

CONVERTIR EL CAOS EN COSMOS: LA LÓGICA DEL LABERINTO EN APOCALIPSIS CUM FIGURIS DE LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ

ANA ELENA GONZÁLEZ TREVIÑO

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS. UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

anaelenaglez@hotmail.com

http://www.filos.unam.mx/LICENCIATURA/modernas/cv_profesores.html?accion=cv&tipo=letras_inglesas&seccion=gonzalez_tre

RESUMEN

En este artículo rastreo el modo en que la novela de ficción medieval *Apocalipsis cum figuris* (1982), de Luisa Josefina Hernández, contiene motivos laberínticos recurrentes que giran en torno al concepto de la circunambulación y las repeticiones cíclicas de conductas atávicas. Los personajes sólo pueden escapar de éstas accediendo a la lógica del laberinto. La subversión de los convencionalismos novelescos y míticos, así como el distanciamiento casi científico adoptado por la narradora, contribuyen al tono contemporáneo de la obra sin sacrificar por ello su diseño redentor.

PALABRAS CLAVE:

Ficción medieval, novela mexicana contemporánea, Luisa Josefina Hernández, laberinto

Turning Chaos into Cosmos: Labyrinth Logic in *Apocalipsis cum figuris* by Luisa Josefina Hernández

ABSTRACT

In this article I trace the way in which Luisa Josefina Hernández's medieval fiction, *Apocalipsis cum figuris*, contains recurring labyrinth motifs, especially surrounding the concept of circumambulation and the cyclical repetition of atavistic conduct. Characters are only capable of transcending atavism by surrendering to the logic of the labyrinth. By subverting both novelistic and mythical conventions, and through the narrator's quasi-scientific detachment, the author establishes a contemporary tone without thereby sacrificing the redeeming design of the novel.

KEYWORDS

Medieval fiction, contemporary Mexican novel, Luisa Josefina Hernández, labyrinth

INTRODUCCIÓN

En un libro de emblemas del siglo XVII, *Pia desideria* (1628) del jesuita holandés Herman Hugo, la figura del laberinto aparece como símbolo del tránsito por la vida. Los laberintos representados en este tipo de obra son edificaciones construidas a base de piedras o ladrillos en forma de muros que trazan una espiral o intrincados cuadros y recuadros entre los cuales transita el alma, representada por la figura de un peregrino que se apoya en un cayado y lleva un zurrón a la espalda. En este caso, hay varias figuras humanas, otras almas, que han caído al suelo y que parecen zozobrar en la desdicha de la desorientación. Vistos desde esta perspectiva, los laberintos son un enigma sin sentido ni solución aparente: son redes inmensas de callejones que se tuercen y entrecruzan de manera impredecible, desafiando la razón. El alma avanza a ciegas por sus largos corredores, llevada por un impulso indefinido, sin poder anticipar los muchos peligros que enfrentará en el camino. Su avance en muchos casos quedará trunco y el alma permanecerá estancada hasta lograr de algún modo una expansión de la conciencia que le permita reanudar el avance. Esta expansión, en un contexto cristiano, se representa con la intervención de un ángel, posiblemente el ángel de la guarda que, alado, es capaz de colocarse en el borde superior del muro laberíntico o en una atalaya. Desde este punto de vista ventajoso, el ángel percibe los peligros y desviaciones que se avecinan, y puede sugerir estrategias o caminos alternos. En el grabado del libro de Hugo, existe un hilo mágico

que, según el lema, representa los preceptos divinos y une al ángel con el alma en tránsito para asegurarle, como un hilo de Ariadna cristiano, que saldrá airosa de la empresa (Wright 2000: 95). Esta imagen nos servirá de referencia para desentrañar la novela en cuestión.

Dentro de la literatura latinoamericana, pensar en laberintos remite casi de manera invariable a Jorge Luis Borges, que si bien es el gran inspirador, está lejos de ser el único en explorar el simbolismo de este fascinante motivo cultural. Ejemplo de ello es la novela que nos ocupa, escrita por una de las más distinguidas plumas mexicanas de la actualidad. *Apocalipsis cum figuris*, Premio Xavier Villaurrutia 1982, escrita por la novelista y dramaturga mexicana, Luisa Josefina Hernández (n. 1928), y descrita en su momento como una “novela excéntrica” (Gutiérrez Estupiñán 2000: 64), es una novela con ambiente medieval que transcurre en un mundo abierto, extraño y familiar al mismo tiempo, y que narra el tránsito de múltiples criaturas a través de paisajes variados; todas se encaminan, sabiéndolo o no, hacia el fin de los tiempos. La riqueza de la simbología empleada es tal, que en ella se mezclan alusiones mitológicas y bíblicas en un tono indudablemente contemporáneo, sugiriendo con un estilo pulcro y austero que goza de gran vigencia.

CASTAS, NOMBRES Y PAISAJES

La acción transcurre en un paisaje que recuerda el medioevo pero que bien podría estar emparentado con la ciencia ficción y el teatro del absurdo, nada raro si se toma en cuenta que la autora es experta en la obra de Samuel Beckett¹. El mundo de *Apocalipsis cum figuris* está poblado por personas y animales que circulan en grupos que aparecen de manera intermitente, como harían las manadas de animales en la sabana. Entre éstos se cuentan tribus de peregrinos, cirqueros, frailes, bailarinas, caballeros, seres grises y estatuas, que se describen a sí mismos como castas diferentes: castas marcadas por rasgos exteriores, como la indumentaria y la forma del cuerpo o del rostro, pero también por características psicológicas, maneras de arreglárselas con el mundo que parecen proceder de generaciones muy lejanas y que de alguna manera son afines tanto al atuendo que portan como a su aspecto físico. No obstante, las leyes de su genealogía y herencia son impredecibles; por ejemplo, una peregrina puede ser la hija de un caballero y una estatua, como es el caso de la protagonista; una bailarina puede nacer de una mujer gris y un fraile; etcétera. La casta, representada aquí por marcas visibles, no es más que un modo distintivo de transitar, un conjunto de atavismos determinantes que conllevan expectativas y limitaciones.

Ninguno de los personajes tiene nombre:

Se llamaban entre sí por medio de palabras que denotaban proyección de personalidad, apodos no necesariamente injuriosos ni obligadamente críticos, más bien como inventados para fomentar el anonimato. La consecuencia fue que los apodos se repitieron para referirse a una determinada clase de personas, formando así unas castas extrañas que sin conciencia de ello repetían conductas y problemas en un orden casi infinito... (Hernández 1982: 10)

La falta de nombres produce un poderoso efecto de extrañamiento puesto que el género novelesco se ha distinguido precisamente por la individualidad de sus personajes, empezando por el nombre. El hecho de que no lo tengan constituye una de las muchas transgresiones al género que hay en la obra, en la medida en que rompe con las expectativas del lector, por un lado, pero también en la medida en que sostener este artilugio a lo largo de toda la novela es meterse en un brete narrativo, del que sin embargo Hernández sale muy bien librada.

Tradicionalmente, el nombre del personaje novelesco gira en torno a tipos psicológicos – piénsese en Madame Bovary o en Anna Karenina– que engendran a su vez conjuntos de signos reproducibles y con los que se identifican los integrantes de una comunidad cultural. No así los

¹ Luisa Josefina Hernández es la autora de *Beckett, sentido y método de dos obras* (1997). Facultad de Filosofía y Letras: México, un estudio fundacional para el arte dramático en México.

protagonistas de *Apocalipsis cum figuris* –la Peregrina, el fraile, la payasa, Pierrot (nombre genérico de la *comedia dell'arte*)– cuyo destino singular se teje sin este rasgo humano y dentro de una tipología en donde no parece existir la movilidad social. Su caracterización es, en ese sentido, tan sobria, que produce un efecto de astringencia y minimalismo, reminiscente acaso de referentes iconográficos como la familia de saltimbanquis de Picasso. Aun así, al rehusarse a darles una individualidad tradicional a sus personajes, Hernández los vincula con el nivel espiritual y establece entre ellos una igualdad trascendente a través de la taxonomía genérica por ella concebida. La Peregrina representa a todas las peregrinas. Es la esencia de la femineidad inmersa en una búsqueda espiritual. Así, los personajes son singulares y múltiples a la vez: “vigilar los pasos de una es conocer a todas y con ellas a los personajes que siempre las acompañaban; complemento misterioso y no voluntaria selección...” (Hernández 1982: 10).

Como contrapeso para el virtual anonimato de los personajes, la topografía de la novela parece haber recibido los rasgos de individualidad que aquéllos carecen. Las descripciones de los lugares, si bien minuciosas, no nos permiten ubicarlos en algún territorio geográfico o históricamente identificable, pero tienen características únicas, y en ellos ocurren sucesos también singulares. El bosque, por ejemplo era

como un gran animal suave y sabio, y ellos [la Peregrina, el fraile y la payasa] dormían recostados en las blanduras vibrantes de su vientre; todo era circulación, respiración y cambio. Los árboles se cerraban sobre ellos, el sol daba tibieza y no sofoco: el bosque era un animal y el animal un mundo, ellos tres el principio, la esencia fetal. Mientras dormían pasó una ráfaga de conejos; en todas las ropas quedó una huella de patitas plateadas y ellos tres sonrieron sin caer en la cuenta de las caricias que hacen los bigotes, las orejas y los hocicos. (23)

Este desplazamiento descriptivo, por un lado, sugiere una afinidad con la literatura folclórica, en particular con los cuentos de hadas (afinidad que contrasta con la ironía que colorea muchos de los diálogos); por el otro, tiene la virtud de elevar, tanto a los personajes como a los lugares, a una dimensión mítica que prepara el terreno para los acontecimientos que están por venir y que, a pesar del anuncio apocalíptico del título, se manejan siempre en un tono mesurado.

La novela está narrada en tercera persona, y la narradora relata los sucesos y describe los lugares con un tono de objetividad científica. Cito por ejemplo el párrafo con el que abre la novela:

Durante el tiempo que duró el peregrinaje pudo observarse un fenómeno nada especial si se toma en cuenta el hecho de que ordinariamente sucede lo mismo a lo largo de la vida humana: las personas se encontraban, hacían relaciones íntimas aparentemente duraderas y luego se separaban sin cambiar de camino pero sin comunicarse, como si no se conocieran. A veces había una especie de reconciliación y seguían adelante juntas; en otras ocasiones existía un resentimiento más o menos demostrado que las separaba definitivamente. La impresión no es de permanencia entre otras razones porque al avanzar, el paisaje cambiaba radicalmente: hubo desiertos y zonas rocosas, también praderas verdes y montañas azules, pero las zonas más propicias para los intercambios fueron los bosques. En el cómputo final se dijo que pasaban más tiempo en ellos porque se retrasaba alguno, se entretenían, dormían con mayor profundidad y hasta placer. Musgos, heno, sombras, hojas contra el cielo, movimientos secretos en el agua. Ya se sabe. La capacidad de disfrute perdura aun en las condiciones más extremadas. (9)

El punto de vista distanciado elegido por la autora le permite a su narradora adoptar un tono de frialdad y desapego que contrasta con la elevación espiritual del tema para producir un efecto más misterioso que el que produciría un relato del fin de los tiempos hecho por un narrador en primera persona. La narradora está ubicada en una especie de atalaya psicológica que hace que su perspectiva sea análoga a la del ángel emblemático que se menciona al principio de este artículo. Y si bien ella no ofrece una guía segura a sus personajes, tiene la posibilidad de contemplar los flujos y reflujos de la humanidad a gran escala que, como el

torbellino de los amantes en Dante, revela ya el principio espiral que rige en este mundo ficticio de resonancia mítica.

La narradora está ubicada en un espacio-tiempo posterior al Apocalipsis, y la distancia que guarda le permite describir a los seres humanos como si fueran animales ya gregarios, ya disgregados, de conducta fácilmente predecible. Una fuerza misteriosa los impulsa a avanzar, y este avance, que puede leerse como un tránsito por los distintos estados de la conciencia, conlleva por eso mismo cambios físicos en el paisaje, variedad de experiencias, desvíos, distracciones y aciertos. Por su fluidez, la topografía recuerda los mundos fantásticos de la ciencia ficción, de las sátiras y las utopías en las que lo humano se exagera dentro de un paisaje que a la vez evoca y determina los sentimientos de los personajes. Sin incurrir en la simplicidad de la alegoría popular al estilo de *The Pilgrim's Progress* (1678), esta novela hace que los personajes se desenvuelvan en ambientes hostiles o amables que tienen un aura simbólica tan palpable que carga la atmósfera de expectativas.

CIRCUNAMBULACIÓN²

El laberinto en sus orígenes está vinculado con la danza, con el trazo de círculos concéntricos o espirales que invocan, en el caso del mito de Teseo y Ariadna, el conocimiento que ayudará a Teseo a salir airoso del laberinto donde pondría fin a la vida del minotauro (Kerenyi 2006: 78; Purce 2000: 28-29). El hilo de Ariadna, enrollado en un ovillo, es una espiral en miniatura que se enreda y se desenreda para convertirse tanto en la clave del edificio-enigma, como en una especie de laberinto portátil en sí mismo, un emblema del recorrido cuyo carácter compacto parece ocultar cuán largo es en realidad. El héroe lo sostiene entre las manos, cerca del cuerpo, evocando en una sutil metáfora los meandros de sus propias entrañas. La posibilidad de contraer un largo camino en un círculo o esfera para que quepa en un espacio reducido es lo que convierte al laberinto en un espacio de meditación e introspección. Suele haber un monstruo en el centro, y el monstruo debe ser enfrentado y derrotado por el héroe, pero el héroe sólo puede lograr su cometido con ayuda divina (Wright 2000: 94).

Si se acepta que la forma del laberinto evoca la de los intestinos, entonces está relacionada también con los ritos de la madre tierra. El acto mismo de andar, correr o bailar no puede darse más que en contacto con la tierra, y es en sus entrañas que el hombre puede hallarse a sí mismo, es decir, en las entrañas simbólicas de la tierra o el seno materno universal representado por el laberinto (Purce 2000: 110). Así, cuando la Peregrina, el fraile y la payasa duermen en el bosque, están en posición fetal, acurrucados en su madre, la tierra, extrayendo de algún modo misterioso el conocimiento que los mantendrá libres de peligro.

En este punto se pueden distinguir dos tipos de movimiento: el movimiento rectilíneo hacia adelante y el movimiento curvo del laberinto, donde el adelante y el atrás no tienen sentido. El primer tipo corresponde al movimiento unidireccional del tiempo, mientras que el segundo es aquel en el que el tiempo se subvierte. El laberinto como símbolo es un recordatorio de que en el mundo material el significado no se genera exclusivamente en orden cronológico, es decir, a través del pensamiento racional y la ley de la causalidad, sino que puede generarse siguiendo múltiples líneas curvas simultáneas que rebasan a la razón (Wright 2000: 159). Andar en círculos y meandros es como recorrer la cueva, viajar a la semilla, invertir el tiempo. Este tipo de movimiento es el que rige la lógica del laberinto.

Por esta característica misteriosa, el laberinto también es una protección, un guardián que infunde temor o desconcierto, o que sirve para ahuyentar los malos espíritus (Martineau 1996: 14). Los secretos telúricos tienen también un aspecto monstruoso y aterrador. Piénsese

² Término de origen latino que significa caminar alrededor de algo, particularmente un templo o espacio sagrado. Está registrado en el *Diccionario de psicología* de Umberto Galimberti (Siglo XXI, 2002: 188). En otros contextos se encuentra también como *circumambulación*.

por ejemplo en las representaciones de la madre Kali, devoradora de hombres, en el hinduismo, o en los oscuros peligros que acechan en las redes de cuevas y cavernas conectadas por ríos subterráneos. Los laberintos que adornan la entrada de algunas iglesias, como Chartres, funcionan para impedir que alguien indigno entre al templo (Purce 2000: 29). Al igual que una esfinge o una quimera a la entrada de algún gran templo de la Antigüedad, el laberinto plantea un enigma, condiciona la entrada al recinto según sus reglas.

Hacia la mitad de *Apocalipsis cum figuris* está claro que son cuatro los protagonistas: la Peregrina y el fraile, por un lado, que mantienen vagos vínculos filiales con la payasa y Pierrot, los personajes jóvenes; juntos constituyen una familia *sui generis*. Han venido avanzando como todas las demás criaturas y se enfrentan al obstáculo más grande de todos: una enorme muralla infranqueable que se extiende a ambos lados sin que se perciba dónde empieza o termina.

La selva se cerraba junto a ellos de tal manera que ya no podía llamarse bosque; era como si los árboles, caminantes también, se hubieran detenido ante la muralla y allí hubieran proliferado.

—Este no es el fin de nuestro viaje—dijo la Peregrina.

—Este es el fin —decidió el fraile—. Si no lo fuera, sería el regreso. ¿Quieres regresar?

—No. Todo haría menos regresar.

—Estoy seguro de que a lo largo de estas murallas deben de estar detenidos todos los que hemos visto solos o en grupo.

La Peregrina pensó en la carrera desesperada de los hombres grises, en el deambular de las estatuas, en el frenesí de los frailes, ¿se detendrían allí como los árboles? ¿Serían tan pusilánimes? Decidió que no; recordaba sus rostros, sus expresiones de locos y de perseguidos, el sonsonete de los seres grises; *odiavo, odiavo, odiavo*. Ni esa muralla ni otras diez serían capaces de inmovilizarlos. (73-74)

Pronto los personajes se percatan de que la proliferación de árboles en ese lugar se debe a que muchas otras criaturas como ellos han llegado hasta la muralla y han sido incapaces de llegar más lejos; han echado raíces y se han quedado ahí como señal de su fracaso, en una parálisis que los obliga a proferir quejas sin cesar, como condenados y, al estilo de algunos cuentos de hadas, a maldecir audiblemente a aquellos que consideran el éxito como una posibilidad viable.

No hacer nada, luego entonces, es prestarle atención a esos árboles malditos y por ende representa un grave peligro. Es preciso actuar de inmediato, si bien los protagonistas no tienen claro cuál es el curso de acción más indicado. Es aquí que la Peregrina invoca a un personaje que aparece y desaparece de manera intermitente en la novela, el Peregrino, con quien, a diferencia del fraile que es de muy baja condición ética, la Peregrina dialoga como con un igual, y en quien se apoya para tomar las decisiones más difíciles. El Peregrino, sin embargo, no aparece y la Peregrina, en su desesperación, exclama a voz en cuello:

—Peregrino, escúchame. Estaban los soldados de Josué frente a la muralla y el Señor dijo: “Dadle siete vueltas diariamente durante siete días, siete el séptimo día.” Tocaron sus trompetas los soldados y se desmoronó la muralla. Peregrino, así fue vencida la ciudad de Jericó. Así y no de otro modo³.

Los gritos de la Peregrina fueron haciendo ecos como si los hubiera repetido millones y millones de veces. Podría decirse que tocaron cada piedra de la muralla, cada hoja, cada rama de los árboles hacinados, y también corrieron hacia atrás, hacia el camino recorrido con sus claros, sus pastos, sus árboles cansados y que con ellos vibraron hasta los troncos podridos, muertos ya y derrumbados. El Peregrino no hubiera podido aunque quisiera dejar de oírla, pero no hizo acto de presencia. La Peregrina esperó justo el tiempo para

³ Josué 6:1-5. La nota es mía.

recobrase del esfuerzo y luego, iluminada, loca, sonámbula y por ello dispuesta, anunció a sus acompañantes:

—Me voy. No os mováis de aquí. Pierrot, cuida a tu hermana. Tú, fraile, no puedes quedarte porque no confío en ti, ven conmigo.

—¿A dónde?

—A darle siete vueltas a la muralla. [...]

—¿No sería mejor esperar al Peregrino?

—No pienso esperar nada ni a nadie. Quien sabe sus deberes y no los atiende con presteza se expone a todo. Vamos. (74-75)

Y en efecto, con mucho trabajo, la Peregrina y el fraile emprenden la ardua tarea de la circunambulación de una muralla que parece no tener fin. El fraile se muestra reacio, pero ella insiste, porque intuye que no basta que ella sola haga los recorridos para que el paso se abra también para los chicos. Éstos, por su parte, en su indefensa juventud, se quedan a esperar en un lugar fijo, y por ello constituyen el punto de referencia para poder llevar la cuenta de las vueltas. Como medida preventiva, reciben de la Peregrina la instrucción de moverse y bailar para no echar raíces. Ejecutan movimientos tripudiantes que escenifican el recorrido que sus mayores de hecho están llevando a cabo, del mismo modo que en el laberinto se escenifica una larga peregrinación en un espacio reducido.

La tarea es punto menos que imposible. Apenas después de la primera vuelta, que les parece interminable, los caminantes reaparecen con llagas en los pies, exhaustos y sudorosos. El fraile, mucho más débil, tanto en lo físico como en integridad y determinación, no puede más, pero la Peregrina, como poseída, “se lo puso como un fardo encima de los hombros y empezó a caminar” (77). Y con el fraile a cuestas realizó muchas de las vueltas restantes. ¿Metáfora del matrimonio, metáfora de la carga que son las responsabilidades sociales? La novela es ambigua, pero rica en sugerencias. Insiste en la necesidad de contar las vueltas con precisión, pues “la muralla y los árboles son idénticos y el camino parece hecho a propósito para confundir” (81). Los hijos se representan entonces como la motivación y la diferencia en la monotonía de la ardua tarea, y el camino confuso habla ya de una prueba afín al recorrido laberíntico.

Eso no es todo. Darle siete vueltas a la muralla durante siete días constituye un gran recorrido único, cuyo principio y final, en el plano material, sería el mismo siempre, pero en un plano espiritual jamás lo será. El número siete, con toda su carga simbólica, es el número de vueltas que tienen los laberintos clásicos, unicursales, lo mismo que los ritos en espacios sagrados que no se reconocen a primera vista como laberintos, como las siete vueltas que se dan alrededor de la Ka'aba en el credo musulmán como culminación del peregrinaje a La Meca. Jill Purce explica que el término *tafa* usado para describir este periplo significa alcanzar la cima de algo moviéndose en espiral a su alrededor (2000: 31). Y si la Ka'aba representa el corazón del universo, por analogía representa también el corazón del peregrino que la realiza. Hay una extrapolación automática entre el exterior y el interior, lo material y lo espiritual, y es ahí donde el laberinto genera significado.

El poder mágico de la circunambulación se remonta a tiempos muy antiguos, en los que era esencial realizar este rito antes de fundar una ciudad. Hacer recorridos circulares repetidamente es una emulación de la creación divina, del acto creativo más elemental que consiste en separar el exterior –en este caso marcado por una muralla– del centro, aquí simbolizado por lo que hay del otro lado de la muralla. De este modo, andar en círculo significa crear un centro, demarcarlo y protegerlo, y permitir la entrada solamente bajo ciertos términos. Quien pasa por encima de las líneas, reales o imaginarias, del laberinto, tiene una conciencia poco desarrollada y primitiva, incapaz de acceder al centro porque no lo reconoce como tal. Esa persona vive en el caos. En cambio quien acepta el camino, haya muros o no, comparte con el Creador la esencia creativa, pues es capaz de crear un cosmos en donde antes

había un caos, de aceptar para sí ese poder creador. El conocimiento que se adquiere tras pasar este rito iniciático es lo que permite la expansión de la conciencia (Purce, 2000: 110).

En la novela, el periplo de la Peregrina y el fraile simboliza la adquisición de conocimiento, y ésta se traduce en un fenómeno mágico. Con el transcurso de los días, la muralla parece encogerse, reducir sus dimensiones de manera inexplicable pero evidente: “las vueltas se hacían cada vez más rápidas, como si la distancia se acortara misteriosamente” (Hernández, 1982: 81). La muralla que antes parecía infinita, tras el trabajo interno, *labor intos*, parece achicarse, como si en realidad se tratara de círculos concéntricos o de un muro en espiral. El fraile se fortalece y la Peregrina pierde un poco de su mal humor y su pesimismo.

Al terminar la séptima vuelta del séptimo día, la Peregrina grita nuevamente.

Su voz hizo ecos y ecos hasta que sonaron las trompetas en una forma tan ensordecedora que más parecía una tempestad. El fraile y Pierrot se abrazaron, también la Peregrina y la payasa. Luego de la tempestad aquello tomó el aspecto de un temblor de tierra, crujieron los árboles, chillaron las murallas y de pronto las piedras grises se rechazaron unas a las otras y con estruendo se vinieron abajo. Cerraron ellos los ojos y se apretujaron, luego la voz de ella.

—¡A pasar! ¡Es el momento! (83)

Evidentemente, la muralla había de derribarse después del ritual, lo mismo que los muros de Jericó invocados por la Peregrina; los personajes, al cruzar la última frontera del lugar donde otrora estuviera el muro, se sienten renacer con el aire fresco que los recibe una vez que se ha asentado el polvo de la demolición espiritual. Inmediatamente después viene un baño de purificación y agradecimiento, pues han salido airosos de la terrible prueba.

Las vueltas repetidas son también análogas a las castas que pueblan la novela y de las que se dice han repetido sus libretos de vida desde tiempos muy remotos. Tantas encarnaciones, tantas vueltas al laberinto. Sólo la casta de los peregrinos en *Apocalipsis cum figuris* ha tenido el don especial de figurarse siempre cómo derribar la muralla. Justo después del derrumbamiento, junto con la cúspide emocional que se produce en los personajes, la narradora vuelve a adoptar ese tono de frialdad científica que relativiza cualquier cosa que haya sucedido, por ardua o milagrosa que ésta haya podido parecer:

Ciertamente, ningún peregrino se ha convertido en árbol y esa ventaja se debe al misterioso funcionamiento de su memoria en una buena parte y también a la energía obsesiva que son capaces de desarrollar en determinadas circunstancias. (85)

La caída de la muralla, por otra parte, representaría el poder acceder al centro, o bien el poder *discernir* el centro con respecto a la periferia, lo prioritario con respecto a lo superfluo; pero los personajes, cuando cae la muralla, “estaban de nuevo en un bosque, réplica del anterior” (84). Esto siembra la duda: ¿en realidad ocurrió la difícil prueba? ¿En dónde está la transformación que sufrieron los personajes, si es que hay alguna? ¿Es éste el fin, la solución al laberinto? La respuesta es no, por supuesto. Al otro lado de la muralla hay nuevas estructuras laberínticas, bifurcaciones y decisiones que los personajes deben tomar, nuevas pruebas que deben superar. La diferencia es que en varias ocasiones, estas pruebas ocurren en centros que ahora sí están claramente marcados como tales, es decir, dentro del bosque que hay allende el muro, hay círculos de árboles, lugares propicios para nuevos descubrimientos y revelaciones.

EL MITO INVERTIDO

En la historia de Teseo y Ariadna es central y determinante la figura del Minotauro, el Asterión de Borges (Borges 1963: 67-70), el monstruo con cabeza de toro y cuerpo de hombre, hijo de la lujuria de Pasifae que requería el sacrificio humano de muchos jóvenes periódicamente y que en cuyo perjuicio se construyó el laberinto diseñado por Dédalo como prisión.

El héroe, siempre varón, recibe la ayuda de una mujer, Ariadna, en la forma de un hilo (o, según algunos, una coreografía) que lo resguarda al entrar en el recinto del monstruo. El

mito fue fácilmente adaptado al cristianismo dentro del concepto de la psicomaquia o guerra interior en la que el aspecto más noble y virtuoso vence y somete al aspecto más bajo y terrible de la psique. Este mito, como se vuelve evidente a estas alturas, evoca diversos pasajes bíblicos y culturales tales como la visita de Jonás al vientre de la ballena, imágenes de San Jorge o San Miguel matando al dragón. Y se comprende. Charbonneau-Lassay describe el aspecto negativo de los bóvidos relacionándolos con la lascivia y las bajas pasiones, y esto es lo que representa el Minotauro (Charbonneau-Lassay I 1997: 137). Su encuentro con el héroe necesariamente acaba en la muerte.

Sin embargo, en la obra que nos ocupa tenemos que, en lugar del héroe Teseo (quien somete a su monstruo interior, al monstruo que fue el motivo inicial del *labor intos*), es una figura femenina la que protagoniza la acción, una madre guerrera capaz de cargar en la espalda a su peor enemigo y de asegurarse de que en ese otro laberinto, el laberinto exterior del mundo material, su hija, la payasa, dé a luz a salvo.

En *Apocalipsis cum figuris* el mito ha sido invertido y recreado. Del otro lado de la muralla –lugar que correspondería al centro del laberinto, dado que fue alcanzado después de recorrer una espiral desde la periferia hasta el centro– hay un unicornio que se siente atraído por la payasa. Es parte del folclor de estas criaturas que sólo se aproximen a doncellas puras y entregadas a la oración (Charbonneau-Lassay I 1997: 343). Este unicornio, cuenta la novela, desposa a la payasa; juntos procrean un hijo que también es unicornio (lo cual resulta sorprendente, según las reglas de la herencia arriba descritas) y al que todos adoran como a un redentor.

Tenemos, pues, dos inversiones importantes con respecto al mito de Teseo y el Minotauro. En primer lugar, no es un hombre sino una mujer, la Peregrina, quien constituye el motor principal de búsqueda. En segundo, no es una bestia lasciva sino un unicornio, símbolo de la castidad, el que ocupa el centro espiritual de la acción, y no es su muerte sino su nacimiento, el suceso que se relata. Esta vez estamos tratando con una espiral ascendente.

Como se habrá notado en los pasajes citados, la Peregrina es un personaje femenino de una fuerza extraordinaria. Sólo logra reprimir sus impulsos violentos hacia el fraile –quien le resulta insoportable pero a quien se ve obligada no sólo a tolerar, sino a proteger, sanar y llevar a cuestras– gracias a la intervención del Peregrino. Este aspecto violento de la Peregrina y su poderoso sentido de propósito, hacen la vez de guía interna; es decir, la Peregrina reúne en un personaje tanto a Teseo como a Ariadna, al guerrero y a la sabiduría salvadora. Esta doble faceta se ve reforzada por el hecho de que la Peregrina tiene una doble que aparece en la novela en un momento clave. Cuando ella se ve afligida por una debilidad extrema, física y moral, en que lamenta la repetición cíclica de conductas negativas a la que la ha sometido su casta, la Peregrina exclama:

—No es posible sentirse así. Así, depositaria de milenios de equivocaciones repetidas –dio unos pasos; le crujían las piernas, los brazos y el cuello. Se apoyó en un árbol; como si hubiera tocado un resorte, la corteza se dividió en dos, una mitad giró sobre sí misma y dejó al descubierto el tronco hueco.

Adentro, muy recogida sobre su cuerpo estaba sentada otra peregrina, idéntica a ella, escribiendo activamente sobre un largo pergamino que se enrollaba en los extremos. Usaba pluma de pavorreal⁴ y tinta verde que sacaba de un nudo de la corteza. El tronco estaba iluminado y la escritora no dio señales de ver a su gemela. (37)

Después de un misterioso diálogo en el que la doble, sin alzar la vista, responde escribiendo en su pergamino, la Peregrina concluye: “Peregrina del árbol, sé bendita, puesto que yo no lo soy. Que huelas como un campo que Dios ha bendecido, que Dios te dé el rocío del cielo y la cosecha de la tierra” (37). Después de esto, la peregrina del árbol desaparece, pero le deja en herencia a su doble una pluma de pavorreal enredada en el pelo. La pluma reaparece

⁴ Grafía mexicana del original. Ver *Diccionario panhispánico de dudas*.

en diversas ocasiones a lo largo de la novela, y la Peregrina siempre parece consciente de ella, incluso cuando en un momento dado la pierde. La pluma funciona entonces como una especie de hilo de Ariadna que le recuerda otro plano de existencia para sí misma, una realidad trascendente, posicionada, como el ángel del grabado de Herman Hugo, por encima del laberinto. Al bendecirse a sí misma, la Peregrina sin saberlo está asegurando su propio triunfo, aun a pesar de los atavismos que la inclinan al comportamiento destructivo. Más adelante, afirmará para sí misma en tono de aceptación: “Ciertas caminatas están regidas por una brújula especial, ajena al conocimiento. ¿Sabe la piedra el rumbo cuando ha sido lanzada? No; es sumisa y aérea, así era ella” (132).

En otra escena de redención, en un tono aún más elevado pues está ya cerca el final de la novela (que es el fin de los tiempos), el efecto unificador del plano físico con el plano trascendente se da de la siguiente manera. La Peregrina ante el Peregrino nuevamente se pronuncia con horror acerca de su herencia atávica, pues duda si en verdad ella es la madre de la payasa, y en caso de serlo, no sabe ni recuerda quién es el padre:

¿Tan pequeña es la medida humana que una mujer puede ser fecundada y olvidar? Lloro porque estaba imbuida de un amor vergonzoso que le borró la forma a los otros amores; ahora toda mi fuerza está concentrada en volverlo confuso, diluido, y eso me vacía el corazón. ¿Tan terrible es no poder olvidar y recordar lo que conviene? Peregrino, no somos dueños de nuestra memoria, ni sabemos vaciar ni llenar nuestro corazón. Nada tenemos, andamos desnudos y dolientes, lo único que nos es dado saber es si el suelo que pisamos es duro o mullido, gozamos apenas con los pies... No sabemos nuestra identidad ni la de nuestros sentimientos y al sernos revelada descubrimos también que hemos albergado la vergüenza y la infamia. Somos horribles recipientes de historias inenarrables...

Los llantos de la Peregrina quebraban el bosque como una tempestad de relámpagos, sus palabras vibraban en reflejos, el cielo parecía a punto de descolgarse, las nubes tenían un aspecto desmadejado y sucio. (131)

El Peregrino la reprende citando el libro de Job: “¿Dónde estabas tú cuando yo construía la tierra? ¿Alguna vez en tu vida has hecho que amanezca? ¿Has llegado hasta el fondo del mar?” (131)⁵. La Peregrina se siente humillada y avergonzada, deseando literalmente que se la trague la tierra.

Pero los cielos volvieron a su sitio [...] y cuando ya no hubo señales de tormenta de cada árbol salió una peregrina sonriente y entre ellas se miraron, se hablaron al oído y volvieron a refugiarse en sus recintos. Luego, de otros árboles mejores y más altos, salieron los peregrinos con sus ojos de plata, sus dedos exquisitos, sus anchos sombreros de viaje y sus cayados, se comunicaron por medio de señales y volvieron a sus sitios ocultos. Esa noche, aquel bosque fue el infinito regazo de Dios Padre, con sus pliegues, sus lienzos y el reflejo exquisito de todos sus dobleces. (131-132)

Esta multiplicación de la individualidad, esta identificación con la mejor parte de todos los seres, es ya la respuesta reconciliadora, la muerte del Minotauro y el nacimiento del Unicornio, símbolo de la salvación. La reconciliación alcanza también el símbolo de los árboles que, en contraste con aquéllos que estaban paralizados al borde de la muralla, aquí alberga cada uno una conciencia floreciente. Si bien antes se afirmó que “ningún peregrino se ha convertido en árbol”, ahora de cada árbol brota un peregrino. Y no es que los árboles maldicientes sean unos y éstos últimos otros. Son los mismos árboles vistos a través de la mirada de la Peregrina reconciliada consigo misma.

⁵ Job 38: 4, 12, 16. La nota es mía.

CONCLUSIÓN

Para concluir, la subversión de estrategias narrativas de ambientación y caracterización contribuye al efecto de extrañamiento que provoca la aceptación de una lógica no causal, una temporalidad no lineal, que sólo tiene sentido en los ires y venires de la estructura laberíntica. La manera en que Luisa Josefina Hernández se apropia del mito y lo invierte al presentar una heroína en lugar de un héroe, y el nacimiento de una criatura mesiánica en lugar de la muerte de un monstruo, revela la posibilidad de construir una utopía no sentimentalizada, una trascendencia posible que no niega sus raíces mundanas.

En el reino del caos, la nota imperante es la discordia; en el cosmos ordenado, aun cuando este orden parezca artificial y arbitrario, se establecen las condiciones necesarias para la armonía. Los múltiples elementos disgregados parecen encontrar su lugar en la conciencia de la Peregrina, que de alguna manera contagia a todas las criaturas que la rodean. Todos llegan al final del recorrido habiendo cumplido su misión, tras haber desenrollado el hilo y tras haberlo enrollado nuevamente. La sanación generalizada significa que ya todo está en su lugar. Puede por fin sonar la última trompeta.

BIBLIOGRAFÍA

- Borges, Jorge Luis (1963). *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé.
- Charbonneau-Lassay, Louis (1997). *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. Palma de Mallorca: Sophia Perennis.
- Gutiérrez Estupiñán, Raquel (2000). *La realidad subterránea. Ensayo sobre la narrativa de Luisa Josefina Hernández*. Tijuana, Méx.: Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste.
- Hernández, Luisa Josefina (1982). *Apocalipsis cum figuris*. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana.
- Kerényi, Karl, (2006). *En el laberinto*. Corrado Bologna (ed.). Madrid: Siruela.
- Martineau, John (1996). *Mazes and Labyrinths in Great Britain*. Walkmill, Gales: Wooden Books.
- Purce, Jill (2000). *The Mystic Spiral: Journey of the Soul*. Londres: Thames & Hudson.
- Wright, Craig (2000). *The Maze and the Warrior: Symbols in Architecture, Theology, and Music*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.