间，走近了他的身旁，随后又像逃离一样走远了”⁴³⁵ (Yu, 2018: 313).

A través de los diferentes escritores y contextos culturales, la muerte se impregna de diferentes colores, sonidos, olores y sabores. Las variadas expresiones sensoriales de la muerte, por un lado, le revelan al lector las peculiaridades psicológicas del autor y sus personajes; por el otro, le hace reflexionar sobre el terreno que comparten los sentidos humanos, que brotan de la conciencia cognitiva inicial del ser humano y arroja luz sobre complicados fenómenos, como la muerte, sobre los que la ciencia moderna no ha logrado dar una descripción física precisa. Ya sea la descripción con el tono humorístico del pasiano o la serena escena de muerte de Yu Hua, todas son válidas, verosímiles y creíbles.

⁴³⁴ “La sangre brota de su cabeza, fluyendo lentamente por el suelo como una flor que se abre. Luego ve que unas hormigas se reúnen rápidamente, vienen de todas partes, se arrastran sobre la sangre y dejan de moverse” (la traducción es mía).

⁴³⁵ “Su cuerpo exuda un olor extremadamente hediondo que se expande sin escrúpulos y deambula a su alrededor. Todos los que pasan a su lado lo huelen. Parecen entrar en un espacio oscuro, se acercan a él y luego se le alejan como si huyeran” (la traducción es mía).

6.2 La muerte heroica de Maximiliano y el espíritu nacional.

En el apartado anterior hemos hablado de la devoción mexicana a la nación y de la disposición al sacrificio que se muestra en la guerra contra la intervención francesa. Este espíritu es la quintaesencia del pueblo mexicano; es tan poderoso que incluso infecta al invasor, haciendo que algunos forasteros (Maximiliano en este caso) se contagien con entusiasmo de este espíritu mexicano.

En 1864, bajo la falsa promesa de Napoleón III y Eugenia de Francia, con la ilusión de contar con el apoyo mexicano a nivel mundial, Maximiliano se proclama emperador de México en un país recién establecido como una república liberal que en absoluto no desea una monarquía constitucional. Aunque es acogido por los conservadores que perdieron en la última reforma, Maximiliano, intentando ser un monarca ilustrado, adopta muchas políticas liberales promulgadas por los opositores. No obstante, estos actos no logran seducir a Benito Juárez y, además, provocan la insatisfacción de sus anteriores partidarios. Finalmente, descartado por las cortes europeas, Maximiliano recibe sentencia de muerte en su propio imperio. Del Paso recupera en su novela todas las experiencias del histórico Maximiliano. Su narración crea un personaje víctima de su escaso talento político y de la codicia de los emperadores franceses. En su corta vida política, Maximiliano siempre se atiene a la libertad y la democracia, y se dedica a traerlas a su nueva patria. No obstante, la difícil situación de ese México imposibilita llevar a cabo esa ingenua ambición.

Un seguidor de Maximiliano registra el paraje desértico de México cuando su ejército llega a Veracruz. Es un “infierno del Dante” (del Paso, 1987: 106), una ciudad inundada de arena, con infinitas aves de carroña que andan por encima de los cadáveres pútridos de caballos o asnos y sus incontables epidemias (1987: 106-107). Sin embargo, todas esas recias condiciones naturales no ahuyentan a Maximiliano y a Carlota. De hecho, les impresiona la sensación de vacío. En una carta a Eugenia, Carlota escribe:

Es la Nada, que no permite que se la destrone. Vuestra Majestad creerá puede ser -como yo-, que la Nada es una sustancia maleable. Al contrario, en este país se la tropieza a cada paso, y es de granito; es más poderosa que el espíritu humano, y solo Dios podría vencerla. Más fácil fue levantar las pirámides de Egipto que imponerse sobre la Nada Mexicana (Fuentes Mares, 1976: 187)

Cruzan el mar con la ilusión de reinar en el Nuevo Mundo, de plantar el orden y la verdadera libertad, felices frutos de su civilización avanzada, pero se encuentran con “la nada, sí, con la pura nada y la abulia y la desidia mexicanas” (del Paso, 1987: 111). En vez de sentirse incómodos con la nada, los mexicanos la veneran como una piedra inamovible, “tan antigua como las pirámides” (del Paso, 1987: 286). Como consecuencia, todos los cambios en México están condenados al fracaso, ya que “en un país donde podía pasar todo, como en México, no se podía hacer nada” (del Paso, 1987: 286). Debería aclarar que todas estas interpretaciones se han hecho desde la perspectiva del invasor, y no prueban que México sea una nación perezosa o apagada, pero sí es verdad que reflejan hasta cierto punto la visión de muerte del pueblo mexicano: el ciclo vital es un movimiento inmóvil (mencionado en el Cap.4.2.2). Aunque la vida y muerte no paran de circular, la historia en su totalidad parece estática, lo que confirma la opinión de Maximiliano sobre México: “en un país donde puede pasar *todo*, no pasa *nada*” (del Paso, 1987: 296).

Con la intención de integrarse en México, Maximiliano adopta muchas características mexicanas. Suele llevar vestimenta de estilo mexicano y participar en las tradiciones festivas: en la conversación entre Benito y su secretaria leemos que Maximiliano “se había puesto un traje de charro para dar el grito en Dolores” (del Paso, 1987: 318); en un banquete elegante se disfraza como un charro mexicano a medias, “con su gran sombrero de fieltro gris y toquilla de plata, sarape, pantalón de paño azul con botones de plata y espuelas de Amozoc” (del Paso, 1987: 285); para celebrar el día nacional de México hace preparar un menú que está compuesto, “desde los hors

d'oeuvre hasta el postre y los digestivos, de platillos y bebidas”, de “los tres colores: verde, blanco y rojo de la bandera mexicana” (del Paso, 1987: 436). Sus comportamientos son producto de la transculturación, de su confirmación de la mexicanidad. Así afirma Elisabeth Guerrero: “Maximilian and Charlotte not as simply appropriators and impostors, but rather as complex transculturated subjects by their experiences in Mexico”⁴³⁶ (2006: 96). No obstante, estos esfuerzos por mexicanizarse en apariencia no ayudan a estabilizar el imperio, al contrario, la situación empeora constantemente.

Cuando el imperio está profundamente empantanado, en crisis, Maximiliano deja a su esposa en la capital para que se ocupe de los asuntos gubernamentales y se marcha a Cuernavaca en busca del paraíso y el olvido. Esta actitud irresponsable y evasiva también se refleja en su sonrisa. Se lee muchas veces la sonrisa de Maximiliano,⁴³⁷ que según Li Cuirong tiene doble sentido: “no quería tener ningún conflicto con cualquier persona, esperando una armonía natural entre todos los elementos del mundo; la actitud de escaparse al encontrarse con conflicto, crisis y peligro” (2018: 712). La sonrisa transmite el idealismo y la debilidad de Maximiliano, lo que le lleva a la muerte.

Desde su vestimenta hasta su modo de tratar a la gente, Maximiliano siempre sigue los principios de belleza y elegancia. Esto contrasta con su desagradable muerte, que es presentada por del Paso desde tres ángulos: el juicio antes de su muerte, el fusilamiento y la degradación corporal después de su muerte. Para empezar, el veredicto sobre su vida es sucio, el abogado republicano ha preparado sus declaraciones en la cama de su amante. En el subcapítulo “Seduciones: (II) «Espérate, Esperanza...»” vemos que el abogado está tomando notas en los libros de leyes y, al mismo tiempo, coqueteando con su amante: “Vamos a matar al Archiduque. [...] No, no las abras más. A Miramón. A

⁴³⁶ “Maximiliano y Charlota no solo como apropiadores e impostores, sino como sujetos transculturados complejos por sus experiencias en México” (la traducción es mía).

⁴³⁷ “El Archiduque sonrió” (del Paso, 1987: 95); Carlota recuerda a Maximiliano: “mi vida tenía una luz distinta porque los iluminabas tú con tu humor y tus sonrisas” (1987: 182); “Dijo el capitán preparen/y el Emperador sonrió:/no se derrame más sangre, /se lo suplico por Dios” (1987: 578); “El Emperador sonrió, llamó «tontino» al General Mejía” (1987: 586), etc.

Miramón. Y con él a Mejía, Márquez, Coahuila” (del Paso, 1987: 534). Al día siguiente, vistiendo los mismos pantalones arrugados y manchados, el abogado corre a participar en el tribunal militar. Para el Archiduque, quien se ha pasado la vida persiguiendo la elegancia, es extremadamente humillante que su destino esté determinado de esa manera y en ese lugar.

El día del fusilamiento, el 19 de junio de 1867, el cortejo lleva al emperador al Cerro de las Campanas. Cuando llegan, la puerta del fiacre no se abre y Maximiliano tiene que salir por la ventana. En el lugar de la ejecución, Maximiliano pronuncia un breve discurso y luego se quita la ropa, señalando la ubicación de su corazón a los soldados con la esperanza de que no le disparen en la cara. Sin embargo, el primer tiro no consigue matarlo. El emperador sufre hasta el tiro de gracia, cuando se le prende la ropa y casi se quema.

Los infortunios de Maximiliano no acaban con su muerte. El ataúd que debería acoger al exemperador es demasiado pequeño por lo que sus pies quedan fuera, expuestos. De esta manera indigna su cadáver es transportado a la Iglesia de Santa Úrsula, donde los médicos lo desmiembran. Le afeitan la barba, le quitan las vísceras, le sacan los ojos y rellenan las órbitas vacías con bolas negras. Del Paso dedica muchas páginas a describir los abusos y humillaciones que sufre Maximiliano. Su ropa y ciertas partes corporales son despedazadas y vendidas como *souvenirs*; en el traslado, su cadáver presenta signos de descomposición; entonces se vuelve a hacer el embalsamamiento: “Siete días estuvo así, colgado de cabeza, como una aparición, el cuerpo ennegrecido y nauseabundo del Príncipe al que alguien llamó «lindo juguete de las cortes europeas»” (del Paso, 1987: 590). Todos esos desprecios que caen sobre Maximiliano lo rebajan materialmente y pueden considerarse un castigo corporal para él como portavoz del agresor imperialista. Pero él es más que eso. Léonce Détroyat, en su libro *L'Intervention Française au Mexique*, comenta que “Maximiliano no comprendió que más le hubiera valido quedarse como el primero de los extranjeros pero que, al cambiar de papel, se transformó en ‘el último de los mexicanos’” (Détroyat cit.

en del Paso, 1987: 643). “El último”, que padece torturas e indignación incluso en su muerte, pero “mexicano”: “no mexicanos de nacimiento, mexicanos de muerte” (del Paso, 1987: 643).

El espíritu intrépido que muestra Maximiliano al final contradice su debilidad anterior y transforma su muerte trágica en “una muerte noble y oportuna, en una muerte valiente y, en resumidas cuentas, en una muerte muy mexicana” (del Paso, 1987: 643). En el fragmento anterior hemos hablado de la reiterada mención a la sonrisa de Maximiliano en su papel de esconder su debilidad. Sin embargo, también mediante la sonrisa, este emperador muestra su increíble entereza frente a la muerte. Durante el sitio de Querétaro, él nunca huye de los riesgos de la batalla, “se peinó hacia abajo el lado izquierdo del bigote. Incluso había hecho bromas [...] del peligro mismo. [...] Una bala de doce libras, y chocó con la pared de enfrente [...] El Emperador ni siquiera había pestañeado” (del Paso, 1987: 516-517). Cuando el nuevo fiscal viene a la celda a sentenciar a muerte al emperador, “dice el Doctor Basch que Maximiliano escuchó la lectura «pálido, pero sonriendo»” (del Paso, 1987: 570). A la hora de la ejecución, Maximiliano le cede el lugar de honor al General Miramón,⁴³⁸ “sonrió, llamó «tontino» al General Mejía” (1987: 586) y se coloca en el lado izquierdo. Esta serie de acciones dignifican sus últimos momentos y crean un héroe trágico al que nunca le ha faltado ni el humor ni la valentía, ni el ingenio ni la elegancia. Con ello se reflejan unos valores mexicanos que Maximiliano adopta: la muerte ilumina la vida, la vida desemboca en la muerte.

El heroísmo de Maximiliano no solo se justifica por su porte verdaderamente principesco que se mantiene hasta en los momentos de mayor desgracia, sino por su lealtad a México. Antes de aceptar la corona del Imperio, Maximiliano ya dice: “el nombre de Sonora es sonoro por la mucha de la plata que tiene, y que la quiere Napoleón. Pero no se la daremos. Es para nosotros los mexicanos” (del Paso, 1987: 93). Durante

⁴³⁸ Porque el General Mejía “dijo a Maximiliano que no deseaba estar a su izquierda, porque a la izquierda del Salvador había estado, en el Gólgota, el mal ladrón” (del Paso, 1987: 586).

su gobierno, el emperador restablece la libertad de culto en México, confirma de facto la nacionalización de los bienes de la Iglesia (del Paso, 1987: 277) y rehúsa a vender México a Napoleón III. Finalmente, el breve discurso que pronuncia antes del fusilamiento lleva al extremo el amor de Maximiliano por México. “Voy a morir por una causa justa: la causa de la Independencia y la Libertad de México. Ojalá que mi sangre ponga término a las desdichas de mi nueva Patria. ¡Viva México!” (del Paso, 1987: 586). La frase “viva México” disuelve poéticamente la contradicción entre Maximiliano como conquistador y México como víctima de la invasión, y los fusiona en una unidad. Para del Paso, Maximiliano es una víctima de la historia, un hombre simple que no pone en duda lo que le habían prometido: que la mayoría de los mexicanos anhelaba su ascensión al trono y la restauración del imperio de Moctezuma. Él no se cree un invasor sino un salvador, de modo que su muerte por el proyecto liberal se convierte en un acto supremo de catarsis y sacrificio, y su sangre también consolida los cimientos de México.

Quizá sea imposible recuperar toda la verdad sobre las experiencias de Maximiliano, ya que no hay una historia universal,⁴³⁹ pero podríamos aceptar la posibilidad de que Maximiliano fuera sincero en su deseo de volverse mexicano y lo lograra hasta cierto punto (del Paso, 1987: 644). Tal como comenta Usigli: “Es la historia, en fin, la que nos dice que solo México tiene derecho a matar a sus muertos, y que sus muertos son siempre mexicanos” (cit. en del Paso, 1987: 643). A pesar de la instigación de la corte europea, Maximiliano es el culpable de su propia tragedia, pues lo ejecutan los mexicanos. No es un asesinato, sino una ejecución del pueblo y la ley.⁴⁴⁰ Valiéndose de ese juicio, la imagen de Maximiliano se completa en una figura tan digna de respeto como la de cualquier mexicano.

⁴³⁹ Léase: “la imposibilidad de una historia universal, que a su vez impide la existencia de un juicio también universal, no ha evitado, desde luego —porque de eso están hechas las historias particulares—, la proliferación de juicios personales” (del Paso, 1987: 641).

⁴⁴⁰ Frente a la súplica de la princesa, Benito Juárez dice: “No soy yo quien se la quita: es el pueblo y la ley que piden su muerte” (del Paso, 1987: 572).

En un cerro polvoriento, gris, estéril, lleno de rocas y nopales, la vida de Maximiliano llega a su fin. Como austríaco que se cree mexicano por herencia, quizá, Maximiliano está destinado a vincularse con México, tal como el tipógrafo juarista del “Yo soy un hombre de letras” señala en tono paródico: si fuera “publicista del Imperio le hubiera dicho al austríaco que se cambiara el nombre y se llamara no Maximiliano, sino Meximiliano” (del Paso, 1987: 337). Más adelante, en ese subcapítulo, las letras contienen una fuerte carga simbólica que hace aún más trágica la muerte del archiduque austríaco. Después de perder las letras entre montañas y playas, el tipógrafo se pone a buscarlas y, por suerte, ve “brillar las patitas fúlgidas de la Eme de México y de Maximiliano” (del Paso, 1987: 338) en la arena. Pero “se apareció de repente un malhadado pájaro negro” (del Paso, 1987: 338), la cogió y la tiró en medio del mar. A través de la metáfora hilada (letra Eme-México-Maximiliano), el autor predice el fracaso del protagonista. Todos los momentos de gloria y de desánimo que ha tenido Maximiliano se los lleva el viento, al final no consigue escapar del destino de ser mártir por la continuidad renovadora de la nación mexicana. En su muerte por y a manos de los mexicanos se cristalizan años de luchas, de conflictos, de asimilaciones y de renovaciones del mexicano con el extranjero, con los colonizadores y consigo mismo.

El espíritu de sacrificarse por el bien del colectivo que se ve plasmado en Maximiliano es una herencia de la antigua mitología mesoamericana y también se encuentra en la antigua filosofía china. Según la doctrina del confucianismo: “志士仁人,无求生以害仁,有杀身以成仁”⁴⁴¹ (cit. en Song, 2010: 279); “生亦我所欲也, 义亦我所欲也, 二者不可得兼, 舍生而取义者也”⁴⁴² (Meng, 2006: 252). Morir por la nación y por el pueblo ha sido una acción encomiable desde la antigüedad. Después del establecimiento de la nueva China, debido a la lucha constante de clases, surge una gran

⁴⁴¹ “No hay persona digna que se aferre a la vida y burle a la muerte a costa de dañar a la humanidad. Solo las personas dignas están dispuestas a morir por una causa justa” (la traducción es mía). Texto recuperado de Libro XV, «Duque Ling de Wein».

⁴⁴² “La vida es lo que quiero, la justicia es lo que quiero. Si no puedo tener las dos, sacrificaré la vida a cambio de la justicia” (la traducción es mía). Esta frase es extraída de «La primera parte de Gaozi» del libro *Mencio* de Meng Zi (孟子, Mèngzǐ) (372 a. C.-289 a. C.). Maestro Meng fue un filósofo chino, el más distinguido seguidor del confucianismo.

cantidad de libros que destacan la devoción heroica del proletariado. En ellos, una serie de figuras reales de la guerra antijaponesa y la guerra civil llegan desde las profundidades de la historia y reaparecen frente a los lectores. Aunque juegan diferentes papeles sociales, tienen diferentes experiencias y personalidades y no mueren de la misma forma, son muy parecidos en términos de calidad espiritual. Son tan similares, quizá, que se forma un estereotipo: los héroes no tienen debilidad ni defecto, y su muerte se deifica.

Este fenómeno literario no cambia hasta la década de 1980: “英雄叙事从单一走向多元，从偏重于对高大全的经典英雄塑造转向民间英雄的描述，从本质化的英雄向成长的英雄，从完美的英雄向有缺失的英雄全面转变”⁴⁴³(Xiao y Sun, 2010: 152). En vez de deificar tanto a los héroes, los autores se centran en describir sus preocupaciones mundanas y su lucha interior, de manera que se muestra, desde una perspectiva más amplia, la crisis espiritual sufrida por todo el país. Por ejemplo, en *Grandes pechos, amplias caderas*, que también se basa en penosos sucesos históricos (la guerra antijaponesa y la guerra civil), Mo Yan nos presenta un héroe que rompe el patrón convencional: Sima Ku. En palabras de Shangguan Lu, él “es un cabrón, pero también es un hombre digno de ser llamado así. En otro tiempo, aparecían hombres como el cada ocho o diez años, pero me temo que ahora estamos ante el último de su estirpe” (Mo, 2012: 600). Es un bandolero codicioso cuya prioridad son sus deseos personales y que ejerce la tiranía en su aldea. Pero también es un hombre valiente que prende fuego a un puente para detener a los japoneses. Con esta acción les vuelca el tren militar. Como resultado, recibe violentas represalias y diecinueve personas de su familia mueren bajo la espada japonesa. Después de la victoria de la Guerra Antifascista, Sima Ku es elegido comandante del batallón antijaponés (Mo, 2012: 329) y es capturado en la batalla contra Lu Liren (que antes era un bandido pero ahora es un líder del Ejército Popular de Liberación de China). Durante la escolta, Sima Ku consigue

⁴⁴³ “La narrativa heroica cambia de una perspectiva simple a la múltiple, de moldear un gran héroe clásico a crear héroes populares, de describir el nacimiento de un héroe a centrarse en su crecimiento, de plasmar un héroe impoluto a escribir sobre los héroes imperfectos” (la traducción es mía).

escapar, pero finalmente, debido a que están torturando a su familia, se entrega resueltamente al gobierno y lo sentencian a muerte. Ante la muerte, Sima Ku muestra un temperamento heroico: se despide de su amante, canta en el camino, saluda a los animalitos del campo, se ríe en el campo de ejecución. No muere como un criminal, sino que presenta en sus últimos momentos una ternura caballeresca como Maximiliano. La muerte les priva de sus vidas materiales, pero no les quita su integridad nacional.

Además de Sima Ku, en la novela hay muchos más héroes que, en la batalla contra la agresión extranjera o por defender al pueblo, derraman su propia sangre e incluso dan su vida por la causa. Por ejemplo, para impedir que los alemanes construyan ferrocarriles en Gaomi, Sima Ya y Shangguan Dou, junto con los miembros del “Equipo de tigre y lobo” (formado por un grupo de borrachos, pícaros y holgazanes), recolectan durante un mes entero heces humanas y lanzan un ataque con bolsas de excrementos y jarros de orina como armas contra los soldados alemanes porque, según ellos, tienen misofobia: una vez toquen las heces, morirán por exceso de vómitos. En esta inaudita batalla, los hombres del equipo se desangran hasta morir pero, finalmente, no logran frustrar su plan del ferrocarril. Otro ejemplo es Maloya, un sacerdote sueco que viaja a China para promover el cristianismo, pero es influenciado por la cultura china y la va asimilando. Se enamora de Shangguan Lu y tiene hijos con ella. En cierta medida, su afecto por Lu encarna su idealización de esta tierra de promesas. Por eso, cuando violan a su amor, él mismo se ve insultado y el distrito Gaomi se hunde a sus pies, todas sus creencias se derrumban de manera irremediable. Finalmente se suicida.

Con la esperanza de la evangelización, Maloya sobrelleva el duro peregrinaje, y, con la intención de reforzar el espíritu de resistencia del pueblo, entrega su vida. Su suicidio no es una huida lejos de las dificultades, sino una acción heroica que le da a su sencilla vida un momento de gloria. Al respecto, comenta Karl Jaspers: “To flee from life may at first look like fear. But it can be courageous to seek death where one is to be forced into a life without dignity and where only fear of death could make one cling

to it”⁴⁴⁴(1952: 77). Para Maloya esa actitud impávida favorece un enfrentamiento lúcido con la muerte.

Durante la guerra, tanto el bando de “lo justo” como el de “lo injusto” sufren una gran tragedia. En las obras arriba mencionadas, del Paso y Mo Yan diluyen el efecto que pueden causar los atributos político, social o clasista de los personajes en sus actos de sacrificio y amplifican su naturaleza heroica. Si hoy en día se echa una mirada atrás desde el escalón más alto de la historia, se puede criticar que Maximiliano fuera un obstáculo en el proceso de independencia de México y que su muerte se corresponda a las aspiraciones del pueblo. Sima Ku es el “enemigo del pueblo” y sentenciarle a muerte es cumplir la llamada a la reforma agraria del partido comunista. Su muerte es una tragedia personal y también una tragedia inevitable de la nación en un tiempo y un espacio históricos. Como dice un refrán chino: “覆巢之下,无有完卵”.⁴⁴⁵ El caos que provoca la guerra involucra a todos: los grandes héroes que consiguen reorientar el país y los reaccionarios, los forasteros y los canallas que, aunque no logran grandes éxitos, también dedican su vida a su justicia y su causa. Aunque su lucha fracase y sus esfuerzos los barra la historia, se convertirán en figuras dignas de respeto a través de su martirio. La muerte les salvará de su desgracia, y el espíritu nacional, encarnado en el coraje que demuestran en el momento de su muerte, se hará eterno a través de los registros universales.

⁴⁴⁴ “Huir de la vida puede parecer al principio un hecho cobarde. Pero mientras que uno es forzado a una vida sin dignidad y no hay nada más que el miedo a la muerte que le hace aferrar a la vida, sería un acto valiente buscar la muerte” (la traducción es mía).

⁴⁴⁵ “Cuando el nido se vuelva, no queda huevo sin romper” (la traducción es mía).

6.3 La muerte sin fin de la madre Carlota.

Como esposa de Maximiliano, Carlota juega un papel fundamental en la intervención francesa y participa activamente en el mantenimiento del Segundo Imperio Mexicano. Cuando el imperio se derrumba, Maximiliano es juzgado y ejecutado como castigo por su acto de invasión imperialista mientras Carlota se embarca en un largo viaje de expiación. Durante los sesenta años posteriores a la muerte de Maximiliano, ella vive en la soledad y en la demencia, contando cada noche cuántos días le faltan para su muerte. Esta experiencia se puede considerar una muerte especial, una muerte sin fin. Aunque tiene la suerte de escapar del juicio de México, no escapa de las sanciones impuestas por su destino. El desastre que su ambición trajo a México se compensa al final con la inmortalidad de su locura.

Acerca de la vida de Carlota, después del derrumbe del imperio mexicano no hay un registro detallado. Aprovechando este hueco histórico, del Paso da juego a su imaginación literaria y recrea una Carlota que se mueve por una zona discursiva mixta, que se mueve entre la ficción y la historia. En su obsesivo monólogo, ella nos muestra su estado; ya perdida la conciencia de su propia realidad, está totalmente atrapada en maldiciones: la locura, la soledad y el tiempo. Por ellas fluye la imaginación de Carlota, que corre al azar en todas las direcciones y esto constituye la fuente de su sufrimiento emocional. Podemos ver que muchos pasajes del libro se despliegan con una suerte de delirio feroz, por ejemplo, rechaza beber el agua que le ofrecen porque está convencida de que están tratando de envenenarla;⁴⁴⁶ a menudo está hambrienta y tiene que comer tréboles y rosas, arañas y cucarachas, la tierra de los macetones e incluso alfombras, entre otras cosas repugnantes;⁴⁴⁷ se atormenta por su sentimiento de culpa por

⁴⁴⁶ Véase más en *Noticias del Imperio* de del Paso: "Eugenia de Montijo me ofrecieron un vaso de naranjada fría y yo supe y lo sabía todo el mundo que estaba envenenada porque no les bastaba habernos traicionado" (1987: 15).

⁴⁴⁷ Véase más en del Paso: "Si hay alguien que ha tenido que salir a media noche del Castillo de Bouchout a beber agua del foso y comer tréboles y rosas del jardín, soy yo [...] que me arrastro por los corredores del castillo para comer arañas y cucarachas, porque estoy muerta de hambre, [...] devoro a mordiscos las

abandonar a Maximiliano e insiste en vivir a la hora de muerte, a las siete de la mañana, la hora en que los bandidos acabaron con la vida de Maximiliano en el Cerro de las Campanas.⁴⁴⁸ Hasta cierto punto, el castigo que recibe la emperatriz es más severo que el del emperador, ya que Maximiliano acepta la muerte con pasividad, mientras que Carlota abraza activamente esa muerte sin fin.

Sesenta años viviendo “loca y lúcida, dormida y despierta, viva y muerta” (del Paso, 1987: 246) le generan a Carlota la borrosa impresión de vivir en un tiempo eterno. Ella misma confiesa que “de nada sirve que me hable de conjugaciones y tiempos verbales [...] soy todo el tiempo, un presente eterno sin fin y sin principio, la memoria viva de un siglo congelada en un instante” (del Paso, 1987: 362). Carlota es víctima de los dos extremos del tiempo: el instantáneo y el eterno. Con una metáfora, del Paso visualiza el estado mental de Carlota: es como la nieve arriba de París, “soplaba un fuerte viento que no dejó que cayera la nieve y que la arrastró” (del Paso, 1987: 56) en el aire como si estuviera congelada. En su caída, cada movimiento es instantáneo, pero en conjunto se trata de una caída eterna donde no hay avance ni retroceso. Tal vez la reflexión sobre la relación paradójica entre el instante y la eternidad es exactamente lo que del Paso ha estado tratando de incitar y también encarna la visión del mundo de la mitología mexicana: el universo se trata de una repetición indefinida de unidades temporales, de manera que el ciclo vida-muerte se entiende como un instante eterno.

La Carlota de *Noticias del Imperio* vive en 1927, poco antes de su muerte. A través de la descripción de la vida de Carlota en solo un año, podemos imaginar cómo son los sesenta años de locura y supervivencia, lo que podría ser tan de largo y difícil de aguantar como su infinito monólogo. Cuando leemos las actividades internas de Carlota, nos resulta difícil percibir los cambios en su mundo, solo vemos los estáticos lamentos y olvidos. En ese momento, Carlota ya ha perdido la vitalidad. Se parece más a una

alfombras, me dijo vamos a quitar todas las alfombras del castillo, porque me como las cobijas y las colchas” (1987: 245-246).

⁴⁴⁸ Véase más en del Paso: “porque he ordenado que todos los relojes del castillo estén detenidos para siempre a las siete de la mañana, la hora en que esos bandidos acabaron con tu vida en el Cerro de las Campanas” (1987: 236).

sombra transfigurada por el tiempo, el sueño, la memoria. Con intención de hacer llegar a los lectores el dolor que sufre la protagonista como una muerta en vida, del Paso menciona una y otra vez esos sesenta años. Por ejemplo: “sesenta años de humillación y olvido” (del Paso, 1987: 189); “ha nevado durante sesenta años” (1987: 238); la misma sed [...] que he tenido durante todos estos sesenta años” (1987: 242); “un frío que me llega a los huesos y que no se me ha quitado en sesenta años” (1987: 420), etc. Durante ese largo tiempo, Carlota está sumergida en su mundo inmutable, mientras que el mundo exterior experimenta cambios dramáticos: se inventan la lavadora automática, el semáforo de tres colores, el tanque, la ametralladora, el uso de gas neón, la aspirina y la máquina de escribir; habían nacido ya los líderes mundiales que determinarían el rumbo del siglo XX, tales como Churchill, Stalin, John Kennedy, Fidel Castro, etc. La innovación de la tecnología y el progreso de los tiempos forman un marcado contraste con la desolación de Carlota, quien suspira: “Sesenta años he pasado ante un espejo, sin moverme, mientras el mundo giraba a mi alrededor” (del Paso, 1987: 659). Para ella, vivir en el presente eterno es “un castigo, un purgatorio más que suficiente” (1987: 642). Por lo tanto, reclama: “*Miserere mei, Deus!* ¡Yo también voy a morir, ten piedad de mí, Señor!” (1987: 600). Solo la muerte puede salvarla de la maldición del instante eterno; no obstante, pasan sesenta años hasta ese momento. Mantiene la esperanza de una muerte redentora.

Todos los sacrificios que hace Carlota por México se deben a un sentimiento de pertenencia al espacio identitario y natural mexicano. Así se autoafirma: “soy tan mexicana [...] como todos ellos. Yo no soy francesa, ni belga, ni italiana: soy mexicana porque me cambiaron la sangre en México” (del Paso, 1987: 664-645). En 1966, Carlota sale de México en búsqueda de ayuda en Europa para salvar el trono de su marido. Pero el poco éxito de su petición la frustra y ella empieza a mostrar síntomas de desequilibrio mental por ello. Al enfermar se queda en Europa para recuperarse y desde entonces no consigue volver a México. Carlota sueña innumerables veces con regresar:

[...]voy a regresar, viva o muerta. Viva, he de regresar coronada con una diadema de abejas y alondras. Muerta, regresaré envuelta, como una momia de Guanajuato [...] Y llegaré en una caja de pino para que me entierren en México. Para que México me devuelva, de mi Imperio perdido, por lo menos tres metros de tierra (del Paso, 1987: 666).

El regreso a México es una vuelta al origen, al origen mítico de su propia narración. La cita anterior afirma la determinación de Carlota, que volverá de cualquier manera, viva o muerta. Esta obsesión por México es manantial de fortaleza que ayuda a Carlota a sobrevivir a años de locura y soledad y puede explicarse con su complejo materno. La Carlota histórica es una mujer estéril que no puede dar heredero al imperio. Pero en el escrito de del Paso corrige esta particularidad por medio de su delirio. Se autodefine como una madre omnipresente que ha dado luz a todo el mundo:

Yo soy Mamá Carlota, madre de todos los indios y todos los mestizos, madre de todos los blancos y los cambujos, los negros y los saltapatrases. Yo soy Mamá Carlota, madre de Cuauhtémoc y La Malinche, de Manuel Hidalgo y Benito Juárez, de Sor Juana y de Emiliano Zapata (el Paso, 1987: 664).

La aspiración de ser madre de la nación complementa la avanzada edad de Carlota. Ella se ubica a sí misma anterior a Maximiliano, anterior a la Malinche, hasta anterior a los indios y a los mestizos, asumiendo de este modo un papel mítico de la creadora del mundo mexicano y de la promotora del proceso renovador de la historia. Además, la forma en que se queda embarazada también lleva una fuerte carga simbólica que implica sagrada devoción: “Me embarazó un ángel con unas alas de plumas de colibrí. Y quedé preñada de viento y de vacíos, de quimeras y de ausencias. Voy a tener un hijo [...]del cacomixtle, un hijo del tepezcuintle, un hijo de la mariguana, un hijo de la chingada” (del Paso, 1987: 659). Carlota se compara con una diosa mítica cuya

capacidad reproductiva viene de la naturaleza y, por tanto, se convierte en una madre natural y sobrenatural, hecha de espíritu americano y rostro europeo. Constituye una figura mítica, al igual que la chingada, una representación peculiarmente mexicana de la Maternidad según Paz.

Entre Carlota y la chingada se observan varias similitudes, ambas son “la madre que ha sufrido, metafórica o realmente, la acción corrosiva e infamante implícita en el verbo que le da nombre” (Paz, 1983: 68)⁴⁴⁹; son madres pasivas, inermes, que sellarán para siempre la desgracia y la violencia del macho. Aunque en algunos contextos la imagen de la chingada es manipulada y encarnada en la traición y la maldición, siempre mantiene intacta su lealtad hacia los hijos, igual que Carlota, que incluso en la demencia nunca abandona a sus hijos ni tampoco su amor a Maximiliano y lo que él amaba: México.⁴⁵⁰ En este sentido, todo el sufrimiento que soporta Carlota durante sesenta años podría ser un sacrificio que hace por México.

El vínculo de Carlota con el país se consolida, aparte de por las relaciones madre-hijo, esposa-marido, por su capacidad para ver la vida y la muerte como una sola. En su mente enajenada, Carlota va fuera de todo límite y toda regla. Fantasea con su propio funeral, habla con los espectros, revive a los muertos y convive con ellos: “aunque sé que estás muerto le pido a Juárez que no te mate” (del Paso, 1987: 615). Su visión de la muerte se corresponde con México donde no hay una línea divisoria clara entre el tiempo muerto y el tiempo vivo: “México y yo somos la misma cosa” (del Paso, 1987: 659). En México, Carlota, que antes padecía una vida estéril, encuentra una nueva motivación existencial: ser madre. Solo por la vía de regresar a esa tierra podrá recuperar su energía vital, terminar con su locura, su soledad y su muerte sin fin.

Para Carlota, México es su lugar del Mictlán, donde encontrará reposo eterno. Según la mitología prehispánica, el camino hacia ese reino de muerte no es fácil y

⁴⁴⁹ Definición de la chingada recuperada en el *Laberinto de la soledad*.

⁴⁵⁰ Léase más en *Noticias del Imperio* de del Paso: “[...]sé que tu pecho abriga un sol entero y que ese sol es el de México” (1987: 658).

requiere superar muchas barreras y dificultades⁴⁵¹ como los dolorosos castigos que sufre Carlota en el camino sin fin hacia la muerte. Como hemos dicho en el capítulo II, este concepto del inframundo coincide con los de las antiguas creencias chinas: en el viaje hacia el Manantial Amarillo la gente debe pagar por sus culpas, trascender el ego, desdibujar límites para dejarse llevar. Antes de conseguirlo, hay que sobrellevar una larga penitencia quizá más dolorosa que la misma muerte. Estos sufrimientos son expuestos por escritores contemporáneos chinos de manera realista ya que, en el turbulento siglo XX, bajo múltiples desgracias como la hambruna, la invasión y la lucha de clases, es más difícil sobrevivir que morir para el pueblo en los niveles más bajos.

Este entendimiento del pueblo chino sobre la filosofía de supervivencia lo muestra Mo Yan en *Grandes pechos, amplias caderas* a través de la boca de Shangguan Lu: “Morir es fácil; lo difícil es vivir. Y cuanto más difícil se vuelve, más fuerte es la voluntad de seguir viviendo” (Mo, 2012: 600). Al igual que Carlota, Shangguan Lu vive una larga vida: de 1900 a 1995. Presencia las consecutivas muertes de sus familiares, amantes e hijos. Al final, en su vejez, todos los personajes que aparecieron en escena ya están muertos desde hace tiempo y no son más que espectros, pero aún queda ella, muriendo sola en la miseria. Si el recorrido onírico de Carlota puede sintetizar simbólicamente la historia de México, la vida de Shangguan Lu condensa la historia centenaria de china. Desde su nacimiento, ella recibe todos los maltratos que las mujeres chinas han sufrido durante miles de años, incluyendo la práctica de los pies vendados, la privación del derecho a la educación, la obligación de tener un hijo y de servir a la familia como su propiedad, etc. Mo Yan extrae las virtudes y las debilidades de las chinas tradicionalmente femeninas y las recopila en Shangguan Lu. Como testigo y víctima de la historia del siglo XX, es sometida a innumerables humillaciones y torturas, pero nunca se plantea abandonar la vida, porque es madre y tiene un deber sagrado: sus hijos. Su amor materno le da coraje y fuerza, le ayuda a abrazar esa muerte

⁴⁵¹ Véase en el apartado 2.4.2

sin fin: “quiero seguir aquí el día que mis hijos y mis nietos lleguen a la cumbre, así que espero que todos os comportéis” (Mo, 2012: 600).

Del Paso y Mo Yan se inspiran en la humanidad de su propia tierra, rica de antigüedad legendaria, y crean dos madres del pueblo: una es la Carlota histórica mezclada con la imaginación poética y la otra es una figura ficticia impregnada con traumas reales de la sociedad. Ambas representan las virtudes aborígenes maternas dentro del sistema patriarcal; representan el chivo expiatorio de las culpas de sus hijos, y sobre él cae la represión que se acumula a lo largo de los siglos. Al mismo tiempo representan el traumatismo identitario de la nación y del pueblo, arrasado, sobajado por la guerra y la violencia. Se caracterizan por ser indulgentes y tolerantes, sometiéndose a las torturas de la larga vida. Pero en realidad son soldados valientes y firmes, como afirma Pérez del Río: “la resignación pasiva para soportar la muerte en la soledad exige, ciertamente, más entereza que la que se necesita para morir en plena batalla o para enfrentarse a un piquete de ejecución” (1983: 100). En ellas se cristaliza el legado de la fe tradicional de su cultura. Si para la sociedad moderna la vida es un mero obtener, para la civilización náhuatl y la china tradicional será un transitar, un movimiento circular. Por ello todas las torturas físicas y mentales que padecen son aguantables y no tendrán significancia al sobrepasar el umbral de la muerte. Al final solo es importante la perpetuación del colectivo y la continuación de la nación.

Quizá la Carlota histórica no tiene la voluntad de sacrificarse por la gloriosa causa mexicana⁴⁵² y su voluntad de ser mexicana tampoco está exenta de toda clase de hipocresía. No obstante, su amor y comprensión hacia los indios demostrados durante su regencia⁴⁵³ de veras confirman, hasta cierto punto, su sentimiento sincero por la

⁴⁵² Al respecto comenta del Paso: “no hay que olvidar que el derecho divino a gobernar a los pueblos, imbuido de una manera indeleble en la mente de muchos de los príncipes europeos, y las necesidades políticas que imponían las alianzas matrimoniales entre los miembros de la realeza de los diversos países europeos, hacían que muchos de esos príncipes crecieran con el convencimiento de que ellos tenían la capacidad de gobernar y el deber de amar a pueblos extranjeros” (1987: 644).

⁴⁵³ Carlota apoya a las políticas liberales y democráticas promulgadas por su esposo, y muchos de los asistentes y funcionarios a su alrededor son mexicanos autóctonos. Al respecto escribe del Paso: “¿Y no

tierra mexicana. Por lo tanto, la imagen novelesca de Carlota en *Noticias del Imperio*, que se sumerge durante sesenta años en la nostalgia por México, no es nada irracional. Ya sea de forma intencionada o no, tanto Carlota como Shangguan Lu dedican su larga vida a la continuidad renovadora de su país. En la tenacidad que muestran frente al sufrimiento infinito se cristaliza el espíritu nacional, el todo ímpetu de renovación.

habían demostrado Carlota y él su amor y compasión hacia los indios, hasta el punto que, un poco en serio, un poco en broma, se hablaba ya de la «indiomanía» de los Emperadores?" (1987: 294).

Conclusiones

Al estudiar el origen y el desarrollo de la conciencia de la muerte en México y en China de forma paralela se observan una gran cantidad de puntos en común entre las dos culturas. Ya en la mitología antigua, el pueblo mexicano y el chino compartían visiones similares de la cosmogonía, de la inmortalidad y de las formas de morir que podían considerarse valiosas, dignas de registro. A partir de esa visión inicial de la muerte se desarrollan una serie de rituales y prácticas del sacrificio en ambas naciones. Al mismo tiempo, la concepción de la muerte se sistematiza, formándose una filosofía holística que se expresa en el dualismo y en el mundo del más allá. Se establece la conmemoración festiva de la muerte, entre otras muchas manifestaciones culturales que no hemos podido incluir en el presente trabajo.

Las similitudes, tanto en algunos aspectos de la idea de muerte como en su desarrollo, confirman varios estudios sobre el vínculo entre las civilizaciones americana y asiática, tales como la teoría de la migración humana (que los primeros habitantes de América vienen del este de Asia) o la hipótesis de que los chinos tuvieron contacto con la civilización mesoamericana antes de la llegada de Cristóbal Colón. Ya sea por el Estrecho de Bering entre Siberia y Alaska o por ruta marítima vía el Océano Pacífico, parece que entre el pueblo mesoamericano y el chino se estableció algún tipo de conexión en términos de su visión del mundo y de la vida-muerte. Ambos pueblos observan el cosmos como un conjunto orgánico, donde todos los elementos vitales se relacionan e interactúan como participantes en un proceso espontáneamente autogenerador.⁴⁵⁴ Es un universo regulado en el que los fenómenos naturales, tales como la muerte, se consideran esencialmente sagrados y estrechamente relacionados con las actividades humanas. Con ello se explica la actitud del pueblo frente a la muerte,

⁴⁵⁴ Esta conclusión coincide con Chang Kwang-chih al considerar que, como los indios americanos conservaron en su mayoría el concepto que sus antepasados trajeron de Asia cuando entraron en el nuevo continente, se encuentran muchas similitudes entre las dos entidades en términos de visión del mundo y prácticas rituales (2002: 119).

sus prácticas y filosofías. Ya que, en su cosmovisión, la civilización brota y crece en base a la unidad armónica entre los seres y el medio ambiente, para mantener este orden hay que sostener la cadena del ser y prevenir cualquier forma de ruptura de este continuo.

Todo llega y todo se va. El cosmos está en continuo movimiento. En este contexto, la muerte del individuo como producto de catástrofes o violencia de todo tipo adquiere razón de ser, porque forma parte de la cosmología correlativa. Es interesante destacar que esta antigua visión cósmica coincide en cierta medida con la ciencia moderna. Según la primera ley de la termodinámica, la energía total del universo se mantiene constante: no se crea ni se destruye, solo se transforma. Cada una de nuestras partículas fue creada por las fuerzas de la naturaleza en los primeros minutos del *Big Bang*; cada partícula fue una vez parte de otra cosa: una estrella, un pez dragón, un mamut, entre miles y miles de otras cosas magníficas. Cuando nacemos, les damos una nueva vida; y, cuando morimos, cada bit de energía dentro de nosotros pasa a formar parte de otra cosa, tal vez de un ser vivo, como un microbio, un cactus o un águila.⁴⁵⁵ Todos ellos serán devueltos al universo en su ciclo interminable de muerte y renacimiento.

Las sociedades mexicana y china se desarrollan basándose en esta ideología. A diferencia del patrón de desarrollo occidental, que se fundamenta en la riqueza acumulada a través de la revolución tecnológica y en la importación de nuevos recursos en forma de comercio exterior, el núcleo del patrón de desarrollo de las civilizaciones mesoamericana y china consiste en gran medida en la agricultura. Es un sistema más cerrado, caracterizado por la continuidad, la integridad y el dinamismo interno, dentro del cual cada individuo, sometido al culto a la fuerza divina de la naturaleza, se

⁴⁵⁵ Al respecto dice Chuang Tse: “天地者，万物之父母也，合则成体，散则成始”；“久竹生青宁，青宁生程，程生马，马生人，人又反入于机。万物皆出于机，皆入于机” (cit. en Lu, 2003: 276, 274). “Del cielo y la tierra se generan todos los seres; la combinación del yin y el yang da forma al cuerpo de todas las cosas, y después de la separación del yin y el yang todos vuelven al estado de origen”; “De los bambúes viejos nacen los gusanos verdes, de los gusanos verdes nacen los gusanos rojos, de los gusanos rojos nacen caballos, de los caballos nacen los humanos y los humanos regresarán a la naturaleza. En resumen, los animales nacen de la naturaleza y vuelven a la naturaleza” (la traducción es mía).

considera una parte integrante del complejo ciclo cósmico, del ciclo de nacer y morir. Los mitos y los ritos que practican hacen visibles y tangibles sus creencias, valores y sentimientos hacia la muerte, sentimientos contradictorios que mezclan la inquietud y la veneración, la resistencia y la obediencia. A través de la participación colectiva, el clan se perpetua, la nación se cohesiona y por ende la identidad cultural va tomando forma.

A raíz del mundo mítico-legendario, la idea de la muerte se constituye como uno de los pilares de las identidades nacionales mesoamericana y china y ejerce una gran influencia en su modo de pensar y de actuar. Ilumina una nueva entrada a un mundo imperceptible de dualismo, un terreno incógnito del inframundo, aquel en el que habitan las ilusiones artísticas y literarias iniciales del ser humano, y con el avance de la historia adquiere nuevas connotaciones. Tanto México como China tienen antiguas civilizaciones que brillaron con esplendor en todo el mundo, pero, en el panorama contemporáneo, ambos se han convertido en invitados rezagados en el banquete de la civilización moderna liderada por Europa. Se encuentran en el mundo del siglo XX en la misma relación del niño con los mayores. Esto tiene que ver, además de con su modelo de desarrollo autosuficiente, con las vicisitudes que experimentan a lo largo del tiempo.

En el continente americano, la conquista española interrumpió durante tres siglos el círculo mexicano y abrió un interregno en que los conquistadores introdujeron el cristianismo. Durante la época colonial, un conjunto de ritos funerarios y de duelo del cristianismo se ha implantado junto con el nuevo sistema sociopolítico en esa tierra, lo que ejerció un fuerte impacto en la visión de la muerte de los mexicanos y su acción en la vida. Al entrar en el proceso de industrialización después de la independización, el pueblo seguía aprendiendo modelos de la civilización occidental. La perenne lucha entre diferentes partidos políticos domésticos y las repetidas intromisiones de las potencias extranjeras habían dejado a este país recién independizado desgastado. Mientras tanto, en el siglo XVI, China también comenzó intercambios culturales y

religiosos con Europa. Esta comunicación, relativamente pacífica, continuó de forma intermitente hasta el siglo XIX, cuando los británicos abrieron a la fuerza la puerta del Imperio chino. A partir de entonces, el pueblo chino lanzó varias revoluciones, pero ninguna de ellas pudo librar totalmente al país de la opresión y la esclavitud. Incluso después del establecimiento de la nueva China, una serie de movimientos sociopolíticos erróneos destruyeron en gran medida los cimientos de la vida civil de la mayoría. Estos acontecimientos históricos, similares en México y en China, dejaron profundas huellas en la formación de la conciencia de la muerte de su pueblo y al mismo tiempo proporcionaron nuevos materiales y perspectivas sobre la muerte a la creación literaria.

Después de experimentar tantos cambios socioculturales, en el México y en la China del siglo XX se observa un sincretismo en el que algo del pasado perdura, pero no con igual intensidad, y lo foráneo se impone, pero no en su forma prístina. Los dos países han asimilado, en distintos grados (México más que China, debido a su mejor aclimatación de la religión y el idioma foráneos), ideas exóticas de la muerte, y las han hecho parte de las suyas, dándoles un nuevo aspecto y sin perder por completo su propio acervo cultural. De tal suerte, lo original se envuelve con lo nuevo y esta mezcla influye en los modelos tradicionales de la muerte que, con el paso del tiempo, inspiran en las tierras mexicana y china sus numerosas representaciones desde el arte hasta la literatura. Todo lo que venía de fuera se fundía con el paisaje autóctono y se adaptaba a las ideas de la muerte ya existentes y cambiantes.

En el campo literario, con miras a reorientar el rumbo del desarrollo contemporáneo, es necesaria una reflexión acerca de las percepciones y manifestaciones de diferentes procedencias que hemos asumido a lo largo de la historia a fin de otorgarle valor a nuestra existencia y resolver cuestiones como aquellas de dónde venimos y dónde estamos en la actualidad. Una verdadera comprensión de las condiciones actuales implica un enlace vital con el pasado. Es decir, son necesarios los contextos históricos de la idea de la muerte en los que nos hemos anclado durante el presente trabajo, pues los detalles resultan indispensables y ayudan a comprender los

cimientos psicológicos y culturales del colectivo. Además, el entorno del escritor, durante su crecimiento personal, queda tatuado en su subconsciente y es fundamental, porque más tarde se manifiesta en su actitud ante la muerte y en su expresión artística, como se ejemplifica con la lúgubre expresión de Juan Rulfo y con el empedernido arte de Yu Hua, entre otros. La influencia de la cultura colectiva y las experiencias del individuo en su conjunto construyen la memoria popular que resiste al olvido y conserva la sabiduría antigua de los nativos y los mestizos.

En medio de las desigualdades sociales y espaciales que se vieron agudizadas en intensidad y de las graves incertidumbres que planteaba la compleja situación internacional, los desafíos que enfrentaban los letrados mexicanos y chinos en la época contemporánea son inmensos. Ya que un conjunto de peripecias históricas había extraviado su evolución por rumbos oscuros, les urgía reencontrar el camino de su cohesión moral. Este hecho entraña la necesidad de revitalizar los valores y los conceptos de vida-muerte para que cada miembro se sintiera perteneciente a una misma tierra. De ahí el papel medular que la imaginación y las experiencias cotidianas personales deben jugar en la comprensión de la realidad. En este proceso, diferentes escritores mostraron diferentes estilos literarios y gustos, pero, fuera cual fuera su tendencia, tenían una tarea común: construir una expresión nacional cuya base sería una galería de personajes autóctonos, con sus propias preocupaciones y alegrías.

Entonces florecieron en el México contemporáneo muchas novelas de la tradición prehispánica, de la Revolución y de temas poscoloniales; la población secularmente marginada, oprimida y explotada volvió a ser la preocupación central del país, como muestran los siguientes títulos: *Pedro Páramo*, «Chac Mool», *La muerte de Artemio Cruz*, *Noticias del Imperio*, *Al filo del agua* y *El luto humano*, entre muchos otros que no hemos mencionado en el trabajo.

En *Pedro Páramo*, hemos visto la multiplicidad de condiciones de vida y muerte de los distintos grupos de personajes (el cacique, los hijos huérfanos, las mujeres) en una sociedad patriarcal, ocluida y mítica, en que se hacen patentes la peculiar

temporalidad y la espacialidad prehispánica. En «Chac Mool» hemos explorado las tensiones y las contradicciones entre la conciencia mítica y la moderna, entre la pulsión de vivir y la fuerza de la muerte. De allí un claro anacronismo que resulta de una muerte mística, en un contexto de modernización paralizada, como consecuencia de invocar una antigüedad peligrosa. En *La muerte de Artemio Cruz*, hemos aludido a las variadas voces del agonizante anciano y a los tiempos que representan para indagar en los valores que dan sentido a su existencia, y también a los distintos símbolos que cobran importancia en el transcurso hacia la muerte y que identificamos con la historia del país. En *Noticias del Imperio*, hemos estudiado, en el contexto cultural mexicano, la muerte como una reacción psíquica, una actitud y, por consiguiente, un valor sentimental a través de la reescritura de una historia zarandeada por los debates políticos, dando lugar así a un espacio condensado, lleno de elementos que entrechocan: el humor y la inquietud, la sumisión y la heroicidad, que al fin y al cabo son representativos de la uniformidad del espíritu nacional.

Mientras en China, tras una serie de reformas sociopolíticas, se marcó una total ruptura entre el viejo régimen literario y lo que vendría a continuación: los sucesivos movimientos literarios de transcendencia, sobre todo, la literatura vanguardista china surgida desde los años ochenta. Autores representantes de esta época como Yu Hua, Mo Yan, Yan Lianke, Ge Fei recurrían, igual que los escritores mexicanos de su época, a los recursos más novedosos del mundo, tanto del mundo occidental como del latinoamericano (teniendo en cuenta el realismo mágico ya estaba bien desarrollado). Su narrativa se caracterizaba por las tramas farragosas, la expresión emocional fuerte, la estructura cíclica, la inevitabilidad del destino patético; se preocupaban por las personas insignificantes, por los defectos del carácter que sellaron su destino, por su rebelión o desesperación, por su vida trágica y su muerte impactante.

En el estudio comparado entre las obras mexicanas y las obras chinas, es fácil hallar huellas de la influencia latinoamericana en los escritores chinos (ellos mismos reconocen tal influencia), tanto en la estructura textual y en las tramas novedosas como

en las técnicas narrativas. Las similitudes de conceptos culturales, entorno geográfico y desarrollo social e histórico favorecieron la aceptación del realismo mágico en China. Estimulados por las tendencias literarias extranjeras, una pléyade de escritores chinos acogió con vehemencia sus formas de expresión adaptándolas a la experiencia local. Cabe señalar que la originalidad de la literatura no tiene que ver con si el escritor está influenciado por la literatura ajena, sino que consiste en regresar a la base de su civilización. En los escritores vanguardistas chinos vemos un alto grado de autoconfianza cultural, además de pasión, inteligencia y personalidad. La superficie de su escritura puede ser teñida de color foráneo, pero su corazón es completamente chino, atiende a pensamientos y emociones de su era y tiene elementos peculiares chinos: los símbolos culturales, las supersticiones populares, el sentido teológico, la fe en el más allá, etc., que se asemejan en algunos aspectos a la cultura mexicana pero son auténticas experiencias históricas de China, reflejan su particularísima visión del mundo, pertenecen a los recuerdos del colectivo chino y configuran una especie de etnografía de su propio campo.

En estas obras hemos encontrado personajes con distintos antecedentes que son vulnerables o están malogrados u oprimidos por las rígidas instituciones y los sistemas de poder; por sus venas corre la sangre de los antiguos señores mesoamericanos (o chinos) que lucharon constantemente contra el despiadado entorno, y hoy, en pleno siglo XX, son semiesclavos que siguen luchando en la tierra baldía de la modernidad. Así son, por ejemplo, los habitantes de Comala y los de la aldea Sanxing. Hemos observado escenas históricas que ocurrieron en un espacio o una población enlutados, como cualquier pueblo árido y solitario de México o de China, como el D.F. de Fuentes o como los pequeños pueblos ficticios de Yu Hua, por ejemplo, en los que pululan el desorden y la muerte: son trágicos por fuera, pero vigorosos por dentro, como lo son el suelo, sus montañas y su vegetación. Hemos presenciado mitos y leyendas que, relacionados íntimamente con el paisaje, están encadenados a lugares físicos y a sus participantes, a los que dan relevancia. Algunos ejemplos son los emperadores

mexicanos de Europa y los habitantes de Gaomi, cuyos modos de fe se moldean sutilmente; sobre todo, sus concepciones respecto a la muerte y la vida de ultratumba. Hemos analizado también a los narradores, cuya sensibilidad fue más que apropiada para contar el drama de vida y muerte del pueblo. Estos responden a una voluntad de búsqueda y delimitación de la identidad, a una voluntad de narrar su propia historia y permiten una lectura de las ideas extranjeras, que, una vez adaptadas a esa tierra tan profundamente distinta de la suya, se narran a través del prisma de sus propias tradiciones.

En conclusión, en el presente trabajo hemos revisado el origen y el desarrollo de la idea de la muerte de México y China y sus representaciones en la narrativa contemporánea. El objetivo no es comparar la literatura china y la mexicana para confirmar la conexión entre las dos o la influencia que ejerce una sobre la otra; tampoco es cubrir todos los ámbitos de la cultura de la muerte, ni abarcar todas las novelas importantes que tienen la muerte como tema central, ya que hay varios estudios que resultan de trabajos exhaustivos sobre este tema desde la perspectiva antológica y literaria, y porque este tema es inagotable y siempre hay más cosas que descubrir al respecto. Lo que hemos tratado de hacer es encontrar la huella que la cultura de la muerte ha dejado en dos países aparentemente diferentes y tan relevantes como cualquier otro, seguirla y delimitarla en el campo literario contemporáneo. La analogía entre ambas representaciones literarias de la muerte (la de México y la de China), por la presencia de aspectos coincidentes, incita al lector a ahondar en su comprensión del mundo épico, cuya cosmovisión, en esencia, representa la visión humana de la vida-muerte, ampliamente compartida por las sociedades primitivas. La recreación literaria de la muerte permite que las diferentes culturas dialoguen entre sí, dando lugar a un sinfín de posibilidades simbólicas, las cuales circulan por los espacios infinitos que subsisten en el imaginario del pueblo, unificándolo y dándole el concepto de nación.

La concepción de la muerte como patrimonio vivo y en movimiento permite que en lo contemporáneo convivan elementos primitivos y poscoloniales, los cuales

constituyen el núcleo de la vida cotidiana en nuestras sociedades; permite que nos identifiquemos con la familia, la comunidad e incluso el más vasto conjunto de la humanidad; permite que todas las formas de fantasía y de fe fragüen una solidaridad que une a los grupos afines y les proporciona un futuro sólido a través los vínculos culturales; permite que atravesemos la espesa y cambiante intemporalidad de la vida para encontrar nuestro propio rostro, para confiar en nosotros mismos y así fomentar el espíritu nacional y recuperar el rumbo cultural y moral del pueblo, reafirmado por los sentimientos y por la emoción.

Bibliografía citada

- ACUÑA, Manuel (1874), *Versos de Manuel Acuña*. Ciudad de México: Escalerillas.
- AGUIRRE BARRERA, Dulce Isabel (2008), «Esposas y madres: la sexualidad femenina en Pedro Paramo». *La ventana. Revista de Estudios de Género*, Vol. III, No. 28, pp. 233-269.
- AGULLÓ TOMÁS, Esteban (1997), *Jóvenes, trabajo e identidad*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- ALBERTO VITAL, Apud (2003), *Noticias sobre Juan Rulfo*. Ciudad de México: Editorial RM.
- ALCALDE, Sergi (2018), «Sueño en el pabellón rojo, la genealogía del vacío». *Instituto Confucio*, Vol.50, No.5. Recuperado de <http://revistacultural.ecosdeasia.com/sueno-pabellon-rojo-genealogia-del-vacio/>
- ALONSO DE SANTIAGO (1991), «Hombre y cultura tradicional en *AL FILO DEL AGUA* de Agustín Yáñez». *Estudios Humanísticos. Filología*, No.13, pp.199-208.
- ALTUVE HERNANDEZ, Lenin Guaicaipuro (2018), «Japón y el camino a la Modernidad». *Humania del Sur*, No. 24, pp.151-167.
- ÁLVARES, Muro A. (2005), *Cortesía y descortesía*. Mérida: Universidad de Los Andes F.C.
- AMADOR BECH, Julio (1999). «Mito, símbolo y arquetipo en los procesos de formación de la identidad colectiva e individual». *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, Vol. 43, No. 176, pp.61-99.
- Anónimo (1977), *Popol Vuh*. Trad. de Miguel Ángel Asturias y J. M. González de Mendoza. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Anónimo (2013), «Sacrificio de las etnias: sacrificio de sangre» (民族特殊祭祀: 血祭). Recuperado de <http://www.cqgongmuw.com/gyg/gygnews/gygzx/>
- Anónimo (s.f.), *Huainanzi (淮南子)*. Recuperado de <https://ctext.org/huainanzi/zhs>.
- Anónimo (s.f.), *I Ching (易经)*. Recuperado de <https://ctext.org/book-of-changes/xi-ci-xia/zhs>
- Anónimo (s.f.), *Rocío exuberante de los Anales de Primavera y Otoño (春秋繁露)*. Recuperado de <https://ctext.org/chun-qiu-fan-lu/li-yuan-shen/zhs>
- AQUINO, Tomás de (2001), *Suma de Teología*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- ARGUEDAS, José María (1978), «Reflexiones peruanas sobre un narrador mexicano». *Texto Crítico*, No. 11, pp. 213-217.

- ARIÈS, Philippe (2000), *Historia de la muerte en Occidente-Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: El Acantilado.
- ARIZPE, Lourdes (2009), *El Patrimonio Cultural Inmaterial de México: Ritos y Festividades*. Ciudad de México: Miguel Ángel Porrúa.
- ARIZPE, Lourdes (2011), *El patrimonio cultural inmaterial de México: ritos y festividades*. Ciudad de México: Miguel Ángel Porrúa.
- ASSMANN, Jan (2003), *The Mind of Egypt: History and Meaning in the Time of the Pharaohs*. Cambridge: Prensa de Universidad de Havard.
- ASSMANN, Jan (2011), *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge: Prensa de Universidad de Cambridge.
- AUSTIN, Alfredo López (1998), *Los mitos del tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- AYÉN, Xavi (2014), *Aquellos años del boom*. Barcelona: RBA Libros.
- BAILEY, Paul J. (2002), *China en el siglo XX*. Barcelona: Ariel.
- BARCELÓ, Joaquín (1965), «En torno al mito de los griegos». *Revista del Pacífico*, No.2, pp.7-24.
- BARICCO, Alessandro (2006), *Los bárbaros*. Barcelona: Anagrama.
- BARRIENTOS DEL MONTE, Fernando (2007), *Juan Rulfo. El regreso al paraíso*. Guadalajara: Editorial Universitaria.
- BARTRA, Roger (2002), *Anatomía del Mexicano*. Barcelona: Plaza&Janes Editores.
- BARTRA, Roger (2003). *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. Ciudad de México: Grijalbo.
- BAUMAN, Zygmunt (2005), *Vida líquida*. Trad. de Albino Santos Mosquera. Editorial online: Diegoan.
- BAZARTE, Alicia y Elsa Malvido (1991), «Los túmulos funerarios y su función social en Nueva España: la cera uno de sus elementos básicos». *Espacios de mestizaje cultural. III Anuario conmemorativo del V centenario de la llegada de España a América*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, pp.65-88.
- BECERRA, Eduardo (1995), «La narrativa contemporánea: sueño y despertar de América». En Teodosio Fernández, Eduardo Becerra y Selena Millares, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Madrid: Editorial Universitas, pp.283-400.
- BEFUMO BOSCHI, Liliana y Elisa Calabrese (1974), *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*. Buenos Aires: Américalee.
- BELL, Alan S. (1966), «Rulfo's Pedro Páramo: A vision of Hope». *MLN*, Vol. 81, No. 2, pp.238-245.

- BENEDETTI, Mario (1974), «Carlos Fuentes del signo barroco al espejismo». En Helmy F. Giacomani (ed.), *Homenaje a Juan Rulfo: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Nueva York: Las Américas, pp. 89-106.
- BLUMEL, E. (1988), *La alucinación del doble. Traducciones*. Medellín: Fundación Freudiana de Medellín.
- BOEHMER, Elleke (2005), *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*. Oxford: Prensa de Universidad de Oxford.
- BOLIVAR BOTÍA, Antonio (1993), *Análisis de una Innovación Curricular. El Currículum de Ética en EE.MM.* Granada: Adhara.
- BORGES, Luis José (1985), Prólogos de *Pedro Páramo*. Buenos Aires: Hispamérica.
- BRYANT, Clifton D. (2003), *Handbook of Death and Dying*. Nueva York: Publicación Sage.
- BUVE, Raymond (2003), «Caciquismo, un principio de ejercicio de poder durante varios siglos». *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, Vol. XXIV, No.96, pp. 17-39.
- CAMPBELL, Joseph (1991), *Las máscaras de Dios: Mitología oriental*. Madrid: Alianza Editorial.
- CAO, Xueqin (2017), *Sueño en el pabellón rojo*. Trad. de Alicia Relinque Elena y Zhao Zhenjiang. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- CARBALLO, Emmanuel (1962), «Conversación con Carlos Fuentes». «La Cultura en México», *Siempre*, No. 465, pp. v-viii.
- CARBALLO, Emmanuel (1964), *El cuento mexicano del Siglo XX*. Ciudad de México: Empresas Editoriales.
- CASO ANDRADE, Alfonso (1953), *El pueblo del sol*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- CASO, Antonio (1919), *La existencia como economía, como desinterés y como caridad*. Ciudad de México: México Moderno.
- CASTANY PRADO, Bernat (2007), *Literatura posnacional*. Murcia: Editum.
- CASTELLANOS, Rosario (1964), «La Novela Mexicana Contemporánea y Su Valor Testimonial». *Hispania*, Vol. 47, No. 2, pp. 223-230.
- CASTRO RAMÍREZ, Adriana Elena (1994), «Origen, naturaleza y usos del cempoalxóchitl». *Revista de Geografía Agrícola*, No.13, pp. 179-189.
- CENCILLO, Luis (1970), *Mito: semántica y realidad*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- CERVANTES ORTIZ, Leopold (20 de abril de 2014), «Octavio Paz y la Virgen de Guadalupe: una relectura intrahistórica». *Protestante Digital*. Recuperado de http://protestantedigital.com/magacin/14399/Octavio_Paz_y_la_Virgen_de_Guadalupe_una_relectura_intrahistorica#sdfootnote7sym

- CHAI, Dan (2011), «Las imágenes femeninas en las obras de Yan Lianke» (论阎连科作品中的女性形像). Tesis de Universidad de Xibeí.
- CHÁVEZ PÉREZ, Fidel y Pol Popovic Karic (2007), *Juan Rulfo: Perspectivas críticas, ensayos inéditos*. Madrid: Siglo XXI.
- CHE, Guangjing (1992), «Sobre la cultura tradicional china-Investigación arqueológica sobre adoración reproductiva y de antepasados»(中国传统文化论-关于生殖崇拜和祖先崇拜的考古学研究). *La cultura Dongnan*, No.5, pp.20-61.
- CHEN, Long (2016), *Concepto del infierno y literatura de la edad media antigua (地狱观念与中古文学)*. Pekín: Editorial de Ciencias Sociales de China.
- CHEN, Qiyong (1974), *Interpretación de Han Feizi*. Taiwán: Editorial Heluo.
- CHEN, Tongsheng (1999), «La historia y la situación actual del colectivismo chino» (中国集体主义的历史与现状). *La filosofía moderna*, No.4, pp.60-66.
- CHIEN, Tuan-sheng (1950), *The Government and Politics in China*. Cambridge: Mass.
- CHOCANO, Magdalena; William Rowe y Helena Usandizaga (Eds.) (2011), *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana.
- CHRISTIAN, David (2005), *Maps of Time: An Introduction to Big History*. California: Editorial de Universidad de California.
- CHUMACERO, Alí (1955), «Las letras mexicanas en 1954». *Revista de la Universidad de México*, Vol.IX, No.5-6, pp. 8-13.
- Códice Borgia* (1963), Ed. de Eduard Seler. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Códice Laude* (1994), Ed. de Anders Ferdinande y Maarten Jansen. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Códice Vaticanus A* (1979), Ed. de Anders Ferdinande y Maarten Jansen. Graz: ADEVA.
- Códice Vindobonensis* (1996), Ed. de Anders Ferdinande, Maarten Jansen y Luis Reyes García. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- CONRAD, Geoffrey W. y Arthur Demarest (1990), *Religión e imperio. Dinámica del expansionismo Azteca e inca*. Ciudad de México: Alianza Editorial.
- CORTINA SELVA, Mar (2010), «El cine como recurso didáctico en educación para la muerte». Tesis doctoral de Universidad Autónoma de México.
- COURCELLES, Dominique de (2000), *Funerales indios en Nueva España del siglo XVI o la memoria impuesta. Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, Vol. 21, No. 83, pp.183-195.
- CSIKÓS, Zsuzsana (2007), «El problema de la identidad en la cuentística de Carlos Fuentes». En Menczel Gabriella y Vasas László (Eds.), *Az irodalomönismeret. Tanulmányok Kulin Katalin születésnapjára*. Budapest: Palimpszeszt, pp.59-68.

- DE LA CRUZ, San Juan (2007), *Poemas*. Barcelona: Linkgua Ediciones.
- DE LA FUENTE AGUILAR, José Guadalupe (2013), «La cristiada en los Altos de Jalisco». Recuperada de <https://www.monografias.com/trabajos98/cristiada-altos-jalisco/cristiada-altos-jalisco.shtml>
- De La Fuente Aguilar, José Guadalupe (2013), «La cristiada en los Altos de Jalisco». Recuperado en <https://www.monografias.com/trabajos98/cristiada-altos-jalisco/cristiada-altos-jalisco.shtml>
- DE LA GARZA, Mercedes (1983), «Análisis comparativo de la “Historia de los mexicanos por sus pinturas” y “La leyenda de los Soles”». *Estudios de cultura Náhuatl*, No.16, pp.123-134.
- DE LA GARZA, Mercedes y IZQUIERDO, Ana Luisa (1980), «El ullamalitzli en el siglo XVI». *Estudios de cultura Náhuatl*, No. 14, pp.315-333.
- DEL PASO, Fernando. (1987). *Noticias del Imperio*. Madrid: Mondadori.
- DELFÍN GUILLAUMIN, Martha (2003), «Mujeres y poder en el México prehispánico». *Revista de la academia mexicana de ciencias*. Vol.54, No. 3, pp.39-44.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal (1950), *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Guadalajara: Ediciones Mexicanas.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher (17 de noviembre de 2018), «Entrevista a Fernando del Paso». Recuperada de <https://confabulario.eluniversal.com.mx/fernando-del-paso-entrevista/>
- DU, Jingyi (2018), «El surgimiento y la evolución de la literatura de vanguardia desde la perspectiva de la modernidad» (现代性视野下先锋小说的崛起与嬗变). Tesis doctoral de Universidad Normal de Dongbei.
- DURKHEIM, Émile (1982), *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Ediciones AKAL.
- ECKERMANN, Johann Peter (1949), *Conversaciones con Goethe*. Buenos Aires: Editorial Jackson.
- EJDSGAARD JEPPESEN, Anne Marie (2010), *Tras los murmullos: lecturas mexicanas y escandinavas de Pedro Páramo*. Copenhague: Prensa de Museo Tusculanum.
- ELLIOT, Alexander (1990), «Myths and Mythical Thought». En Alexander Eliot y Joseph, *The Universal Myths*. Nueva York: New American Library, pp.14-41.
- EMILIO PACHECO, José (2001), *Las batallas en el desierto*, Ciudad de México: ERA.
- ESTRADA, Ricardo Estrada (1995), «Los indicios de Pedro Páramo». En VV.AA., *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*. La Habana: Casa de las Américas, pp.110-133.
- FAULKNER, William (1929), *The sound and the fury*. Nueva York: Random House.
- FENG, Wenbing (2009), *Nueva colección de obras de Feiming (废名作品新编)*. Pekín: Editorial de Literatura Popular.

- FENG, Youlan (2004), *La breve historia de la filosofía china (中国哲学简史)*. Pekín: Editorial del Nuevo Mundo.
- FERNÁNDEZ ARIZA, Guadalupe (2006), *Literatura Hispanoamericana del siglo XX. Historia y maravilla*. Málaga: Universidad de Málaga.
- FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro (2015), «Apropiaciones de la cultura china en la literatura sudamericana contemporánea». *452°F*, No.13, pp.50-70.
- FIDDIAN, Robin William (1990), «Fernando del Paso y el arte de la renovación». *Revista Iberoamericana*, Vol. LVI. 150, pp. 144-158.
- FIDDIAN, Robin William (2000), *The Novels of Fernando del Paso*. Gainesville: Prensa de la Universidad de Florida.
- FOSTER, George M. (1965), «Peasant Society and the Image of Limited Good». *American Anthropologist*, Vol. 67, No. 2, pp. 293-315.
- FRANCO, Jean (1992), «El viaje al país de los muertos». *Toda la obra*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp.774-869.
- FREUD, Sigmund (1984), *Obras Completas. Vol. XIV: Contribución A La Historia Del Movimiento Psicoanalítico*. Trad. de José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- FU CHA, Dunhuang (1981), *Crónica de las estaciones de Yanjing (燕京岁时记)*. Pekín: Editorial de Libros Antiguos de Pekín.
- FUENTES MARES, José (1976), *La Emperatriz Eugenia y su aventura mexicana*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- FUENTES, Carlos (1958), *La región más transparente*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- FUENTES, Carlos (1978), *La muerte de Artemio Cruz*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- FUENTES, Carlos (1988), *Myself and others*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.
- FUENTES, Carlos (1990), *Valiente Nuevo mundo, épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- FUENTES, Carlos (1993), *Geografía de la novela*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- FUENTES, Carlos (1994), *Nuevo tiempo mexicano*. Ciudad de México: Aguilar.
- FUENTES, Carlos (1995), *Diana o la cazadora solitaria*. Madrid: Alfaguara.
- FUENTES, Carlos (1996), *Los días enmascarados*. Barcelona: Círculo de Lectores
- FUENTES, Carlos (2000), «Hernán Cortés». *Letra Internacional*, No.67, pp. 9-10.
- FUENTES, Carlos (2002), *En esto creo*. Ciudad de México: Seix Barral.
- GANO, Gabriela (2000), «Feminismo». En Laura Baca Olamendi et al., *Léxico de la política*. Ciudad de México: Flacso Mexico et al., pp.243-247.

- GAO, Zhaocheng (2016), «Weltliteratur: una visión literaria utópica»(世界文学:一个乌托邦式文学愿景). *Desarrollos recientes de literatura mundial*, No.6, pp.14-23.
- GARCÍA ESQUIVEL, Víctor (22 de noviembre de 2014), «Siglo XIX: la construcción de la literatura nacional». *Crónica*. Recuperado de <http://www.cronica.com.mx/notas/2014/857993.html>
- García Icazbalceta, Joaquín (1882), «Historia de los Mexicanos por sus pinturas». *Anales del Museo Nacional de México*, Época I, tomo II, pp.83-106.
- GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín García (Eds.) (1882), *Anales del Museo Nacional de México Tomo II*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- García Márquez, Gabriel (1980), «Breves nostalgias sobre Juan Rulfo». En VV.AA., *Juan Rulfo: Homenaje nacional*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, pp.31-33.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (Ed.) (1992), *Poética de Aristóteles*. Madrid: Editorial Gredos.
- GARÍ BARCELÓ, Bernat (2018), «“Sampleo” de textos coloniales en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier». *Nuevas de Indias*, Vol. 3, pp.43-59.
- GARRO, Elena (1994), *Los recuerdos del porvenir*. Madrid: Editorial Siruela.
- GE, Fei (2001), «García Márquez: el camino de regreso a la raíz» (加西亚马尔克斯: 回归种子的道路). *Writers*, No.2, pp.70-73.
- GE, Fei (2001), *Hacia Nobel: Ge Fei* (走向诺贝尔: 格非). Pekín: Editorial de Cultura y Arte.
- GERNET, Jacques (1999), *El mundo chino*. Barcelona: Crítica.
- GIACOMEN, Helmy F. (1974), *Homenaje a Juan Rulfo: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Nueva York: Las Américas.
- GILMARTIN, Mary (2009), «Colonialism/Imperialism». *Key concepts in political geography*. Londres: SAGE, pp. 115-123.
- GÓMEZ-GUTIÉRREZ, Jimena (2011), «La reacción ante la muerte en la cultura del mexicano actual». *Investigación y Saberes*, No.1, pp.39-48.
- González Boixo, José Carlos (1985), «El factor religioso en la obra de Rulfo». *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 421-423, pp.165-177.
- González Boixo, José Carlos (2018), «Pedro Páramo». En Víctor Jiménez y Jorge Zepeda (Eds.), *Juan Rulfo y su obra. Una guía crítica*. Barcelona: RM, pp.113-118.
- GONZÁLEZ LEZAMA, Raúl (2014), «La dictadura. El último gobierno de Antonio López de Santa Anna». *INEHRM*. Recuperado de https://inehrm.gob.mx/es/inehrm/La_Dictadura_El_ultimo_Gobierno_de_Antonio_Lopez_de_Santa_Anna
- GONZÁLEZ TORRES, Yolotl (2003), «El sacrificio humano entre los mexicas». *Arqueología Mexicana*, No. 63, pp. 40-43.

Grupo de compilación de materiales de enseñanza (2013), *Esquema de la historia moderna y contemporánea de China* (中国近现代史纲要). Pekín: Prensa de Educación Superior.

GUERRERO, Elizabeth (2006), «Burying the Emperor: Mourning in Fernando del Paso's Noticias del Imperio». *Latin American Literary Review*, Vol.34, No.67, pp. 94-110.

GUITÉRREZ, León Guillermo (2010), *Literatura mexicana del siglo XX: Estudios y apuntes*. Ciudad de México: Juan Pablos Editor.

GURIEVICH, Aron (1990), *Las categorías de la cultura medieval*. Madrid: Taurus.

HADOT, Pierre (2007), *Wittgenstein y los límites del lenguaje*. Trad. de Manuel Arranz Lázaro Año. Valencia: Pre-Textos.

HAN, Shaogong (1994), *Ensayos de Han Shaogong* (韩少功随笔). Pekín: Editorial de Conocimientos.

HARSS, Luis (1977), *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (2005), *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas*. Ed. de Ramón Valls Plana. Madrid: Alianza Editorial.

HEIDEGGER, Martin (1978), *Carta sobre el humanismo*. Trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial.

HEIDEGGER, Martin (1997), *Ser y tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

HEIDEGGER, Martin (2001), *Poetry, language, thought*. Nueva York: Perennial Classics.

MAINUSH, Herbert (1990), *Estética escéptica*. Shenyang: Prensa del Pueblo de Liaoning.

HERNÁNDEZ, Jorge F. (1999), *Carlos Fuentes: territorios del tiempo: antología de entrevistas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

HU, Shi (1996), «Sobre la religión» (名教). *Recopilación de ensayos de Hushih III* (胡适文存三集). Anhui: Club de Libros Huangshan.

HU, Yingying (2007), «Una revisión de las novelas sobre la montaña de Balou de Yan Lianke» (阎连科"耙耧山脉"小说研究述评). *Estudio de la literatura contemporánea*, No.12, pp.122-126.

HU, Zhaoliang et al. (2001), *Descripción general de la geografía cultural china* (中国文化地理概述). Pekín: Prensa de Universidad de Pekín.

HUANG, Huiying (2015), *Lectura adolescente de las cinco virtudes básicas: la benevolencia* (青少年仁义礼智信释读: 礼). Taipei: Creación Cultural Yuanhua.

HUANG, Zhanyue (1987), «El sacrificio humano en la China antigua» (中国古代的人牲人殉问题). *Arqueología*, No.2, pp.159-168.

- HUANG, Ziping; Chen Pingyuan y Qian Liqun (2004), *Sobre la literatura china del siglo XX*(论二十世纪中国文学). Pekín: Editorial de la Universidad de Pekín.
- IGLESIAS, Carmen (2008), «Historia y novela. La región más transparente, de Carlos Fuentes». *Carlos Fuentes, La región más transparente*. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, pp.543-562.
- JAÉN ÁQUILA, Vicente Manuel (15 de febrero de 2003), «Juan Preciado y Artemio Cruz: la deconstrucción del mito del héroe». *Delaware Review of Latin American Studies*, Vol. 4, No. 1. Recuperado de <http://www1.udel.edu/LAS/Vol4-1Jaen.html>
- JARA.C, René (1974), «El mito y la nueva novela hispanoamericana. A propósito de “La muerte de Artemio Cruz”». En Helmy F. Giacomani (ed.), *Homenaje a Juan Rulfo: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Nueva York: Las Américas, pp.147-208.
- JASPERS, Karl (1952), *Tragedy is Not Enough*. Trad. H. A. T. Reiche, H. T. Moore, y Karl W. Deutsch. Boston: Beacon Press.
- JESSEN, Adolf Ellegard (1998), *Mito y culto entre pueblos primitivos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- JIAN, Youwen (1959), *Exámenes generales de codificaciones de Reino Celestial Taiping* (太平天国典制通考). Hongkong: Casa de libro de Jianshi Megnjin.
- JIANG, Chengyong (2018), «Weltliteratur no es cosmopolitismo literario»(“世界文学”不是文学的“世界主义”). *Críticas literarias*, No.3, pp.23-31.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (1988), «Juan Rulfo. Del Páramo a la esperanza (estructura y sentido)». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 36, No. 1, pp.501-566.
- JOHANSSON K., Patrick (2011), «Eduardo Matos Moctezuma, la muerte entre los mexicas». *Estudios de Cultura Náhuatl*, No.42, pp.436-465.
- JOHANSSON K., Patrick (2012), «La muerte en la cosmovisión náhuatl prehispánica. Consideraciones heurísticas y epistemológicas». *Estudios de Cultura Náhuatl*, No.43, pp.47-93.
- JUNG, Carl Gustav (1933), *Modern Man in Search of a Soul*. London: Routledge & Kegan Paul.
- JUNG, Carl Gustav (1971), *Psychological Types*. Princeton: Universidad de Princeton.
- JUNG, Carl Gustav (1982), *Símbolo de transformación*. Buenos Aires: Paidós.
- JUNG, Carl Gustav (2004), *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- KIRK, Geoffrey S. (1984), *La naturaleza de los mitos griegos*. Barcelona: Argos Vergara.
- KNAUTH, Lothar (1961), «El juego de pelota y el rito de la decapitación». *Estudios de Cultura Maya*, Vol.1, pp. 183-198.

- KRICKEBERG, Walter (1966), «El Juego de Pelota mesoamericano y su simbolismo religioso». En Paul Kirchhoff, *Traducciones mesoamericanistas I*. Ciudad de México: Sociedad Mexicana de Antropología, pp.191-313.
- LACAN, Jacques (1995), *El seminario de Jacques Lacan*. Ed. de Jacques-Alain Miller. Trad. de Diana Rabinovich, Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires: Paidós.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (2007), *El dardo en la palabra*. Mérida: Fundación para el Desarrollo Cultural del Estado Mérida.
- LEE MILLER, Patrick y C. D. C. Reeve (2015), *Introductory Readings in Ancient Greek and Roman Philosophy*. Indianapolis: Hackett Publishing.
- LEÓN PORTILLA, Miguel (1968), *Los antiguos mexicanos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- LEÓN PORTILLA, Miguel (2006), *Literatura de Anahuac y del Incario*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1978), *Antropología estructural (I)*. Trad. de Eliseo Verón. Barcelona: Ediciones Paidós.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1979), *Antropología estructural (II): mitos sociedad humanidades*. Trad. de J. Almela. Ciudad de México: Siglo XXI.
- LÉVI -BRUHL, Lucien (1957), *La mentalidad primitive*. Trad. de Gregorio Winberg. Buenos Aires: Ediciones Leviatán.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1964), *El pensamiento salvaje*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- LI, Cuigrong (2018), «Maximiliano en la literatura mexicana», *Monográficos Sinoele*, No. 17, pp.711-717.
- LI, Mingde (2001), *Las relaciones sino-latinoamericanas: el presente y futuro* (拉丁美洲和中拉关系: 现在与未来). Pekín: Editorial de Noticias.
- LI, Nannan (2016), «Sobre las novelas de humor negro de Yan Lianke» (论阎连科的黑色幽默小说). Tesis de Colegio de Maestros de Mudanjiang.
- LIANG, Zhen (1958), *Comentarios de la literatura de Belinsky* (别林斯基论文学). Shanghái: Editorial de Nueva Literatura.
- LIENHARD, Martín (1990), *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas.
- LIN, Shaoxiong (1996), «La unidad entre el Cielo y el humano: la connotación cultural de la ceremonia de sacrificio chino» (天人合一: 中国祭祀礼仪的文化意蕴). *Ciencia social*, No.2, pp.54-58.
- LIU, Xiaofeng (2001), *Salvación y libertad* (拯救与逍遥). Shanghái: Editorial de Sanlian.

- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo y Leonardo López Luján (2001), «El chacmool mexicana». *Hommage à Georges Baudot*, No. 76/77, pp. 59-84.
- LU, Xun (2011), *Una breve introducción de la novela china (中国小说史略)*. Tokio: Shinchosha.
- LU, Yongpin (2003), *Interpretación de Chuang Tse*. Pekín: Prensa de Gestión Económica.
- MANSILLA TORRES, Sergio (2006), «Literatura e identidad cultural». *Estudios filológicos*, No.41, pp.131-143.
- MAO, Zedong (1975), *Charlas en el Foro de Yan'an por el Arte y la Literatura*. Pekín: Editorial del Pueblo.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (1969), *Siente ensayos de interpretación de la realidad peruana*. La Habana: Casa de las Américas.
- MARÍN, José (2003), «Globalización, diversidad cultural y práctica educativa». *Revista Diálogo Educativo*, Vol. 4, No. 8, pp. 11-32.
- MARRA, Michael F. (2002), *Japanese Hermeneutics: Current Debates on Aesthetics and Interpretation*. Hawaii: Prensa de Universidad de Hawaii.
- MARTÍNES, José Luis (2014), Introducción de *¿Qué es literatura comparada?* Veracruz: Universidad Veracruzana.
- MARTINES, José Luis (1999), «Introducción de la literatura mexicana». *La Palabra y el Hombre*, No. 112, pp. 9-27.
- MARX, Carlos y Friedrich Engels (1959), *La ideología alemana*. Trad. de Wenceslao Roces. Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos.
- MARX, Carlos y Friedrich Engels (2011), *Manifiesto Comunista*. Trad. de Pedro Ribas Madrid: Alianza Editorial.
- MATA, Oscar (1991), *Un océano de narraciones: Fernando del Paso*. Puebla: Editorial de Universidad Autónoma de Puebla.
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo (1971), «La muerte en el México prehispánico», *Revista Artes de México*. No. 145, pp. 6-36.
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo (1975), *Muerte a filo de obsidiana*. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública.
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo (2010), «La muerte del hombre por el hombre». En Leonardo López Luján y Guilhem Olivier (coords.), *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 43-64.
- MAUSS, Marcel (1970), «Lo sagrado y lo profano». *Obra I*. Barcelona: Barral Editores.
- MCDUGALL, Bonnie S. (Ed.) (2013), *La ciudad fronteriza*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

- MEDINA PÉREZ, Pérez, Milena y Alejandro Escalona Velázquez (2012), «La memoria cultural como símbolo social de preservación identitaria». *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, No.15. Recuperado de <https://www.eumed.net/rev/cccss/17/mpev.html>
- MEJÍA GAONA, Wendy Guadalupe (2014), «Elementos Existencialistas Presentes en el túnel de Ernesto Sábato». Tesis de Universidad Autónoma de México.
- Meletinski, E. M. (1983), *Poetika mita*. Belgrado: Nolit.
- MENG, Ke (2006), *Mencio*. Ed. de Wan Lihua y Lan Xu. Pekín: Compañía de Libros de Zhonghua.
- MERINO JUTI, Blanca A. (1994), «Reseña de *Un océano de narraciones: Fernando del Paso*». *Literatura Mexicana*, Vol. 5, No. 1, pp. 248-253.
- MIRÓ, Emilio (1970), «Juan Rulfo». *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 246, pp. 600-637.
- MO, Yan (1992), *Sorgo rojo*. Trad. de Ana Poljak. Barcelona: El Aleph.
- MO, Yan (2012), *Grandes pechos amplias caderas*. Trad. de Mariano Peyrou. Madrid: Editorial Kailas.
- MO, Yan (2018), *El clan de los herbívoros*. Trad. de Blas Piñero Martínez. Madrid: Kailas Editorial.
- MO, Yan y Yang Yang (2004), «Las novelas son cada vez más difíciles de escribir» (小说是越来越难写了). *Foro Cultural del Sur*, No.1, pp.44-49.
- MOLLINGER, Robert N. (1984), «Creative Writers on Personality: Octavio Paz and Carlos Fuentes on the Mexican National Character». *Psychoanalytic Review*, Vol.71, No. 2, pp.305-318.
- MONSIVÁIS, Carlos (2004), «La identidad nacional ante el espejo». En Valenzuela Arce J.M. (coordinador), *Decadencia y auge de las identidades*. Ciudad de México: El Colegio de la Frontera Norte, pp.121-129.
- MONSIVÁIS, Carlos (18 de agosto de 1968), «Literatura e ideología». *Diorama de la Cultura* (Suplemento cultural de Excelsior), pp. 1-4.
- MONTAIGNE, Michel de (1984), «De Cómo Filosofar Es Aprender a Morir». *Ensayos Completos*, Vol. I. Buenos Aires: Editorial Orbis.
- MOTOLINÍA, fray Torbio de Benavente (2014), *Historia de los indios de la Nueva España*. Madrid: Clásicos Castalia.
- NAVARRO RAMÍREZ, Adriana (31 de octubre de 2013), «La muerte es la oportunidad de renacer». Recuperado de <https://expansion.mx/salud/2012/10/31/la-concepcion-maya-de-la-muerte>

NobelPrize.org. (11 de diciembre de 2012), El premio Nobel de literatura 2012 – Nota de prensa. Recuperado de <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2012/8328-mo-yan-2012-2>

NORIEGA, Teobaldo A. (1979), «La muerte como tema en la novela mexicana contemporánea». *Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, No. 19, pp.79-91.

OLIVIER, Guilhem (2010), «Sacrificio humano, mito y poder entre los mexicas». *Letras libres*, No.133, pp. 30-36.

OLIVIER, Guilhem y Leonardo López Luján (2010), «El sacrificio humano en Mesoamérica: ayer, hoy y mañana». *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp.19-42.

ORREGO ARISMENDI, Juan Carlos (2008), «Lo indígena en la obra de Juan Rulfo Vicisitudes de una "mente antropológica"». *Co-herencia*, Vol.5, No.9, pp. 95-110.

ORTEGA Y GASSET, José (1923), *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Espasa-Calpe.

ORTEGA, Julio (1989), «Carlos Fuentes: para recuperar la tradición de La Mancha». *Revista iberoamericana*, No.55, pp.637-654.

OSWALD, Úrsula (2009), «Seguridad ambiental: un reto a la supervivencia humana». Recuperado en http://www.afes-press.de/html/Oswald_seguridad_ambiental_en_el_si_glo.pdf

OVIEDO, José Migual (2002), *Historia de la literatura latinoamericana 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial.

PARÉ, Luisa (1978), «Caciquismo y estructura de poder en la Sierra Norte de Puebla». *Caciquismo y poder político en el México rural*. Ciudad de México: Siglo XXI, pp31-61.

PAZ, Octavio (1971), «La máscara y la transparencia». En Helmy F. Giacomani (ed.), *Homenaje a Carlos Fuentes*. Nueva York: Las Américas, pp.15-22.

PAZ, Octavio (1981), *Corriente alterna*. Ciudad de México: Siglo XXI.

PAZ, Octavio (1983), *El laberinto de soledad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

PAZ, Octavio (1988), *Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México*. Ed. de Luis Mario Schneider. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

PAZ, Octavio (1989), *El fuego de cada día*. Barcelona: Seix Barral.

PAZ, Octavio (1997), *Chuang-Tzu*. Madrid: Ediciones Siruela.

PÉREZ DEL RÍO, Eugenio G. (1983), *La muerte como vocación*. Barcelona: Editorial Laia.

PÉREZ GAÑÁN, María del Rocio (2014), *Arquetipos femeninos perversos en el cine de terror*. Cantabria: Universidad de Cantabria.

- PERUS, Françoise (2018), «El llano en llamas». En Víctor Jiménez y Jorge Zepeda (Eds.), *Juan Rulfo y su obra. Una guía crítica*. Barcelona: RM, pp.101-105.
- PLANCARTE MARTÍNEZ, María Rita (2004), «La novela mexicana entre lo nacional y lo cosmopolita: gestación de las líneas en debate». *Revista de crítica y teoría Literarias*, Vol. II, No.3, pp.171-192.
- POLLACK, David (1983), «The Informing Image. China in Genji Monogatari». *Monumenta Nipponica*, Vol. 38, No. 4, pp. 359-375.
- PONIATOWSKA, ELENA (1987), *¡Ay vida, no me mereces!* Ciudad de México: Joaquín Moritz.
- PONIATOWSKA, ELENA (2007), «Fernando del Paso Premio FIL de Literatura 2007». *Revista de la Universidad de México*, No. 46, pp.5-7.
- PRIEN, Hans-Jürgen (1993), «Lenguas y evangelización en la época colonial: ¿Adaptation o domination?». *Anuario de Historia de América Latina*, No. 30, pp. 55-73.
- QIU, Huadong (2014), «Colisión y reverberación en el desplazamiento espacial- Novelas latinoamericanas y novelas chinas desde finales de siglo XX»(空间位移中的碰撞与回响拉丁美洲小说与 20 世纪晚期以来的中国小说). Tesis doctoral de Universidad de Wuhan.
- QUIRÓS FERLINI, Carolina (2014), «El incesto a la luz de un análisis de género». *Revista ESPIGA*, Año XIII, No. 27, pp. 51-58.
- RAMOS, Samuel (2001), *El Perfil del hombre y la cultura en México*. Barcelona: Austral.
- REMAK, Henry H. (1989), *Literatura comparada: definición y función*. En María José Vega y Neus Carbonell, *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos, pp.89-99.
- REN, Farong (2012), *Interpretación de Tao Te Ching (任法融释经典: 道德经释义)*. Shanghái: Centro de Publicación Oriental.
- REVERTE BERNAL, Concepción (1986), «Los “contemporáneos”: vanguardia poética mexicana». *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, Vol. II, No. 2, pp.259-276.
- REVUELTAS, José (1980), *El luto humano*. Ciudad de México: Era.
- REYES G., Juan Carlos (1998), *La sal en México*. Colima: Universidad de Colima.
- RICARDO, Roberto (1986), *La conquista espiritual de México: Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-24 a 1572*. Trad. de Angel María Garibay K. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- RÍOS GARCÍA, María de los Ángeles (2 de febrero de 2017), «La influencia de la muerte en algunos textos del romanticismo». *Grado Cero Prensa*. Recuperado en

https://gradoceroprensa.wordpress.com/2017/02/02/la-influencia-de-la-muerte-en-algunos-textos-del-romanticismo/#_ftnref5

RODRÍGUEZ ALCALÁ, Hugo (1980), «Juan Rulfo: nostalgia del paraíso». En VV.AA., *Juan Rulfo: Homenaje nacional*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, pp.23-28.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1974), «Carlos Fuentes». En Helmy F. Giacoman (ed.), *Homenaje a Juan Rulfo: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Nueva York: Las Américas, pp.23-66.

RODRÍGUEZ PENAGOS, Juan Manuel (2003), «Juan Rulfo y el ensueño del tiempo». *Mal-Estar Subj*, Vol.3, No.1, pp.130-150.

RODRÍGUEZ-SHADOW, María (1991), *La mujer azteca*. Ciudad de México: Universidad de Autónoma de México.

RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Ma. De los Ángeles (2001), *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España*. Michoacán: El Colegio de Michoacán.

RODRÍGUEZ LOZANO, M. G. (1997), *José Trigo: el nacimiento discursivo de Fernando del Paso*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México.

ROMERO DÍAZ, Damián Yukio (2013), «Eufemismos y Tabú en las expresiones de la cultura mexicana con respecto a la muerte». *Divergencia. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, Vol. 11, No.1, pp.26-34.

ROMERO LÓPEZ, Dolores (1999), *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Ediciones Arco/Libros.

ROQUE, Julio Palomino y Niño Niño María Catalina (2011), «La isotopía en el cuento El Chac Mool de Carlos Fuentes». *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, No. 18, pp. 55-64.

ROSA MARIA, Camacho Quiroz (2011), «Dialogismo, intertextualidad e ironía en "Chac Mool" de Carlos Fuentes». *La Colmena*, No. 69, pp. 156-164.

Ruffinelli, Jorge (1975), «Los hijos de Pedro Páramo». *TC*, No.1, pp.89-106.

RUFFINELLI, Jorge (1977), Prólogo de *Obra completa*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, pp.11-37.

RUIZ-PÉREZ, Ignacio (2019), «La nación según Fuentes: La muerte de Artemio Cruz y la nueva legalidad de la novela total». *Alpha*, No.48, pp.237-245.

RULFO, Juan (1969), *Pedro Páramo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

RULFO, Juan (1976), «Juan Rulfo examina su narrativa». *Escritura: Teorías y críticas literarias*, Vol. I, No.2, pp.305-317.

RULFO, Juan (1980), «El desafío de la creación». *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXXV, No. 2-3, pp.15-17.

Sahagún, fray Bernardino de (1938), *Historia general de las cosas de Nueva España*, 4 vols. Ciudad de México: Pedro Robredo.

- SALUADOR, Á. (2011), «MÉXICO: Panorama del siglo XX». *Litoral*, No. 251, pp.10-14.
- SAMPEDRO, José de J. (1981), «Notas sobre la narrativa mexicana (1965-1976)». *La crítica de la novela mexicana contemporánea. Antología*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, pp. 251-264.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. (2007), «Vanguardia y campo literario: la Revolución mexicana como apertura estética». *Revista de crítica literaria latinoamericana*, No. 66, pp. 187-206.
- SANTÍ, Enrico Mario (1997), *El Acto de las palabras: estudios y diálogos con Octavio Paz*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- SANZ LARROCA, Juan Cosme (2017), «Purgatorio y pecado en la teología moral del siglo XVII español». *Tiempos Modernos*, No.35, pp.169-188.
- SARLO, Beatriz (2005), *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Madrid: Siglo XXI.
- SARRO, Damián Leandro (2006), «La Weltliteratur de Goethe: Una reflexión sobre Literatura Comparada». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, No.34. Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero34/weltlite.html>
- SARTRE, Jean-Paul (1998), *El ser y la nada: ensayo de ontología fenomenológica*. Buenos Aires: Losada.
- SCHLEGEL, Friedrich von (1996), *Sobre el estudio de la poesía griega*. Trad. de Berta Raposo. Madrid: Akal.
- SCHNAITH, Nelly (1997), *La muerte sin escena*. Barcelona: Editorial Caffe Central.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1900), *El Mundo como voluntad y como representación III*. Madrid: La España Moderna.
- SÉJOURNÉ, Laurette (1957), *Pensamiento y religión en el México antiguo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- SÉNECA, Lucio Anneo (2010), *Sobre la brevedad de la vida*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- SHAKESPEARE, William (2003), *Sonetos*. Trad. de Manuel Mujica Láinez et al. Buenos Aires: Ediciones del Sur.
- SIMA, Qian (2016), *Memorias históricas*. Pekín: Compañía Editorial Wanjuan.
- SOLOGUREN, Javier (1993), *El rumor del origen: Antología General de la Literatura Japonesa*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- SOMMERS, Joseph (1974), *La narrativa de Juan Rulfo: Interpretaciones críticas*. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública.
- SONG, Deli. (Ed.) (2010), *Las Anécdotas de Confucio*. Pekín: Universidad de Economía y Negocios Internacionales.

- SONTAG, Susan (2003), *La Enfermedad y sus metáforas y el sida y sus metáforas*. Trad. de Mario Muchnik. Buenos Aires: Taurus.
- SONTAG, Susan (2010), *Cuestión de énfasis*. Madrid: DEBOLSILLO.
- SORDO, Enrique (1986), «Entre los vivos y los muertos». *El ciervo*, No.419, p.34.
- SOUSTELLE, Jacques (1959), *Pensamiento cosmológico de los antiguos mexicanos*. Trad. de María Elena Landa. Puebla: Federación Estudiantil Poblana.
- SOUTO ALABARCE, Arturo (1954), «Juan Rulfo, *El llano en llama* y otros cuentos». *Ideas de México*, Vol. IV, No.4, pp.182-184.
- STANTON, Anthony (1988), «Estructuras antropológicas en Pedro Páramo». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, No.1, pp.567-606.
- STOYANOV, Rumen (1987), «Una entrevista desconocida de JR». *Plural*, No.1894, pp.27-30.
- STUCHTEY, Benedikt (2011), «Colonialism and Imperialism,1450-1950». *European History Online*. Recuperado de <https://d-nb.info/1031400591/34>
- TAINÉ, Hipólito Adolfo (2000), *Filosofía del arte*. Trad. de A.Cebrían. Editorial online: elaleph.com.
- TALADOIRE, Eric (2017), «Los juegos de pelota en Mesoamérica». *Arqueología Mexicana*, No.146, pp. 27-34.
- THAKKAR, Amit (2012), *The Fiction of Juan Rulfo: Irony, Revolution and Postcolonialism*. Woodbridge: Boydell & Brewer.
- TITTLER, Jonathan (1981), «Pedro Páramo: nihilismo fracasado». *Revista de literatura hispánica*, No. 13, Art. 10. Recuperado de <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss13/10>
- TODOROV, Tzvetan (1987), *La conquista de América: el problema del otro*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- TORRES, Delci (2006), «Los rituales funerarios como estrategias simbólicas que regulan las relaciones entre las personas y las culturas». *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*, Vol. 7, No. 2, pp. 107-118.
- TYLOR, Eduardo Burnett (1920), *Primitive Culture*, Volume I. Londres: John Murray.
- UNAMUNO, Miguel de (1966), *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. Madrid: Plenitud.
- Vázquez Maldonado, José Noé (6 marzo de 2015), «Una aproximación a *Terra Nostra* de Carlos Fuentes». *Revista Mito*. Recuperado de <http://revistamito.com/una-aproximacion-terra-nostra-de-carlos-fuentes/>
- VELASCO GÓMEZ, Ambrosio (2010), «Humanismo iberoamericano y la Independencia de México». *Literatura mexicana*, Vol.21, No.1, pp.35-52.

- VELÁZQUEZ, Primo Feliciano (1992), *Códice Chimalpopoca: anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los Soles*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México.
- VILLARREAL ACOSTA, Alba Roxana (2013), «La presentación de la muerte en la literatura mexicana. Formas de su imaginario». Tesis doctoral de Universidad Complutense de Madrid.
- VILLAURRUTIA, Xavier (1953), *Nostalgia de la muerte (poemas y teatro)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- VILLAURRUTIA, Xavier (1966), «La poesía». *Revista de Bellas Artes*, No. 7, pp. 17-19.
- VILLEGAS, Abelardo (1988), *La filosofía de lo mexicano*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- VIQUEIRA, Juan Pedro (1981), «El sentimiento de la muerte en el México ilustrado del siglo XVIII a través de dos textos de la época». *Relaciones*, No. 5, pp.47-62.
- VITAL DÍAZ, Alberto (2003), *Noticias sobre Juan Rulfo: la biografía:1762-2016*. Barcelona: RM.
- VITALE, Luis (1981), *Historia y sociología de la mujer latinoamericana*. Barna: Fontamara.
- Wang Jiafeng (1991), *When West Meets East: International Sinology and Sinologists (当西方遇见东方:国际汉学与汉学家)*. Tai Bei: Taiwan Panorama.
- WANG, Ai (2016), «Observación sobre la garganta tapada en *Los rayos del sol y la corriente del tiempo* desde la perspectiva de la metáfora de la enfermedad» (从疾病隐喻角度看《日光流年》中的喉堵症). *Literatura de Anhui*, No.8, pp.33-34.
- WANG, Xiangyuan (2012), «Mono no aware de Japon» (日本的“哀·物哀·知物哀”). *Foro de Jianghuai*, No.5, pp.5-12.
- WÄSTBERG, Per (10 de diciembre de 2012), Discurso presentado en la ceremonia de entrega del Premio Nobel.
- WEI, Jiasu (2015), «El pensamiento patriarcal en la ley de la Antigua China» (论中国古代法律中的父权思想). *Journal of Lanzhou Institute of Education*, Vol.31, No.12, pp.152-154.
- WILLIAMS, Raymond L. (1998), *Los escritos de Carlos Fuentes*. Trad. de Marco Antonio Pulido Rull. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- WOLFENZON, Carolyn y Bowdin College (2017), «Maximiliano: un quijote mexicano en *Noticias del Imperio* de Fernando Del Paso». *Mitologías hoy*, Vol.16, pp.133-150.
- WONG, Siu-kit, Allan Chung-hang Lo y Kwong-tai Lam (Eds.) (1999), *The Book of Literary Design: Constructing Hong Kong Through the Ages*. Hongkong: Prensa de Universidad Hong Kong.

XI, Jinping (17 de mayo de 2016), Discurso presentado en Simposio sobre trabajo de filosofía y ciencias sociales en 17 de mayo de 2016.

XIAO, Bairong (2010), «El show de la muerte: una extraña tendencia en la literatura china en el siglo XX» (死亡秀:20 世纪中国文学的一股异样潮流). *Críticas literarias*, No.5, pp.152-155.

XIAO, Xiangdong y SUN, Zhounian (2010), «Las imágenes del héroe en la literatura china contemporánea desde la perspectiva del humanismo» (论人学视野下当代中国文学中的英雄形象). *Revista Qilu*, No.6, pp.149-152.

XIE, Xuanjun (2015), *Mitologías y etos nacionales* (神话与民族精神). Editorial online: lulu.com

XU, Weiyu (2009), *Interpretación de Crónica de la Primavera y el Otoño del Señor Lü* (春秋左传注). Pekín: Compañía de Libros de Zhonghua.

YAN, Changhong (1992), *Historia de las costumbres sociales de la China moderna*(中国近代社会风俗史). Hangzhou: Editorial de Pueblo de Zhejiang.

YAN, Hui (2003), «El realismo mágico latinoamericano y la literatura china en la nueva era» (拉美魔幻现实主义与新时期中国文学). Tesis doctoral de Universidad de Suzhou.

YAN, Lianke (2007), *El mapa del Cielo*(天宫图). Shenyang: Editorial Chunfeng de Literatura y Arte.

YAN, Lianke (2012), *Los rayos del sol y la corriente del tiempo* (日光流年). Tianjin: Editorial del Pueblo de Tianjin.

YAN, Lianke y Tian Zhiling (23 de septiembre de 2017), «Entrevista a Yan Lianke: La expresión audaz de la no existencia» (阎连科: 不顾一切地表达不存在的存在). *Periódico de lectura sur*. Recuperado de <https://www.chinesepen.org/old-posts/?p=10946>

YAN, Lianke y Zhang Xuexin (2011), *Mi realidad y mi doctrina*(我的现实, 我的主义). Pekín: Editorial de Universidad del Pueblo Chino.

YAN, Xianglin (1998), *La estética de la muerte* (死亡美学). Shanghái: Prensa Xuelin.

YANG, Qingkun (2016), *Religión en la sociedad china* (中国社会中的宗教). Cheng Du: Editorial del Pueblo de Sichuan.

YANG, Tianyu (2004), *Interpretación de Libro de los ritos*(注礼记译注). Shanghái: Editorial de Libros Antiguos de Shanghái.

YÁÑEZ, Agustí (1993), *Al filo del agua*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

YU, Hua (1995), *Obras hipócritas* (虚伪的作品). Pekín: Editorial de Ciencias Sociales de China.

- YU, Hua (1998), *Si puedo creer en mí mismo (我能否相信自己)*. Pekín: Editorial del Diario del Pueblo.
- YU, Hua (2012), *Crónica de un comerciante de sangre (许三观卖血记)*. Pekín: Editorial de Escritores.
- YU, Hua (2016), *Gritos en la llovizna*. Barcelona: Seix Barral.
- YU, Hua (2018), *El incidente del 3 de abril, colección de cuentos (四月三日事件)*, Pekín: Editorial de Literatura del Pueblo.
- ZEA, Leopoldo (1953), *América como conciencia*. Ciudad de México: Cuadernos Americanos.
- ZEA, Leopoldo (1987), *Conciencia y posibilidad del mexicano*. Ciudad de México: Porrúa y Obregón.
- ZENG, Lijun (2010), «Dos estrategias de localización para la escritura mágica de la literatura en la nueva era» (新时期文学魔幻写作的两大本土化策略). *Comentarios literarios*, No.2, pp.77-82.
- ZEPEDA, Jorge (2018), *Juan Rulfo y su obra. Una guía crítica*. Barcelona: RM.
- ZHANG (CHANG), Kwang-chih (2002), *Arte, mito y ritual (美术、神话与祭祀)*. Shenyang: Prensa Educativa de Liaoning.
- ZHANG, Jiguang. (2016). «Investigación sobre novelas realistas mágicas chinas en el nuevo siglo» (新世纪中国魔幻现实主义小说研究). Tesis doctoral de Universidad de Tecnología de Shaanxi.
- ZHANG, Kaiyan (2017), «Definir el antiguo mito del génesis de China en vista de la mitología comparada» (比较神话学视野下中国古代创世神话的类型确认). *Humanidades de China central*, No.1, pp.218-229.
- ZHAO, Jihong (2016), «Sobre la influencia de la literatura extranjera en la creación de Yu Hua» (浅谈外国文学对余华创作的影响). *Literatura Jianna*. No.10, p55.
- ZHAO, Jingrong (2015), *La memoria cultural y la identización (文化记忆与身份认同)*. Pekín: Editorial de Sanlian.
- ZHAO, Xianzhang (1986), «Taine y el establecimiento de la sociología literaria» (丹纳和文艺社会学的确立). *Ciencias Sociales de Jiangxi*, No.3, pp.96-100.
- ZHENG, Shujiu (2003), *La búsqueda persistente del paraíso (执著地寻找天堂)*. Pekín: Prensa de Docencia e Investigación de Lenguas Extranjeras.
- ZHOU, Bingxin (2004), «Considerando a China en metáforas e ironías: un estudio de las novelas de políticas de la "revolución cultural" de Yan Lianke» (在谑虐隐喻和冷峻反讽里考量中国-阎连科“文革”政治人小说研究). *Literatura de Shanghai*, No.12, pp.58-65.

ZHOU, Mingchu (Ed.) (2000), *El Clásico de las Montañas y los Mares (山海经)*. Hangzhou: Editorial de Libros Antiguos de Zhejiang.

ZHU, Mingling, Zhu Xiaojin y Long Quanming (2007), *La historia moderna (contemporánea) de China entre 1917 y 2000 (中国现代文学史 1917-2000)*. Pekín: Editorial de la Universidad de Pekín.

ZUO, Qiuming (2017), *Crónica de Zuo*. Ed. de Cai Jian. Pekín: Prensa Textil china.

ZÜRCHER, Erik (1999), *Estudios sobre la Compañía de Jesús en los siglos XVII y XVIII (十七-十八世纪耶稣会研究)*. Trad. de Xin Yan. Zheng Zhou: Editorial Elefante.