

La resemantización del mito como figura de la modernidad: “La sangre de Medusa” de José Emilio Pacheco

Margherita CANNAVACCIUOLO
Universidad Ca’Foscari de Venecia

RESUMEN

El presente trabajo trata el primer cuento de José Emilio Pacheco, “La sangre de Medusa”, publicado en 1958 en la colección “Cuadernos del Unicornio”. Se analizan los mecanismos de de-construcción y re-formulación del mito clásico y, asimismo, el personaje de Medusa como figura clave que marca las pautas narrativas del texto a través de su ausencia, reflejando problemáticas relativas al lenguaje y sus límites que afloran en la época moderna.

Palabras claves: José Emilio Pacheco, “La sangre de Medusa”, reformulación del mito, ausencia, modernidad.

Reformulating Myth as Figure of Modernity: “La sangre de Medusa” de José Emilio Pacheco

ABSTRACT

This paper considers the José Emilio Pacheco’s first short story “La sangre de Medusa”, published in 1958 in the “Cuadernos del Unicornio” collection. The study analyzes the mechanisms of classical myth’s deconstruction and reformulation and it pays special attention to Medusa as a key image and whose absence marks the narrative construction. So that the text reflects the problems and limits about verbal language, that come to light in modern times.

Key words: José Emilio Pacheco, “La sangre de Medusa”, Myth Reformulation, Absence, Modernity.

SUMARIO: 1. Deconstrucción y reformulación mítica. 2. Medusa como cifra estructural del texto. 3. De prosopopeya a figura de la modernidad. 4. Bibliografía.

“[...] Flores del mar y el mal las medusas.
 Cuando eres niño te advierten:
 ‘Limitate a contemplarlas.
 No las toques. Las espectrales te dejarán su quemadura,
 la marca a fuego que estigmatiza
 a quien codicia lo prohibido’”.
 (Pacheco: 11-12)

“[...] C’est Méduse: elle pétrifie ceux qui la regardent.
 Cela veut dire qu’elle est *évidente*.
 Est-elle vu ?”
 (Barthes: 126)

“Was ich erfinde, sind neue Gleichnisse”¹
 (Wittgenstein: 43)

Al acercarnos al extenso corpus literario de José Emilio Pacheco, es fácil intuir que se accede a un ámbito en donde los límites entre prosa y poesía están difuminados. Si bien el conjunto de su producción gravita fundamentalmente sobre una intensa labor poética, las secciones “Prosas” y “Prosa de la calavera”, incluidas respectivamente en los poemarios *Desde entonces* (1980) y *Los trabajos del mar* (1983), constituyen una muestra de la relevancia que los textos en prosa alcanzan en la obra lírica de Pacheco.

Es precisamente en el ámbito de la prosa en donde el escritor mexicano inicia su oficio de escritor, con la publicación de “La sangre de Medusa” (1958) en la colección “Cuadernos del Unicornio” dirigida por Juan José Arreola. Se trata de un libro compuesto por dos relatos –el cuento homónimo y “La noche del inmortal”– que volverán a editarse en 1990 con el título de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, junto a textos de naturaleza heterogénea escritos entre 1956 y 1984, dispersos en revistas, periódicos y plaquetas hoy difíciles de encontrar. A pesar de su brevedad, la obra contiene un germen temático-estructural que será desarrollado en las siguientes colecciones de cuentos, así como en los libros de poemas y en su novela *Morirá lejos*.

Los estudios críticos acerca de la producción en prosa de Pacheco, escasos con respecto a las investigaciones llevadas a cabo sobre su obra poética, han minusvalorado lo que el mismo escritor define como su “primer experimento” (Pacheco 1966: 246), limitándose a poner de relieve la presencia evidente del modelo borgiano². El

¹ “Lo que yo veo son nuevas figuras”.

² Entre los trabajos críticos acerca de la producción en prosa de José Emilio Pacheco destacan el ya citado estudio sobre la relación entre historia y ficción llevado a cabo por Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán Garay y Edith Negrín (1979); las dos recopilaciones de ensayos heterogéneos a cargo de Hugo J. Verani (1985), y de Pol Popovik Karic y Fidel Chávez Pérez (2006), la investigación doctoral de Jesús de Ramos acerca de la concepción

único estudio monográfico se ha realizado sobre el cuento “La sangre de Medusa” (Van Rest 1978) resulta más bien descriptivo, mientras que los pocos y breves comentarios dedicados a este primer libro de Pacheco han señalado la presencia de una narración demasiado mecánica y poco flexible en el cuento que da título a la obra, reprochándole no ser un texto tan rigurosamente elaborado como “La noche del inmortal”, constituido éste por tres historias, articuladas en dos voces narrativas y tres puntos de vista³.

Aunque el tema de este cuento inicial e iniciático de José Emilio Pacheco resulta a primera vista uno de los favoritos de Jorge Luis Borges —el de la unidad circular entre la historia de un hombre y las de todos los hombres—, sin embargo, la manera en que Pacheco lo desarrolla representa el primer paso que lo lleva más allá del mundo ficticio del maestro. Un análisis más cuidadoso revela la aproximación diferente al asunto borgiano, que, junto al sabio manejo de la técnica narrativa, permite considerar el relato como algo más que un simple cuento juvenil moldeado en la influencia borgiana⁴.

Lo que me propongo a través del presente trabajo es examinar los mecanismos de de-construcción y re-construcción del mito griego clásico que Pacheco utiliza en este relato, y analizar concretamente cómo la figura de Medusa marca las pautas de la construcción narrativa.

1. Deconstrucción y reformulación mítica

“La sangre de Medusa” se compone de dos microrrelatos divididos en diez fragmentos separados por hiatos espaciales,⁵ y articulados en una construcción binaria, alternando la historia del personaje mítico Perseo ahora viejo y lejos de sus hazañas, que constituyen sólo recuerdos, y la de Fermín Morales, un mediocre oficinista mexicano que enloquece después de asesinar a su vieja esposa⁶.

posmoderna del tiempo en los cuentos del autor (1992), y el estudio sobre el microcuento de María Ángeles Pérez López (2004).

³ Me refiero a los ensayos de José De la Colina & Ross Larson (1977), y de Russell M. Cluff (1987).

⁴ Mientras el interés de Borges en el tema es extramundano e intelectual, el de Pacheco se sitúa decididamente en el ámbito terrenal y es de carácter social. En efecto, a Borges le preocupa el concepto inconcebible del ser humano circunscrito por un tiempo y un espacio sin fin, mientras que Pacheco elabora narrativamente conceptos que producen un mensaje y un significado mucho más socio-políticos e inmediatos (Cluff: 78).

⁵ Utilizo el término de “microrrelato” a partir de la distinción de Langmanovich entre microrrelato y microtexto, por la que se considera bajo el primer epígrafe aquellos textos en prosa de carácter breve que cumplen estrictamente con los principios básicos de la narratividad.

⁶ La utilización de fragmentos, como advierte Noé Jitrik, se vincula ejemplarmente con esa especie de rebelión contra el relato cronológico que tuvo lugar en la década de los sesenta, como secuela de la novedad “objetivista” francesa, según el modelo de Robbe-Grillet, Michel Butor o Natalie Sarraute, que tuvo tanto éxito en la novela mexicana de los sesenta.

La reutilización literaria que José Emilio Pacheco hace del mito de Perseo y Medusa parece cumplir con las modalidades de “recreación o utilización sesgada” de los mitos clásicos por parte de la literatura moderna, teorizadas por Carlos García Gual (36). En el relato domina la *alusión* al mito tradicional mediante la referencia a sus personajes, y a través de la narración de los recuerdos de Perseo, que configuran un esbozo de la versión clásica de sus antiguas hazañas, jugando con la memoria del lector. Se dan también la *amplificación novelesca* junto a la *prolongación* del antiguo relato mítico por la inserción de episodios inventados relativos a la vejez del héroe y de otra historia paralela.

Finalmente, la parodia de la figura del héroe, que se produce devolviéndole su dimensión humana y subrayando sus debilidades, genera la *reinterpretación subversiva del sentido del mito*⁷. El autor presenta a Perseo no ya como el joven héroe que mató a Medusa y salvó su vida y la de su madre, sino como un hombre viejo acosado por el paso del tiempo y el peso de la muerte. La presencia de un personaje común y ordinario a su lado, como Fermín, aumenta, además, la humanización del semidiós. De este modo, la forma de introducir el mito, prolongando el relato originario con la supuesta vejez del héroe y contraponiendo su historia en paralelo con la de un hombre común, corresponde a la voluntad del autor de sugerir una nueva interpretación del mensaje antiguo.

En “La sangre de Medusa”, la ruptura y la reformulación del mito clásico se generan a través de la doble inversión que se escenifica. La primera es relativa al personaje de Perseo que, según la interpretación que Calvino hace del mito clásico, es el héroe de la ligereza, frente a la pesadumbre de la mirada de Medusa que todo lo convierte en piedra. El semidiós se caracteriza por rodearse de instrumentos que le brindan levedad y delicadeza; como afirma Calvino, “l’unico eroe capace di tagliare la testa della Medusa è Perseo, che vola coi sandali alati [...] Perseo si sostiene su ciò che vi è di più leggero, i venti e le nuvole” (8). Tras haber cumplido con su gesta, siguen las referencias a la levedad: “Dal sangue della Medusa nasce un cavallo alato, Pegaso; la pesantezza della pietra può essere rovesciata nel suo contrario; con un colpo di zoccolo sul Monte Elicona, Pegaso fa scaturire la fonte da cui bevolo le Muse” (Calvino: 9). En el cuento de Pacheco, en cambio, al presentarse Perseo como un viejo, abandona la dimensión mítica y su inmovilidad, para entrar en la dimensión humana de la contingencia y convertirse en un hombre sujeto a la temporalidad.

El segundo cambio sustancial se da en la historia de Fermín, donde se vuelve a escenificar el antiguo mitologema de la lucha contra el opresor, que pierde su anti-

Vicente Leñero, Salvador Elizondo, Julieta Campos, José Emilio Pacheco, encarnan, entre otros, esa modalidad de escritura, descriptiva y ascética, en claro antagonismo con la literatura realista pero, paradójicamente, a partir de una intención realista fundamental que la minucia en el detalle destruye (78).

⁷ El resultado de ese tratamiento final no modifica el contenido mítico, sino la interpretación que se sugiere mediante el modo de narrarlo. No es la introducción del mito abreviado o ampliado, sino el tono en que el mito se reinterpreta lo que se destaca.

gua significación. De la misma manera que Perseo mata al monstruo, cuya mirada convierte en piedra, Fermín mata a su mujer para salir de la opresión psicológica que aquella ejerce sobre él. Fermín, sin embargo, se configura como un antihéroe, *alter ego* de Perseo, cuya conducta, a diferencia de la del joven semidiós, no tiene ninguna finalidad salvífica para la sociedad, y cuya acción rebelde ya no se presenta como positiva y valiente, sino que resulta un asesinato irracional que lo lleva a la cárcel. Al mismo tiempo, a diferencia del joven Perseo, Fermín comparte el antro con su mujer-Medusa, y se hace cómplice de su poder petrificador y anulador de la voluntad en tanto que acepta la vida con ella día tras día. Todo lo que la figura de Perseo evoca, Fermín lo niega con su comportamiento.

Distanciadas enormemente en el tiempo, y pese a sus notables diferencias, las dos anécdotas se reflejan mutuamente y adquieren unidad inseparable mediante una utilización temática idéntica e imperecedera. Al final, sus hazañas, que se han desarrollado de manera paralela, se cruzan y se disuelven en un fluir común caracterizado por una superposición continua de los planos temporales y ontológicos. Perseo evoca el pasado mítico a la vez que entra en la historia, entendida como acontecer humano sometido al transcurrir del tiempo, mientras que Fermín recrea la hazaña mítica de Perseo en el presente histórico, quedándose en el instante cristalizado del mito.

Los diferentes niveles temporales a los que pertenecen se confunden, de la misma manera que sus identidades e historias se intercambian hasta identificarse con las de cada persona, retomando el concepto borgiano de la identidad de un hombre con todos los hombres, y dando lugar, de este modo, a un rizoma abierto *ad infinitum*: “Al centro de la tumba que los sepulta en vida Perseo y Fermín son el mismo hombre y sus historias forman una sola historia” (Pacheco 1990: 15).

Trazos significativos de la modernidad que singularizan al relato son, además, la ausencia de los dioses, que en el antiguo mito griego eran figuras decisivas en la trama, y la presencia del ser humano como núcleo de la narración. Además, el escritor utiliza la estrategia moderna de cambiar los hechos básicos de la trama, modificando sustancialmente los datos del mito, y cometiendo lo que Aristóteles decía que el dramaturgo no podía hacer: alterar los trazos esenciales del relato mítico heredado, pues cualquier variación de su entidad supone una alteración de la creencia compartida y de la estabilidad que otorga: “*toùs mèn oun pareilemménous mythous lyein ouk éstin*” (1453 b)⁸. El autor lo hace con plena conciencia e intención para brindar una nueva elaboración del mito absolutamente distinta de la tradicional.

En este cuento Pacheco no opta por los procedimientos típicos empleados en nuevas versiones de mitos antiguos en la modernidad, como el recurso a la ironía o la utilización de un narrador homodiegético cuyo punto de vista es el del personaje mítico que cuenta su historia. Como demuestra la estructuración narrativa del texto,

⁸ “No se puede pues destruir los mitos heredados” (la traducción es de Carlos García Gual: 39).

de hecho, no es necesario que “se ceda la palabra al protagonista” para lograr “un cambio a fondo que suscita una nueva lectura del mito” (García Gual 1999: 40), sino que el autor alcanza este resultado fragmentando el texto y desarrollando en paralelo las historias del héroe con la de un hombre común y anónimo.

Se mantiene la narración en tercera persona, conservando, por lo tanto, la función universal y ejemplarizante que el mito tenía en la Antigüedad. Al mismo tiempo, la reformulación de la imagen clásica de Perseo, produce un alejamiento de la versión hesiódica tradicional y se sugiere un nuevo paradigma de hombre moderno.

Pacheco propone una versión moderna del mito caracterizada por la inversión del mensaje ideológico mediante una sorprendente “*Umwertung alter Werte*, una subversión de los antiguos valores” (García Gual: 38). Con la reformulación del mito de Medusa y la construcción del doble personaje Perseo-Fermín, Pacheco ficcionaliza uno de los grandes temas del debate moderno: el desenmascaramiento nietzscheano de la Antigüedad clásica como modelo, en tanto que pone de manifiesto que la coincidencia perfecta de esencia y manifestación, presentada por lo clásico, no consuma verdaderamente la adecuación recíproca de ser y aparecer, sino que, al contrario, “lo clásico es ya un modo de reaccionar defensivamente ante la imposibilidad experimentada de esta coincidencia” (Vattimo: 25). Sin embargo, es en la presentación y utilización de la imagen de Medusa a lo largo del cuento, en donde este desenmascaramiento alcanza su cumbre.

2. Medusa como cifra estructural del texto

Lo primero que se advierte al leer el cuento es que el nombre de Medusa aparece solamente tres veces: en el título, en la referencia a Pegaso que se define como “aquel hijo del viento que nació de la sangre de Medusa” (Pacheco 1990: 23), y en el final del relato: “En su prisión de piedra, él espera que llegue el caballo con alas que nació de la sangre de Medusa” (*Ibid*: 26). Sin embargo, un análisis más riguroso del texto subraya que la Gorgona no aparece como personaje, sino que Pacheco explota su naturaleza proteica para hacer de ella una figura que define las pautas narrativas del texto⁹.

A partir del origen del mito en las culturas de Asia Menor, hasta llegar a los desarrollos sucesivos en las sociedades helénicas y helenísticas, desde su amplia utilización romántica hasta la reelaboración psicoanalítica, la peculiaridad tipológica de Medusa consiste en reunir una serie de elementos antitéticos como lo

⁹ Utilizo el término de “figura” como lo entendía Musil; es decir, un pensamiento diferente con respecto al de la filosofía clásica, que transita a través de las imágenes literarias y los conceptos y que une las dos verdades que se manifiestan en los tiempos modernos: la máxima abstracción conceptual y la máxima fuerza de lo que ha sido definido mito, irracionalidad y sentimentalismo. El lenguaje de las figuras, como dice Musil, describe el lugar intermedio en donde estos dos mundos chocan y se transforman generando un nuevo horizonte de significación.

humano y lo bestial, lo masculino y lo femenino¹⁰. Al contrario de las artes plásticas, que se han dedicado con asiduidad a la representación de este tema a lo largo de los siglos, las narraciones antiguas resultan a menudo incompletas con respecto a las descripciones de Medusa¹¹. En el primer testimonio literario (siglo VIII a.C.), el libro XI de la *Odisea*, se hace referencia a la Gorgona como un monstruo horroroso que vigila la entrada al reino de los muertos; mientras que en la *Iliada* se nombra la cabeza de Medusa como adorno de la égida de Zeus. La versión más extensa del mito de Medusa aparece en la *Teogonía* y en *El escudo de Heracles* de Hesíodo (siglo VIII a.C.), mientras que la referencia al poder de Medusa de petrificar con su mirada aparece por primera vez en la oda XII de las *Píticas* de Píndaro (siglo VI a.C.)¹². El elemento común de estos relatos es la descripción no detallada que se hace de Medusa, signo que revela el difícil proceso de determinación y conocimiento del objeto, en este sentido, y la gorgona parece definirse a través del tropo de la negación.

El lenguaje resulta inadecuado para delinear la polisemia estructural de Gorgona, de manera que lo no-dicho, el silencio, se vuelven cifras del efecto destabilizador del personaje. La ambigüedad constante del mito justifica una lectura de Medusa como

¹⁰ No es este el lugar para hacer una exégesis completa del mito de Medusa; sin embargo, es menester señalar el recorrido evolutivo que la imagen de la gorgona sufre en las artes y la literatura; desde la utilización religiosa en las sociedades anímicas con función totémica, a la utilización como expresión privilegiada del ciudadano griego para codificar y manejar la experiencia de la alteridad hasta su recuperación y recodificación sobre todo en el siglo XIX. A este propósito es importante señalar el documentado estudio de Sara Damiani.

¹¹ El poder de convertir en piedra se lee como metáfora de la creación artística que permite acceder a la visión de la Gorgona a través de una operación estetizante que paraliza su monstruosidad. Los rasgos de la cara no sólo se duplican e inmovilizan, sino que también se enmarcan dentro de una superficie limitada –por ejemplo el escudo– con el fin de intentar poner límites al caos, dominar a la muerte. En la reducción del personaje a icono facial se reconoce el primer signo de la tentativa de dominar lo visible que encontrará su codificación más explícita en la perspectiva del Renacimiento. Convertir en piedra a Medusa significa lograr un esquema figurativo para la Nada, construir unas coordenadas visuales a través de las cuales manejar la alteridad: paradójicamente sólo identificándose con Medusa, sólo explotando su poder paralizante, el hombre griego puede relacionarse con ella, observarla y por lo tanto observarse (*vid.* Damiani: 44).

¹² Medusa aparece en muchas otras narraciones de la literatura clásica. En *Las metamorfosis* de Ovidio, se narra la historia de Medusa cuando todavía era una hermosa doncella y su transformación en monstruo por parte de Atenea (IV, 770); mientras que en las *Argonáuticas*, Apolonio de Rodas hace referencia al nacimiento de las serpientes de la sangre que brotó de la cabeza decapitada del monstruo (libro IV, 1515 y ss.). En *Biblioteca mitológica* de Apolodoro se nombran los poderes curativos de la sangre de Medusa (III, 10, 3); y en la *Descripción de Grecia* del historiador Pausanias el mito de Medusa aparece como una versión novelada de la historia de una reina que, tras la muerte de su padre, habría recogido ella misma el cetro, gobernando a sus súbditos cerca del lago Tritonide, en Libia. Habría muerto de noche durante una guerra contra Perseo, un príncipe del Peloponeso (II, 21.5 y ss.).

figura proteiforme, en donde los opuestos coexisten y manifiestan la paradoja de un símbolo cultural que no se consigue asimilar dentro de categorías establecidas.

Al mismo tiempo, el conjunto de elementos antitéticos si por un lado reafirman la condición monstruosa de Medusa, por el otro, subrayan también su carácter huidizo e indefinible que lleva a un exceso inquietante; es decir, se trata de una figura híbrida que se niega a cualquier definición y que determina la imposibilidad del lenguaje de abarcar su complejidad. Según Frontisi-Ducroux “l’hybridation fournit une solution à la représentation d’un *non-visible*, en lui substituant le *jamais-vu*” (68).

Dentro de la multiplicidad de elementos que caracterizan el imaginario meduseo, uno de los rasgos estructurantes de la gorgona es el visual, reafirmado en todas sus representaciones narrativas e iconográficas: la mirada que convierte en piedra, el compartir un solo ojo de las hermanas Greas, la invisibilidad de Perseo gracias al casco de Hades, el escudo espejante de Atena y, de naturaleza más específicamente pictórica, la frontalidad de Medusa y la distorsión de la cabeza de su asesino. Estamos ante una exploración figurativa y narrativa del micro-universo pasional de la repulsión, del pánico y del horror, un campo de tensiones emotivas que aparece articulado principalmente sobre un eje óptico (Pellizer: 84)

En las representaciones escultóricas y pictóricas, además, la cabeza de Medusa reproduce y distorsiona el rostro del hombre griego, la sede de la conciencia y lugar privilegiado para la comunicación interpersonal, descomponiéndolo en caricatura de ojos dilatados y mueca monstruosa. En la sociedad helenística, de hecho, la cara adquiere un papel fundamental en el proceso de autoidentificación, sobre todo si se tiene en consideración la relación de reciprocidad que la cultura griega establece entre el ojo y el objeto de su mirada. Según afirma Sara Damiani:

l’individuo che si riflette nell’occhio della persona che gli sta di fronte si definisce attraverso l’atto del vedere e dell’essere visto, operazione che prevede una reciprocità completa tra la visione dell’altro e la visione del sé attraverso l’altro. Avere un viso dà diritto a entrare nel campo del visibile¹³. (36)

A este propósito, Françoise Frontisi-Ducroux precisa que los griegos utilizaban el término *prosopon* para determinar tanto el “rostro” o “cara”, como la “máscara”, indicando con este sustantivo precisamente la superficie de lo visible (16-17). Este concepto de *manque*, de vacío, encuentra correspondencia en el cuerpo decapitado de la Gorgona.

La figura de la Gorgona, en cambio, nunca se presenta como cara, sino sólo como cabeza –elemento diferente con respecto al rostro–, ofreciéndose, por lo tanto, como una imagen fantasmagórica construida “dans ses absence et par son manque”,

¹³ “El individuo que se refleja en los ojos de la persona que tiene delante se define a través de la acción de ver y ser visto, operación que implica una completa reciprocidad entre la visión del otro y la de sí mismo a través del otro. Tener una cara da derecho a entrar en el ámbito de lo visible”.

un “non – *prosopon*” que remite a la cara sólo para afirmar su negación y ausencia. (Frontisi-Ducroux: 65).

Por lo tanto, no sólo a Medusa se le niega el estatuto de personaje *visible*, y en consecuencia reconocible dentro de la institución social, sino que también se subraya la imposibilidad de su representación verbal. Son ejemplos de ello los textos antes citados donde aparece descrita de manera parcial e insuficiente. La interdicción representativa como consecuencia de la no-visibility de Medusa se señala a través de descripciones basadas en metonimias (las serpientes en lugar de la cara en el *Prometeo encadenado* de Esquilo, o el saco en el que Perseo mete la cabeza en vez de la cabeza misma en *El escudo de Heracles* de Hesíodo), y en la sinestesia (el grito de dolor de las Gorgonas o el símbolo de las serpientes en lugar de la monstruosidad del personaje en las *Píticas* de Píndaro). Los testimonios y comentarios literarios tienden a reafirmar la esencia indecible que caracteriza el personaje de Medusa. Su poder seductor y su visibilidad están subordinados a un proceso de aniquilamiento y se consuman sólo mediante la muerte.

En “La sangre de Medusa”, a la negación de su visibilidad se añade la de su legibilidad. La presencia de la gorgona se pone de relieve preciamente a través de su marcada omisión en el texto; es decir, el autor habla de ella silenciándola. En tanto que personaje oximorónico y proteiforme el autor vuelve a establecer el límite del lenguaje a partir de su ausencia, de la imposibilidad de describirla de manera exhaustiva. En sintonía con los relatos griegos antiguos antes citados, en el cuento también aparece la sustitución metonímica de Medusa por su sangre, con lo cual José Emilio Pacheco reafirma la imposibilidad de hablar de la Gorgona de manera explícita.

La dimensión auditiva del mito constituye un ulterior aspecto fundamental del emblema meduseo: no parece una causalidad que la etimología del sustantivo “gorgona” se haya hecho remontar al término sánscrito *garg* que indica el ruido, el grito salvaje (Howe: 210). Vernant destaca, de hecho, el lenguaje inarticulado y los gritos agudos de las gorgonas ante la hermana muerta, cuyas sonoridades se acercan a las del caballo (la traducción del verbo *gorgoûmai* es patalear) y, por lo tanto, están separadas del logos, del discurso codificado.

Las dos dimensiones características del mito de Medusa –la visual y la auditiva– aparecen respectivamente en las historias de Perseo y Fermín. La huella de Medusa se evidencia a través del abundante empleo que Pacheco hace de los términos que pertenecen a la isotopía visual en los fragmentos dedicados a Perseo. En la primera línea del cuento se lee: “Cuando Perseo despierta sus primeras miradas nunca son para Andrómeda” (Pacheco 1990: 23). Esta afirmación se retoma de manera especular hacia el final del relato, en donde se explicita que el héroe “no quiere aceptar el oscurecimiento de sus ojos” (Pacheco 1990: 25). A lo largo del texto, además, se dice de Perseo que principalmente “observa”, “contempla”, “ve”, “nota”, “mira”, con lo cual se intuye que el semidiós está condenado ahora a sufrir una especie de ley de la compensación, al padecer lo que quiso evitar en su hazaña contra del monstruo: precisamente su mirada. En el cuento se lee: “Hoy la cabeza de la Gor-

gona y su cabellera de serpientes adornan el escudo de Atenea. Pero Medusa venga su derrota” (Pacheco 1990: 23).

La historia de Fermín, en cambio, versa sobre la dimensión auditiva, pero llevada al extremo opuesto; es decir, a la imposibilidad que el hombre tiene de expresarse libremente ante su mujer. En el primer fragmento dedicado a Fermín se lee que “quería ahorrarse una nueva disputa” (Pacheco, 1990: 23), y más adelante se dice que al casarse con su mujer “su existencia se transformó en una terrible reyerta” (Pacheco 1990: 25), y que los celos de su mujer eran “motivo de continuas escenas” (*ibid.*). La continua vejación psicológica que el personaje soporta por parte de su mujer desemboca en el asesinato brutal. Este episodio determina su definitiva castración verbal, pues el joven se queda mudo: “[...] cuando los policías lo capturaron en la Alameda, no opuso resistencia ni dio explicaciones. Quedó en un silencio que ya jamás iba a romper” (Pacheco 1990: 26).

El autor, por lo tanto, construye el cuento a partir de la interdicción visual que caracteriza al personaje desde su nacimiento. De la misma manera que resulta imposible mirar a Medusa a lo ojos, no es posible leer sobre ella de manera directa. Paralelamente, la imposibilidad de expresar verbalmente su inabarcable variedad se refleja también en el silencio perpetuo que oprime al personaje de Fermín. Los dos protagonistas encarnan respectivamente los dos ejes cabales del mito de Medusa: el visual y el auditivo.

En contraste con la iconografía frontal de Medusa, Pacheco la retrata de manera sesgada, oblicua y no directa. Son los términos vinculados a la vista que revelan su presencia entretrejida en el texto, y los que se refieren a la interdicción verbal los que connotan la imposibilidad de definir lingüísticamente su esencia múltiple; la presencia de Medusa determina la estructuración semántica y sintáctica del texto.

En el relato se establece la equivalencia entre mirar/leer, y prohibido/innombrable, en tanto que se obliga a una lectura no directa sino transversal; es decir, Medusa ya no simboliza sólo el objeto prohibido a la mirada, en tanto que sale de las leyes de la razón, sino que significa también la incapacidad del lenguaje de definir la heterogeneidad sin caer en estructuras obsoletas y parciales. El texto se configura como el espejo de Medusa, funcionando para el lector como el escudo para Perseo. No permite ver y leer el objeto prohibido e indefinible, sino que lo refleja.

3. De prosopopeya a figura de la modernidad

Con su esencia híbrida, proteiforme, bestial y dionisiaca, Medusa pone de manifiesto el desenmascaramiento nietzscheano de la civilización clásica, con el que comienza la época moderna. Nietzsche modifica profundamente la noción de clásico, al mostrar que todas las características de equilibrio, armonía, entereza y perfección formal con las que se ha solido distinguir lo clásico, son solamente máscaras, apariencias de la “cosa en sí” que adolece de profundos desgarramientos (Vattimo: 26).

Una de las funciones del mito, como afirma Blumenberg, es la de convertir en algo familiar y nombrable la incomprensión, aquella sensación de angustia que caracteriza la situación en un mundo que parece inaccesible e inhabitable.

La ruptura de los grandes sistemas del saber clásico en época moderna genera, por su parte, la urgencia de una reformulación del lenguaje mítico, estableciendo el final de una historia que había definido el mito como una simple prehistoria del Logos. La modernidad resulta una nueva situación liminar, cuya imprescindible necesidad se pone bajo el nombre de re-mitificación (Blumenberg: 36). El mito se configura ahora como una de las múltiples formas y estrategias de la razón, convirtiéndose por tanto en aliado del logos a la hora de producir nuevas formas del pensamiento.

Se impone, en consecuencia, la búsqueda de nuevos lenguajes como la tarea más urgente que caracteriza el espacio de lo moderno. Es necesario construir inéditos caminos, nuevas figuras, un nuevo y diferente horizonte de significación, en tanto que la racionalidad y el misticismo, aunque constituyen los extremos simbólicos de la época, resultan inadecuados para describir o representar la experiencia fragmentada y excesiva de la modernidad (Rella: 24).

El espíritu de lo moderno no separa las cosas, sino que crea una mezcla, algo híbrido que, en palabras de Musil, funda la lógica resbaladiza del alma (1206-1207). Construcción crucial de la modernidad, por lo tanto, imprescindible para que esta lógica se pueda captar, es el *Andersdenken* (Musil: 1147), pensamiento híbrido y monstruoso, otro pensamiento, el pensamiento de lo otro o, como decía también Benjamin, el pensamiento de lo que nunca se escribió (1238).

Medusa adquiere el significado de *Gleichnisse* en el cuento analizado; es decir, figura intermedia entre dos mundos, en la que el *Andersdenken* se articula, y que permite nombrar el conflicto entre lo físico y lo psíquico, que ya no están separados ni enclaustrados en un rígido paralelismo por la metafísica. El sujeto que se había dividido en el yo cartesiano de la certeza y en el yo místico del sentimiento, se recompone en una unidad compleja, plural y conflictiva, que constituye el verdadero campo de batalla en donde se decide la relación entre el sujeto, el mundo y la historia.

Sin embargo, además de servir como aliado de la razón, el mito puede utilizarse, por otro lado, también en contra del logos, con la finalidad de debilitar las instancias del absolutismo de la racionalidad, contraponiendo, como dice Blumenberg, el convencimiento de la omnipotencia de la imaginación. En el mito clásico, matar a Medusa significa eliminar lo híbrido, la otra cara indecible de la realidad absoluta, lo que la razón rechaza porque es incapaz de contener su misterio en sus límites. En la tradición mitológica clásica, Atenea no soporta la visión de la unión sexual entre Poseidón y Medusa en su templo, y transforma a la mujer en un monstruo, queriendo eliminar la causa de su fascinación¹⁴. La diosa, que es el símbolo de la racionalidad, nacida directamente de la cabeza de Zeus, no puede concebir lo irracional pero, al mismo tiempo, lo añora, razón por la cual inserta la cabeza decapitada de la Gor-

¹⁴ Esta versión está contenida en *Las metamorfosis* de Ovidio (cfr. nota 12).

gona en su escudo. Al acoger esta figura en su cuento, Pacheco vuelve a sancionar la primacía de esta verdad híbrida e inabordable sobre la razón esclarecedora, que caracteriza la dimensión trágica de la modernidad.

En el cuento se lee que “Medusa venga su derrota”, y es en esta expresión en la que es posible encontrar la clave interpretativa del texto. Perseo y Fermín se configuran como manifestaciones de la figura medusea, en tanto que personifican la relación entre la cabeza decapitada de la Gorgona y la visión fragmentada que el hombre moderno tiene de sí mismo. Ellos representan los dos aspectos complementarios del sujeto moderno, que vive entre dos mundos, en el espacio que se abre entre la fascinación de lo lejano –podría incluso añadirse, de lo prohibido– y la experiencia trágica del mundo en donde lo único que sobrevive es el pasado como propiedad muerta. Perseo encarna la crisis del hombre moderno frente al paso del tiempo, experimentando una nostalgia que acaba en un muerto conjunto de memorias:

Lontananza assoluta, e assoluta prossimità tentano entrambe di cancellare il tempo, l'ossessione temporale. Consumare, perdere, cancellare il tempo: il gesto che apre ad una vera e propria vertigine del nulla, ad un'ansia di silenzio: il silenzio che [...] si pone al di là del tempo¹⁵. (Rella: 31)

Al mismo tiempo, Perseo adquiere sobre sí la dimensión trágica de la modernidad, convirtiéndose en héroe trágico que llega al saber de sí mismo y de las cosas del otro debilitándose, dentro de un proceso de sufrimiento que es la curación de la enfermedad del poder: el poder de imponer una razón única y un solo ethos hasta a los derrotados.

Más allá del lenguaje cristalino de la metafísica, en el que a cada frase le corresponde una realidad definida, yace la contradicción, la verdad híbrida. El lenguaje polisémico de las figuras, por lo tanto, permite aludir incluso a lo innombrable, lo que no se puede encajar en estructuras lingüísticas. Por su naturaleza proteiforme, Medusa se impone en el texto de Pacheco como icono de las dinámicas culturales de la modernidad, como una figura capaz de encarnar su hibridez y fragmentación constitutivas, a la vez que permite resumir la alteridad radical e incontrolable sobre la que el *Andersdenken* se construye.

Al retomar un mito perteneciente a la cultura clásica europea, además, en este primer cuento de Pacheco se evidencia la búsqueda de universalidad que caracteriza la literatura mexicana de los años sesenta, así como el empleo de la ambigüedad como elemento que abre las posibilidades de lectura y la descomposición del texto. En un período en el que la literatura mexicana buscaba salir de los confines nacionales, lo universal se retoma y reutiliza al servicio de lo específico¹⁶. Pacheco recu-

¹⁵ “Lejanía absoluta y absoluta proximidad intentan borrar el tiempo, la obsesión temporal. Gastar, perder, borrar el tiempo: el gesto que genera el vértigo de la nada, la ansiedad de aquel silencio que se encuentra más allá del tiempo”.

¹⁶ En su producción sucesiva, tanto poética como narrativa, José Emilio Pacheco dirigirá su mirada hacia lo autóctono, acercándose al mundo precolombino y colonial mexicano para

para el mito clásico refundiéndolo en un contexto nuevo, con lo cual la evocación del mito de Medusa se configura, al mismo tiempo, como una estrategia para empezar a describir la sociedad mexicana actual y denunciar sus contradicciones.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES.
1992 *Poética*. Madrid, Gredos.
- BARTHES, Roland.
1975 *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Seuil.
- BENJAMIN, Walter.
1972 *Gesammelte Schriften*, vol. I. Frankfurt, Suhrkamp.
- BLUMENBERG, Hans.
1979 *Arbeit am Mythos*. Frankfurt, Suhrkamp.
- CALVINO, Italo.
2009 *Lezioni americane*. Milán, Mondadori.
- CLUFF, Russell M.
1987 “La inmutabilidad del hombre y el transcurso del tiempo: dos cuentos de José Emilio Pacheco”, en Cluff, Russell M., *Siete acercamientos al relato mexicano actual México*, Universidad Nacional Autónoma de México, págs. 59-80.
- COLINA, José de la & LARSON, Ross.
1977 *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative*. Tempe, Arizona State University Press.
- DAMIANI, Sara.
2001 *Medusa. La fascinazione irriducibile dell'altro*. Bergamo, Edizioni Sestante.
- FROINTISI-DUCROUX, Françoise.
1995 *Du masque au visage*. Paris, Flammarion.
- GARCÍA GUAL, Carlos.
1999 “Sobre la interpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido”, en *Mitos*, I, VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Zaragoza.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, MORÁN GARAY, Diana y NEGRÍN, Edith.
1979 *Ficción E Historia: La Narrativa de José Emilio Pacheco*. México, Colegio de México.
- JITIRK, Noé.
2006 “La escritura y su secreto”, en Pol Popovic Karic & Fidel Chávez Pérez (coords.), *José Emilio Pacheco. Perspectivas críticas*, México, Siglo XXI, págs. 71-83.

configurar la complejidad del mundo mexicano, a la vez que eligiendo como protagonistas de sus cuentos personajes que encarnan las problemáticas sociales mexicanas.

- HOWE, Feldman.
1954 "The Origin and Function of the Gorgon-Head", *American Journal of Archaeology*, vol. 58, núm. 3, págs. 209-211.
- LANGMANOVICH, David.
1996 "Hacia una nueva teoría del microrrelato hispanoamericano", *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. XLVI, núm. 1-4, págs. 19-37.
- MUSIL, Robert.
1976 *Tagebücher*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- PACHECO, José Emilio.
1996 "José Emilio Pacheco", en *Los narradores ante el público*, México, Joaquín Mortiz, págs. 241-263.
1990 *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*. México, Era.
1999 *La arena errante*. México, Era.
- PELLIZER, Enzo.
1991 *La peripezia dell'eletto: racconti eroici della Grecia antica*. Palermo, Sellerio.
- PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles.
2004 "José Emilio Pacheco: microtextos en tiempos de penuria", en Noguero, F., *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, págs. 254-263.
- POPOVIK KARIC, Pol y CHÁVEZ PÉREZ, Fidel.
2006 *José Emilio Pacheco. Perspectivas críticas*. Monterrey, Siglo XXI.
- RAMOS, Jesús de.
1992 *José Emilio Pacheco: poeta y cuentista posmoderno*. Indiana, Universidad de Nôtre Dame.
- RELLA, Franco.
2003 *Miti e figure del moderno*. Milán, Feltrinelli.
- VAN REST, Monika.
1978 "La sangre de Medusa: una nueva perspectiva mitológica", en *Explicación de Textos Literarios*, 7.1, págs. 79-84.
- VATTIMO, Gianni.
2003 *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación* (trad. de Jorge Binaghi). Barcelona, Península.
- VERANI, Hugo J.
1985 *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México, UNAM.
- VERNANT, Jean-Pierre.
1985 *La mort dans le yeux: Figures de l'Autre en la Grèce ancienne*. Paris, Hachette.
- WITTGENSTEIN, Ludwig.
1977 *Wermischte Bemerkungen*. Frankfurt, Suhrkamp.