

UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR
FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSGRADOS
MAESTRIA EN ESTUDIOS DE CULTURA CENTROAMERICANA
OPCION LITERATURA



**“EI SUJETO CULTURAL EN LA NOVELA MODERNISTA CENTROAMERICANA DE
FINALES DEL SIGLO XIX Y LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX: EL ORO DE
MALLORCA; EL EVANGELIO DEL AMOR Y ALMAS TRÁGICAS**

PRESENTADO POR:

MANUEL DE JESÚS HERNÁNDEZ ALFARO

**TESIS DE POSGRADO PARA OPTAR AL GRADO DE MAESTRO EN ESTUDIOS DE
CULTURA CENTROAMERICANA, OPCIÓN LITERATURA**

ASESOR:

MAESTRO HÉCTOR DANIEL CARBALLO

NOVIEMBRE DE 2019

CIUDAD UNIVERSITARIA, SAN SALVADOR, EL SALVADOR C. A

AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR

MAESTRO ROGER ARMANDO ARIAS
RECTOR

DR RAÚL AZCÚNAGA
VICE-RECTOR ACADÉMICO

MAESTRO JUAN ROSA QUINTANILLA
VICE-RECTOR ADMINISTRATIVO

ING FRANCISCO ANTONIO ALARCÓN SANDOVAL
SECRETARIO GENERAL

AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

MAESTRO WUILMAN HERRERA RAMOS
DECANO

MAESTRA SANDRA LORENA BENAVIDES DE SERRANO
VICEDECADANO

MAESTRA XENIA XIOMARA PÉREZ
DIRECTORA DE LA ESCUELA DE POSGRADO

AGRADECIMIENTOS

Hay muchas personas a las que quisiera agradecer en este trabajo que cierra mi primer ciclo académico y abre las puertas a un nuevo panorama que hasta ahora inicia. En primer lugar, a mi familia especialmente a mi madre y mi abuela en su morada eterna, que fueron incondicionales conmigo y me brindaron todo su apoyo para seguir mis estudios. Con todas ellas estoy infinitamente agradecido y les debo aquello que soy. A mi padre que siempre ha estado a mi lado, en mis pasos por el camino de la vida y que, siempre sigue apoyándome.

A mis profesores que me permitieron ampliar mis conocimientos para llegar a amar la búsqueda de lo infinito que se atesora en los libros.

CONTENIDO

RESUMEN	i
INTRODUCCIÓN	ii
CAPITULO I. SITUACIÓN PROBLEMÁTICA	
1.1. Antecedentes	3
1.2. Justificación	10
1.3. Delimitación del tema y planteamiento del tema	11
1.4. Preguntas de investigación	12
1.5. Objetivos de la investigación	13
CAPITULO II. MARCO TEÓRICO	
2. Definir las Teorías y categorías literarias que se utilizaran en la Investigación	14
2.1. Hacia una definición del concepto de Modernismo	14
2.2. Definición de novela	15
2.3. Rasgos de la novela modernista hispanoamericana.	17
2.4. Sujeto cultural según Edmond Cros.	19
CAPITULO III. METODOLOGIA DE INVESTIGACION	
3.1. Método	21
3.2. Técnicas de procesamiento y análisis de la información.	24
3.3. La interpretación de resultados	25

CAPITULO IV. ANALISIS E INTERPRETACION

4.1 El sujeto cultural en El oro de Mallorca	26
4.2 El Evangelio del amor	48
4.3 Almas trágicas	226
CONCLUSIONES	242
RECOMENDACIONES	247
REFERENCIAS	249

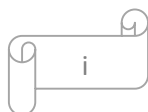
RESUMEN

El proyecto de investigación acerca del sujeto cultural en la novela modernista centroamericana durante las últimas décadas y las primeras del siglo XX; pretende estudiar las manifestaciones del modernismo a partir de las novelas “El oro de Mallorca” de Rubén Darío, “El Evangelio del amor” de Enrique Gómez Carrillo y “Almas trágicas” de Froylán Turcios.

El modernismo fue un movimiento literario que apareció en 1890 y se prolonga hasta el año de 1920, en su desarrollo la poesía alcanzará mayor difusión, siendo la novela uno de los géneros menos cultivados por los escritores del modernismo. La finalidad de este proyecto es realizar un análisis del sujeto cultural en cada una de las novelas anteriores; luego señalar sus características que se identifican en cada una de las propuestas señaladas y luego pasar a establecer su relación con la cultura y la sociedad de finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX.

PALABRAS CLAVES

Sujeto cultural, sujeto transindividual, sujeto decadente, héroe decadente, novela modernista, novela decadente, amor divino, amor humano, erotismo, visión de mundo, estética decadente, ideología, genética textual, cultura, necrofilia.



INTRODUCCIÓN

A grandes rasgos, podemos dividir el siglo XIX en dos mitades: en la primera tienen lugar las revoluciones liberales, es decir, el ascenso al poder político de la burguesía; en la segunda, la mayoría de las revoluciones liberales han concluido victoriosamente y la economía capitalista se ha establecido definitivamente. Este conflicto político social se refleja en la literatura. En la segunda mitad del siglo XIX se producen grandes transformaciones sociales: el crecimiento de la industria va asociado a la concentración de la población en grandes ciudades, y al mismo tiempo los países más desarrollados (Inglaterra, Francia) se expanden por todo el mundo, creando grandes imperios coloniales. Durante las últimas décadas del siglo XIX aparece el modernismo un movimiento artístico que tuvo lugar a partir del siglo XIX y cuyo objetivo era la renovación en la creación; valiéndose de los nuevos recursos del arte poético, y dejando las tendencias antiguas a un costado, por no considerarlas eficientes. Se encuentra relacionado con la corriente de renovación artística que se originó entre finales del siglo XIX en América Latina en el ámbito de la poesía, el cual se diseminó por todo el continente y llegó a ser adoptado por muchos poetas europeos. Este estudio se enmarca en el estudio de la novela modernista centroamericana de las últimas décadas del siglo XIX, partiendo de tres muestras representativas de la novela modernista centroamericana: *El oro de Mallorca* de Rubén Darío, *El Evangelio del amor* de Enrique Gómez Carrillo y *Almas trágicas* de Froylán Turcios, para el abordaje del tema se utilizará la categoría de sujeto cultural propuesto por el teórico francés Edmond Cros representante de la corriente de los estudios sociocríticos. Se indagará en los textos seleccionados la representación del erotismo en los sujetos culturales a partir de su visión de mundo, y considerando también la influencia que ejerce la cultura europea de finales de siglo y de las primeras décadas del siglo XX en el imaginario social de las elites económicas de Centroamérica y Latinoamérica.

CAPITULO I. SITUACIÓN PROBLEMÁTICA

1.1. ANTECEDENTES

La literatura europea durante el siglo XIX experimenta una eclosión de ismos como el romanticismo, el simbolismo, parnasianismo y el realismo.

En Latinoamérica a finales de 1888 se manifestará un movimiento que retomará aspectos de las estéticas literarias decimonónicas europeas; este movimiento será conocido como Modernismo; en donde sus principales representantes se caracterizarán por el manejo de una estética literaria de renovación de las formas poéticas tradicionales.

Hay varias preguntas que nos podemos hacer acerca del concepto de Modernismo. ¿Qué es el modernismo? ¿Dónde comienza y hasta qué momento se cierra este proceso de producción literaria? ¿Cuáles son sus límites cronológicos, estructurales e ideológicos?

En relación a las preguntas anteriores se ha escrito mucho. Ned Davison en su trabajo El concepto de Modernismo en la crítica hispánica, señala y analiza los diversos intentos que se han dado para aportar una definición acerca del Modernismo. Dice Davison: "...de la inherente diversidad del movimiento han resultado interpretaciones disparejas. No puedo acentuar demasiado la importancia de que el lector advierta que esta discusión no pretende determinar cuál de las muchas definiciones del modernismo es la correcta." (Davidson, pág. 12)

En la década de 1890, a inicios de esa década, cuando la palabra "modernismo", comenzaba a tener un significado diferente al de la palabra "modernidad" se esperaba que este concepto tuviera una referencia no limitada a Hispanoamérica a España. Por eso, las primeras discusiones dentro del movimiento nos dan un significado amplio o extenso. El vocablo pasó por varias fases de definición, por ejemplo, Darío en su artículo titulado "La literatura de Centro América, al hacer referencia al escritor Ricardo Contreras, Rubén Darío afirma lo siguiente:

Es preciso haber leído algo de este literato, conocer los chisporroteos de ingenio que riega a cada paso en sus periodos, su erudición maciza, llena, fundamental, su facilidad

de producir , sus principios literarios razonados, el brillante encadenamiento de su prosa , su pureza , en el decir, al par que el absoluto modernismo en la expresión , de manera que es un clásico elegante, su estilo compuesto de joyas nuevas de plata vieja, pura, sin liga, para apreciarla (Ureña, 1969, pág. 158)

Raúl Silva Castro en su trabajo “Es posible definir el modernismo” sostiene en coincidencia con Henríquez Ureña, que el uso del término utilizado por Darío es genérico, abstracto, porque no tiene claridad, es posible que su uso se refiera, según, sugiere Henríquez Ureña, en sentido general, equivalente a modernidad, equivalente a moderno, según su acepción por aquella época.

En el año de 1890, Rubén Darío vuelve a utilizar este término en su artículo titulado “Fotograbado”¹ en el que comenta la visita realizada dos años antes, hizo al escritor Ricardo Palma: “Él es decidido afiliado a la corrección clásica, y respeta a la Academia. Pero comprende y admira el espíritu nuevo que hoy anima a un pequeño pero triunfante y soberbio grupo de escritores de la América española: el modernismo”.

El uso que hace Darío es muy específico y concreto; se refiere a un grupo determinado de escritores que realizan una práctica literaria que pretende ser novedosa, tratando de ser un movimiento de renovación literaria.

Aquí, aparece por primera vez, como lo señala Henríquez Ureña, la palabra modernismo aplicada a ese espíritu nuevo, que según, sostiene Darío, que anima a un grupo de poetas y escritores.

Desde cualquier punto de vista se puede afirmar que a partir de los aportes de críticos como Iván Schulman, Manuel Pedro Gonzales, Ángel Rama, Ricardo Gullón, Eduardo Chavarrí, Rafael Gutiérrez Girardot y otros; la crítica tradicional como la más progresista, no han podido resolver satisfactoriamente todas las interrogantes y los problemas que se suscitan al estudiar este periodo. Haciendo una valoración a partir de la crítica tradicional y la progresista se desprenden dos tendencias que han valorado al modernismo:

¹ Darío, Rubén, “fotograbado “en Crónica Literaria, Obras Completas, vol. IX, Madrid, s, f., pp.28-29.

- a) Una posición crítica que se inclina a considerar que el modernismo es una corriente literaria que se desarrolla a partir de la figura de Rubén Darío.
- b) Y la otra corriente crítica que valora que el modernismo es un movimiento poético, que surge, dentro de una época que va desde el último tercio del siglo XIX con la obra de los llamados primeros modernistas: José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva, etc.

La creación artística del modernismo va a cambiar la forma de ver la literatura desde el pensamiento latinoamericano. Poetas como José Martí, Rubén Darío y Enrique Gómez Carrillo, para mencionar una muestra de sus representantes, son algunos de los exponentes de ese gran movimiento que tendrá durante el siglo XIX una función revitalizadora de la literatura latinoamericana en relación a los modelos europeos que se habían venido imitando. Este nuevo movimiento parte de la conciencia de buscar una identidad que antes no había estado presente, sostiene la idea que el pasado no puede ser desterrado y por lo tanto debe expresarse a través de una renovación lingüística de las formas; de nombrar la realidad latinoamericana con un lenguaje propio. Ante este panorama la literatura modernista se manifestará principalmente en la poesía, la crónica, el cuento y la novela. En este último género ubicamos las novelas que servirán para la realización de la investigación, según, el tema arriba enunciado. Saber que se ha investigado sobre este tema, en dónde y cómo se abordaron para tener una idea de que hace falta estudiar y así poder sustentar dicha investigación. En este sentido, se consultaron libros publicados, artículos y ensayos acerca del tema.

La novela modernista es un tema que ha pasado desapercibido dentro de la crítica literaria en América Latina durante mucho tiempo, es a finales de las últimas décadas del siglo XX que hay interés de parte de la crítica especializada en este tema. La novela modernista ha sido estudiada por críticos literarios como René Girardot, Iván Schulman, Aníbal González, Klaus Meyer Minnemann, Karen Poe; por mencionar algunos entre los que han trabajado la novela modernista.

En la indagación acerca de la novela modernista o decadentista se encontraron los siguientes trabajos: Ramón Luis Acevedo en su libro “El discurso de la ambigüedad: La

narrativa modernista hispanoamericana publicado en el año 2002; el segundo capítulo de este trabajo está dedicado a la novela modernista, se mencionan las novelas más destacadas del modernismo hispanoamericano Lucía Jerez de José Martí, De sobremesa de José Asunción Silva, La gloria de don Ramiro de Enrique Larreta, Enrique Gómez Carrillo, y los proyectos de novela de Rubén Darío y otros novelistas menos conocidos. Según el autor su estudio es una propuesta de revisión crítica de la ficción modernista.

En su trabajo Eros pervertido. La novela decadente en el Modernismo hispanoamericano, Karen Poe realiza un estudio del modernismo y se enfoca en la ficción modernista. Para la investigación a realizar es importante el segundo capítulo “De la confesión a la invención de sí. En este capítulo analiza el proyecto de novela “El oro de Mallorca y De sobremesa, donde plantea la tesis de que “la escritura autobiográfica muy practicada por el decadentismo presenta una tensión entre la confesión y la invención del sí. Sus apoyos teóricos se basan en las aportaciones de Phillippe Lejeune, Nora Catelli, Paul de Mann y Jean Allouch.

Poe sostiene en su trabajo que el decadentismo para Darío no solo fue un modelo literario sino también un modo de vivir y esto es lo que se expresa en El oro de Mallorca. El cuarto capítulo de su trabajo “Eros decadente” es muy importante porque analiza el decadentismo desde dos aspectos muy relevantes: la construcción del cuerpo, y el erotismo y la sexualidad. Poe parte del estudio de las representaciones de los cuerpos y de la aplicación de la teoría de Jacques Lacan y la teoría Queer, y estos enfoques se aplican a las obras literarias desde la erótica presente en los textos que se analizan.

Otro aporte, muy importante al tema de la novela decadentista es el que propone Nellie Bauzá Echeverría en su investigación “Las novelas decadentistas de Enrique Gómez Carrillo”. En su trabajo Bauzá destaca la influencia del simbolismo europeo específicamente el decadentismo en la trilogía “Del amor, del dolor y del vicio (1898), Bohemia sentimental (1899), Maravillas (1899). Sostiene la autora que estas tres novelas se pueden interpretar como crónicas de la sensualidad por los temas que aborda a través de lo erótico y el hedonismo que manifiestan sus protagonistas.

En el capítulo, “La intertextualidad artística y literaria”, retoma la teoría de Gerard Genette, de las cinco posibilidades de relaciones transtextuales: la intertextualidad, la Paratextualidad, la Metatextualidad, la Hipertextualidad. En la novela que se estudiará “El evangelio del amor” de Gómez Carrillo, se hacen presentes estas relaciones transtextuales mencionadas anteriormente; específicamente la hipertextualidad.

Klaus Meyer Minnemann en su trabajo La novela hispanoamericana de fin de siglo, focaliza su investigación en las novelas Amistad funesta de José Martí, ídolos rotos de Manuel Díaz Rodríguez, La gloria de don Ramiro de Enrique Larreta, Alsino de Pedro Prado y De sobremesa de José Asunción Silva. En su trabajo el autor considera a esta última novela como una versión latinoamericana de A contrapelo de Karl J. Huysmans. El mérito de este trabajo es que nos acerca a los aspectos fundamentales que vivió América Latina a final de siglo. Este aspecto se manifiesta en la novelística decadentista que surge durante este periodo y que viene a reflejar esa torsión entre una modernidad ideal y un proyecto pragmático que representan las elites dominantes en ese periodo.

En esa misma línea está el estudio de Aníbal González en su trabajo “La novela modernista hispanoamericana donde a partir del estudio de cinco novelas del modernismo: Lucia Jerez de Martí, De sobremesa de Silva, Ídolos rotos de Manuel Díaz Rodríguez, La gloria de don Ramiro de Enrique Larreta y Alsino de Pedro Prado, demuestra cómo estas novelas vienen a representar los problemas estéticos y sociopolíticos con que se enfrentaron los modernistas en su época.

En su trabajo de investigación Francisco Santos Cardoza titulado Observaciones sobre “El Evangelio del amor” de Enrique Gómez Carrillo(1978); trabajo inédito realizado en la Universidad de San Carlos de Guatemala; el autor realiza un estudio de las digresiones que conforman la estructura narrativa de la novela, aquí delimita tres planos , los cuales son: a) un primer plano temporal (siglo XIV); b) plano geográfico (Bizancio); c) plano metafísico (voces del más allá); y donde el amor aparece contemplado en tres clases principales : el amor profano ; el amor divino y el amor epitalámico que surge en la obra por un mandato divino. Teófilo Constantino, su protagonista vive en un mundo donde lo pecaminoso, la penitencia a través de la oración y su compromiso matrimonial, es constantemente asediado por sentimientos contradictorios acerca del amor, que originan

un conflicto en el protagonista entre dos ideas que lo obsesionan; la búsqueda del amor divino y el amor humano; el protagonista aparece ligado a su vida conyugal; pero al final de la novela domina su deseo de amor por la divinidad; al intentar ser un guía de su prédica de su evangelio como él lo entendía ; y al querer dar a conocer sus ideas acerca de la Trinidad a sus excompañeros del Monte Athos; es lapidado y logra con su muerte en el final de la novela lograr alcanzar la santidad y el triunfo del amor divino.

Guillermina Walas en su ensayo “De la moralidad bohemia y parisiense: las novelletes de Enrique Gómez Carrillo hace un estudio a las “Tres novelas inmorales” de Gómez Carrillo identificando el desencanto de los personajes protagonistas de estas novelletes². La autora concluye en su artículo que la narrativa de Gómez Carrillo sigue al igual que otros modernistas la idea del rol moralizante exigido al intelectual en este caso al novelista, y que este no puede darse fuera de las reglas del orden burgués que es en su esencia inmoral. Entonces, la única salida es la ruptura. Según Walas para moralizar se debe primero escandalizar. Las novelas inmorales de Carrillo se vuelven documentos de una crónica del escándalo donde se revelan todas las angustias y sensualidades, que aparecen en ese ambiente del tedium vitae (spleen) de fin de siglo.

Para finalizar este rastreo de la novela modernista David Luque Collis en su ensayo “El evangelio del amor: apuntes sobre una novela modernista” analiza los orígenes de la novela modernista en Hispanoamérica y sostiene que la producción novelística de Enrique Gómez Carrillo se inicia en 1898 con la trilogía Del amor, del dolor y del vicio. Luque Collís sostiene a partir de su ensayo que en “El Evangelio del amor” se manifiesta una mezcla de misticismo y erotismo, en donde la sensualidad de los cuerpos alterna con la mediación teológica en el desarrollo de la novela.

Al final el autor sostiene que “El Evangelio del amor a pesar de su trasfondo histórico es una novela de tema psicológico porque describe la evolución espiritual de los protagonistas; igual problema plantea el hondureño Froilán Turcios en su novela “Almas

² La novellete se caracteriza por ser episódica y de tema sentimental muchas veces sin trama central, sino más bien compuesta de viñetas de tema trivial que se entrelazan por las conexiones emocionales entre los personajes, lo cual se presta a la estética decadentista.

trágicas” donde se manifiesta una relación entre lo erótico y la muerte dentro de un marco de una estética decadente.

El punto es demostrar a partir de las gestualidades de cada una de las obras como el sujeto cultural centroamericano busca romper esa marginación que se establece en la relación América Latina-Centroamérica y Europa a finales del siglo XIX. A partir de esta integración-desintegración a la cultura de las metrópolis identificar cómo se refractan los rasgos de la cultura y la estética decadentista europea en la conciencia marginal del yo del sujeto cultural centroamericano. Así mostrados algunos trabajos que tienen relación con el tema en cuestión, se prosigue con la investigación planteando y exponiendo puntos que se abordarán a lo largo del trabajo, y que no han tocado a fondo, o bien, no han abordado la temática del sujeto cultural centroamericano durante el periodo del auge del modernismo.

Luego de realizar este breve recuento de los estudios realizados acerca de la novela modernista podemos plantear la siguiente interrogante: ¿Qué visión de mundo representan los sujetos culturales en relación al erotismo en las novelas, “El oro de Mallorca”, “Almas trágicas” y “El Evangelio del amor” en el contexto de la estética del modernismo centroamericano del siglo XIX?

1.2. JUSTIFICACIÓN

Investigar el tema de la novela modernista en Centroamérica es importante porque servirá para poder caracterizar y acercarnos al modernismo literario que alcanzó gran trascendencia cultural, algo que antes, no había ocurrido en las letras de América Central, ya que por su situación de marginalidad cultural no había logrado tal revitalización en relación a los modelos europeos desde donde la mayor parte de nuestros escritores se fundamentaban o encontraban ideas que inspiraran la creación literaria. Antes del surgimiento del movimiento modernista la situación del sujeto cultural latinoamericano está condicionado a la repetición de los grandes sistemas literarios europeos, originándose una total dependencia de la cultura europea.

Así, el presente trabajo permitiría mostrar los cambios que el sujeto cultural ha desarrollado para adaptarse a las nuevas circunstancias de su inserción en la cultura literaria en el periodo de finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, y profundizar los conocimientos teóricos sobre los procesos de adaptación a la cultura de las letras que representaba Francia durante este periodo, además de ofrecer una mirada integral sobre el desarrollo de la novela modernista en Centroamérica a través de las propuestas de Froylán Turcios, Rubén Darío y Enrique Gómez Carrillo, la comprensión profunda de estos fenómenos nos permitirá aclarar este poco conocido período de la historia literaria en Centroamérica y, que fue de vital importancia para las transformaciones atravesadas durante el período de transición del siglo XIX y XX por los escritores de la región centroamericana para insertarse en la modernidad literaria latinoamericana.

1.3. DELIMITACIÓN DEL TEMA Y PLANTEAMIENTO DEL TEMA

El tema a estudiar es la novela modernista en Centroamérica y su relación con el sujeto cultural a partir de las propuestas de los escritores Rubén Darío, Froylán Turcios y Enrique Gómez Carrillo; principales representantes de la literatura modernista durante el siglo XIX en la región centroamericana.

Realizar una investigación acerca de la novela modernista centroamericana es necesario porque se debe sacar del olvido en que se encuentran a los autores principales del modernismo centroamericano, ya que en estas novelas se identifican las ideas más avanzadas dentro de la cultura latinoamericana y centroamericana de los intelectuales del siglo XIX ;Enrique Gómez Carrillo, Rubén Darío, y otros representantes de este movimiento literario; además es evidente que de todos los géneros que se sirven los modernistas la novela viene a ser el género más olvidado de todos los demás.

En el contexto literario actual y como se señala en los antecedentes en Centroamérica no se han realizado investigaciones, parcialmente se ha estudiado la novela “El Evangelio del amor”, no así las propuestas de Rubén Darío y Froylán Turcios. La creación de una literatura auténticamente liberada de modelos europeos es un intento de los modernistas a principios del siglo XX.

Por lo antes expuesto, en este contexto es que es necesario analizar las ideas que nos aportan estas novelas acerca del sujeto cultural y su visión del erotismo en Centroamérica durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX; analizar la difusión, las ideas que expresan en su recepción y como lo interpreta la sociedad en la actualidad es una de las ideas que se propone la investigación de la novelística del siglo XIX dentro del campo literario de la novela modernista centroamericana.

1.4. Preguntas de investigación

¿Qué visión de mundo representan los sujetos culturales en relación al erotismo en las novelas, “El oro de Mallorca”, “Almas trágicas” y “El Evangelio del amor” en el contexto de la estética del modernismo centroamericano del siglo XIX?

Preguntas subyacentes

¿Por qué motivo los sujetos culturales comparten una expresión de rebeldía a la tradición? ¿Cuáles son los efectos que provoca en los sujetos culturales el contacto con la cultura europea? ¿Cuáles son las formas y los propósitos en que se sustenta el erotismo en los personajes de las novelas del corpus seleccionado?

¿Cuáles son las convenciones del sexo como manifestación de lo erótico en los personajes de estas novelas?

1.5. OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN

Objetivo general

- Analizar la visión de mundo que representan los sujetos culturales en relación al erotismo en las novelas “El oro de Mallorca”, “Almas trágicas” y “El evangelio del amor” en el contexto de la estética del modernismo centroamericano del siglo XIX.

Objetivos específicos

- Identificar la presencia del elemento erótico en los sujetos culturales como una manifestación del decadentismo en la cultura europea de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.
- Explicar a partir de los textos del corpus como se manifiestan los rasgos del erotismo de fin de siglo y principios del siglo XX y sus repercusiones en la sociedad.
- Contextualizar a partir de qué fuentes culturales, los textos novelísticos manifiestan la presencia de elementos intertextuales y dialógicos, en la apropiación discursiva que realiza el sujeto cultural. La noción de sujeto cultural rinde cuenta, como se ve, de lo socioeconómico transcrito dentro de lo cultural.

CAPITULO II. MARCO TEÓRICO:

2. Definir las Teorías y categorías literarias que se utilizaran en la investigación

2.1. Hacia una definición del concepto de Modernismo

Cuando hablamos del término “modernismo” es necesario hacer un rastreo de su significado a través de los planteamientos, opiniones y juicios de poetas, críticos literarios que aportan sentido, para poder definir la palabra “Modernismo”. Según Davison entre 1890 y 1893 adquirió su significado literario. De acuerdo a Davison, sostiene que: “Ya para 1894 el vocablo modernismo no se puede usar como simple sinónimo de modernidad” (Davison, pág. 31), en sus inicios la palabra decadente y simbolista había sido utilizada para designar al movimiento; no estableciendo una distinción adecuada entre la literatura a la que se le asignaba esta terminología.

Según, sostiene Santiago Argüello en su trabajo “Modernismo y Modernistas” (1935); “En los primeros tiempos...era, tal movimiento únicamente conocido en América con la denominación de decadente. Más tal mal sabido lo que con ese nombre se quería decir, como cuando algo más tarde bautizóle de simbolista, y cuando, en seguida, y, por último, de modernismo”. (45)

Para Alberto Acereda: El concepto “Modernismo” incluye controversias críticas en lo referido a la historiografía y aunque resulta obvio el error de buscar uniformidad donde no la hay, la figura de Darío está de un modo u otro en el centro de esas polémicas por lo que su figura habrá de ser aquí de necesaria gravitación para la mejor comprensión de lo que supuso el Modernismo literario y las respuestas que recibió. (Acereda, 2011, pág. 29)

La historia del concepto de modernismo tiene su discusión de acuerdo a la opinión de diferentes autores, según se puede constatar revisando los numerosos trabajos dedicados al movimiento en las diferentes historias literarias escritas en España como en Latinoamérica durante los años de 1895 a 1955. Dentro de esta discusión tiene que establecerse una diferenciación entre las primeras etapas y las últimas fases del movimiento; esto nos facilita poder establecer una distinción. Podemos afirmar que el Modernismo fue una actitud de ver la vida en el proceso de la modernidad, en razón de

los cambios técnicos que alteraron el mundo económico, social y político donde vive el autor. En el caso de la producción literaria en prosa emana de la condición en la que se encuentra Latinoamérica en este fin e inicio de siglo, como a continuación lo señala José Miguel Oviedo. Oviedo sostiene que:

El modernismo nace de una conciencia crítica de esas carencias del positivismo, y de impulso por modernizar las ideas, el pensamiento y la sensibilidad de los americanos que enfrentaban ya el siglo XX; es decir, representa un vasto esfuerzo por recuperar la armonía perdida entre la realidad social y sus formas artísticas, impulsando ambos a vivir, por primera vez, la auténtica experiencia de la modernidad. (Oviedo, 1989, pág. 22).

2.2. Definición de novela

Todo intento de definir de forma precisa la “novela” parece abocado al fracaso porque se acogen a la referencia de dicho término una gran diversidad de textos agrupables en subconjuntos con notas comunes escasas. En común sólo parecen tener el hecho de estar escritas en prosa. Esta complejidad y carácter amorfo de la novela parece el obstáculo mayor para su definición como género: libertad formal máxima como género literario, con una variedad absoluta de temas y enfoques. Según M. Bajtín³ dicha diversidad se debe a que la novela es el único género literario aún en formación, no consolidado todavía: para Bajtín sólo determinados modelos de novela son históricamente duraderos, pero el canon genérico no está fijado.

Según Bobes Naves, el narrador, otra categoría constante en las novelas, no es de tipo sintáctico como las anteriores, sino semántico, porque es el encargado de modular las relaciones entre las categorías sintácticas para conseguir el sentido concreto que

³ “La novela es un género con problemática, aunque la producción novelesca en masa es un auténtico modelo de puro entretenimiento y superficialidad, inalcanzable para otros géneros, la novela es una historia de amor, aunque lo más importantes modelos de novela europea carecen por completo del elemento amoroso, la novela es un género en prosa. P.454

adquieren en cada novela: a partir del narrador se establecen las relaciones semánticas, pues constituye el centro desde el que se organiza el discurso y sus voces, las distancias entre personajes y acciones, el punto de vista, el tono (irónico, sarcástico, etc.), el ritmo y los modos de la narración, etc.

Se considera que todas las novelas están construidas con las mismas categorías: los personajes, bajo formas y funciones múltiples; las acciones y situaciones, mínimas a veces y trepidantes otras; y el cronotopo, unidad conjunta y orgánica de espacio y tiempo, con formas y relaciones diferentes. Así, en las novelas, el cronotopo sirve de coordenada espacio-temporal donde se sitúan las acciones realizadas y/o sufridas por los personajes.

Las categorías arriba citadas son unidades sintácticas de la novela que adoptan diversidad de formas en cada relato, estableciendo entre ellas relaciones peculiares en un esquema cerrado y propio de cada texto narrativo: puede darse un esquema abierto o cerrado, un esquema cíclico o sumatorio de motivos, un esquema de subordinación de motivos a un motivo principal, pueden carecer de relación alguna y actuar sobre el absurdo, pero todo obedece a la lógica de sus acciones dentro de la historia. pero puede afirmarse que : de un modo o de otro, siempre se encuentra un esquema en la novela, es decir, un modelo de relaciones entre sus términos, al que denominaremos 'argumento', que organiza en un orden el conjunto de los motivos o 'historia" (Bobes Naves, 1998, pág. 43).

A partir del narrador se han intentado definiciones del género novelesco. En todo caso, el narrador, además de una categoría que se describe como cualquiera de las unidades sintácticas, es una categoría que funciona como centro de referencias para identificar los valores semánticos y las relaciones pragmáticas de los textos narrativos.

En este acercamiento, una definición de novela que sea lo suficientemente comprensiva para tener en cuenta todas o la mayor parte posible de las variantes y elementos constitutivos de los relatos es muy difícil de formular. Quizá por ello las definiciones de novelas más amplias que se han formulado suelen prescindir de categorías y unidades del relato, centrándose, por ejemplo, en las causas o finalidades últimas. Cuando se ha tomado en cuenta alguna categoría narrativa ésta ha sido normalmente el narrador, al

que suele asignarse una función decisiva. Pero, en definitiva, la novela tiene diversas formas de manifestarse por relación a la categoría del narrador, o por relación a cualquiera de las categorías sintácticas que la constituyen, y además puede hacer de cualquiera de ellas la dominante de un texto y articular desde ese centro todas las demás.

La definición de novela según Bobes Naves podría concretarse así:

La novela es un relato de cierta extensión que, tomando como centro de referencias la figura fingida de un narrador, presenta acciones, personajes, tiempos y espacios, convirtiendo a alguna de estas categorías en dominante en torno a la cual se organizan las relaciones de las demás en un esquema cerrado o abierto, o simplemente se superponen sin más relación que la espacial del texto” (1998, pág. 18).

2.3. Rasgos de la novela modernista hispanoamericana⁴

Haciendo una valoración en su conjunto la novela modernista se caracterizó por los siguientes rasgos generales:

En el plano del contenido:

- a) La oposición entre el sistema de valores del protagonista y su medio ambiente.
- b) La ostentación, por parte del protagonista, de un vanguardismo literario, artístico o sencillamente cultural, en función de protesta contra ese medio ambiente.
- c) La posibilidad de relacionar el medio ambiente del texto de ficción con la realidad contemporánea latinoamericana, sea por medio de un mundo que represente esta realidad, o sea por medio de un mundo histórica y/o geográficamente alejado, pero, por lo general, en alguna relación reconocible con la realidad latinoamericana del momento.

⁴ Según Klaus Meyer – Minnemann en su conferencia: La novela modernista Latinoamericana; brindada el 8 de marzo de 1994 en la Facultad de Letras de la Universidad de Costa Rica.

En el plano de la expresión:

- a) La concentración del argumento a favor del protagonista con enfoque particular en las vicisitudes de su “vida interior” (sensaciones y sentimientos).
- b) El empleo consciente de los medios de expresión, especialmente del estilo indirecto libre, para la representación de esta “vida interior”.
- c) El desarrollo de un léxico y de una sintaxis apropiada, en contra de las normas oratorias vigentes de la prosa literaria hispánica, para establecer un paralelo a la ostentación del vanguardismo literario, artístico o cultural del protagonista. (Minnemann, XXXIII).

Tendencia al cesarismo que pretende escandalizar (esta tendencia es producto de la influencia difusa de los escritos de Nietzsche, generalmente mal digerido por los escritores modernistas).

Es una consecuencia del sentimiento de condena de la sociedad individualista burguesa que experimenta el escritor marginado. (Minnemann, XXXIII)

A diferencia de los que vuelven la espalda a la sociedad, los partidarios del cesarismo quieren dominarla por el terror. (El evangelio del amor)

Pero sería erróneo concluir, que tanto, el fin de siglo europeo como el modernismo conducen de por sí al apoyo del autoritarismo político. Hay otras soluciones, como por ejemplo la reconciliación con la doctrina cristiana, (caso que se plantea en la novela El Evangelio del Amor de Gómez Carrillo), que reemplazan al vanguardismo artístico.

2.4. Sujeto cultural según Edmond Cros

El concepto de sujeto, en su uso común, es una reacción contra el privilegio del yo o del individuo en el pensamiento sociológico del siglo XX.

El precursor de este concepto es Lacan, para quien los sujetos son distintos del yo, que es concebido como un producto ilusorio del estadio del espejo, luego más adelante Louis Althusser emplea este término para analizar la transformación de los individuos humanos en sujetos, gracias a los efectos de la ideología.

Generalmente se concibe al sujeto como el producto o el efecto de una estructura, y no como su fuente de origen.

El sujeto no tiene voz propia, y no es el origen del sujeto, antes bien, es hablado por la ley y la cultura. Según Cros, el sujeto⁵ es una máscara, un lugar-teniente, pues detrás de esta ilusoria subjetividad se oculta al sujeto cultural., o, en otras palabras, el concepto de sujeto cultural implica un proceso de identificación, de manera que, en el sujeto cultural, Yo se confunde con los otros, el Yo es la máscara de todos los otros.

Se trata de una doble demanda del ser humano, en la que sus dos constituyentes, el ego y el sujeto cultural, se manifiestan de forma diferente: el sujeto cultural se expresa en el enunciado; mientras que el ego o sujeto del deseo, solo puede darse a oír en la enunciación, dos constituyentes, que surgen al mismo tiempo tomando en cuenta que no es el sujeto quien se identifica con el modelo cultural, sino al revés, es ese modelo cultural lo que lo hace emerger como sujeto.

El desasosiego y la desesperanza misma que dicha situación generan a Teófilo Constantino, le hace percibir la alienación a la que está sometido por su obsesión personal, ese deseo de alcanzar una vida dedicada a la búsqueda del amor divino. Entiendo por sujeto cultural una instancia que subsume todos los individuos de una misma colectividad para no ocultar su naturaleza ideológica fundamental: su función

⁵ En la mayor parte de las teorías actuales de lo literario, se maneja el concepto de sujeto colectivo (Goldmann) y el autor biográficamente determinable no es sino una conciencia habitada por multitud de sujetos transindividuales que hablan en él según sea la situación o circunstancia en que se ejerza la palabra. (Amoretti, pág. 115)

objetiva consiste en integrar dentro de un mismo conjunto todos los individuos, aunque remitiendo a sus respectivas posiciones de clase en la medida en que cada una de estas clases sociales se apropia (...) de este bien colectivo” (Cros, 2003, pág. 165)

Es más, es aquí donde descubre la inevitable doble dimensión de la persona –individual y colectiva -, la escisión del yo. Es así de esta forma como se llega a manifestar el sustrato socio-religioso e ideológico que soporta.

Según Cros, las diferencias entre los sujetos corresponden a la mayor o menor adecuación del individuo a los modelos de comportamiento y esquemas culturales que se encuentran en los contextos en que aparecen los sujetos culturales.

Mientras el sujeto transindividual es de orden unidimensional, el sujeto cultural define un espacio complejo, heterogéneo, conflictual, un conjunto con una dominante dinámica donde se encuentran redistribuidos los trazados semiótico-ideológicos de un cierto número de sujetos transindividuales cuyo número e importancia varían en función de los individuos (2003, pág. 177)

CAPITULO III. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

3.1. MÉTODO

Principios metodológicos de apoyo al análisis del corpus

Pretender una nueva lectura de la novela modernista centroamericana del siglo XIX, exige buscar nuevos instrumentos de análisis y, sobre todo, revisar los enfoques metodológicos desde los cuales se ha estudiado este tema. En un primer momento, los estructuralistas defienden la aplicación del método hipotético-deductivo. Barthes explica que un analista de relatos:

Por fuerza está condenado a un procedimiento deductivo, se ve obligado a concebir primero un modelo hipotético de descripción (que los lingüistas americanos llaman una “teoría”) y descender luego poco a poco , a partir de este modelo, hasta las especies que a la vez participan y se separan de él: es sólo a nivel de estas conformidades y de estas desviaciones que recuperará , munido entonces de un instrumento único de descripción, la pluralidad de los relatos , su diversidad histórica , geográfica, cultural (Barthes, 1974, pág. 11).

El problema que se plantea a partir de la oscilación entre teoría y crítica de la literatura, impide o dificulta el uso de la propuesta metodológica del método hipotético-deductivo en los estudios de la ciencia literaria; la teoría ha surgido y se sigue nutriendo de las lecturas de las obras literarias, en otras palabras, deviene de un proceso inductivo. El crítico literario David Maldavsky en su análisis de la naturaleza del signo literario como punto de partida para la aplicación del método hipotético-deductivo en la investigación literaria, encuentra otro concepto importante como es la “sobredeterminación”; el análisis crítico presupone una selección jerárquica de los aspectos que se examinarán a partir de una concepción teórica que se elija:

La noción de sobredeterminación implica, pues la hipótesis de que existen múltiples sentidos, pero articulados jerárquicamente. Si se cambia el punto de mira del investigador, puede cambiar también la jerarquización. Si un estudioso se dedica a investigar el Martín Fierro con un enfoque económico, sus conclusiones han de ser

distintas de las de un antropólogo o bien de las de un filólogo. Cada uno encontrará distintos sentidos en una obra, enfatizará la importancia de algunos datos por sobre la de otros (Maldavski, 1974, pág. 20).

La idea acerca de la sobredeterminación es una premisa importante dentro del campo de la ciencia literaria, más allá de la pluralidad de enfoques teóricos de la teoría y la crítica literaria.

Ante esta pluralidad de teorías literarias, muchas de las cuales se nutren con postulados de otras disciplinas (psicología, sociología, lingüística, historia, etc.), no se puede pretender un estudio total de una obra literaria. Por lo anterior, es indispensable elegir, al inicio de toda investigación, que orientación teórica se le dará. Hay que reconocer aquí que el conocimiento científico de lo literario, también es discursivo, porque este al final tiene que presentar las pruebas que demuestren el nuevo conocimiento producido.

En este trabajo se utilizará una metodología cualitativa. La metodología cualitativa, como indica su propia denominación, tiene como objetivo la descripción de las cualidades de un fenómeno (en este caso el concepto de "Sujeto cultural". Busca un concepto que pueda abarcar una parte de la realidad. No se trata de probar o de medir en qué grado una cierta cualidad se encuentra en un cierto acontecimiento dado, sino de descubrir tantas cualidades como sea posible se representan a través del sujeto cultural como categoría de análisis.

En su fase de aplicación metodológica la investigación se apoyará en la inducción para el desarrollo de los análisis literarios del corpus seleccionado. En particular la metodología a utilizar se fundamentará en la teoría de la literatura, la sociocrítica⁶, el psicoanálisis, la crítica literaria, la hermenéutica y la semiótica, para llevar a cabo el objetivo general de la investigación y que puedan dar los resultados que se plantean a través del análisis de las obras literarias que conforman el corpus seleccionado. No hay

⁶ La propuesta sociocrítica consiste en demostrar que toda creación artística es también una práctica social, y por ende una producción ideológica, precisamente por ser un proceso estético y no porque vincule tal o cual enunciado preformado, hablado en otro lugar por otro tipo de prácticas.

que perder de vista que una teoría literaria ofrece elementos, herramientas o bases para el análisis, pero no es una metodología.

El investigador tiene que hacer el esfuerzo de leer lo que está escrito y no lo que quiere leer por motivaciones subjetivas o extraliterarias. En este caso el método científico no garantiza objetividad. Según Hebe Molina existen varios tipos de investigaciones literarias. Teniendo en cuenta el objeto seleccionado y el alcance de la indagación, las investigaciones literarias se pueden clasificar en seis tipos:

- a) **Bibliográfica y documental:** es un estudio básico, instrumental, previo a otros tipos de investigaciones. se determina el texto original o la mejor edición, aplicando el método de la crítica textual. También, es posible efectuar rastreos hemerobibliográficos para identificar los estudios realizados sobre el tema, autor, obra, periodo literario, etc.
- b) **Reveladora:** presenta obras poco difundidas o textos antes no considerados como literarios. Suele dar por resultado un trabajo de tipo descriptivo.
- c) **Teórica o especulativa:** plantea, explica y justifica nuevos conocimientos teóricos sobre la literatura en general o sobre algún aspecto en particular.
- d) **Crítica:** analiza las características de una obra y propone variantes de interpretación de los sentidos que ella encierra (hermenéutica, en su sentido etimológico).
- e) **Histórica o cultural:** establece relaciones causales entre el texto y su contexto histórico-cultural.
- f) **Comparativa:** desde un mismo enfoque teórico, contrasta por lo menos dos objetos de investigación (obras. Estilos, contenidos, cosmovisiones, etc.). Estas cuatro últimas son de tipo explicativo-argumentativo; por lo que exigen mayor nivel de rigurosidad en la aplicación del método. La investigación teórica y especulativa, la crítica, la histórica o cultural y la comparativa servirán de apoyo al trabajo que se realizará acerca del tema “El sujeto cultural en la novela

modernista centroamericana del siglo XIX”, porque permitirán la integración de la teoría literaria, la sociocrítica, el psicoanálisis, la crítica literaria, la semiótica y la hermenéutica en el análisis de los textos señalados en el corpus de la novela modernista de Centroamérica durante el siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX.

3.2. TÉCNICAS DE PROCESAMIENTO Y ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN

Los pasos que se seguirán incluye tres etapas:

- La indagación (análisis textual)
- La demostración
- La interpretación de resultados.

En cada una de estas etapas se utilizarán técnicas particulares.

La indagación.

En esta etapa se debe partir del análisis textual del corpus, para ello se requiere una capacidad interpretativa para poder responder a las interrogantes que puedan surgir del contacto con las estructuras textuales de las obras a revisar. Hay que poder dar respuestas al asombro que pueda producirse luego de una lectura a profundidad de las temáticas que surgirán, y que pueden interesar al investigador. Es necesario en esta primera etapa determinar desde que enfoque teórico-crítico se va a encarar la formulación del problema, y la búsqueda de las respuestas. La formulación del problema nos lleva necesariamente a enunciar los objetivos que nos proponemos hacer, cómo será la investigación.

La demostración.

En esta segunda etapa se tratará de encontrar los argumentos que nos puedan servir como pruebas que confirmen nuestra pregunta de investigación. En la ciencia literaria, estas pruebas vienen a ser proposiciones que podemos formular una vez hayamos

comparado el texto (o los textos) con la teoría (o las teorías). Esta proporciona los principios, los conceptos básicos y las leyes que definen lo literario.

El aporte del análisis crítico nos permite la identificación de esas leyes y de esos conceptos en los datos textuales que hemos podido objetivar. Cuando integramos los datos a la teoría y, gracias a esta, valoramos lo leído o interpretado, completamos un juicio u opinión que complementa las proposiciones que se pueden ir encadenando unas con otras, ya sea por un proceso de deducción o inducción, para lograr llegar a una tesis. Entonces, para organizar una demostración necesitamos; extraer datos pertinentes de los textos que se van a leer (El oro de Mallorca, Almas trágicas y El evangelio del amor), y así poder demarcar los conceptos y leyes correspondientes y formular las afirmaciones o proposiciones que puedan sintetizar la comparación texto-teoría, relacionadas entre sí y con los juicios propios y con los de otros investigadores y que nos lleve a una conclusión.

3.3. LA INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS.

En esta etapa se debe de tomar en cuenta los posibles destinatarios y su grado de conocimiento del corpus y del marco teórico seleccionado. Se procederá a ordenar la exposición de lo general a lo particular, de lo contextual a lo textual. Una segunda metodología que se utilizará, es el método hermenéutico que permitirá apoyar la investigación literaria crítica que se realice en cada uno de los textos del corpus seleccionado. Propiciará profundizar en el análisis de las características que se identifiquen en cada uno de los textos y su relación con la sociedad, la cultura y la ideología. Entre algunas indagaciones se puede formular las siguientes interrogantes dirigidas a los textos en estudio: ¿Qué significa este texto? ¿Qué nos quiere decir desde nuestra perspectiva de interpretación? Lo anterior podría ayudar a identificar el verdadero significado que los textos comunican al momento de su lectura y poder establecer una red de interrelaciones con las formaciones sociales y discursivas a las cuales pertenecieron los escritores de estas obras literarias.

CAPITULO IV. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

4.1. El sujeto cultural en el “Oro de Mallorca”

Introducción:

Según, planteamiento de la sociocrítica, “todo texto literario es producto de un fenómeno de conciencia, o más bien de una serie de fenómenos de conciencia” (Cros, 1986:93). En el caso del “oro de Mallorca”, hay una enunciación que está condicionada por la presencia de un narrador que nos va ir presentando ciertos indicios textuales que nos remiten a la narración en tercera persona y a reflexiones en donde aparece el sujeto en primera persona.

“Benjamín miró el panorama de la gran ciudad mediterránea, dio un último saludo a la enorme estatua de Notre –Dame de la Garde, que se alza desde su eminencia, y luego se puso a contemplar distraídamente el mar, tan amado por él”. (Fernández Ripol, 2001, pág. 230)

Pero, Dios mío, si yo hubiese buscado esos placeres, que, aunque fugaces, dan por un momento el olvido de la continua tortura de ser hombre, sobre todo cuando se nace con el terrible mal de pensar, ¿Qué sería de mi pobre existencia, en un perpetuo sufrimiento, sin más esperanza que la probable de una inmortalidad a la cual tan solamente la fe y la pura gracia dan derecho? ¿Si un bebedizo diabólico, o un manjar apetecible, o un cuerpo bello y pecador me anticipa “al contado?” un poco de paraíso, voy a dejar pasar esa seguridad por algo de que no tengo propiamente una segura idea (2001, págs. 232-3).

En las citas anteriores, podemos identificar ese diálogo que se establece; en donde se puede ver materializada esa relación presente en el texto por mediación de la palabra de esos discursos sociales que se expresan en las individualidades de los sujetos, y en donde se manifiesta la interioridad psíquica del hombre, deseos, fobias y sentimientos; estos son presentados bajo la forma discursiva de procesos de subjetividad que están enmarcados dentro de la condición social del que los emite. Esta situación, según, Benveniste y Lacan plantea un problema que tiene relación con la enunciación en el

lenguaje en donde se supone, en primer lugar, la existencia de: “Tres niveles de conciencia.

Conciencia clara, el no-consciente, el subconsciente), esencialmente estructurados en torno a y por signos adquiridos, lo que no significa que cada uno de estos signos haya transferido intacta su valencia, sino que esta, por el contrario, se ha redistribuido dentro de y por este nuevo sistema” (Cros, 1986, pág. 96).

Esto implica que la cultura funciona como una parte esencial de toda sociedad, en donde emergerá el sujeto colectivo que representará todo ese proceso de acumulación de la memoria colectiva, en donde la historia como proceso dialectico, reflejará en su desarrollo las tensiones políticas y las contradicciones ideológicas del sujeto dentro de una dinámica cultural que los sujetos culturales representaran en sus prácticas individuales. Según Cros, cuando se habla de sujeto cultural hay que tener en consideración los aspectos siguientes:

1. “Una instancia de discurso ocupada por yo;
2. La emergencia y el funcionamiento de una subjetividad;
3. Un sujeto colectivo;
4. Un proceso de sumisión ideológica” (1986, pág. 9).

Si se vuelve a revisar el texto señalado anteriormente, se puede identificar esa presencia del yo⁷, y no hay duda que es la reflexión que se efectúa en el proceso de desarrollo de la vida social que un sujeto cultural ha alcanzado hasta ese momento; de ahí que se dé esa necesidad de autorreflexión individual que se realiza en un momento dado; en este caso Rubén Darío, después de realizar una vida errante, logra radicarse en París, donde vive una vida plena en actividades culturales , sociales y literarias, pero en ese camino

⁷ Según, el crítico granadino Juan Carlos Rodríguez, la presencia del “Yo soy” es parte de lo que él denomina como “La teoría del inconsciente ideológico”. «El “yo” del inconsciente psíquico está atrapado siempre, configurado desde el principio de su intento de constitución, por el “yo-soy” histórico, por el inconsciente ideológico de unas relaciones sociales dadas» (Rodríguez 2001b: 394).

de la vida llega en un momento dado, la monotonía, el tedio y el cansancio; surgiendo la necesidad de poder cambiar ese estilo vida, decide viajar a España, a Isla de Mallorca.

Para analizar la vida de Rubén Darío es necesario retomar el planteamiento que hace Lucien Goldmann en donde afirma:

Que el sujeto transindividual invade las conciencias individuales de cada uno de los individuos que participan en él mediante microsemióticas específicas, pero estas microsemióticas transcriben en signos el conjunto de las aspiraciones, de las frustraciones y de los problemas vitales de cada uno de los grupos implicados, ofrecen en cierto modo una lectura de las modalidades de inmersión en cada uno de ellos (1986, pág. 94)).

Debemos revisar cómo se afianza la individualidad en los escritos autobiográficos de Darío para poder entender ese proceso de transformación que se manifiesta en los desdoblamientos del sujeto en el “yo” que actúa y ese otro “yo que corresponde al “yo” de la enunciación, esto permite un acercamiento al contexto cultural de donde viene o surge, no hay duda que tenemos un sujeto cultural provinciano, periférico, centroamericano presente, en sus primeros viajes entre Nicaragua, El Salvador y Guatemala, que van a cimentar ese proyecto. Luego su viaje a Chile, Argentina, y posteriormente su aparición en España y París, cierran ese proceso en un contexto cultural más cosmopolita, en donde se manifiesta esa transición a ese otro sujeto cosmopolita que determinará el anhelo que había tenido desde niño de conocer Europa, específicamente París. “Yo soñaba con conocer París desde niño, a punto de que cuando hacia mis oraciones rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París”. (LVRD, 2010:127-128).

Según, Páscale Casanova en aquellos tiempos se veía a París como un lugar de encuentro de diferentes culturas, “hace efectivamente de la ciudad una “Babel”, una “Cosmopolis”, una encrucijada mundial del universo artístico”. (Casanova, 2001, pág. 49)). Esto invoca a un locus hegemónico de la cultura mundial en donde convergen en unas fuerzas centrípetas y centrifugas esa alteridad del otro, el de las culturas periféricas o subalternas que son atraídas por ese centro, donde las identidades nacionales de esos

sujetos son en alguna medida invisibilizadas por el poder de la vieja cultura que Francia irradia. Esa misma idea es expresada por Darío en su trabajo juvenil “A. De Gilbert dedicado a su amigo Pedro Balmaceda”, en los aspectos siguientes:

¡Oh, cuantas veces en aquel cuarto, en aquellas heladas noches, él y yo, los dos soñadores, unidos, por un afecto razonado y hondo, nos entregábamos al mundo de nuestros castillos aéreos! Iríamos a Paris, seríamos amigos de Armand Silvestre, de Daudet, de Catulle Mendes; (...) ¡Oiríamos a Renán en la Sorbona y trataríamos de ser asiduos contertulios de Madama Adam, y escribiríamos libros franceses! (Darío, A. de Gilbert, 1889, pág. 34)

En este fragmento encontramos la presencia de ese París idealizado a base de lecturas y de ese proceso de subjetivación que construye el sujeto cultural en su imaginario social. Después de expresar su deseo de viajar a Paris, Darío manifiesta su afán de escribir libros en idioma francés; señalando de esta forma su identificación, casi mimética con la cultura literaria de la ciudad de las letras; y su deseo de desarraigo con la realidad que vive en ese momento de su existencia a partir de esa influencia; que le sugirió sus lecturas del París textual. Un París imaginario construido a partir de sus lecturas de los grandes escritores de las letras francesas y de los modelos literarios universales.

La mención de París es un tópico recurrente en todos los representantes del modernismo, este cosmopolitismo es una característica esencial en sus integrantes, en el caso de Darío, hay un proceso que va desde la idealización al desencanto, esto se evidencia años después en 1912 cuando Darío ya había realizado su deseo de viajar a Paris y, por tanto, había visto cumplirse el sueño de vivir en Paris. Para recordar este acontecimiento escribe un artículo titulado “El deseo de Paris” en el que relata su encuentro con un joven con deseos de ir a Paris:

¿Conoce usted el francés?... ¿No? Pues mil veces peor ir a Paris, en esas condiciones... ¿A qué? Tendrá que pasar penurias horribles... Andará usted detrás de personas que hablan español, por los hoteles de tercera orden, para conseguir un día sí y treinta días no, algo con que no morir de hambre (...) Luchar en París para vivir en Paris de la

literatura: ¡Pero ese es un sueño de los sueños! (...) ¿Que se ha imaginado usted que es Paris? (Pera, págs. 265-267)

Todo ese itinerario cronotópico que Darío ejerce va a dominar su imaginario; y es a partir de este momento en donde Paris y Madrid se convertirán en los espacios en los cuales ese sujeto centroamericano se transformará en ese otro; el sujeto cosmopolita y en donde se forjará a partir de su marginalidad periférica un espacio que le permite ejercer el poder del letrado; y así poder convertirse en el portavoz de esos espacios escriturales subalternos en los centros hegemónicos de la cultura y del poder. Esta posición no significa, que Darío niegue su pertenencia a ese espacio ístmico de la América Central; a pesar que, para poder lograr ser el símbolo de la representación de la literatura centroamericana y latinoamericana; tenga que camuflajarse con ese lenguaje retórico que se da en su etapa preciosista del “arte por el arte”, aunque como se manifiesta después; esto viene a ser una etapa más en su práctica escrituraria, porque luego, van apareciendo fracturas o cambios determinados por ese proceso de subjetivación marcado por sus crisis existencial, de la fragmentación y articulación en formas de ese pesimismo o melancolía que se manifestará en sentimentalidad y por otro lado de una fuerte impregnación de ese poder afectivo que se expresa en su poesía, en ese proceso de su evolución de su yo existencial⁸ que reflexiona a través de la palabra.

En este sentido, el sujeto cultural⁹ que se representa en el “Oro de Mallorca” va estar marcado por diversos intertextos en su génesis textual; por un lado; su infancia en esa tierra tropical, su formación religiosa y luego en su pubertad, todo lo anterior , se expresa en un “yo” marcado por un temperamento erótico que está ansioso de goces, de una

⁸ Acontece que el contacto con ideologías diferentes de las que predominaron en el ambiente en que fuimos creados es capaz de promover un proceso de transformación personal. Por lo tanto, existe lo que llamamos inconsciente ideológico. La mezcla de ideologías que influenciaron la vida de cada uno, forma un inédito conjunto de ideas. Personal, único. Así, es coherente decir que cada persona tiene ideología propia, resultado de las ideologías presentes en su vida, sus experiencias, sus opciones (o falta de opciones). Y esta no es la excepción, Darío tuvo un proceso de su evolución que se refleja en sus etapas de su obra poética.

⁹ Posteriormente, señala que la noción de sujeto cultural, implica un proceso de identificación mediante la constitución de un espacio psíquico de un único individuo. Lo que no impide que forme parte también de procesos de socialización. En todo caso, funciona como una instancia intrapsíquica que posiblemente coincide con la del sujeto no –consciente sin reducirse a ella y atraviesa otras nociones como las de sujeto ideológico y sujeto transindividual. (Chicharro, 2012, pág. 81)

imaginación exaltada que sólo se complace en las prácticas escriturarias estimuladas por su afición a la bohemia ; y como resultado, esto viene a tener sus fatigas, que al final cobran su cuenta; y por último, ese deseo innato de gozar el instante al máximo y esta forma de vivir, viene a ser problematizado por una educación religiosa que marca su existencia:

Había nacido en una ciudad de la América española, de una familia burguesa, con algún haber. (...) después el despertar de su pubertad en el colegio, los estudios mal seguidos, un tiempo internado en un establecimiento que había sido antiguo convento de franciscanos y donde era sabido que también aparecían fantasmas, aun de día, entre las viejas piedras terrosas ... las iniciaciones de la carne, las sorpresas sexuales de las que creía en su ignorancia ser descubridor ... El cómo un día se sintió enamorado y poseído de la música y apasionado por el misterio de la mujer... Su misticismo junto a su innato erotismo ... ¡Cuán lejos aquellos comienzos! Y, ¿no había sido entonces, entre los catorce y los quince años, cuando probó por la primera vez el veneno que había de influir más tarde en el desarrollo de su mentalidad y en la formación de su carácter, y quizá en una parte de su obra? Todo había sido dependiente de las disposiciones del destino. (2001, págs. 238-9).

Se refleja la presencia del contexto cultural de aprendizaje o el interdiscurso social que el sujeto cultural transindividual a recorrido a través de los procesos de subjetivación que le permiten la autorreflexión y ligado a esto su constante arrepentimiento que ficcionaliza, y donde se puede ver una cierta distancia de la realidad referencial. Esto viene a reflejar las estructuras mentales y las formaciones ideológicas producidas por la formación social en que vivió Darío:

Si-le argüía una voz interior, que estaba de acuerdo con lo que mucha gente le decía –pero no sería tu obra la actual, no sería tu obra la actual, no serías tú el que eres, no serías tú” ¿Serías esto verdad? Sus armonías, sus poemas musicales, estaban impregnados de esencia fatal, estaban llenos de la sangre de su corazón, del sudor de sus agonías, y había sido preciso que así fuese eso... Y “eso”, ¿Para qué? Para la consecución de un nombre, de la gloria, que, es en lo infinito del tiempo, no el sol de los muertos. (2001, págs. 239-240)).

Es bien manifiesta esa preocupación inmediata en la que se debate su vida y las formas de representación que tienen para él en su futuro y ese momento de crisis por la que pasa; es aquí donde aparecen esos procesos de autocrítica, de autorreflexión que vive en su estancia en la Isla de Mallorca en relación a su existencia. También si revisamos su permanencia en El Castillo de los Suredas, Darío, tiene varias situaciones en las cuales vuelve a caer en intoxicaciones alcohólicas, según las palabras de Sureda, que están recogidas en varias cartas, relatándole a Verdaguer lo ocurrido:

Habíamos ido a una fonda. Hube de dejarle unos momentos. Cenó con un amigo, el señor Banqué. Bebieron con algún exceso vino. Siguió bebiéndolo y después aguardiente, Rubén. El día siguiente estuvimos en Anglada, quien nos llevó por mar a la playa hermosísima de Formentor. Diónos un mal día Rubén. La noche siguiente hubimos de pasarla en la fonda y se entregó de nuevo al alcohol. Como una cuba me lo volví a Valldemosa¹⁰.

Como se puede señalar en la cita anterior, estas crisis fueron bastante frecuentes en su vida, ya antes de partir a la isla de Mallorca, suspende por varios meses su viaje por estar en un proceso de recuperación ocasionado por estos hábitos báquicos que lo afectaban frecuentemente. Antes de la partida a la isla de Mallorca Rubén Darío se encontraba muy enfermo y su trabajo literario es pobre, debido a sus problemas de salud; esto se pone en evidencia en una parte del Oro de Mallorca:

Cansado de una ya copiosa labor cuyo producto se había evaporado día a día; asqueado de la avaricia y mala fe de los empresarios, de los “patrones”, de los explotadores de su talento, dolorido de las falsas amistades, de las adulaciones interesadas, de la ignorancia agresiva, de la rivalidad inferior y traicionera; desencantado de la gloria misma(...) se veía en vísperas de entrar en la vejez, temeroso de un derrumbamiento fisiológico, medio neurasténico, medio artrítico, medio gástrico con miedos y temores inexplicables, indiferente a la fama amante del dinero por lo que da de independencia, deseoso de aislamiento y, sin embargo, con una

¹⁰Ese otro Rubén Darío, p.305.

tensión hacia la vida y al placer –¿al olvido de la muerte!- como durante toda su vida. (2001, pág. 237).

No hay duda que las aventuras de Darío en tabernas y otros lugares de diversión, de los malos negocios realizados con sus derechos de autor, y su continua bohemia le habían provocado un desmoronamiento íntimo en su actividad literaria que le llevan a una realidad dolorosa; que se expresa en sus confesiones más íntimas. Al igual que en 1906 ya había sufrido esta situación cuando visita por primera vez Mallorca, con la finalidad de encontrar un espacio para volver a restablecer su salud física y mental. Esta situación se ve reflejada en el oro de Mallorca a través del protagonista autobiográfico Benjamín Itaspes:

Se atrevió , contra las prescripciones de su médico, a tomar una taza de café...Y aunque recordó sus dolencias y sintió punzadas , molestias de gastritis , se encontró con buen ánimo , con la esperanza de que pronto el aire y la tierra encantada de la isla de Mallorca , y la bondad de los amigos en cuya mansión había de hospedarse ,en una región sana y deliciosa , y sobre todo la paz y la tranquilidad , y el alejamiento de su vivir agitado de Francia , habían de devolverle la salud, el deseo de vivir y de producir , el reconfortamiento del entusiasmo y de la pasión por su arte. (2001, págs. 231-2)

Esto viene a apoyar los vínculos que estableció Darío en su visita anterior a la isla de Mallorca en el año de 1906, y durante esa primera permanencia escribe “la isla de oro”. Y si algo es evidente, es el recuerdo que Darío tiene de este lugar cuando se ha sentido triste y amargado; según, lo atestigua Oliver Belmas¹¹ en su biografía que le dedica: Paris de Valldemosa –Rubén Darío, Michel Ange (133); -con regocijo recibida su carta, con anhelo le esperamos. Juan Sureda¹² .

¹¹Según la documentación de la doctora Carmen Bosch, en un viaje realizado a Paris por el matrimonio Sureda, éstos lo habían invitado a visitar de nuevo su casa de Valldemosa.

¹² El telegrama lleva fecha del 10 de agosto de 1913(Ese otro Rubén Darío, p.301). desde su partida en 1907, Darío había mantenido un epistolario intermitente con el matrimonio Sureda.

La influencia de ese sujeto colectivo hace su aparición en este presente inmediato que vive Darío; se manifiesta la presencia y ese dominio que ha ejercido la sociedad francesa con sus elegancias y sofisticaciones, donde hay esa lucha entre lo apolíneo y lo dionisiaco, y Darío, sin duda ha colmado la copa de sus deseos, entonces, se da la fragmentación o escisión del sujeto cosmopolita víctima de su propia actitud epicureista, en una sociedad marcadamente materialista, es conquistado sucesivamente, colonizado, emancipado, civilizado, modernizado, europeizado, subalternizado por ese discurso de la modernidad, que le prometieron la liberación de su alma, pero ahora se encuentra más allá de ese final que lo aterriza y al cual siempre ha temido.

Ya en otras dos ocasiones se había difundido la noticia de su desaparición: *“Por dos veces se había esparcido por América esa falsa nueva de mi ingreso en la Estigia; y no podré olvidar lo poco evangélica necrología que, la primera vez, me dedicará en la Estrella de Panamá, un furioso clérigo, y que decía poco más o menos: “Gracias a Dios que ya desapareció esta plaga de la literatura española...” (La vida... 2010:200).*

Esta es la percepción que tenía este cura de la producción literaria dariana; uno de los temas dominantes en su propuesta de novela “El oro de Mallorca” es la idea de arrepentimiento y una idea de redención religiosa para lograr su reconciliación con Dios; en su autobiografía confiesa que tenía más de veinte años de no entrar en una iglesia, pero si confirma que fue formado en su niñez bajo los preceptos del catolicismo, según, las afirmaciones de Antonio Oliver Belmas:

La lectura de Lulio le acercó a Dios. Las páginas de *El amigo y el amado* le traspasaron de emoción mística. Leyó también libros de horas y breviarios. Leyó la *Imitación de Cristo*¹³. Más que de la antigüedad pagana se sintió próximo a la Edad Media cristiana. Fue a misa todos los días de precepto y aun otros en que no era obligatorio frecuentó la iglesia. En el camino de Valldemosa a Palma se arrodilló una vez y rezó lloroso. Se acercó a un confesor extranjero, que le perdonó y rezó con él. Si la Cartuja, despoblada de

¹³ La *Imitación de Cristo* es un libro de devoción y ascética católico escrito en forma de consejos breves cuyo objetivo, según el propio texto, es “instruir al alma en la perfección cristiana, proponiéndole como modelo al mismo Jesucristo”. La *Imitación de Cristo*, concluida hacia 1418, de la que circularon en vida del autor varias copias manuscritas y anónimas. La obra es un tratado de mística que consta de cuatro libritos escritos por el autor en distintas épocas de su vida. (Kempis, 1733)

monjes desde la ley de la desamortización de Mendizábal, se hubiera dedicado de nuevo a culto, el mismo, el pecador Rubén, habría entrado en ella como el primer cartujo y quizás los hagiógrafos tendrían que hablarnos hoy de San Rubén Darío y los lectores no tendrían que leer a Francisco Contreras, Arturo Torres Rioseco, Edelberto Torres, o al autor que ahora están consultando amablemente¹⁴.

Esta inclinación de Darío hacia lo religioso es una vuelta a sus años de infancia cuando en su natal Nicaragua fue iniciado primero en su casa, luego por los jesuitas; Darío tiene una profunda formación religiosa y esto está presente en su vida y en su poesía; pero es una lucha que lo acompañará durante toda su vida; esa dialéctica entre el hedonismo y la fe tradicional; esto se manifiesta en Benjamín Itaspes; ya que él va a ser dominado por el alcohol y el sexo, pero a pesar de esto conserva su instinto místico y religioso.

Hay algo que desde joven lo atraerá y es la constante búsqueda de lo esotérico, esto es lo que se encuentra en algunos intelectuales y artistas de su época y que no escapa a Darío: *“cayó en mis manos un libro de masonería, y me dio por ser masón, y llegaron a serme familiares Hiram, el templo, los caballeros kodesh, el mandil, la escuadra (...) y toda la endiablada y simbólica liturgia de esos templos ingenuos”*. (2010:39). Y luego, ya en otra época de su vida hace esta evocación:

Me había dado desde hacía largo tiempo a esta clase de estudios, y los abandoné a causa de mi extremada nerviosidad y por consejo de médicos amigos. Y había, desde muy joven, tenido ocasión, si bien raras veces, de observar la presencia y la acción de las fuerzas misteriosas y extrañas, que aún no han llegado al conocimiento y dominio de la ciencia oficial. (2010:169-170).

Esta inclinación está determinada por el ambiente que se vivía en esa época en la modernidad parisina y en los círculos ilustrados de esa búsqueda de lo sobrenatural, como una forma de ideología científica que busca lo escatológico. Pero esta búsqueda de lo escatológico está condicionada por ese mismo temor y la incerteza que vive el

¹⁴Ese otro Rubén Darío, p.302.

hombre de la modernidad ante lo desconocido, ante la imposibilidad de poder trascender más allá de la muerte.

En Darío este sentir se refleja en muchas de sus creaciones , por ejemplo, en sus “Nocturnos “y en su soneto “Lo fatal”, en donde se expresa una forma de angustia existencial que lo acerca a la filosofía existencialista de la segunda Guerra Mundial; son estos sentimientos los que se encuentran presentes en “El oro de Mallorca” ; en un escenario que es bien familiar con esta posición; la misma que se refleja en el antiguo Castillo que fue utilizado como convento; la Cartuja en la cual se ve esculpida la imagen de San Bruno, la residencia de los Suredas; en la génesis textual de la obra se encuentran estas reflexiones:

Decía: me das, Señor, facultades mentales para juzgar y apreciar los conceptos de la vida, y en todas las disposiciones que atañen a la humana persona encuentro la presencia de lo ilógico. Tengo estos ojos ansiosos de bellos espectáculos, esta boca deseosa y sedienta de gratos gustos, estas narices que buscan aspirar deleitosos perfumes, estas orejas que tienden a todos los armoniosos sonidos, este cuerpo todo que va hacia los contactos agradables, a más del sentido del sexo, que me une más que ninguno otro a la palpitación atrayente y creadora que perpetúa la vitalidad del universo. Y, sin embargo, has puesto delante de mí el espectro del pecado, la incompatibilidad del dogma, y nada de la ceguera espiritual con que favoreces a tus escogidos. (2001, pág. 261)).

El poeta se siente expulsado de ese Edén soñado por su misma sensualidad, ese hedonismo manifiesto lo domina y le impide llegar a esa purificación espiritual que ha sido su búsqueda eterna.

Este problema es una constante en su vida, desde que en su primera infancia es iniciado en las actividades litúrgicas:

Se le presentó en el panorama de su memoria su niñez perfumada de leyenda religiosa, de ingenua devoción, de piadosas prácticas: la iglesia a donde iba a misa primera, al alba, cuando aún estaban encendidos los faroles de petróleo de la vieja ciudad. Oía la misa con devoción y aun había aprendido a ayudar a ella. Resonaban

aún ecos perdidos en el fondo de su alma (...). Y en su casa católica, los rezos, cuyos retazos venían a veces a su recuerdo, “epaves” que flotaban después de tempestades de su vivir (ODM: 22).

El sujeto cultural es constantemente dominado por este sentir existencial que es evocado de manera reiterada, en un constante diálogo con la divinidad, pero más que una llamada de arrepentimiento se da una obsesiva idea de recriminación por haber sido expulsado de ese paraíso del que hubiese querido formar parte, por eso llega a sostener que la misma voluntad divina y el nombre de Dios es símbolo de fatalidad en el poema siguiente se plantea esta idea:

Yo sé que tu fe me ayuda como un báculo /, y sé que la esperanza tiene un ancla de oro/
y que el amor custodia brilla en tu tabernáculo/ y por eso te ruego a veces, y oro, y lloro.
/ Más el don que diste de comprender me abrume /, Es una lamparilla para noche tan
vasta / como es nuestra existencia de tiniebla y de bruma. / En veces he mordido dudas
candentes y hasta / he sentido, Señor, el pavor de tu ausencia. La culpa ha sido del
misterioso destino / que hizo gustar al hombre la fruta de la ciencia/ cuya pulpa estaba
hecha de veneno divino¹⁵.

Muy interesante es la representación que hace en El oro de Mallorca de Dios bajo la metáfora de un escarabajo, al que reclama esa fe negada, frente al dominio de la razón mundana:

*El planeta, buena bolsa de tierra que va rodando no se sabe qué inaudito escarabajo,
por lo infinito, no se sabe adónde... ¡Ah! No haber apuntalado con los más firmes
aceros de la convicción absoluta, desde los primeros años, una fe ciega, ciega por
completo, en vez de esta fe en extremo miope que se acerca al misterio para ver mejor,
y luego no ve nada (...) y la seguridad de que tarde o temprano se pasará tras la cortina
de sombra. Por eso, hay que tenerlo entendido, por esa obsesión de que no podía*

¹⁵Lo difundió el literato español Dionisio Gamayo Fierros, uno de los invitados a Nicaragua para conmemorar el centenario natal de Rubén Darío, en el artículo. “Un poema a Dios, y posiblemente escrito hacia 1907, por Rubén Darío” (La Prensa Gráfica, Managua, 18 de enero, 1967).

librarse, buscaron muchas veces el escondite de los paraísos artificiales, el engaño cerebral y, como el avestruz, metía la cabeza en el agujero... (2001, pág. 240)).

Ese sujeto transindividual según, Goldmann, a pesar de alcanzar su trascendencia a través de la fama, la gloria; al final está atravesado por las dudas; que son una consecuencia de ese deseo de inmortalidad, ese escarabajo representa al individuo que a partir de su existencia lleva una serie de deseos que atraviesan sus sentidos, de esa realidad que introduce en el goce de los placeres prohibidos, en una lucha que establece el ser humano entre los placeres del vino ,el misticismo y el erotismo.

Darío en buena medida vive y es parte de esta lucha desde sus primeros pasos de su vida errante, es algo que se nos viene reiterando en su obra, en sus textos autobiográficos; y ya en el cierre del texto “El oro de Mallorca, aparecen dos poemas “La Cartuja” y Valldemosa”¹⁶, en donde se manifiesta la presencia de la cultura latina en toda su expresión; en ese juego dialéctico que oscila entre misticismo y erotismo.

Estas son las fuentes que nutren su inspiración, en toda su creación poética se encuentra una constante presencia a estas influencias, y se identifica una marcada relación intertextual del elemento grecolatino como un leit motiv al que recurre reiteradamente en sus composiciones. Un aspecto derivado de la concepción religiosa de Darío se manifiesta el “*El oro de Mallorca” y este está relacionado con la presencia de los chuetas o judíos de Mallorca, la protagonista en la novela; Margarita, ex Mme. Taronji de Campos, había estado casada con un chueta, y a pesar de haber sido conversos a la religión católica son vistos como impuros, según, la obra:*”

Se les mira como una tribu maldita, como a gafos en su leprosería (...) Pero, ¿Por qué singularmente en Mallorca esta aversión a los israelitas, y cabalmente a los convertidos al catolicismo? Suelen esas familias, con fama de honestas y apenas tachadas de ciertos defectos comunes a la estirpe, ser asiduas a las prácticas religiosas , con mayor devoción que muchos descendientes de cristianos viejos; van a orar a las iglesias , principalmente en Santa Eulalia , y han salido de tales gentes, hombres de valor y de honradez,

¹⁶ Aparece en www.elaph.com.

sacerdotes, letrados , poetas y artistas que han contribuido al prestigio de la intelectualidad mallorquina ”.((2001, págs. 269-270)).

Estas ideas aparecen en el texto; donde se puede demostrar la importancia que Darío presta a esta forma de exclusión que se aplica al pueblo judío; y quizá debido a su relación que tuvo que compartir se interesa por este problema.

La presencia de Margarita en la obra como su confidente viene a despertar en Darío sentimientos conflictivos en relación a un resentimiento que está presente en su vida, quizá esta circunstancia está marcada por su educación que tuvo en su infancia que narra en su autobiografía y en “El oro de Mallorca”, se encuentran pasajes como estos en donde expresa su opinión:

La mujer, amigo mío, es la peor de nuestras desventuras, por sí misma, por su naturaleza, por su misterio y su fatalidad. (...) Y su daño está en el amor mismo en un paraíso de temporada en un goce que pasa pronto y deja mucha amarga consecuencia. Y no me juzgue usted un misógino... Ya sabrá usted- añadió riendo- algún día de estos mi novela... (2001, págs. 247-248)).

No era Benjamín un misógino: ¡todo lo contrario! Más encontraba que la mujer, inculta o intelectual, es una rémora y un elemento enemigo y hostil para el hombre de pensamiento de meditación, para el artista. Y se imaginaba las tristezas y desolaciones, o las tempestades morales que pasara el polaco en el refugio monacal –sin más consuelo que la fuerza de su poder creador, que hacia transformarse el dolor en armonía y le lanzaba en las ondas de del viento de las montañas, a juntarse con los ecos de la voz universal. ((2001, pág. 253)).

Hay un antecedente de esta posición de Darío y se encuentra en “La isla de Oro¹⁷”:

-Era una dama poco cómoda- dije. –Lo mismo dirían sus enamorados –Contesto Lady Perhaps-, y, en su tiempo, quizás usted hubiera sido uno de ellos. – Lo dudo. Una literata, casi no es una mujer: es un colega. Usted conoce la frase de cierto Conde francés, marido de una poetisa y escritora bastante linda: “¡Estoy lucido! He venido a darme cuenta un

¹⁷ <https://es.scribd.com/document/90116303/Ruben-Dario-La-isla-de-oro>

poco tarde de que me he casado con Maurice Barres, con Lavedan y otros señores que habitan dentro de la piel de mi mujer.

En las citas anteriores, Darío, define su posición en relación a su concepción de la mujer, tiene una idea que se manifiesta como una desconfianza, pues ve en ella su poder de seducción y está al final se convierte en desengaño, o como motivo de imposición de una tiranía por parte de ella. Hay que agregar al respecto, la relación muy contradictoria que tuvo con su esposa Rosario Murillo¹⁸, de la cual Darío no tendrá durante toda su vida una opinión favorable.

En el quinto capítulo de la obra, refiriéndose a su amiga y confidente Margarita Roger, se encuentra una expresión relacionada con la capacidad intelectual de la mujer: “Expuso algunos trabajos y obtuvo elogios de no pocos críticos. Más, como sucede en tales casos, su obra, si notable por algunas excelencias que se imponían, carecía de algo, un “algo” de menos que se advierte a la inmediata en la producción de los talentos femeninos. ¿Qué le falta? Se preguntaban algunos. Y los terribles repetían una frase del humorismo de Jaime Flor:

Le falta... ¡lo que les falta a las mujeres!” frase que comentaba con innumerables ejemplos y afirmaciones, con el beneplácito de Benjamín, que consideraba como teratológico¹⁹ todo caso en que la mujer se intelectualiza. Recorred la historia del pensamiento humano. (...) por eso a Benjamín le era grata Margarita Roger, a quien sabia simple en sus tentativas, esfuerzos y pretensiones. ((2001, págs. 266-7)).

En Darío esta posición no es nueva ya que desde sus inicios como escritor va estar presente este planteamiento; pero lo que se desprende de la cita anterior es que Darío manifiesta de alguna manera cierta tolerancia hacia la mujer artista intelectual, ya sea artista o científica , siempre que no olvide su función dentro de la familia, ya sea en el rol de esposa y madre y en ello influye la educación que tuvo en su infancia ,educación que cuestiona en su autobiografía como una causante de sus imperfecciones en su personalidad; nervioso, supersticioso , ya que fue marcado por ese dominio matriarcal

¹⁸ <https://www.elnuevodiario.com.ni/especiales/276406-rosario-murillo-esposa-nicaraguense-dario/>

¹⁹Se refiere a aquello que se sale de la norma, que la mujer se intelectualice no está en ese patrón.

que se le impuso en su infancia: “Ingrata suerte –se decía -. Educación de mujer... Quizás de allí vienen mis caprichos, mis debilidades, mis exasperaciones nerviosas, mis creencias en lo extraordinario, mis supersticiones...Educación de mujer, cariño, rezos, a veces latigazos...” (Fernández Ripol, 2001, pág. 238)).

Los únicos personajes femeninos positivos que aparecen en el Oro de Mallorca vienen a ser María y Margarita Roger que se representan de manera idealizada bajo los adjetivos de bondad, comprensión y pureza ; esto contrapone una situación que se vive en la literatura decimonónica europea y derivada de las representaciones de los pintores prerrafaelitas que toman como símbolo a Lilith, y Salomé como símbolos de la mujer demonio y contraponiéndolos a la imagen o representación idealizada de la “mujer ángel”, mito alimentado por la cultura dominante , capitalista, conservadora, donde el predominio del patriarcado es la constante que domina las relaciones familiares y sociales, y Darío no escapa a estas convenciones , si volvemos al texto de Darío y si nos detenemos en el personaje de Margarita Roger , podemos decir que es el arquetipo de mujer soñada por Darío en su cuento “Carta del país azul”: “Iba recatada con manto negro. La seguí. Me miró fija cuando estuve cerca, y ¡oh amigo! He visto realizado mi ideal, mi sueño, la mujer intangible, becqueriana, la que puede inspirar rimas con sólo sonreír, aquella que cuando dormimos se nos aparece venida de blanco, y nos hace sentir una palpitación honda que estremece corazón y cerebro aún propio tiempo. Pasó, pasó, huyente, rápida y misteriosa. (...)(Darío, 2000, pág. 135)).

Esta imagen que se nos representa en el texto anterior viene a ser contrapuesta a esta otra que se manifiesta en la obra:

Margarita se había embellecido, se había puesto una artística falda ceñida que enguantaba su magnífica línea estatuaria. Por el escote del corpiño se veía, de una dulce y floreal color de marfil sonrosado, algo de su cuello y del declive de sus hombros. Y su perfume preferido, un concentrado y sutil *vere-novo*, se sentía, al acercarse, como la exhalación de una inaudita mujer –azucena. (2001, pág. 279)).

Otro aspecto que se abordará en este trabajo es la presencia del sema “Oro” en El oro de Mallorca y su relación intertextual con otras obras del autor, como El hombre de oro ,

La isla de oro, estas son novelas que pretenden de alguna manera novelar su propia vida; el sustantivo oro en estos textos , es una constante que se vuelve a repetir en su poesía como en los títulos de los relatos anteriores; por ejemplo en el cuento “La canción del oro” , hay una reiterada exaltación del oro como metáfora de lo suntuario y de su poder: “¡Eh, miserables , beodos , pobres de solemnidad , prostitutas , mendigos , vagos , rateros , bandidos , pordioseros, peregrinos y vosotros los desterrados , vosotros los holgazanes, y sobre todo vosotros oh poetas ¡Unámonos a los felices, a los poderosos, a los banqueros, a los semidioses de la tierra!” (Dario, 2000, pág. 145)

Hay una alegoría que se plantea en el cuento anterior, en donde un banquero propone el desprecio del oro y el mendigo incita a los pobres, borrachos y a los astros que pueblan el mundo a unirse a los poderosos en su ostentación de riqueza.

En las novelas que se refieren a su visita a la isla de Mallorca, este metal pierde el significado que se le atribuye en el fragmento anterior; ya en la primera novela hay un cambio de sentido en cuanto a cómo percibe a la isla, hay una relación con ese espacio de luz donde se manifiestan las fuerzas de la naturaleza en todo su esplendor y el sujeto es el receptor de toda esa aura de fuerza; y luego, esta misma imagen vuelve a aparecer como centro de toda la expresión de la naturaleza divina , en donde el hombre extasiará sus sentidos con esa energía. El oro primero como adjetivo y luego como sustantivo tiene una relación con ese mundo que se vive en la isla:

Amo el Sol, soy un amante del Sol. Por eso adoro esta isla que usted conoce ahora y adonde he venido ya otras veces. Y en ninguna parte he visto mayor triunfo de la magnificencia solar y mayor derroche de oro, de oro del cielo, de oro²⁰ homérico. (Darío, 2001:177).

²⁰ Podría aquí Darío hacer alusión a la Edad de oro propuesta por Hesíodo en donde no se conoce ni la guerra, ni el trabajo, ni la vejez, ni la enfermedad, las personas mueren en un sueño pacífico, la tierra produce los frutos necesarios para poder vivir y los hombres viven en paz. Oro, aura, divino vienen a ser sinónimos. Su color amarillo aparece en la tabla de las cualidades morales de Charles Leadbeater, con el significado de “entendimiento, muy claro”. (Leadbeater, 2018) La alusión reiterada en su obra a lo áureo, tiene una conexión con la relación que se

Si comparamos el sentido en que aparece utilizada esta palabra en el cuento “La canción de oro²¹”, existe una diferencia muy marcada, entre su sentido mercantil alegórico en el primero y en la segunda como símbolo que determina el paisaje de la isla de Mallorca, especialmente en sus amaneceres y atardeceres; que los describe como unas formas incendiarias que cubren el cielo que envuelve el paisaje mallorquín y se esparce a todos los lugares geográficos de la isla.

Hay una cierta propensión psicológica, un rasgo de debilidad por lo exótico, de asombro o subyugación por el talante rubio, el deslumbramiento de la piel blanca, y el resplandor del oro como signo de distinción, de prestigio y de riqueza.

De oro parecía el agua del fondo, de un foro sobre el cual se formaban en la conjunción con el cielo como archipiélagos candentes, tempes acarminadas, amatuntes de prodigio con lagos de plata en fusión, montes de plomo, riberas color de violeta y naranja. De oro parecían bañadas por la luz horizontal las cumbres de los cercanos acantilados, de oro los peñascos suspendidos al borde de los precipicios, las bocas de las cuevas y honduras en donde anidan palomas y cuervos marinos. (Fernández Ripol, 2001, pág. 271)).

Y la otra etapa de este culto al sol es la que nos representa con una detallada descripción que está relacionada con el título de la novela; “Por allí había habitado el artista en otra

establece entre el oro y el dinero. El oro es un metal precioso, que no se oxida, siendo un símbolo ancestral de inmortalidad y de virtud.

²¹ La Canción del Oro forma parte de la obra de Rubén Darío llamada Azul. El cuento narra el encuentro de la pobreza encarnado en un harapiento, o tal vez un mendigo, o un peregrino o un poeta (siempre la alusión a la pobreza de los poetas...) con la riqueza representada por palacios de ónix, ágata, pórvido, mármol, etc. con todo su con la relación que se establece entre el oro y el dinero. El oro es un metal precioso, que no se oxida, siendo un símbolo ancestral de inmortalidad y de virtud. También en algebra se habla del número áureo (también llamado número de oro, razón extrema y media, razón áurea, razón dorada, media áurea, proporción áurea y divina proporción) es un número irracional, representado por la letra griega ϕ (phi) (en minúscula) o Φ (Phi) (en mayúscula) en honor al escultor griego Fidias. (Vorobiov, 1974)

época, y recordaba el espectáculo único de la bahía llena de cielo diluido, de la ciudad inundada de oro por el maravilloso poniente, pues el padre Sol el que vierte su áureo prestigio en la isla de encantamiento, el donador del oro de Mallorca” (200:274).

Según María Amoretti *“El título es un texto, a menudo deformado, poco gramatical, fuertemente condensado, pero a veces perfectamente regular, compuesto por una frase completa y raramente por una serie de frases encadenadas (...).”*

“El título es el nombre de un texto, es el signo, por tanto, sintagma, linealidad (orden), fenotipo, estructura de superficie” (Amoretti, 1992: 119). Si analizamos el sentido de este título a nivel semántico, podemos establecer un acercamiento a la representaciones mentales que le atribuye Darío a este término, en una primera aproximación podemos estudiar la relación intertextual que se expresa con otras obras del mismo autor, “El hombre de oro”, “La isla de oro” y la del cuento “La canción del oro” en donde puede el lector identificar la función semántica en que hay que leer estos textos como artefactos literarios; y que nos remiten a determinados circunstancias sociohistóricas del autor.

Cuando afirma que *“ Por allí había habitado el artista en otra época”.*(274); nos está señalando la visita que hizo Darío en el año de 1906 a la isla; y se puede relacionar con su constante nomadismo del autor; y este itinerario de Darío está marcado por la presencia de las angustias morales y las crisis espirituales que vivió a lo largo de su vida, debido a su vida bohemia ,y en donde van apareciendo benefactores que cumplen una función de mecenas presidentes, políticos, diputados y oligarcas; a cambio de algún poema, de una dedicatoria personal, o ya una elegía a cualquiera de sus miembros de estos personajes. Darío es protegido por estos Mecenas.

Entre estos, sobresale aquí la anécdota cuando se le presenta al presidente salvadoreño Rafael Zaldívar y le pide protección diciéndole: “Quiero tener una posición social”. (2010).

Ese encanto por el viaje es una constante en el escritor y dos años después de su primera visita a La isla de Mallorca, vuelve luego a Nicaragua en 1909; y estando en su patria se da cuenta de que en su país no se hable del Modernismo. Esto determina en el escritor ese desengaño del carácter marginal, huérfano y provinciano de la literatura y de la

cultura en relación con las élites económicas centroamericanas y su total subordinación a la cultura moderna y “Cosmopolita” que representa Paris.

Entonces, Darío logra establecer la diferencia que hay entre países como Chile, Argentina que lo acogió en sus inicios como escritor; y Nicaragua. Por otro lado, ese cosmopolitismo que representa Darío dentro de la civilización metropolitana que simboliza Francia, se opone a la carencia o subdesarrollo del sistema agroexportador provinciano en su pasividad de reinserción dentro del centro de poder de la cultura europea en la cual Darío ha logrado triunfar.

Por último, en relación a la autobiografía y biografía, que se presenta en el texto del oro de Mallorca. Se presenta una identidad del autor, narrador y personaje que es propio del pacto autobiográfico; en el oro de Mallorca ese estatuto de ficcionalización se convierte en un problema porque el autor asume una distancia con el personaje (Benjamín Itaspes) que representa el tiempo pasado, que, en ese presente inmediato, se convierte en una metáfora del sujeto cultural.

En este sentido, Darío volverá a ser Benjamín Itaspes su alter ego. Para analizar lo anterior, en el siguiente esquema se puede ver esta relación que se establece en el texto de El oro de Mallorca. Hay una zona que va desde un centro de enunciación ficcional primaria y luego aparece un soporte que relaciona una periferia A-B con los referentes inmediatos y el referente textual que se materializa en el texto estudiado; por tanto, es preciso poder analizar ese espacio de ambigüedad del texto, para ello se utilizó el esquema que propone Alberca:

P. Autobiográfico	Pacto ambiguo Campo autoficcional			P. Novelesco
Autobiografía	PERIFERIA A	CENTRO AUTOFICCIONAL	PERIFERIA B	Ficción

Referentes extratextuales	A =N = P FICC. PERSONAL	A=N=P FICC. PERSONAL	A-N-P FICC. PERSONAL	Referente textual
“La vida de Rubén Darío escrita por el mismo”	invención: lo “ficticio real” ambigüedad: prox. Pacto autor.	Mezcla insoluble de elementos – ficticios autobiográficos Vacilación lectora: ambigüedad plena.		“El oro de Mallorca”

La identidad nominal que se da entre autor, narrador y personaje es lo que crea esa zona de ambigüedad, lo que provoca llevar al lector a nuevas estrategias de lectura. Según Manuel Alberca, *“Es precisamente este cruce de géneros lo que configura un espacio narrativo de perfiles contradictorios , pues transgrede o al menos contraviene por igual el principio de distanciamiento de autor y personaje que rige el pacto novelesco y el principio de veracidad del pacto autobiográfico”*. (Alberca, págs. 58-60).

Siguiendo la propuesta de Manuel Alberca:

En el cuadro anterior, tenemos al menos que no significa ni centralismo ni intolerancia, sino al contrario, el máximo grado de apertura e indefinición interpretativa, se abren dos extensas zonas de límite delimitados muy porosos con dicho centro y al mismo tiempo claramente delimitadas por los márgenes que establecen el pacto autobiográfico y el novelesco en ambos extremos del pacto ambiguo. Establecido entre ambos, el campo autoficcional resulta de la implicación, integración o superposición del discurso ficticio en el discurso autorreferencial o autobiográfico y viceversa. (Alberca, 2007, pág. 182)

Esta situación se pone a prueba en la estructura genética del texto de El oro de Mallorca, donde la autoficción que se plantea cambia el esquema receptivo del lector, al proponerle una nueva propuesta de lectura ambigua que siguiendo a Alberca *“si por una parte parece anunciado un pacto novelesco, por otra, la identidad de autor, narrador y personaje le sugiere una lectura autobiográfica”* (Alberca: 2005-2006).

En la novela se identifica que; “Rubén Darío llamó al protagonista de El oro de Mallorca, Benjamín Itaspes²². Benjamín era el hermano menor de Rubén, que a la vez era el hijo menor de Jacob, e Itaspes era el emperador persa, padre de Darío. Como se deduce el nombre del protagonista de la novela es un curioso cruce de paradojas familiares, elaboradas a partir del nombre (seudónimo) del autor.

Ya para ir cerrando este apartado, se puede decir que este texto nos ofrece una sinécdoque de ese espacio áureo²³ que parece que nunca se desvanece en la obra de Rubén Darío. Entonces, por consiguiente, se da una presencia reiterada de ese signo áureo que atraviesa su poesía, su crónica periodística, cuentos y sus demás intentos de creación novelística. Esta intertextualidad: “ nombra las relaciones entre distintos textos que se producen dentro de un texto por medio de la alusión, la inclusión, la cita, etc. (Marchese, 1986, pág. 158).

Esta intertextualidad que encontramos en El oro de Mallorca, se expresa en su creación como sujeto periférico de una modernidad subalterna en perfecto diálogo con una modernidad provinciana, lográndose así insertar en ese circuito cultural de lo global, dentro de esa metáfora infinita de lo áureo que fue el gran aporte del poeta nicaragüense a la gran estética de la historia literaria y su enorme influencia en el campo de las letras universales durante la transición que va del siglo XIX al XX.

²² <https://www.elnuevodiario.com.ni/suplementos/cultural/467330-novelas-completas-dario/>

²³ Se podría decir el de los muchos rayos de una sola tormenta (la vida de Darío), extraña, acaso divina, que nos habla y abraza, como la vieja alquimia que implicaría un proceso de muerte de la vieja materia para inducir su renovación. Este proceso está relacionado con la vida de Darío, donde dentro de ese ciclo de sufrimiento, martirio y muerte, surge ese espacio áureo que invoca el poeta en su obra poética.

4.2. “El Evangelio del Amor” de Enrique Gómez Carrillo

Introducción

En esta fase se tratará de preguntarnos el motivo de la escritura de la obra “El Evangelio del Amor”.

Al ser tan conocida la figura de Enrique Gómez Carrillo dentro de la crónica modernista él nace en la ciudad de Guatemala el 27 de febrero de 1873. Siendo su ocupación: crítico literario, escritor, periodista y diplomático guatemalteco, y siendo la fecha de su fallecimiento: París, Francia, el 29 de noviembre de 1927. Perteneció a la estética del modernismo literario, señalaremos, sin embargo, que por toda su numerosa producción (ensayo, crónica, novela) su deseo personal es la búsqueda de la inmortalidad a través de su producción literaria.

Un aspecto que es relevante en la obra es la intertextualidad interna y externa que presenta la novela “El Evangelio del Amor”, está aparece relacionada con las inquietudes existenciales que vivió el autor en su mocedad “Paso la infancia al lado de sus padres, que le infundieron nociones de cristianismo, pues la familia vivía de tradiciones sacerdotales”. (Mendoza, 1946, pág. 269).

La fundamentación filosófica de la novela gira en torno a la tesis del amor humano y el divino, frente a las otras novelas del autor como Bohemia sentimental, Del dolor y el vicio y Pobre Clown; como ya indica su propio título, aúna estos dos elementos: lo veladamente erótico y lo claramente bohemio, y esto será recurrente en las otras dos obras.

La novela nos cuenta la historia de Luis y Luciano, dos amigos escritores que malviven de su arte en París y cuyo idealismo está en conflicto constante con la triste realidad que los rodea. Tres novelas inmorales constituyen la puerta de entrada perfecta al universo literario de un escritor hoy oscurecido por el paso del tiempo pero que produjo una serie de textos notables que, a mi juicio, merecen ser recuperados. Las tres novelas tratan sobre el mundo decadente de París de finales del siglo XIX. Para entonces, las novelas realistas y naturalistas ya habían hastiado al público, pues siempre tenían una intención moralizante y edificante para la sociedad.

En la novela “El Evangelio del Amor” esta frase escrita por Gómez Carrillo “El amor lo puede todo, lo santifica todo muestra claramente la gran tesis que envuelve el libro y es sin duda la búsqueda del mismo la que genera grandes conflictos, y la toma de decisiones para millones de personas en el mundo a lo largo de muchos años en su búsqueda.

La historia

La pregunta básica en esta parte del análisis, es qué se cuenta. Con la propuesta del estructuralismo se enfatizaba el contenido. Aquí se puede distinguir la acción, los personajes y el ambiente. Es de recalcar aquí la inserción de esta, a la novela histórica, para García Gual:

Lo que llamamos novela histórica es una ficción implantada en un marco histórico. No solo se narra un suceso distante –tanto que todos los testimonios sobre él vienen ya de una tradición histórica–, sino que se evoca su desarrollo en una época precisa de ese pasado. No es tanto la exactitud de los datos, ni desde luego el amontonamiento de estos, lo que define el carácter de la novela, sino la pretensión de recrear una atmósfera histórica, en general mucho más animada y coloreada que la que los escuetos datos de la historiografía suelen esbozar. (Gual, 2013, pág. 20)

Por lo anterior, la novela cuenta el conflicto entre el amor a Dios y el amor carnal, y argumenta que a través del amor divino se llega a Dios.

Para Acevedo la novela con tendencia arqueológica presenta las siguientes características: confluyen indudablemente en este tipo de novela toda una serie de influencias provenientes de narradores europeos. El influjo mayor proviene de la novela decadentista, con sus personajes abúlicos, sensuales, refinados, perturbados e inadaptados; y la novela parnasiana, con su exotismo, sus reconstrucciones arqueológicas del pasado histórico y el refinamiento sensorial de su estilo”. (Acevedo, 2002, págs. 31-32)

Acción

Formalmente, la acción narrativa está formada por todos los acontecimientos y situaciones que componen una historia. En nuestro estudio, podríamos comenzar recordando el argumento del Evangelio del Amor:

Argumento de El Evangelio del amor

Teófilo Constantino es un joven apuesto, valiente y devoto su máscara belleza atrae a las mujeres en enjambre y goza de ellas como de un licor capitoso. Su alma mística lo lleva ante Teodoro, el santo anacoreta a quien confiesa su mundo de pecados. (La larga confesión del penitente es una evasión freudiana del escritor, que confiesa su propia lascivia). “Lo más vil yo lo hice... yo me arrastré en el lodo de los pantanos carnales... Yo espanté al cielo con mis abominaciones...” Teodoro impone como penitente a Teófilo, que tornó a la desolada montaña en que ya había castigado a su carne una vez. Era una roca del Monte Athos, donde pasó dos meses en oración, al cabo de los cuales dijo al Señor:

- Jesús, mi dueño, humildemente te suplico que me indiques el camino de la gracia.

Y la voz de lo alto le contestó:

- Vuelve al mundo y ama a la que te espera.

Para cumplir la voluntad del Señor, Teófilo deambula y llega a Bizancio.

En una taberna la moza le da de comer, y le dice:

- ¡Es posible que un mancebo tan bello pierda su juventud bajo un hábito de fraile!
Varios frailes parroquianos hablan del Patriarca y del basileos, que los condenan a una vida de privaciones. Teófilo, preocupado por el mandato del Señor se pregunta, viendo a la tabernera:
- ¿Será ésta la mujer que el Señor, para humillarme como a Pafnucio, quiere obligarme a amar?

La tabernera comprende la situación del joven y le dice:

- Sin conocerte, adivino que no eres como estos desvergonzados que violan a las doncellas en los fosos del puerto. Además, hijo, tengo, un amante que no me deja

nunca con apetito. Por fin un día ve que en la puerta de un palacio magnifico, dos manos blancas se agitan, llamándolo:

- ¡Entra, Teófilo, entra pronto! Te esperaba. La belleza de aquella mujer es tan extrema que nada en ella le hace recordar a las muchas que había gozado, y modestamente piensa que es superior a las que podían ser dignas de serles señaladas por Jesús.
- Para amarte he venido seré tu esposo.
- Y yo seré tu esclava. Los lujos bizantinos con todos sus refinamientos están en aquella mansión. Teófilo después de meditar, murmura aceptando la voluntad del Señor:
- Es el premio que Dios dispensó a los que no pecan por orgullo. La princesa Eudosa Cantacuzeno se convierte en esposa de Teófilo Constantino en una boda en que el derroche de todos los gustos sacia los sentidos hasta el último confín de sus exigencias.

Constantino, como en los días de su primera mocedad, se entrega a las delicias del amor, ahora santificadas por el mandato divino, con una afrodisía insaciable.

- Puesto que el Señor me ha traído hasta aquí es sin duda para obligarme a vivir esta vida – decía.

Después de las dulces orgías de caricias, Eudosa exhausta, se duerme, y Constantino se va orar a la capilla, a leer la vida de los padres del desierto y a meditar en la sabiduría de Dios. Cuando Eudosa se acerca para implorar sus caricias, piensa que negárselas es imponerle un sacrificio de que solo las santas son capaces, y que no debe exigirle tanto. Por consiguiente, la complace en todos los excesos de la pasión devoradora que la domina. Teófilo cree que Eudosa es fogosa, pero que es casta. la insaciable Eudosa cada noche exige en el tálamo con tiernos reclamos, los contactos de la carne de su amado, y éste, siempre obedeciendo la celeste exhortación, pone el mismo ardor de la primera vez; pero como aquello es un acto religioso, después ora.

Encerrado en su oratorio, Teófilo medita sobre las penitencias ascéticas, y cae en esta tremenda reflexión: “De una doctrina de fe, esperanza y caridad, los frailes y

los eremitas, apoyados en el ejemplo de los mártires y en las predicaciones de la Iglesia, han hecho un sistema de torturas materiales o morales”.

Como el autor está complaciéndose en hundir el filo de su crítica a la vida ascética, dice que en la mente de Teófilo pasa el interminable cortejo de los que, considerando a Dios cual un verdugo habíale ofrecido el holocausto las flores cárdenas de sus propios dolores. Por la ruta de aquella meditación Teófilo advierte que los eremitas al alejarse al desierto se alejan también del Evangelio, y dice: “Toda la vida de esos sublimes engañados se reduce a luchar contra la ley natural y contra la ley divina”, y entonces decide marchar hacia el Monte Athos para hacer conocer el Evangelio a los anacoretas; pero antes quiere visitar al Patriarca, para pedirle su bendición. Este le dice: - explícame tus designios. Entonces Teófilo expone largamente los principios teológicos que reconoce, especialmente el relativo a la Trinidad, y que es una crítica acerba de los que profesa la Iglesia Católica. Por fin el Patriarca lo bendice y Teófilo toma el camino del Monte Athos. Al llegar a la costa se embarga en una nave fenicia que lo conduce a la península en el que el sacro monte se asienta. Es su intención convencer a los ermitaños de la inutilidad de sus torturas, de lo superfluo de su cilicio. Los eremitas oyen sus palabras como herejía, a pesar de que las apoya en el Evangelio que se afana en leerles. Santamente furiosos lo matan a pedradas. Su cadáver es encontrado en un barranco por los delegados de Eudosia. (Espinoza, 2007, págs. 375-376)

La estructura externa de la novela

Esta consta de 19 capítulos, bastante cortos algunos de 3, 6, 8 y los más extensos entre 15 y 31 páginas cada uno. Cada capítulo es continuación del anterior (p.a., el capítulo IV termina diciendo:

Luego, con paso firme, penetró en la ciudad por la amplia vía que desde el mausoleo de Justiniano conducía al Gran Foro”. (38) y el capítulo V comienza: “Discurriendo sin rumbo y sin prisa por las calles de Bizancio, en espera de que su destino se cumpliera según la voluntad del Señor, Teófilo no tardó en darse cuenta de que aquella ciudad, siempre devota, siempre inquieta, siempre agitada por sutiles peleas teológicas, hallábase en plena guerra religiosa. (39)

La juntura entre cada capítulo es de naturaleza aditiva. Los capítulos tienen, desde el punto de vista de la acción, importancia desigual; junto a los que desarrollan el argumento, encontramos otros secundarios.

El material narrativo se distribuye en ocho bloques narrativos:

1. El acto de confesión
2. El mandato
3. La búsqueda
4. cumplimiento del mandato
5. Imposición de la misión
6. El viaje
7. Fracaso de la misión. (Cardoza, 1978)
8. Concesión de la santidad.

Así pues, desde el punto de vista de la acción, se distinguen dos bloques informativos que sobresalen en la novela; el mandato; en este punto del desarrollo de la acción Teófilo se encuentra con el seguimiento de dos mandatos: el divino y el humano. Ambos mandatos van a dominar las acciones que se van desarrollando en la novela. Por otro lado, la distribución peculiar del desarrollo del conflicto a lo largo de la obra, sigue el esquema de: exposición, nudo y desenlace.

El espacio en la novela

La desorientación espacial refleja la crisis existencial²⁴ y la confusión que envuelve a los personajes de la novela. La gran urbe bizantina con sus calles intrincadas representa el laberinto existencial de sus mentes, por lo que el plano espacial se convierte en espejo

²⁴ Vila-Matas recoge la cita de Walter Benjamín en *Infancia en Berlín* sobre el extravío urbano: “Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perdersé, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje” (en Vila-Matas, Enrique: *Suicidios ejemplares*. p. 69). A partir de esta idea establece un vínculo entre la melancolía del individuo y su entorno: “La ciudad entera está llena de solitarios dominados por la nostalgia del pasado.

de psicologías. Así, en *El evangelio del amor* se narra en ciertos pasajes el deambular del protagonista Teófilo Constantino:

“Hay una oleada de muchos bizantinos de alta alcurnia hacia las soledades del cenobio: “hacia las austeridades del claustro, llevándolos de preferencia a la santa montaña del Athos donde sólo los frailes y los anacoretas tenían derecho a establecerse. En las grandes congregaciones de la comarca, en Labra, en Vatopadi, en Iviron, los superiores enorgullecianse señalando, entre sus rebaños, numerosas ovejas escapadas de aristocráticos y hasta principescos rediles. (6)

“Discurriendo sin rumbo por las calles de Bizancio, en espera de que su destino se cumpliera según la voluntad del señor. Teófilo no tardó en darse cuenta de que aquella ciudad, siempre devota, siempre inquieta, siempre agitada por sutiles peleas teológicas, hallábase en plena guerra religiosa. Por todas partes encontraba procesiones que imploraban, no tanto el fin de los desastres naturales cuanto el triunfo de la disciplina patriarcal que gran parte del clero combatía. En los templos y en los claustros las preces eran perennes. (...) la iglesia latina edificada cerca del foro por los genoveses para celebrar el culto a la manera de Roma, había parecido un ultraje más grave a la dignidad griega que los saqueos de los catalanes. (39)

“La caverna en la cual había pasado ya tres años, la terrible caverna antes habitada por las hienas y los chacales, parecióle demasiado suntuosa para su cuerpo miserable. Por miedo a los escorpiones había hecho, en sus primeros días de vida cenobítica, una especie de cama de cañas y de ramas secas. Además habíase construido una mesa, a los pies de un crucifijo, para sus frugales comidas y para sus lecturas” (1967, pág. 21)

“Al cabo de quince días de vanos paseos, el ermitaño no había encontrado a la que, según las palabras del Señor, lo esperaba para amarlo. A veces en las inmediaciones de las iglesias cuando se detenía a meditar sobre el arcano insondable de su existencia futura, algunas mujeres jóvenes y bellas, sorprendidas por su aspecto tenebroso y atraídas por el resplandor de sus grandes ojos tristes, acercábanse a él para sonreírle con esa voluptuosa misericordia que invade los corazones femeninos ante el espectáculo de una bella miseria. Si alguna de ellas le hubiera hecho una señal, habríala seguido sin

pararse a examinarla. Pero sólo una vez al anochecer, en una callejuela oscura, una dama misteriosa habíalo cogido por la mano, para conducirlo a la puerta de una hostería. Antes de entrar, descubriendo su rostro ojeroso y marchito, en el que solo quedaban restos de una hermosura en ruinas, habíale dicho:

- ¿quieres amarme?
- Si contéstole el conde ¿Cuánto me darás
- ¿Cuánto me darás?
- Nada porque nada tengo.
- Entonces vete , miserable, mendigo, rufián muerto de hambre...” (1967, págs. 47-48)

Poco se puede decir del tratamiento del tiempo y el espacio de la novela, en donde aparecen únicamente el escenario y el momento histórico en que desarrolla la acción, en el marco de la Edad Media bizantina, ofreciéndonos una imagen muy idealizada y convencional de la época, tal como se puede identificar en los ejemplos anteriores el protagonista vive una agonía permanente en su deambular por la ciudad.

El autor a través de la mediación de la voz narrativa ofrece un cuadro histórico general con pequeñas notas de referencia a la época del siglo XIV, en donde el emperador de Bizancio pidió ayuda para frenar el avance de los turcos, y la corona de Aragón envió sus temibles Compañías Catalanas, estas estaban integradas por almogávares. Estas tropas en su mayoría eran de origen catalán, pero también estaban integradas por aragoneses, navarros, valencianos y mallorquines entre otros, siendo su líder Roger de la Flor.

Se puede afirmar, que El Evangelio del amor es una novela de crisis, por los conflictos que se ven plasmados en ella a nivel del protagonista y del contexto en que se desarrolla: la invasión de Bizancio.

Discurso

En esta parte del análisis la pregunta básica que se debe hacer es cómo se cuenta. Se puede examinar en un primer momento los procedimientos narrativos de El Evangelio del amor, la focalización (o perspectiva) y sus dos componentes: la voz narradora y el punto de vista, que responden a las preguntas ¿Quién ve? ¿Quién habla? En El Evangelio del

amor ambos elementos van juntos dándole unidad a la historia que se desarrolla en la novela.

El autor y el narrador en el Evangelio del amor

La novela El Evangelio de amor se estructura en diecinueve capítulos y está narrada en tercera persona, donde la voz y el mensaje del narrador de la obra se identifican plenamente con los del autor, Enrique Gómez Carrillo. En El Evangelio del amor se identifica la presencia de la voz de un narrador omnisciente. El narrador omnisciente nos cuenta la historia en tercera persona y no es un personaje del relato, sino que nos lo transmite desde fuera. Se trata, como su propio nombre indica, de un narrador que funciona como un dios; lo conoce todo sobre los personajes y las tramas, puede predecir el porvenir, suponer y juzgar. Este narrador era el más frecuente en las novelas del siglo XIX. Una característica que presenta este narrador es que en su desarrollo alterna la escena a la hora de transmitir los acontecimientos que entretienen la acción en su desarrollo con la propia voz de los personajes, que van apareciendo en el desarrollo de cada uno de los capítulos que integran la novela. De modo que este no es un patrimonio exclusivo del narrador omnisciente, sino que es compartido por todos y cada uno de los protagonistas. Con lo dicho anteriormente no nos sorprenderá que el narrador principal utilice comodines narrativos, que son herencia de la novela tradicional y que aún siguen vigentes en la novela realista y posterior a esta.

Una mañana, cuando Teófilo se hallaba encerrado en su oratorio, cubriendo de lágrimas el centón de los divinos ejemplos, un hombre fue a llamar a la puerta de su palacio, y tanto insistió en ser anunciado, que los servidores acabaron al fin, por decírselo al conde. (83).

Este inicio de cada uno de los capítulos dentro de la novela tiene como énfasis la duración del tiempo interno y nos da una orientación de la importancia que le concede el narrador en el desarrollo de la historia. Otros recursos que utiliza el narrador apuntan a una manera más actual de novelar, esto confiere una mayor autonomía y protagonismo a los personajes, en detrimento de la omnisciencia del narrador.

En este sentido aparece dos tipos de enunciaciones la enunciación enunciada que está constituida por el conjunto de marcas, identificables en el texto que remiten a la instancia de enunciación y la enunciación citada que se presenta en el discurso siempre que se inserta un diálogo y donde las marcas de enunciación son llamadas a desaparecer si se sustituye la forma dialogal por el discurso indirecto correspondiente. Es a partir de esta enunciación citada donde vienen a aparecer citas de la Biblia, de la historia de Bizancio, de biografías de santos y otros recursos intertextuales.

“Después de permanecer una semana entera arrodillado en ángulo del locutorio, sin comer ni beber, orando día y noche ante una imagen milagrosa del Pantokrator, el joven solitario fue admitido en la estrecha celda del higúmeno Teodoro, él de las barbas de nieve.

“Te conozco, hijo mío –murmuró el anciano monje, dirigiéndose al (asceta) cenobita que así acudía a prosternarse a sus plantas para confiarle el secreto tembloroso de sus tribulaciones. Y después de observar con afectuosa atención durante largos instantes su rostro moreno y seco, en el cual ardían las dos llamas ambarinas de los ojos, agregó, con voz llena de ternura: - Eres Teófilo Constantino el tracio, ¿no es verdad...? Sé que vives en los acantilados de Kapsokativa, en medio de penitentes venidos de todos los ámbitos del mundo en busca de la Santa Pureza. En nuestro monasterio hay algunos hermanos que fueron compañeros tuyos en la corte de Bizancio, y que, como tú, huyendo de las tentaciones esperan encontrar en este retiro la paz del espíritu” (1967, pág. 5)

El acto narrativo consiste en narrar una historia para otro bajo modalidades diferentes en donde se articula el discurso del narrador y de los personajes, esto implica la relación entre la subjetividad propia y la subjetividad ajena implicada en ella, como se evidencia en lo arriba citado. Benveniste toma como punto de partida la crítica a la concepción instrumental del lenguaje: El lenguaje no es exterior al hombre, sino que está en los fundamentos de su propia naturaleza. El lenguaje posibilita la definición misma del hombre. Concibe al sujeto hablante como un locutor que dirige su discurso hacia el otro: el yo implica necesariamente un tú, pues el lenguaje siempre apunta al otro (condición dialógica del lenguaje = es inherente al lenguaje mismo), entonces a partir de lo anterior:

El sujeto hablante:

- configura un lugar desde donde se habla,
- crea un receptor,
- crea una temporalidad (existen elementos indiciales que organizan el espacio y el tiempo alrededor del centro constituido por el sujeto de la enunciación). (1977, págs. 83-84) En la novela *El Evangelio del amor* todos estos aspectos que caracterizan al sujeto hablante se manifiestan en la construcción de la arquitectura de la novela. El texto narrativo, desde el punto de vista de su configuración interna se puede considerar desde tres aspectos:
 - Las acciones narradas, sus acontecimientos, su historia.
 - El discurso oral o escrito que refiere la historia.
 - La situación o acto narrativo que es el proceso por el cual el autor /narrador asume la función de narrar a otro la historia. En la misma línea del planteamiento de Benveniste se encuentra en lo que a continuación sostiene María Filinich:

Para el narrador, como para todo hablante, sólo es posible hablar en primera persona, el ejercicio discursivo instala al hablante en el lugar del sujeto de la enunciación y, como tal, es el que sostiene, mediante un “YO” digo que”, todo discurso. El narrador en tanto figura del sujeto de la enunciación, se reconoce, entonces, por ser quien asume el YO subyacente a todo enunciado. (Filinich, 1994, pág. 54)

En la misma idea se expresa Matías Martínez y Michael Scheffel: “En la medida en que todo relato, per definitionem, es narrado por alguien, está siempre, desde el punto de vista de la pragmática lingüística, en primera persona (aún si el narrador no emplea en ningún lugar del texto la primera persona gramatical)”. (M.M., 2011, pág. 59)

En la novela la valoración y descripción de los hechos se produce desde una perspectiva no coincidente con la del autor o enunciatario. En *El Evangelio del amor* se quiere presentar una perspectiva objetiva y alejada del sujeto enunciatario por eso se utiliza el recurso de la intertextualidad; utilizando para su construcción categorías gramaticales como deícticos, localización espacio-temporal, y de otras categorías lingüísticas como indicadores de la subjetividad; adjetivos, verbos, sustantivos, que resaltan ese discurso

que se acerca al lenguaje artístico que caracteriza a la estética modernista. Revisemos un ejemplo que se encuentra en el capítulo XI de la novela:

Todo el Antiguo Testamento es un grito de pasión ,un sollozo de deseo, un murmullo de voluptuosidad .en este sentido la poesía de los griegos y de los romanos , y también la de los alejandrinos , y también la nuestra resulta , si se la compara con la hebrea , helada y pálida , hasta el punto de que cuando alguien acostumbra a su alma a vivir entre las llamas de los salmos y de los cantares bíblicos , no puede ya ponerse al sol de la literatura helénica in sentir que el frio le llega hasta la medula... (...) los judíos fueron los primeros en demostrar que no es con el corazón solo con lo que se ama: ni con la carne sola; ni con el cerebro solo; ni con el espíritu solo; sino con todo eso combinado de tal manera, que de no estar muy junto, no hay pasión completa. (99)

Para ir cerrando este apartado es necesario recalcar que en la novela se identifica una abundante presencia de relaciones intertextuales tanto en los niveles sintagmáticos como paradigmáticos, y estos tienen como función sobrepasar su propia ideología y valores, pues a través de los discursos ajenos incorpora una polifonía argumentativa. Esta polifonía también se observa en las abundantes citas en latín y otras fuentes tomadas de la Biblia y de otros textos religiosos. ¿Cuál es el sentido de estas citas? El uso de estas formas intertextuales aparece sobre todo como una apelación a la autoridad del poder divino. En este sentido, se identifican en cada situación una utilización de diferentes lenguajes (heteroglosia²⁵) siendo dominante el del discurso religioso.

La estrategia discursiva dominante en la novela es la presencia de la categoría de la narración héterodiegética. El punto de vista es el de un narrador heterodiegético, es decir, exterior a la acción narrada; omnisciente, ve tanto “desde fuera” como “desde dentro” de los personajes: tanto sus acciones como sus móviles, pensamientos y sentimientos, nos da sus opiniones propias y su ideología. Correlativamente, la voz narrativa es la llamada de tercera persona, exterior a la historia, por lo que es un narrador extradiegético. La voz narrativa se dirige a uno o a varios personajes de forma directa.

²⁵ Describe la coexistencia de distintas variedades de lengua dentro de un único "código lingüístico.

La enunciación en la obra

En este trabajo se considera a El Evangelio del amor como una enunciación propiamente dicha, ya que ella se simula otra enunciación: la historia del Conde Teófilo Constantino Niforós. Esta enunciación remite a otras enunciaciones pasadas o futuras, indicadas en el texto por medio de asteriscos. Un ejemplo es la enunciación de la Princesa Eudosa Cantacuzeno donde expresa la forma cómo conoció a Teófilo.

Por otra parte, también se identifica en El Evangelio del amor casos de enunciación citada o referida, que aluden a la inserción de una enunciación en otra. Sobre todo, cuando se utilizan citas de la Biblia, de la historia de Bizancio, de biografías de santos entre otras. A continuación, se realiza un acercamiento al texto: "El amor lo puede todo, lo santifica todo" esta frase escrita por Gómez Carrillo muestra claramente la gran tesis que envuelve el libro de "El Evangelio del Amor" y es sin duda la búsqueda del mismo lo que a través del tiempo lo ha convertido en un tema universal.

El narrador nos sitúa en Bizancio, capital del Imperio Romano de Oriente, durante la Edad Media; periodo en el cual la religión dominaba todas las esferas del quehacer humano, el clero regular y el clero secular tenían gran importancia en la vida de los ciudadanos, Además, la formación de los monasterios, inspirados en la vida regular y junto a la vida de los ermitaños, produjo que se formaran grandes abadías que en el futuro servirán para establecer a sus alrededores, ciudades grandes e importantes para nuestra época.

Enrique Gómez Carrillo nos presenta por medio del arte de novelar, el descubrimiento del auténtico amor que Teófilo Constantino va experimentando por medio de la convivencia dentro de la sociedad de Bizancio del siglo XIV, además, muestra sus amplios conocimientos recibidos de su educación, de sus viajes.

Dentro de la historia, podemos identificar el ambiente, según la propuesta de Bajtín, en la línea del "cronotopo", se encuentran dos aspectos que algunos teóricos analizan por separado el espacio y el tiempo en que la historia transcurre.

La temporalidad o tratamiento del tiempo narrativo siempre es muy importante dentro de la novela. En El Evangelio del amor el orden global es lineal, cronológico. Sin embargo, el orden natural en la presentación de los bloques narrativos y sus constituyentes se ven

alterados por la presencia de anacronías o rupturas cronológicas en la exposición, entre estas son más frecuentes las analepsis o retrospectivas que las prolepsis. Revisemos las primeras:

De su infancia, trascurrida entre los muros de un inmenso castillo, no conservaba sino el recuerdo de la dura y poética a que lo sometiera, desde la edad de diez años, el escudero que, a falta de su madre muerta y de su padre siempre empeñado en lejanas empresas militares, dirigía sus primeros pasos varoniles. (8).

“-Padre, padre, fue un vértigo, fue una pesadilla, fue una fiebre que duró cinco años, es decir una eternidad cuando ahora pienso en ello...” (14).

Como se puede identificar en los ejemplos, se caracterizan por evocar la vida del protagonista, luego su vida dominada por la sensualidad y los placeres de la carne.

En cambio, las prolepsis o anticipaciones son menos frecuentes en la novela, entre ellas sobresalen estos ejemplos:

- ¿Crees tú que vendrá? – pregúntale. Y sin esperar su respuesta agregaba: - Venir, volver a Bizancio, abandonar su retiro, sí, es indudable... Un hombre como él no puede hacer largo tiempo vida de anacoreta... Pero amarme a mí, que ni siquiera soy bella, no; eso nunca... entonces, Atanasio cogíale las manos febriles para besárselas, diciéndola: Ten fe, ten esperanza... (73).

Tembloroso, con la frente cubierta de sudor frío, veía entonces en la sombra los pies llenos de sangre de la danzarina judía; veía los ojos verdes, fosforescentes y felinos de la cortesana Irene; y veía los brazos blancos, ligeros cual alas de paloma y fuertes como cadenas férreas, de la poetisa Ana; y veía a Raquel y a Lea, unidas en el incesto, para ofrecerle sus cuatro senos de ámbar... (79).

Y más de una vez en mis largas horas de meditación, al borde del mar, contemplando las velas que corrían hacia el sur, tuve anhelos de embarcarme para huir, como tú hacia la Tebaida o hacia la Palestina. Pero la idea de que, en todas partes, fuera de nuestra comarca, exponían a encontrarme en compañía de las mujeres, hacía me renunciar en el acto a todas mis veleidades de éxodo. (84-85)

A diferencia de la analepsis, la prolepsis es prospectiva, es decir es una alteración en el orden temporal del relato que implica el movimiento inverso de la anticipación. El narrador anticipa sucesos. Crea de ese modo una expectativa en el lector y arriesga, muchas veces un sentido de fatalidad al relato, como se identifica en el protagonista Teófilo Constantino que teme encontrarse al final de su viaje con mujeres que lo inciten a caer en el camino del pecado.

El tiempo cobra fundamental importancia en este periodo, ya que a finales del s. XIII, la Europa balcánica estaba organizada en torno a las alianzas de Bizancio y a las de Carlos de Anjou, estando ambos poderes enfrentados. Además, estaba el elemento de los turcos. Esto llevó a que sólo los serbios pudieran plantar cara a los turcos.

En Grecia había una profunda división. Por una parte, estaban los Paleólogos en Constantinopla, la dinastía Ángelo en el Epiro y los latinos en el Ática y Peloponeso.

Miguel VIII Paleólogo recuperó Constantinopla en 1261. Pero sus hijos Andrónico II y Miguel IX no dieron continuidad a la restauración imperial. En este momento, Bizancio era una potencia regional, con serbios y angevinos como enemigos. Además, Bizancio estaba atrapado en el conflicto entre Génova y Venecia, lo cual trajo la ruina para Bizancio. Así, los genoveses se fortificaron en Gálata, y se apoderarán de la isla de Quíos. En esta situación, Andrónico recurrirá a los extranjeros, lo que llevará a los almogávares a esta parte del mundo en 1303, con Roger de Flor al mando.

Estos ayudarán a la conquista de Filadelfia, haciéndolo cuando está asediada por los turcos, pero los catalanes terminarían arrasando Tracia tras el asesinato de Roger de Flor. Así, se pondría al frente de estos Carlos de Valois, heredero del imperio latino. Pero los almogávares arrasarán Tesalia y crearán el Ducado de Atenas en 1311. El periodo de 1321 a 1328 estará protagonizado por la guerra civil entre Andrónico II y Andrónico III-Juan Cantacuzeno. En este conflicto se involucrarían serbios y búlgaros. Andrónico III construiría una armada y defendería Lesbos, pudiendo obtener el predominio marítimo. Así, pudieron mantener Focea, importante porque de aquí se obtendría el alambre, fuente de ingresos para el imperio. También se conquistaría Tesalia y el Epiro, pero esto se consigue con la ayuda búlgara y turca.

A la muerte de Andrónico III (1341), estallaría una nueva guerra civil entre Juan Cantacuzeno y Juan V. Aparecerán argumentos religiosos, y en este contexto se desarrollará la hesicasmia, difundida por Gregorio Palamas, que creía en el resurgimiento de la vida, afianzada en el monasterio del monte Athos. Esto busca el quietismo para contactar con Dios, y será la ortodoxia tras el Concilio de 1351, lo que llevará a separar todavía más a las Iglesias latina y griega. Este conflicto estará animado por revueltas contra Juan Cantacuzeno. (2000, págs. 140-141) Estos datos históricos nos sirven para contextualizar la época que se reconstruye en la obra.

La novela El evangelio del amor está ubicado temporalmente en la ciudad de Bizancio, capital del Imperio Romano de Oriente, durante los siglos XIV y XV de la Edad Media. En 1305 y como respuesta a la muerte de su líder Roger de La Flor, los almogávares catalanes inician la llamada venganza catalana, y en donde el Emperador de Bizancio mando un gran ejército contra ellos, pero los almogávares se hicieron con la victoria, matando a unos 26,000 bizantinos en la provincia de Tracia. En esa batalla resulto herido el joven conde Teófilo Constantino. El tiempo y el espacio cobran especial relevancia en esta novela.

El tiempo de la novela aparece tematizado, es decir, aparece explícito en el texto narrativo. Gómez Carrillo nos va dando varios indicios que apuntan a contextualizar el ambiente del siglo XIV:

“EN BIZANCIO²⁶ en la loca y beata Bizancio de principios del siglo XIV ; en la Bizancio , donde los cortesanos contaban , riendo que la princesa Simona había sido violada a la edad de seis por su futuro esposo el Kral Estefano de Serbia ,y donde el emperador había casado a su deliciosa sobrinita María , hija del rey de Bulgaria ,con el aventurero llamado Roger de la Flor , cuyo rostro , según el testimonio de los cronistas griegos , era “horrible de verse”; en la extraordinaria Bizancio , supersticiosa y libertina , donde las cortesanas convertíanse en princesas y hasta en emperatrices sin que nadie supiera por qué y sin que nadie protestase; donde todos los lechos del palacio imperial estaban manchados de sangre; donde el incesto parecía no tener ninguna importancia ; donde la

²⁶ https://www.qantara-med.org/public/show_document.php?do_id=861&lang=es

frivolidad era trágica el misticismo se confundía con la lascivia ; en la Bizancio de todos los caprichos y de todas extravagancias y de todas las licencias , en fin , la boda del conde Teófilo Constantino Niforós y de la princesa Eudisia Cantacuzeno pareció una cosa inaudita , casi monstruosa ,¿Por qué? Ver a un fraile abandonar su laura o su convento para casarse, era entonces cosa tan corriente como ver a una damisela de abolengo imperial convertirse en la esposa de un simple gentilhomme, y hasta de un soldado afortunado. (63-64)

En la cita anterior, el narrador hace un juicio evaluativo de la situación social, política, religiosa y libertina que se vivía durante esa época en la ciudad de Bizancio, y al final la voz narrativa cuestiona la decisión del protagonista de la novela.

Toda la debilidad del Imperio bizantino permitió las continuas correrías de genoveses, venecianos, franceses, florentinos, navarros y catalanes ²⁷que se apropiaban de islas o comarcas sin demasiada resistencia durante esta época.

Las primeras líneas de esta novela son esenciales para determinar las relaciones temporales que se establecen a lo largo de la misma. Así, “*El Evangelio del amor*” se inicia *in media res* con el diálogo entre Teófilo y el higúmeno acerca de la miseria y el tiempo que ha vivido.

Las referencias explícitas al tiempo en la novela se especifican a partir de alusiones como las siguientes: “Después de permanecer una semana entera arrodillado en ángulo del locutorio, sin comer ni beber, orando día y noche ante una imagen milagrosa del Pantokrator, el joven solitario fue admitido en la estrecha celda del higúmeno Teodoro, él de las barbas de nieve.

Te conozco, hijo mío –murmuró el anciano monje, dirigiéndose al (asceta) cenobita que así acudía a prosternarse a sus plantas para confiarle el secreto tembloroso de sus tribulaciones. Y después de observar con afectuosa atención durante largos instantes su rostro moreno y seco, en el cual ardían las dos llamas ambarinas de los ojos, agregó, con voz llena de ternura: - Eres Teófilo Constantino el tracio, ¿no es verdad...? Sé que vives

²⁷ Véase <http://www.perezreverte.com/articulo/patentes-curso/44/una-de-almogavares/>

en los acantilados de Kapsokativa, en medio de penitentes venidos de todos los ámbitos del mundo en busca de la Santa Pureza. En nuestro monasterio hay algunos hermanos que fueron compañeros tuyos en la corte de Bizancio, y que, como tú, huyendo de las tentaciones esperan encontrar en este retiro la paz del espíritu” (1967, pág. 5)

La forma verbal del pretérito imperfecto de modo indicativo es una marca deíctica que señala a Teófilo dentro del relato, también la forma verbal de la segunda persona del singular *vives* del presente del modo indicativo vuelve a ser indicador de la experiencia que experimenta el sujeto de la acción en la novela. El narrador utiliza los tiempos del presente y del pretérito imperfecto para referirse al personaje Teófilo en la cita anterior.

De su infancia, transcurrida entre los muros de un inmenso castillo, no conservaba sino el recuerdo de la dura y poética a que lo sometiera, desde la edad de diez años, el escudero que, a falta de su madre muerta y de su padre siempre empeñado en lejanas empresas militares, dirigía sus primeros pasos varoniles. Los días pasábalos entre los murallones bajos del patio de armas disparando venablos contra el tronco de algún olivo, cabalgando un potrillo negro, o dando mandobles con una espada minúscula a un muñeco de trapo que colgaba de un patíbulo. Por la noche, después de orar con fervor en la capilla, escuchaba en el atrio de la cocina las historias maravillosas de gentiles capitanes, de damiselas encantadas y de ancianos taumaturgos (cabalistas), que un dulce juglar de luengas melenas rubias refería a los pajes y los criados. Así transcurrieron dos lustros, al cabo de los cuales, una mañana de primavera, en presencia de todos los castellanos de los contornos, y bajo el patronato del obispo de Tesalónica, su señor padre, que acababa de volver de una larga expedición por los montes de Armenia, diole el espaldarazo ritual para armarse caballero en nombre de Nuestro Señor, y con la ayuda mística del Cisne, de la Licorna y del Santo Grial” (1967, págs. 8-9)

En la narración, el imperfecto se utiliza para explicar las circunstancias en las que se desarrolla la acción principal, pero también el uso del pretérito perfecto simple sirve para señalar la etapa en que Teófilo se vio dominado por el erotismo de las pasiones.

“-Padre, padre, fue un vértigo, fue una pesadilla, fue una fiebre que duró cinco años, es decir una eternidad cuando ahora pienso en ello; pero entonces un soplo... Yo corría

desolado en busca del amor que los poetas me habían hecho imaginar bello, armonioso, ardiente, puro, absoluto y no encontraba sino el capricho, el placer y la lujuria. Yo buscaba un ángel y no encontré sino diablasas y faunescas, o seres inconscientes que, después de entregarse trataban de reparar su debilidad llorando lagrimas vanas. La primera que cayó en mis redes, atraída por la languidez de mis suspiros, era una virgen rubia, que murió luego de vergüenza, al darse cuenta de que sus padres se habían percatado de su deshonor. Yo lloré sobre su tumba, pidiendo a Dios que hiciese caer sobre mi cabeza el castigo que merecía mi culpa. Apenas fuera de la necrópolis en que la infeliz reposa aún encontreme en una orgia, con la más ilustre cortesana de aquel momento: Irene, la de los ojos verdes, cuyas túnicas blancas escondían un cuerpo manchado por todas las infamias y todas las ignominias del diablo” (1967, págs. 14-15)

La forma verbal duró, encontré, cayó, murió, combinadas con las del pretérito imperfecto sirven en el relato para alternar el tiempo ya vivido y las acciones en que va desarrollándose la acción principal que va experimentando Teófilo. En este sentido hay que considerar que el pretérito imperfecto indica fundamentalmente una actividad o un estado inacabado, por esta razón esta forma verbal es la que utiliza el narrador omnisciente en la novela.

Como se ha dicho antes, el pretérito sirve para expresar acciones ocurridas en el pasado, percibiéndolas como completas o en su totalidad. El imperfecto, por su parte, sirve para expresar acciones ocurridas en el pasado, enfocándose, no en su principio o en su final, sino en una parte del proceso, en su naturaleza cíclica o en su naturaleza continuada. Dado este contraste, el tiempo pretérito toma un aire de mayor definición y el imperfecto uno de indefinición. Esto hace que, si observamos el uso de uno y otro en narraciones nos demos cuenta que, con frecuencia, el imperfecto es usado para establecer el fondo de la narración, mientras que el pretérito sirve para avanzar la trama como se identifica en la novela.

Lo importante, sin embargo, es notar que en el contexto de la narración todos estos verbos sirven para marcar el trasfondo de los eventos específicos que le ocurren a Teófilo en su experiencia inicial y luego después de su encuentro con Eudosia. En contraste, cuando se introducen eventos que no forman parte del contexto general, sino que son

parte de la serie de eventos que ocurren ese día, se usa el pretérito. Así es en el caso de las formas verbales "murió", "cayó" o "se puso en camino". En efecto, el enfoque en estas acciones está, no en su continuación o repetición, por ejemplo, sino en las acciones que se van completando dentro del contexto narrativo presentado.

Además de presentar información contextual, el imperfecto también se usa, en el contexto de la narración, para presentar acciones futuras con respecto a las acciones específicas que se están desarrollando.

La preocupación por el instante vivido se manifiesta en la precisión temporal de las acciones. Así, en *la novela* encontramos múltiples referencias a la duración de los hechos:

¿Cuánto tiempo permanecí preso entre las cadenas sacrílegas de su sortilegio...? Lo ignoro. Pero sé que una madrugada, después de un festín al cual habíamos invitado a una antigua favorita de Andrónico, abandonéla y me escapé con una esclava judía del drongario Gregoros, la cual, bailando sobre la mesa, entre las ánforas rotas, con los pies salpicados de vino y de sangre, me sedujo hasta hacerme perder el sentido. (15)

En aquellos momentos, los catalanes, capitaneados por el infante don Fernando, hijo del rey de Mallorca, encaminábase hacia el sur en busca de tierras fértiles y de plazas bien provisionadas. Detrás de ellos no quedaban sino ruinas, cenizas y cadáveres insepultos. Tres años de saqueo, de orgia, de matanzas, de discordias, habían bastado para convertir la Tracia y la Macedonia en un desierto. (...) El demonio de la desolación y del crimen parecía animarlos en sus correrías de piratas desencadenados. Galípoli, la bella ciudad que los griegos llamaban la Bizancio del Helesponto, quedaba reducida a escombros. (...) Los infelices que huían despavoridos hacia Constantinopla contaban los horrores increíbles de que habían sido testigos. Todas las mujeres, todas las niñas, habían sido violadas, antes de ser asesinadas o vendidas a los turcos. (...). Cuando hubieron acabado con las mozas, arrancaron a los mancebos de sus hogares para saciar en sus cuerpos la sed de lujuria sanguinaria que los poseía. (1967, págs. 33-34)

El uso de la elipsis se identifica en el ejemplo anterior, cuando el narrador expresa: "Tres años de saqueo, de orgía, de matanzas, de discordias, habían bastado para convertir la Tracia y la Macedonia en un desierto".

Así diez, veinte veces al día, en las iglesias en las cuales oraba sin cesar, en San Esteban, en San Demetrio, en San Sergio, en el Pantocrátor, en San Juan, murmuraba, arrodillado ante la Cruz, en cuyos brazos agonizaba el dulce Jesús:

- Señor, Señor, por obedecerte estoy aquí, esperando que un signo de tu mano me enseñe el camino que debo seguir para llegar adonde se halla la que me espera... Señor, Señor, mis pies no conocen el cansancio, ni mi alma la impaciencia, cuando de acatar tus ordenes se trata. Muchas veces he recorrido ya la ciudad, muchas más la recorreré aún. Pero si tú crees que soy merecedor de tan sublime merced, dime hacia donde debo dirigir mis pasos o qué puerta debo llamar..." (1967, pág. 51)

Igual ocurre en la cita: "así diez, veinte veces al día, en las iglesias en las cuales oraba sin cesar, en San Esteban, en San Demetrio, en San Sergio, en el Pantocrátor... en donde se hace un sumario o inventario de los hechos que practicaba Teófilo en su afán de liberarse de su vida de pecado y por consiguiente encontrar su purificación espiritual. (51)

Desde el punto de vista temporal, la elipsis implica la omisión significativa del tiempo de la historia: algo significativo acontece en la historia que el relato no da cuenta, o sea, ciertos acontecimientos importantes han tenido lugar en la historia, pero no se narran, como se presenta en las citas anteriores.

Genette no reconoce como elipsis a toda omisión temporal, sólo aquella que contribuye al sentido de la historia a fin de distinguirla de la omisión de hechos innecesarios o poco significativos que es constitutiva de todo relato. El uso repetitivo de las formas silépticas de número permite narrar a través de un solo enunciado, acciones que se repiten como se aprecia en la cita. Ningún relato se construye enteramente como escena ni como resumen, ni mucho menos como elipsis que implicaría el silencio completo del relato.

La narración se construye en el equilibrio de todas estas formas narrativas, Gómez Carrillo ha elegido las necesarias para distender por momentos el relato en descripciones o hacerlo avanzar de modo dinámico, por otro lado, la elección contribuirá, sobre todo, a lograr la distancia que el narrador considere más eficaz del lector con determinadas secuencias de la historia.

La escena es contar lo que ocurre a tiempo real, como si lo estuviéramos presenciando delante de nosotros, en la novela encontramos muy frecuente su uso, como en los siguientes casos:

“una noche le confíé mis angustias secretas al buen clérigo que me cuidaba. “Ese amor que tú anhelas –contestóme –solo Jesús es digno de inspirarlo”. Entonces sentí que el señor me llamaba, y abandoné el mundo para siempre.

- ¿Para siempre? -preguntó el fraile.

Teófilo comprendió que Teodoro se refería a las voces misteriosas que últimamente habíale ordenado que abandonara el desierto exclamó:

-Para siempre si... Porque esas órdenes no pueden ser sino una ilusión de mis sentidos...

¿Es acaso posible que Nuestro Señor, cuando le pido que me indique el camino de la salvación, me mande que vuelva a precipitarme en el pecado? (16-17)

Vuelve al mundo y ama a la que te espera. Hágase tu voluntad así en la tierra como en el cielo –murmuró el solitario, enjugando dos lágrimas que rodaban por sus mejillas.

Y cogiendo su bordón de peregrino echó a andar”. (30-31)

Como se pudo identificar en los ejemplos anteriores, se da una acción que sucede en un tiempo y un espacio determinados. Teófilo Constantino es el personaje que participa como protagonista, pero no hay que perder de vista que la coordenada espacio-tiempo debe ser constante como se presenta aquí. Estos dos ejemplos corresponden a diferentes coordenadas espacio temporales que experimenta el protagonista en el desarrollo de la novela.

En el resumen el narrador parece adquirir mayor presencia a través de la selección de hechos que realiza, en donde el lector conoce lo ocurrido. En el resumen, unas pocas líneas permiten avanzar la historia en años: “Al cabo de quince días de vanos paseos, el ermitaño no había encontrado a la que, según las palabras del Señor, lo esperaba para amarlo”. (47-48)

Así diez, veinte veces al día, en las iglesias en las cuales oraba sin cesar, en San Esteban, en San Demetrio, en San Sergio, en el Pantocrátor, en San Juan, murmuraba, arrodillado ante la Cruz, en cuyos brazos agonizaba el dulce Jesús. (51)

De ese modo, el tiempo del relato es menor que el tiempo de la historia. Se resume y se omiten o eliden hechos.

La descripción: Es el retrato de personajes y cosas (paisaje, ambiente, lugar...) que aparecen en la historia. Es un momento muerto, es una pausa en la acción en el que nada relevante ocurre. Nos sirve para dar detalles, para ambientar... o para ralentizar el ritmo de la historia, si es lo que necesitamos. En la novela encontramos el siguiente ejemplo:

A pocos pasos veíanse, entre cipreses oscuros las almenas de los muros de Manuel Comneno, que los griegos creían inexpugnables. Luego, en un inmenso espacio azul formado de cielo y de mar, alzábase, alrededor de las altas cúpulas grises de Santa Sofía, los innumerables techos de los grandes monumentos. Los domos dorados, esmaltados, labrados, agrupábanse en varios puntos, indicando los principales de preces y ceremonias. Cien torres blancas subían en el vacío en un maravilloso florecimiento de lirios de piedra. Los jardines de las terrazas ponían manchas policromas en los márgenes del Cuerno de Oro, formando una alameda aérea que iba a perderse entre las lejanas frondas de Mangana. Huyendo de tal paisaje, que solo le hablaba de sus antiguas culpas. Teófilo volvió la vista hacia el oriente. El sol matutino daba a las aguas del Bósforo reflejos extraños de gemas en fusión. (36)

El concepto de duración o velocidad está estrechamente ligado al de ritmo narrativo que está dado por el paso de una a sincronía a otra. Ningún relato se construye enteramente como escena ni como resumen, ni mucho menos como elipsis que implicaría el silencio

completo del relato. La narración se constituye en el equilibrio de todas estas formas narrativas. Conectada con la focalización está la modalización (entendida aquí como manera léxica de entretenerse el punto de vista y la voz narradora con los acontecimientos de la historia para formar el discurso). Dentro de los modos narrativos la novela, ofrece muchos diálogos (escenas), en las que el narrador indica en estilo directo, quien está hablando, o bien el contexto lo revela. El siguiente texto es una muestra de su uso en la novela:

- ¡Bizancio- exclamó, sentándose en una altura-, Sodoma, Babilonia, sitio de todas las abominaciones, heme aquí...! (36)

Dentro del modo diegético, la narración es bastante abundante también, referida a procesos y acciones con movimiento. Dentro de los tipos narrativos sin movimiento, las descripciones son poco abundantes (p.e. En el cap. VII): “En la sombra del jardín, apareció, bajo un camelio en flor, una mujer desnuda, de belleza delicada, con ojos melancólicamente voluptuosos y labios tentadores”. (80)

Mientras los comentarios digresivos se encuentran con cierta frecuencia especialmente en el capítulo XI, dada la calidad ideológica- filosófica de esta novela.

Como síntesis de lo expuesto, reiteramos que el Evangelio del amor es una novela de personaje porque enfatiza la caracterización interior de su personaje principal, sus motivos, circunstancias y acciones internas que nacen y se desarrollan a partir de las acciones externas. En el caso de Teófilo Constantino la novela enfatiza la compleja y contradictoria personalidad del protagonista. La personalidad de Teófilo recalca el conflicto entre el amor humano y el amor divino dentro del texto novelesco. De aquí que el desenlace de la novela se plantea el motivo de la “santidad” de Teófilo Constantino Niforós.

El sujeto cultural en “El Evangelio del amor”.

El sujeto se construye por medio de diversos contextos a los cuales él mismo decide sujetarse a través de su existencia, y es que la cultura se caracteriza por ser un espacio cuya función consiste en arraigar una colectividad en la propia identidad. Así mismo, la

cultura funciona como una memoria colectiva que sirve de referencia, y, por tanto, se vive como prolongación en el que el sujeto ha de basarse. Lo anterior, es bastante cierto, dado que a veces como sujetos solemos adoptar algunos de los aspectos que proporciona la cultura a nuestra propia formación personal a través de los caminos que vive el sujeto transindividual.

Por otra parte, se menciona que el sujeto puede haber interiorizado en mayor o menor grado su propia cultura pero que no puede ejercer sobre ella a nivel individual ningún tipo de acción. Uno de los medios usados por el sujeto para arraigarse a la cultura es el lenguaje, dado que le permite intercambiar símbolos con otras personas y constituirse como colectividad, pero para garantizar la comunicación se requiere de un uso adecuado de los símbolos, que permita fundamentar el uso del lenguaje.

El sujeto cultural que se representa en El Evangelio del amor está determinado por el conflicto que desde el inicio de la novela se plantea a través de su protagonista Teófilo Constantino.

La siguiente cita, presenta al protagonista en una situación de crisis que será la constante durante todo el desarrollo de la novela. Esta crisis espiritual afectará al personaje principal en sus acciones futuras. Esto se confirma en la confesión que Teófilo hace a Teodoro en el primer capítulo de la novela:

- Háblame, dime tu vida tus congojas.

-murmuro el anciano higúmeno poniendo su mano exangüe sobre la cabeza rizada del joven anacoreta.

-Padre, padre soy el más miserable de los pecadores... (7)

Se puede conjeturar la razón por la cual Teófilo se considera el hombre más desgraciado y miserable entre los pecadores. Esta problemática existencial está vinculada a la tesis que se propone el autor desarrollar en la novela; la búsqueda del amor divino y el amor humano; donde el primero se debe buscar a partir de la búsqueda de la purificación del alma.

Según, Bataille el papel que representó el cristianismo en sus inicios fue condenar el erotismo, pero a medida que se fue consolidando, se impuso su prohibición abierta a como se había practicado en la antigüedad. “En cierto sentido el cristianismo fue favorable al mundo del trabajo. Valoriza el trabajo a expensas del placer (...) El cristianismo es, en cierto sentido, un lazo de unión que hacía del resultado futuro del esfuerzo —del esfuerzo, en primer lugar, del mundo antiguo— el prelude de un mundo del trabajo”. (Bataille G. , 1970, pág. 53)

Teófilo decide elegir su profesión como militar, ya que su padre era un hombre de armas, este le armó caballero. La cita que sigue, es importante en cuanto determina el desarrollo del ambiente, el espacio y la contextualización que nos presenta la voz narrativa en la novela del héroe.

“El nuevo caballero que cumplía aquel día los veinte abriles , besó las manos del patriarca y las de su padre, inclinose ,gentil , ante cada una de las damas que asistían a su sacro, saludó reverentemente a los caballeros ,y al fin , abrazando a su ayo, dijole con voz quebrantada por la emoción : “Satisfecho estoy , y lo único que a ti te pido , amigo bueno , buen mentor, es que con esa espada que mi señor padre te ha dado para defenderme , me cortes la cabeza si en algún trance me ves huir ante los adversarios , por numerosos que sean”.(9-10)

Luego, después de su investidura como caballero Teófilo se alista en el ejército de los basileos²⁸ de Andrónico y Miguel, donde en poco tiempo logró obtener respeto en la corte imperial por su hazañas, en ese ambiente aristocrático , a pesar de vivir en guerra, las únicas preocupaciones cortesanas en Bizancio durante esta época , eran el amor, la codicia , el lujo, el placer , la devoción y la vanidad; este medio decadente en poco tiempo absorbió a Teófilo que se inclinó por el disfrute del placer y el erotismo. Teófilo desde un primer momento se convierte en uno de los grandes conquistadores de mujeres que va encontrando en su vida durante los cinco años que permaneció en servicio militar.

Según, el planteamiento de Edmond Cros, tenemos que:

²⁸ El término significa literalmente "magistrado rey".

“El sujeto cultural, que se expresa esencialmente en el enunciado, se distingue por eso mismo radicalmente del sujeto del deseo que no puede darse a entender más que en la enunciación. (...) el sujeto que habla en términos del Yo se ilusiona tomando por su cuenta un ya- ahí ideológico. Bajo la máscara de la subjetividad se ve entonces operar el discurso del sujeto cultural. Ahora bien, este sujeto cultural de naturaleza doxológica, legislador, dicta normas de comportamiento, designa paradigmas, recuerda verdades fundadas sobre la experiencia o sobre la fe”. (2003, pág. 165)

En la lectura de la novela, a través de la evolución psicológica que gradualmente sufre el personaje principal se identifica esa norma, esa ética a que se somete el protagonista Teófilo Constantino, revisemos a continuación parte de su confesión con el anciano higúmeno Teodoro:

“-Padre, padre, fue un vértigo, fue una pesadilla, fue una fiebre que duró cinco años, es decir una eternidad cuando ahora pienso en ello; pero entonces un soplo... Yo corría desolado en busca del amor que los poetas me habían hecho imaginar bello, armonioso, ardiente, puro, absoluto y no encontraba sino el capricho, el placer y la lujuria. Yo buscaba un ángel y no encontré sino diablesas y faunescas, o seres inconscientes que, después de entregarse trataban de reparar su debilidad llorando lagrimas vanas. La primera que cayó en mis redes, atraída por la languidez de mis suspiros, era una virgen rubia, que murió luego de vergüenza, al darse cuenta de que sus padres se habían percatado de su deshonor. Yo lloré sobre su tumba, pidiendo a Dios que hiciese caer sobre mi cabeza el castigo que merecía mi culpa. Apenas fuera de la necrópolis en que la infeliz reposa aún encontreme en una orgia, con la más ilustre cortesana de aquel momento: Irene, la de los ojos verdes, cuyas túnicas blancas escondían un cuerpo manchado por todas las infamias y todas las ignominias del diablo” (14-15)

El espacio ideológico del sujeto de la enunciación es aquí fundamental porque viene a consolidar el Ego, según Freud este es el “yo” parcialmente consciente que media entre los instintos (ello), y los ideales (súper yo) y lo que sucede en el mundo externo al protagonista. (2003)

Por lo anterior, la subjetividad del hablante se halla atrapada en el ejercicio del acto de habla, esto quiere decir que, el lenguaje es algo que ya está dado, pero el ejercicio del habla se apropia del lenguaje y lo personaliza de acuerdo a los deseos del sujeto emisor. En la cita anterior, se identifica la experiencia que ha vivido Teófilo; cuando dice: "fue una fiebre que duro cinco años", esto determina en su presente inmediato la decisión que toma Teófilo en el futuro.

De acuerdo a Cros el sujeto cultural se configura en los siguientes términos:

"El sujeto cultural y el Ego constituyen dos instancias de un mismo espacio intrapsíquico: el primero (el sujeto cultural) se implanta en lugar y puesto del objeto, es decir, en un vacío que es el espacio de la representación inconsciente previa a la existencia de otro que estaba en espera de este exterior" (2003, pág. 168)

En este sentido el sujeto cultural va a englobar el discurso del YO (ego), la subjetividad, el sujeto colectivo y el proceso de sumisión ideológica.

Benveniste y Lacan plantean un problema que tiene relación con la enunciación en el lenguaje²⁹ en donde se supone, en primer lugar: "Tres niveles de conciencia (El sujeto cultural se manifiesta por y en el lenguaje, y por la apropiación del discurso que le sirve de soporte comunicativo.

La conciencia clara, el no-consciente, el subconsciente), esencialmente estructurados en torno a y por signos adquiridos, lo que no significa que cada uno de estos signos haya transferido intacta su valencia, sino que esta, por el contrario, se ha redistribuido dentro de y por este nuevo sistema". (2003, pág. 96)

Esto implica, que la cultura³⁰ funciona como una parte esencial de toda sociedad, en donde emergerá el sujeto colectivo que representará todo ese proceso de acumulación

²⁹ La red de formas vacías a que se vienen refiriendo no es el producto de una propiedad de la lengua, afirma, sino de las modalidades de adquisición de la facultad discursiva, lo que quiere decir que es yo no quien dice yo sino aquél a quien se ha enseñado a decir yo. Esta instancia vacía es la que interpela al individuo, constituyendo una máscara, un señuelo, ya que detrás de esta ilusoria subjetividad se oculta el sujeto cultural. (Chicharro, 2012, pág. 80)

³⁰ La cultura, como realidad primera, tiene la función de producir y reproducir sujetos, lo que le lleva a plantear la cuestión de su alienación por un Ya aquí –lo dado– ideológico inscrito en las prácticas sociales. (Chicharro, pág. 80)

de la memoria colectiva, en donde la historia como proceso dialéctico; reflejará en su desarrollo las tensiones políticas y las contradicciones ideológicas dentro de una dinámica cultural; que los sujetos culturales representaran en sus prácticas individuales. Según Cros, cuando se habla de sujeto cultural hay que tener en consideración los aspectos siguientes:

1. “Una instancia de discurso ocupada por yo;
2. La emergencia y el funcionamiento de una subjetividad;
3. Un sujeto colectivo;
4. Un proceso de sumisión ideológica” (Cros, 1986, pág. 9)

Veamos cómo se expresa en el protagonista de la novela lo anterior:

“¿Cuánto tiempo permanecí preso entre las cadenas sacrílegas de su sortilegio...? Lo ignoro (15).

Para poder analizar en un primer momento al sujeto cultural nos apoyaremos en el incipit de la novela:

“Después de permanecer una semana entera arrodillado en ángulo del locutorio, sin comer ni beber, orando día y noche ante una imagen milagrosa del Pantokrator, el joven solitario fue admitido en la estrecha celda del higúmeno Teodoro, él de las barbas de nieve.

Te conozco, hijo mío –murmuró el anciano monje, dirigiéndose al cenobita que así acudía a prosternarse a sus plantas para confiarle el secreto tembloroso de sus tribulaciones. Y después de observar con afectuosa atención durante largos instantes su rostro moreno y seco, en el cual ardían las dos llamas ambarinas de los ojos, agregó, con voz llena de ternura: -Eres Teófilo Constantino el tracio, ¿no es verdad...? Sé que vives en los acantilados de Kapsokativa, en medio de penitentes venidos de todos los ámbitos del mundo en busca de la Santa Pureza. En nuestro monasterio hay algunos hermanos que fueron compañeros tuyos en la corte de Bizancio, y que, como tú, huyendo de las tentaciones esperan encontrar en este retiro la paz del espíritu. (5)

Al efectuar, una primera lectura del íncipit de la obra, este nos da a conocer a Teófilo Constantino; en su encuentro con Teodoro, además, nos informa que ha pasado en penitencia durante una semana para poder entrevistarse con el higúmeno Teodoro, responsable del monasterio del Monte Athos. En este espacio-temporal nos imaginamos el recorrido de vivencia-experiencia que ha experimentado el sujeto cultural, Teófilo hasta ese momento en que logra ser recibido³¹.

Desde un nivel de lectura referencial el inicio de la novela nos pone al tanto que estamos ante la presencia de un discurso religioso representado por el anciano monje Teodoro y la manifestación del discurso pagano que representa Teófilo, esta situación, nos pone en contacto con la tesis que a continuación se desarrollará en la novela desde sus primeras páginas: la búsqueda del amor divino y el amor humano.

Ahora bien, si nos apoyamos en el nivel de una lectura inferencial, tenemos la presencia del nombre “Teodoro”, en donde identificamos que este nombre nos comunica un indicio explícito a su significado literal: “regalo o don de Dios”, y que viene a representar el discurso de autoridad del poder divino.

Luego a partir de una lectura simbólica que está muy relacionada con el primer nivel; tenemos un proceso de interpretación que se relaciona con el anterior nivel de lectura, y , si nos trasladamos a un tercer nivel de lectura alegórica se pueden desentrañar esas relaciones que se establecen entre los personajes principales dentro de la trama de la novela ,y en donde a partir del desarrollo de la narración, se van encadenando las secuencias de las acciones dentro de la novela ,por ejemplo, en el texto citado arriba , se reconoce que el higúmeno Teodoro es un emblema de santidad ,un icono de la cristiandad, por su ejemplo de sacrificio ante la comunidad dentro de la iglesia bizantina.

Luego, si se remite este análisis al personaje Teófilo, se identifica en él la presencia de esos tres niveles :en donde a partir del nivel referencial, Teófilo Constantino es un ejemplo típico del “pecador arrepentido, su mismo nombre lo señala: Teo=Dios ,y filo: amor , amante de Dios”, significado tan común en la literatura europea desde la Edad Media

³¹ la narración comienza en mitad de los hechos, es decir, en plena acción, a mitad de la historia, in media res.

hasta nuestros días, representando al personaje principal; y a nivel simbólico tenemos que Teófilo simboliza al tipo de feligrés perseguido por sus fobias y sus filias ; y por último, a nivel de una lectura alegórica ,Teófilo representa esa dialéctica existencial entre dos tipos de concepción del amor : amor divino – amor humano.

Haciendo un balance de la aplicación de los tres niveles de lectura a ambos personajes se puede deducir la representación de dos campos semánticos definidos; el del discurso religioso y el del discurso pagano, que es la problemática que desarrolla la novela. Estos tres niveles de análisis se pueden aplicar, pero dentro de ellos, el más importante de estos niveles aludidos; anteriormente, es el alegórico; porque permite poder comprender el texto de forma global. Ya en la Edad Media el concepto de alegoría referido a las Sagradas Escrituras, establecía que toda interpretación debía centrarse en tres sentidos: el sentido literal, el figurado o alegórico y el sentido espiritual. En la novela de Gómez Carrillo, se pueden profundizar cada uno de estos tres niveles de lectura en la relación obra -lector.

Si se sigue profundizando en el desarrollo psicológico que presenta Teófilo dentro de la narración se encuentra que: “El sujeto cultural, que se expresa esencialmente en el enunciado, se distingue radicalmente, precisamente por eso, del sujeto del deseo que sólo puede darse a oír en la enunciación”. (Cros, 2003, pág. 17)

Al hacer un análisis de la cita siguiente se puede identificar la confirmación de la idea que afirma Cros: -Padre, padre soy el más miserable de los pecadores...

Y con acento exaltado, comenzó a referirle su existencia.

Había nacido en Tracia, en las cercanías de Heraclea, en el seno de una noble y rica familia de estirpe romana. En los tiempos aciagos en que el emperador Juan Dukas peleaba como un leopardo por reconquistar el trono de Bizancio, su abuelo Krisantos, el de los brazos de hierro, había obtenido, en feudo hereditario, la más envidiable Baronía de las riberas de Agatopolis.

De su infancia, transcurrida entre los muros de un inmenso castillo, no conservaba sino el recuerdo de la dura y poética a que lo sometiera, desde la edad de diez años, el escudero

que, a falta de su madre muerta y de su padre siempre empeñado en lejanas empresas militares, dirigía sus primeros pasos varoniles. Los días pasábalos entre los murallones bajos del patio de armas disparando venablos contra el tronco de algún olivo, cabalgando un potrillo negro, o dando mandobles con una espada minúscula a un muñeco de trapo que colgaba de un patíbulo. Por la noche, después de orar con fervor en la capilla, escuchaba en el atrio de la cocina las historias maravillosas de gentiles capitanes, de damiselas encantadas y de ancianos taumaturgos (cabalistas), que un dulce juglar de luengas melenas rubias refería a los pajes y los criados. Así transcurrieron dos lustros, al cabo de los cuales, una mañana de primavera, en presencia de todos los castellanos de los contornos, y bajo el patronato del obispo de Tesalónica, su señor padre, que acababa de volver de una larga expedición por los montes de Armenia, dióle el espaldarazo ritual para armarse caballero en nombre de Nuestro Señor, y con la ayuda mística del Cisne, de la Licorna y del Santo Grial. (8-9)

De la lectura anterior, se puede decir, que: toda actuación discursiva y, por tanto, todo posicionamiento del sujeto, se efectúa dentro del entramado histórico de discursos, llamado formación discursiva o interdiscurso. Esto se manifiesta a partir del recorrido que hace Teófilo³² en su vida, en donde se encuentra toda esa representación que hace el sujeto de su vida a través de sus vivencias. El acto de confesión lo realiza Teófilo a través de las siguientes palabras enfáticas: -Padre, padre soy el más miserable de los pecadores... (7), esta aseveración viene a confirmar su arrepentimiento, su expiación y su deseo de conversión; aunque para lograr esta situación debe recorrer una serie de obstáculos que tiene que sortear para poder alcanzar la gracia divina.

Se puede afirmar, por consiguiente, que el sujeto cultural establece su posicionamiento dentro del sistema social de la sociedad bizantina; Teófilo es ese ser histórico que para poder existir debe instaurarse como individuo dentro de la sociedad. Estos actos de vivencia que realiza el sujeto cultural, son indicadores de un proceso en el cual: “El discurso en su esencia es expresivo porque consiste en sacar afuera, en exteriorizar, un contenido de pensamiento interior”. (Derrida, 1994, pág. 201)

³² Goldman sostiene que “todo individuo, en un momento determinado de su existencia, forma parte de un gran número de sujetos colectivos diferentes, y pasará por muchos más aun a lo largo de toda su vida” (Cros, pág. 21).

Esto es lo que se identifica en lo que expresa el protagonista a través de su acto de confesión que hace Teófilo al monje Teodoro. En este sentido, podemos afirmar de acuerdo con Cros, que: “El sujeto cultural se construye en el espacio psíquico de un individuo” (Cros, 2003, pág. 18); esta experiencia que vive y experimenta el sujeto cultural no excluye que deban dejarse de lado a los sujetos colectivos de la sociedad, al contrario, se establece una interacción entre lo individual y lo colectivo en el discurso social que refleja el texto novelesco.

La situación de Teófilo sufre una transformación que le hará cambiar su modo de vida.

El nuevo caballero que cumplía aquel día los veinte años, besó las manos del patriarca y las de su padre, inclinose, gentil, ante cada una de las damas que asistían a su sacro, saludó reverentemente a los caballeros, y al fin, abrazando a su ayo, dijo con voz quebrantada por la emoción: “Satisfecho estoy, y lo único que a ti te pido, amigo bueno, buen mentor, es que con esa espada que mi señor padre te ha dado para defenderme, me cortes la cabeza si en algún trance me ves huir ante los adversarios, por numerosos que sean. (9-10)

La cita anterior, corresponde al momento en el que Teófilo es oficialmente investido caballero; su compromiso de cumplir su juramento dentro de las normas de la Caballería.

Edmond Cros sostiene, que el sujeto cultural y el Ego emergen al mismo tiempo, y para ello Cros se apoya en la propuesta lingüística de Emile Benveniste, en donde este autor revisa la relación entre el Yo y del tú:

Es esta condición de diálogo la que es constitutiva de la persona, pues implica en reciprocidad que me torné tú en la alocución de aquel que por su lado se designa yo. Es aquí donde se ve un principio cuyas consecuencias deben desplegarse en todas las direcciones. El lenguaje no es posible sino porque cada locutor se pone como sujeto y remite a sí mismo como yo en su discurso. En virtud de ello, yo plantea a otra persona, la que, exterior y todo y a “mi”, se vuelve mi eco al que digo tú y que me dice tú. (...) Polaridad por lo demás muy singular en sí, y que presenta un tipo de oposición cuyo equivalente no aparece en parte alguna, fuera del lenguaje. Esta polaridad no significa igualdad ni simetría: “ego” tiene siempre una posición de trascendencia con respecto a

tú; no obstante, ninguno de los dos términos es concebible sin el otro; son complementarios, pero según una oposición “interior/exterior, y al mismo tiempo son reversibles (...) Así se desploman las viejas antinomias del “yo” y del “otro”, del individuo y la sociedad. Dualidad que es ilegítimo y erróneo reducir a un sólo termino original, sea éste el “yo”, que debiera estar instalado en su propia conciencia para abrirse entonces a la del “prójimo”, o bien sea, por el contrario, la sociedad, que preexistiría como totalidad al individuo y de donde éste apenas se desgajaría conforme adquiriese la conciencia de sí . (Benveniste, 1994, pág. 181)

La extensa cita arriba señalada, permite identificar; que detrás de la marca de la subjetividad se encuentra presente la mayor o menor distancia que el sujeto adopta con respecto a sus enunciados, es decir, con respecto a su subjetividad. Entonces, lo que se tiene aquí es que el YO ha cedido su lugar al ellos, utilizando la definición de la gramática árabe que posee como rasgo distintivo la ausencia de lo que califica determinantemente al “yo” y al “tú “y que según, Benveniste recuerda, a esa no-persona que posee como marca la ausencia de cualquier índice de subjetividad y, por tanto; la ausencia de cualquier marca de enunciación.

En la cita anterior, Teófilo expresa su interioridad del Yo, pero este acto mismo de la confesión está determinado por la palabra del otro. Como bien lo explica Benveniste, esa palabra, ese YO se determina a partir del sujeto transindividual que se representa en cada una de las etapas del desarrollo de su existencia. Luego, después de la ceremonia de juramentación como caballero Teófilo se encamina hacia la ciudad de Bizancio:

El juglar, deseoso de no separarse de su joven protector , iba a su izquierda , hablándole enardecido por las libaciones ,de todo lo que en su memoria constituía el esplendor de la capital, y que no era , por cierto , ni Santa Sofía con sus ceremonias ,ni los desfiles militares de la Vía Triunfal, sino el Hipódromo y sus cortejos de soberbias cortesanas , las representaciones teatrales en que las mimas y los mimos reproducían rítmicamente los gestos del eterno drama de amor y de placer de que hablan los poetas, las orgias magnificas en las cuales las esclavas bailaban desnudas bajo una lluvia de rosas , y , sobre todo, las tardes de Prinkipo en que las parejas idílicas celebraban ,entre las enramadas primaverales , los oaristas temblorosos .(10)

La valoración de la voz narrativa en la cita anterior, nos va dibujando la escena de ese ambiente de la ciudad de Bizancio cargado de mucha sensualidad, exotismo y en donde sobresalen los cortejos de soberbias cortesanas; en el eterno drama de amor y de placer; acompañado de orgias magnificas; parejas idílicas, desnudas, oaristis temblorosos: en donde todo este campo semántico viene cargado de un fuerte erotismo, y nos está anunciando lo que Bizancio en sus laberintos de calles exóticas , ofrece al deseo de Teófilo. Poco a poco se nos va definiendo la configuración del héroe decadente dentro del desarrollo de la novela. Por consiguiente, en la novela se construye una minuciosa descripción de ese ambiente galante, lascivo y lujurioso que rodeaba a la ciudad de Bizancio en el texto arriba citado.

“El conde apenas parecía oír aquellos discursos. Pero si alguien hubiera podido, entre el polvo de la ruta, observar su rostro pálido cuando el rubio poeta evocaba así los fastos de la existencia de la Corte, habríase asombrado de las llamas fosforescentes que se encendían en sus pupilas” (11)

“Con todas estas imágenes confusas y halagadoras, el joven entró en Bizancio tan lleno de “ilusiones como de apetitos” (11) El protagonista se contagiaba al contemplar ese ambiente decadente. En una primera mirada que tiene Teófilo de ese ambiente exótico, pasa un día, y se sucede otro día, y luego otro, después de transcurrido cierto tiempo, se encuentra ya instalado en su ejercicio de su cargo militar al servicio del Imperio Bizantino:

Teófilo obtuvo en el acto el mando de un tercio y al cabo de dos meses de existencia bizantina partió hacia Branchiale donde el gran heresiarca Nostongos Dukas, secundado por el jefe de los alanos, Boesislas de Bulgaria, preparábase, sin prisa, a atacar a los españoles.

Tenéis tiempo señor, según las trazas –dijole su fiel escudero de conocer el terreno”. Pero a la madrugada siguiente, cuando aún no había descansado siquiera de las fatigas del camino, una salida de los sitiados determinó la terrible batalla en que los imperiales perseguidos por los almogávares, tuvieron seis mil jinetes y otros tantos peones muertos, sin contar infinito número de heridos. Entre ellos hallose el conde Teófilo Constantino, que después de haber arrebatado dos veces la bandera de San Jorge a Jiménez de

Albero, cayó de su caballo, derribado por un golpe de maza, y no escapó con vida sino gracias a una cantinera, que, enternecida ante su belleza, escondióle en su carro de vituallas. (12-13)

Este suceso, es muy importante para el destino de Teófilo; a quien en esta circunstancia lo salva una cantinera conmovida por su extremada belleza; y es, a partir de este acontecimiento en donde a continuación, el narrador caracteriza la situación que vivía la nobleza de Bizancio y la aplicación de los códigos de ética en esa época: Miguel, después de pelear como un tigre en la batalla de Apros, había levantado el sitio de Galipolis, dejando a los almogávares dueños de invadir toda la Macedonia y de encaminarse hacia Atenas.

Cuando pudo salir y visitar a las nobles familias con las cuales hallábase relacionado, notó que la aristocracia, sin rencores y sin piedad no parecía acordarse siquiera de las humillaciones sufridas por la nación griega. Las únicas preocupaciones cortesanas eran el amor, la codicia, el lujo, el placer, la devoción y la vanidad. “A cada instante estallaba un escándalo causado por el adulterio de alguna dama y la fuga de alguna damisela. (13)

De acuerdo a los planteamientos que se han venido desarrollando, el sujeto cultural está determinado por la palabra del otro; si este es el panorama radiográfico general de la situación que vive la clase aristocrática en Bizancio ¿Cuáles son los valores de los demás grupos sociales en este contexto de violencia?

Realmente lo que refleja la novela, es la imagen de una sociedad decadente, en donde cada individuo lo que intenta es poder sobrevivir en ese medio permeado por la corrupción y la guerra entre las fuerzas invasoras y las fuerzas militares del Imperio. Sin lugar a duda está obsesión por el amor, la codicia, el lujo, el placer, la devoción y la vanidad. Todas estas ocupaciones sibaríticas de la corte vienen a afectar a Teófilo, que comparte todos estos placeres sibaritas siendo atraído especialmente por la búsqueda del amor a través de la práctica de su exacerbado erotismo.

El sujeto cultural está compuesto por imágenes inconscientes cargadas de todo este simbolismo y que se encuentran en las representaciones colectivas; y en donde, además, tiene la función de ser el mediador entre el lenguaje (estructura social), ya sea, porque

reactiva su sentido, y el (habla personal= idiolecto), y también se le ve actuar en el texto cultural como héroe , por tanto, el texto cultural que se identifica en la novela es parte de la representación de ese imaginario colectivo que se manifiesta a través de las prácticas sociales de la aristocracia bizantina en ese contexto social de crisis, y que luego emerge a partir de la superficie textual del texto novelesco. Por consiguiente, la vida de Teófilo estará determinada por estos condicionamientos sociales que determinan en última instancia su relación con su ser, el sujeto no habla, es hablado en su discurso sin que él lo sepa; entonces, encontramos que:” la verdad del sujeto está perdida para siempre, oculta por los diferentes discursos que contribuyen a borrarla y a desvanecerla”. (Cros, 2003, pág. 16)

Según, Aníbal González, en su trabajo acerca de la novela modernista, considera que:” En sus novelas, los modernistas dejaron para la posteridad algo así como su “testamento espiritual”, un relato pormenorizado de sus intentos de confrontar y superar las diversas crisis a que se enfrentó Hispanoamérica en la transición a un nuevo siglo, a una nueva era”. (1987, págs. 172-173)

Es de considerar aquí en este espacio, que a través de la lectura de la novela se pueden identificar rasgos autobiográficos de su autor; y que estos pudieran ser parte de una autobiografía espiritual, esto como un mecanismo de exploración personal para poder definir su relación con la sociedad de finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, en donde se da una búsqueda angustiosa que les permitía a los escritores finiseculares poder asentarse como intelectuales dentro de esa nueva sociedad anhelada en su búsqueda de la modernidad.

Este aspecto, puede ser analizado en la figura del héroe decadente Teófilo Constantino; ya que sus actitudes, su ideología, no se adaptan a la tradición de su clase social, es un disidente, un raro, y, por tanto, lo convierte en una figura que desafía la tradición de la sociedad bizantina. Los rasgos anteriores, lo acercan en cierto sentido al alter ego de

Enrique Gómez Carrillo, aunque en una relación metonímica. En las palabras que se citan a continuación se encuentra hipotéticamente esta posición del autor³³.

“Propóngame ser siempre sincero, hablar según los dictados de mi conciencia, y no doy importancia a lo que el resto del mundo pudiera pensar o decir de mí. Aunque me maten, no me harán mentir.” (Mendoza, 1946, pág. 190)

Siguiendo a Hamon, podemos decir que: “Desde luego, en un texto, el personaje –sujeto como actante y paciente y como soporte antropomorfo de cierta cantidad “de efectos “semánticos será el lugar privilegiado del surgimiento de las ideologías y de sus sistemas normativos: sólo es posible la norma allí donde un “sujeto” entra en escena”. (Hamon, 2012, págs. 134-135)

Se podría evocar la sociedad que vivió Gómez Carrillo en París , pero en la novela se encuentra una traslación al pasado , a una ciudad exótica, Bizancio, en donde el exotismo se desplaza en el espacio y en el tiempo ejerciendo una función metonímica liberadora , aparece el recurso evidente de la moda bizantinista , de usar como telón de fondo las ruinas de una ciudad en guerra , y a través de las ruinas de una espléndida civilización , para poder representar al héroe decadente con sus contradicciones , sus ambigüedades , su voluptuosidad, liberando el deseo violento, la energía por su misma intensidad , y que desemboca en lo fatal , y esta misma inclinación la encontramos en la voluntad de Teófilo , donde el protagonista rebela hasta cierto punto una obsesión por la muerte al querer redimir al verdadero evangelio.

A continuación, en la siguiente cita, pasamos a revisar la situación que vive Teófilo después de ser herido en combate; y sus nuevas perspectivas: “Mejor que la gloria militar, estimábase la elegancia, la apostura y la elocuencia. Teófilo, más feliz en la paz que en

³³ De acuerdo a Bourdieu, la toma de posición de un autor constituye su postura axiológica y estética, la cual se realiza materialmente en la obra literaria. La puesta en forma –en el caso de la literatura– entonces, es la realización verbal (vocabulario, sintaxis, espacio, tiempo, sistema de personajes, modo de narrar) de la postura axiológica del escritor, de su evaluación sobre la realidad y su tradición artística; es decir, su sistema ético (abstracto) toma forma (se concreta) a través de la elaboración de un artefacto estético. Este concepto de la toma de posición que propone Pierre Bourdieu, se puede equiparar al concepto del inconsciente ideológico del crítico literario español Juan Carlos Rodríguez, quien en sus escritos más conocidos como: Teoría e Historia de la producción ideológica, Las primeras literaturas burguesas, La literatura del pobre, La Norma literaria entre otras lo da a conocer en sus análisis del fenómeno literario.

la guerra, logró desde el primer momento colocarse entre los conquistadores irresistibles de corazones femeninos. Su distinción pálida, algo triste, y tan fina y cortés que hacía pensar en la época en que todos los galanes practicaban las enseñanzas del Libro de la Ceremonias de Constantino porfiriogeta, fue pronto legendaria y le granjeo afecto de las mujeres más codiciadas y más admiradas”. (13-14)

Como lo plantea Beltrán Almería: “El deseo de gloria, el deseo de aventura y el amor son los tres motores que ha conocido el patetismo³⁴ para construir el héroe”. (Almería, 2002, pág. 94). Todos estos aspectos se resumen en Teófilo en su camino de héroe, primero en su primera etapa como caballero su deseo de gloria y aventura, después su búsqueda del amor divino.

Al realizar una revisión, en el texto encontramos la utilización que hace el narrador de adjetivos que se refieren al héroe como un gran conquistador de mujeres; también se identifica el uso de estructuras sintagmáticas como :estimábase la elegancia, la apostura y la elocuencia; los conquistadores irresistibles de corazones femeninos; Su distinción pálida, algo triste; le granjeo afecto de las mujeres más codiciadas y más admiradas; como se ve en los ejemplos anteriores , se identifica a nivel del lenguaje , esa adjetivación de la que hace uso la estética modernista, todas esas cualidades determinan ese espíritu superior que viene a representar al héroe decadente ; este se caracteriza por rasgos excepcionales, en relación a lo raro en el individuo y como un ser único y diferente.

Teófilo Constantino reúne estos rasgos a partir de los sintagmas mencionados; y en donde sobresalen las cualidades que tipifican al héroe con los rasgos de: triste; pálido; elocuente; elegante; conquistador irresistible; delicado y cortés; estas son cualidades que determinan al personaje de El evangelio del amor.

Todas las características anteriores también están especificando la voluptuosidad de Teófilo y luego su encuentro o búsqueda de la mujer fatal en su juventud. Teófilo como personaje aparece dominado por su voluptuosidad y lujuria de acuerdo a las siguientes citas:

³⁴ Angustia o padecimiento moral grande, capaz de conmover profundamente y agitar el ánimo con violencia, como ocurre con Teófilo en la novela.

¿Cuánto tiempo permanecí preso entre las cadenas sacrílegas de su sortilegio...? Lo ignoro. Pero sé que una madrugada, después de un festín al cual habíamos invitado a una antigua favorita de Andrónico, abandónela y me escapé con una esclava judía del drongario Gregoros, la cual, bailando sobre la mesa, entre las ánforas rotas, con los pies salpicados de vino y de sangre, me sedujo hasta hacerme perder el sentido. ¡Con furioso ardor adoré a aquella nieta de Salomé, en cuyas extrañas ardía la llama que funde las voluntades e incendia la médula de los machos apasionados! El aroma embriagador de su sexo hacía delirar a sus plantas, ofreciéndole mi vida por cada una de sus caricias. Si su dueño no la hubiese hecho raptar una mañana cuando volvía de los baños, para encerrarla bajo siete llaves, creo que habría muerto de lujuria entre sus brazos... (15) En cuanto al simbolismo de siete llaves, creo que viene del pasaje del Apocalipsis donde se habla de un libro con “siete sellos que nadie podía abrir “(Apocalipsis 5:1-4). De ahí la expresión española: tener algo tras siete llaves)³⁵.

Se encuentra aquí, un ejemplo de cómo se representa la lujuria, según se lee en el texto anterior; en el fragmento se identifica que domina la sed de lujuria, y según lo confiesa Teófilo que logra salvar su vida después que la esclava judía fue rescatada por su dueño; de acuerdo con Bataille: “El impulso del amor, llevado hasta el extremo es un impulso de muerte”. (1997, pág. 46). Según el ejemplo arriba señalado, nos encontramos ante la presencia del discurso erótico, muy frecuentemente utilizado en la novela modernista y donde el uso de este recurso viene a ser una delectación morosa de la sensualidad libre y gozosa, aunque limitada y conflictiva; como ocurre en los deseos de Teófilo Constantino. De acuerdo a la propuesta de Bataille:

Lo que el acto de amor y el sacrificio revelan es la carne. El sacrificio sustituye la vida ordenada del animal por la convulsión ciega de los órganos. Lo mismo sucede con la convulsión erótica: libera unos órganos pletóricos cuyos juegos se realizan a ciegas, más allá de la voluntad reflexiva de los amantes. A esa voluntad reflexiva la suceden los movimientos animales de esos órganos hinchados de sangre. Una violencia, que la razón

³⁵ <http://www.hispanoteca.eu/Foro/ARCHIVO-Foro/Siete%20llaves.htm>

deja de controlar, anima a esos órganos, los hace tender al estallido y súbitamente estalla la alegría de los corazones al dejarse llevar por el rebasamiento de esa tormenta. El movimiento de la carne excede un límite en ausencia de la voluntad. (El erotismo, 1997, pág. 97)

Como puede señalarse, el tratamiento del erotismo de iniciación, en la novela El Evangelio del amor gira en torno a un personaje definido con el nombre de Teófilo Constantino, el texto novelesco relata en este sentido, su proceso de iniciación sexual dentro del mundo de la sociedad bizantina, luego, posteriormente, de experimentar placeres lascivos cada vez más refinados y morbosos tiene su etapa de crisis y en donde se integra a un monasterio en el Monte Athos en donde Dios le ordena su regreso y posteriormente su encuentro con Eudosia.

“El deseo de gloria, el deseo de aventura y el amor son los tres motores que ha conocido el patetismo para construir el héroe”.

El peculiar tratamiento que hace el autor del erotismo en la novela como una búsqueda por un lado del puro placer, y, por otra parte, la otra cara de ese amor como una incesante búsqueda del amor divino, adquiere casi una dimensión sagrada, similar a como es tratado en Rubén Darío y otros modernistas.

En la novela Del amor, del dolor y del vicio del mismo autor, se encuentra la presencia de este tópico del amor y del erotismo, de acuerdo:” a la intención del autor, la descripción de “la lujuria “representa la parte más importante en el mundo parisino dentro de las novelas de Gómez Carrillo”. (Minnemann, 1997, pág. 249) Aquí encontramos que este mismo recurso vuelve a aparecer en los textos arriba citados, en donde se identifica una reiterada descripción de la sensualidad y el erotismo como recurso heredado de la novela naturalista francesa.

El deseo del erotismo decadentista es la trascendencia de la carne hacia el espíritu humano; de acuerdo a la posición de Bataille; es ese deseo por la carne lo que predomina en Teófilo; según, sostiene él, es ese movimiento del deseo por la carne lo que excede ese límite, en ausencia de la voluntad de Teófilo por refrenar su instinto sexual. Se identifica en la cita anterior, una búsqueda del amor fatal a través de ese ritual de la mujer

convertida en hetaira representado en la ejecución de esas danzas orgiásticas de Salomé.

Sé que una madrugada, después de un festín al cual habíamos invitado a una antigua favorita de Andrónico, abandónela y me escapé con una esclava judía del drongario Gregoros, la cual, bailando sobre la mesa, entre las ánforas rotas, con los pies salpicados de vino y de sangre, me sedujo hasta hacerme perder el sentido. ¡Con furioso ardor adoré a aquella nieta de Salomé, en cuyas extrañas ardía la llama que funde las voluntades e incendia la médula de los machos apasionados! El aroma embriagador de su sexo hacía delirar a sus plantas, ofreciéndole mi vida por cada una de sus caricias. Si su dueño no la hubiese hecho raptar una mañana cuando volvía de los baños, para encerrarla bajo siete llaves, creo que habría muerto de lujuria entre sus brazos... (15)

En el texto citado se muestra a Teófilo seducido por ese mundo de placeres, absorto e incapaz de poder identificar el tiempo que estuvo seducido y dominado por sus deseos. En este sentido, vemos que el individuo se pierde por los laberintos que construye la red de significados formados por el sujeto cultural, pero que al final logra salir a la luz cuando se apropia de esa red, es decir, cuando enuncia, cuando asume su yo en la expresión de su subjetividad.

Sin embargo, se encuentra que, en este proceso de enunciación, el individuo, no sabe lo que dice, porque el símbolo del lenguaje designa metafóricamente el objeto primordial del deseo; una cosa es lo que es y otra cosa lo que quiere decir sobre lo que es. Es aquí donde se comienza a plantear la relación que establece Teófilo con las mujeres, él siente una profunda admiración por el sexo opuesto, esta relación normal y regulatoria, de identificación de un hombre con una mujer, potencia la amenaza que, en el desarrollo de la novela, considera a la mujer como un obstáculo o enemigo que le impide lograr sus designios o la búsqueda del amor divino, a que se somete el sujeto cultural. Revisemos la cita siguiente para poder identificar lo afirmado arriba:

“Yo me arrastré entre el lodo de los pantanos carnales... Yo espanté al cielo con mis abominaciones ... Por fortuna, una tarde, en la terraza de las Siete Torres, cuando bajo los jazmineros del antiguo jardín ducal esperaba una barca que debía conducirme en

secreto al palacio de cierta dama de la Corte, una mano invisible clavome un puñal en la espalda. Al resucitar, al cabo de algunas semanas, en la casa de un sacerdote de la cercana iglesia de San Jorge, me di cuenta de que el amor no es sino un espejismo de los sentidos o un engaño de los poetas que celebran sus fastos y me propuse no volver nunca más a correr en pos de tan peligrosa quimera. Mi alma ingenua estaba tan envenenada por el prestigio del letéreo de los ideales ilusorios de la pasión, que a mi pesar continuaba acariciando el ensueño de un epitalamio digno de ser bendecido por Dios” (16)

Es muy sintomática, el estado de la situación en que ha vivido Teófilo hasta este momento en cuanto a la idea del amor, en donde ha complacido sus sentidos hasta el límite, pero aquí identificamos señales de su conversión contra ese mundo que ha experimentado hasta el momento de su accidente.

Siguiendo a Cros en su propuesta que hace en su libro el sujeto cultural: El súper yo, el ideal del yo, es el espacio de meditación y genera la identificación. La forma en que yo logré relacionarme con los otros, va a depender de cómo viva yo al otro, y si en ese caso me puedo identificar con él, el otro puede pasar de una relación de admiración, respeto y amor a ser una amenaza, como aquí se manifiesta, en donde Teófilo considera al amor como algo negativo en su vida. De la posición anterior, se basa Cros para sostener que al semejante no se le alcanza, que el muro del lenguaje impide que lo que se quiere decir no llegue, así como tal al otro, porque el otro recibe unilateralmente, solo desde su propia perspectiva o punto de vista. Revisemos la cita siguiente:

“el sujeto cultural aparece en el momento en que una subjetividad ilusoria se instala en una red de estructuras vacías que están a la espera de ser ocupadas, ya se trate de estructuras psicofisiológicas (acceso a lo simbólico, fase del espejo y representación inconsciente ya-ahí del objeto), o de estructuras sociales (prácticas semióticas)” (Cros, pág. 179)

En el desarrollo de la novela, las citas arriba mencionadas pertenecen al momento del acto de confesión, donde Teófilo Constantino narra todas sus acciones pecaminosas de su vida desde que tenía veinte años hasta que llega a confesarse con Teodoro. En esta

parte del texto de la novela, el narrador introduce al personaje; y este se muestra a través de su experiencia, en donde el conflicto interior del protagonista, aparece que está dividido entre el amor humano y el amor divino, esta situación posiciona la problemática que plantea la novela en relación a la delimitación del amor divino y el amor humano.

En consecuencia, a partir de lo anterior; se encuentra en Teófilo la manifestación del conflicto de representación del inconsciente del otro, y que se vuelve conflictiva y muy importante al interior de su “yo” en su relación que establece a partir de su matrimonio con Eudosia.

En la novela de finales de siglo se identifica este conflicto en el personaje, en donde hay un mayor énfasis al conflicto individual y no ya en el exterior o nivel social propio de la novela realista. En consecuencia, es válido aquí poder citar lo que sostiene Nils Santiañez:

El héroe decadente es un personaje polimórfico desgarrado por las escisiones propias de una “conciencia desventurada” (...) La subjetividad se erige en verdad de la autoconciencia, pero esa misma subjetividad experimenta el dolor del sí mismo que no llega a una unidad consigo mismo. La conciencia desventurada del protagonista hace que experimente el dolor de sí mismo. (Santiañez, 2002, pág. 177)

El sujeto que se construye a partir de lo anterior, es que el “yo” se confunde con los otros y donde este yo ambivalente es la máscara de todos los otros en su experiencia como sujeto transindividual. El poder de la sociedad ejerce su presión sobre el sujeto cultural.

El siguiente aspecto que aborda novela en su desarrollo argumental, es el mandato del deber; que encontramos en este punto de la acción novelesca. Teófilo se ve atrapado por el conflicto de dos mandatos: el humano y el divino. Revisemos a continuación, la problemática fundamental que desarrolla la novela en relación al cumplimiento de ambos mandatos:

El mandato humano_ Este se manifiesta a partir de lo siguiente:

De pronto, el sonido mate y profundo de la simandra que llamaba a la oración del crepúsculo, despertó de su ensueño a aquellos dos religiosos.

- ¿Qué debo hacer, padre? –Interrogó el joven. El anciano dijo:

-Volver a tu retiro de la montaña, rezar, hacer penitencia, ser humilde. Y cuando de nuevo la voz del Señor te dé una orden, obedecerla sin tratar de penetrar los designios celestiales. (19)

Cuando, después de dos interminables meses de congojas y de torturas, creyó que el rezo y el ayuno habíanle purificado el espíritu, interrogó de nuevo al Señor diciéndole: “- Jesús, mi dueño, humildemente te suplico que me indiques el camino de la Gracia. Y la voz misteriosa que ya antes le ordenará por dos veces lo que debía hacer para agradar a Dios, contestole:

-Vuelve al mundo y ama a la que te espera. (20)

Estas últimas líneas corresponden a los párrafos finales del capítulo III de la novela. El protagonista Teófilo Constantino, después de pasar dos meses en las duras pruebas de confirmación de su fe y de su renuncia al mundo, es aconsejado por Dios para que pueda volver al mundo, a encontrar a su amada que lo espera. Este mandato que es proferido por Dios determina el destino inmediato del protagonista. Teófilo tiene que acatar esta orden muy a pesar de su rechazo, de su desacuerdo con esta imposición divina.

Se encuentra aquí un aspecto que tiene relación con el pecado original, el hombre se apartó de Dios. Al desobedecer a Dios, al querer ser igual a Dios, el hombre rompió esa comunicación, y dejó de contemplar a Dios cara a cara. A partir de ese momento todo le pareció confuso. Sus cinco sentidos y su inteligencia seguían funcionando, pero las imágenes llegaban distorsionadas por el pecado. Al contemplar la creación divina, el hombre podía adivinar la presencia de Dios, pero se volvió incapaz de conocer sus planes y su amor infinito; pero aquí identificamos que Teófilo logra restablecer la gracia divina y logra que Dios se comunique con él.

Luego de esta orden viene la etapa de búsqueda del cumplimiento del mandato. Teófilo inicia su camino que lo ha de conducir a encontrar a la mujer ideal que Dios le tiene asignada. Al entrar en la ciudad, Teófilo, le embarga un sentimiento de tristeza, de

soledad, según se puede identificar en la siguiente cita a través de los juicios valorativos del narrador:

El fatigado y triste cenobita, después de contemplar aquel espectáculo, que para él era algo así como la apoteosis abominable del pecado, cerró los ojos (...). Cerrando de nuevo los párpados, cual, si quisiera no ver aquellos milagros de la naturaleza, postrose y oró, oró largo rato, ofreciendo su alma al Señor con la humildad devota con que, en los cuadros del monasterio de Pantokrator, los donadores arrodillados brindaban a María sus cestos de flores místicas. Luego, con paso firme, penetró en la ciudad por la amplia vía que desde el mausoleo de Justiniano conducía al Gran foro. (37-38)

De acuerdo a lo anterior, el protagonista Teófilo construye su espacio psíquico a través de su individualidad, pero no se desliga del ámbito al cual ha pertenecido, entonces, aquí es bien manifiesto el deseo de pertenencia a esa colectividad, a esa otredad, sino que también es impersonal, pues es a causa de que: "...el Yo ha cedido su sitio al ellos, que en el lenguaje popular remite a las fuerzas lejanas, luego irrepresentables --, a los ausentes (...), a esa no-persona que posee como marca específicamente al "yo" al "tú", es decir la ausencia de cualquier índice de subjetividad, la ausencia de cualquier marca de enunciación. (Cros, 2003, pág. 19)

Es a partir de lo arriba señalado, en donde se observa la presencia del orden simbólico lacaniano, el cual impone al sujeto la carencia como precio a pagar por la obtención de su reconocimiento, es decir, de la unidad ficticia que le permite salir de la fragmentación esquizofrénica de su deseo polimorfo. "El sujeto siempre aparece representado en el lenguaje en detrimento de su verdad". (Cros, 2003, pág. 18)

En la conciencia desventurada surge un sentimiento de desarraigo y de destierro existencial, solo compensado por el ideal de búsqueda del amor que domina al personaje principal. Esa es la idea que domina a Teófilo en su existencia, que está condicionada a la ley del corazón y a la ley del mundo.

Al inicio del capítulo III, Teófilo recorre las calles de Bizancio sin rumbo definido. Inicia su búsqueda para poder cumplir el mandato de Dios (y el mandato humano). Lo único que

espera es que Dios defina su destino en cualquier momento. Estas son las valoraciones que realiza la voz narrativa:

Discurriendo sin rumbo por las calles de Bizancio, en espera de que su destino se cumpliera según la voluntad del señor. Teófilo no tardó en darse cuenta de que aquella ciudad, siempre devota, siempre inquieta, siempre agitada por sutiles peleas teológicas, hallábase en plena guerra religiosa. Por todas partes encontraba procesiones que imploraban, no tanto el fin de los desastres naturales cuanto el triunfo de la disciplina patriarcal que gran parte del clero combatía. En los templos y en los claustros las preces eran perennes. (...). La iglesia latina edificada cerca del foro por los genoveses para celebrar el culto a la manera de Roma, había parecido un ultraje más grave a la dignidad griega que los *saqueos de los catalanes*.

En cuanto al obispo de Panión, que, abandonando a sus fieles acababa de alistarse bajo las banderas de los almogávares para bendecir sus conquistas, el pueblo lo anatemizaba, no por traidor, sino por apóstata. (39)

Teófilo se encuentra confundido por los motivos que provocaban ese enfrentamiento dentro de la misma Iglesia. Como resultado se habían dividido en varios bandos. Y decía para sí mismo la siguiente pregunta:

¿Por qué empeñarse en envenenar antiguas disputas que en nada atañen al fondo del dogma ni a la santidad de los mandamientos? –decíase. (41)

Este era el ambiente que se respiraba en todos los lugares y por todos los habitantes de la ciudad de Bizancio, esta era una situación insoportable que vivía en esa época el pueblo bizantino.

“Esas condiciones históricas sumadas al despliegue de elementos retóricos, llevan a un destino fatal para el héroe patético. (...) la obsesión por la virtud, las exigencias del guion del didactismo que se impone el autor no dejan otro camino al personaje que la senda de su autoinmolación”. (Almería, 2002, pág. 114)

En su deambular por la ciudad en busca de su prometida, Teófilo se encuentra con una tabernera, no sin antes haber presenciado en sus calles escenas muy desagradables como las que se identifican en el siguiente texto:

A cada instante se veían en las calles clérigos con los ojos vaciados, con las orejas cortadas, con las manos mutiladas. Y el pueblo, al verlos pasar, inclinábase ante ellos para venerarlos como mártires de la dureza patriarcal. Una tarde, después de largas peregrinaciones por los santuarios, *Teófilo penetró en una taberna para pedir, por el amor de Dios, un poco de agua y un mendrugo de pan. La tabernera, buena moza, de ojos ardientes y de labios glotones, contéplolo con aire de piadosa ironía, y moviendo la cabeza le dijo:*

- ¡Es posible que un mancebo tan bello pierda su juventud bajo un hábito de fraile...!

Luego, indicándole una mesa alrededor de la cual cenaban cuatro religiosos, agregó:

-Come ahí, hermano, y abandona tú mascara fúnebre, ya que aquí nadie ha de contarte los bocados.

Uno de los religiosos, después de apurar un jarro de vino y de tragarse un trozo de cordero le dijo:

-Estamos comiendo para no morirnos de hambre, ya que, en nuestro monasterio, desde que Atanasio usurpó la mitra de Juan, no nos dan sino sopa a las nueve de la noche.

-Para mí –Contéstoles el conde –eso bastaría. La buena moza, que no dejaba de observar con ternura exclamó:

-Ya se ve que tú no gozaste de la existencia que llevaban estos santos varones antes del regreso del patriarca. ¡Ah!, entonces daba gusto verlos gordos y alegres, con ánimos para pedir a Jesús el perdón de los pecados de sus prójimos” (42-43)

En el texto anterior, es muy significativa la expresión que le dirige la tabernera “abandona tú mascara fúnebre”, significa que Teófilo refleja una mirada de tristeza, una expresión decadente, a pesar de todo el protagonista es fuerte al continuar en su objetivo. El mandato impuesto: la búsqueda de la mujer que Dios le tiene reservada. En ese momento

cuando Teófilo se encuentra en la taberna sucede una escena cercana a la provocación de los sentidos. La sensualidad y la picardía de los comensales afloran y se expresa de acuerdo a la siguiente cita:

- ¡Misericordia divina, un mancebo tan guapo, tan suave! –dijo la tabernera acercándose hasta tocar las mesas con sus redondas caderas, que los frailes se apresuraron a acariciar, acompañando sus gestos de soeces galanteos.

-Es la más rica carne de la casa –dijo uno.

-Y la más cara -gruño otro.

Entonces la mujer, acariciando la mano del conde, preguntole:

- ¿A ti no te gusta esa carne...? Si la quieres, te la ofrezco para que no te alimentes solo de pan...

Por el ánimo aterrado de Teófilo pasó, cual un relámpago, una ansiosa interrogación. “¿será esta, será esta la mujer que el Señor, para humillarme como a Pafnucio, quiere obligarme a amar?” pero la misma moza, riendo ante su súbita lividez, tranquilizándolo, exclamando:

- ¡No creas que hablo seriamente...! Sin conocerte, adivino que no eres como estos desvergonzados que violan a las doncellas en los fosos del puerto. Además, hijo tengo un amante que no me deja nunca con apetito... (pág. 45)

Esta fue la primera experiencia que vivió el protagonista desde el momento de su llegada a la ciudad de Bizancio, él seguirá frecuentando sus calles por mucho tiempo hasta encontrar lo que busca y desea, y él pueda cumplir la voluntad que Dios le tenía destinada.

La voz narrativa a través de su visión, en la cita anterior, nos presenta ese largo espacio de tiempo durante el cual el protagonista deambula por la ciudad., y en esa búsqueda laberíntica está determinado siempre por los juicios valorativos del accionar del protagonista y emitidos por el narrador acerca del personaje:

Al cabo de quince días de vanos paseos, el ermitaño no había encontrado a la que, según las palabras del Señor, lo esperaba para amarlo. A veces en las inmediaciones de las iglesias cuando se detenía a meditar sobre el arcano insondable de su existencia futura, algunas mujeres jóvenes y bellas, sorprendidas por su aspecto tenebroso y atraídas por el resplandor de sus grandes ojos tristes, acercábanse a él para sonreírle con esa voluptuosa misericordia que invade los corazones femeninos ante el espectáculo de una bella miseria. Si alguna de ellas le hubiera hecho una señal, habríala seguido sin pararse a examinarla. Pero sólo una vez al anochecer, en una callejuela oscura, una dama misteriosa habíalo cogido por la mano, para conducirlo a la puerta de una hostería. Antes de entrar, descubriendo su rostro ojeroso y marchito, en el que solo quedaban restos de una hermosura en ruinas, habíale dicho:

- ¿quieres amarme?
- Si contestole el conde ¿Cuánto me darás
- ¿Cuánto me darás?
- Nada porque nada tengo.
- Entonces vete , miserable, mendigo, rufián muerto de hambre... (1967, págs. 47-48)

En el texto citado se manifiesta la idea que domina al protagonista: la búsqueda de su amada, motivo que hace que se encuentre en situaciones en donde es despreciado por mujeres cortesanas y prostitutas en su recorrido por la ciudad. En el texto que se lee a continuación, predomina la obsesión que domina a Teófilo, en averiguar quién puede ser la mujer que le tiene destinada Dios. La cita siguiente representa esa idea:

“Y eran otras, muchas otras a quien solo había amado una noche o una semana... Y ante la imagen de cada una de ellas, el solitario preguntábase lleno de angustia:

- ¿Será ésta la que me espera...? ¿será ésta la que debe ser mi esposa...? (50)

Así diez, veinte veces al día, en las iglesias en las cuales oraba sin cesar, en San Esteban, en San Demetrio, en San Sergio, en el Pantocrátor, en San Juan, murmuraba, arrodillado ante la Cruz, en cuyos brazos agonizaba el dulce Jesús:

- Señor, Señor, por obedecerte estoy aquí, esperando que un signo de tu mano me enseñe el camino que debo seguir para llegar adonde se halla la que me espera... Señor, Señor, mis pies no conocen el cansancio, ni mi alma la impaciencia, cuando de acatar tus ordenes se trata. Muchas veces he recorrido ya la ciudad, muchas más la recorreré aún. Pero si tú crees que soy merecedor de tan sublime merced, dime hacia donde debo dirigir mis pasos o qué puerta debo llamar... (1967, pág. 51)

En el ejemplo anterior, se manifiesta la situación de Teófilo ante su dilema: ¿Quién podría ser su elegida? La disposición y perseverancia que manifiesta el sujeto cultural para poder descifrar ese enigma; sus dudas y cavilaciones ante su destino. Al final, no hay ninguna respuesta a sus plegarias que expresa Teófilo hacia Dios. En su búsqueda de la mujer que Dios le ha destinado se puede identificar a grandes rasgos a ese sujeto del deseo que encarna Teófilo en los encuentros que tiene con las mujeres que se le presentan en su camino, en donde él cree que tiene que elegir a su prometida. Por eso “El ardor del deseo de poder masculino parecía encogerse hasta la insignificancia ante el homenaje tumescente que rendía su cuerpo a la maravilla de una mujer radiante de vida e insensible a las exigencias del dinero”. (Dijkstra, 1994, pág. 235)

En esta situación, Teófilo evoca sus experiencias con las mujeres a las que ha amado, y donde considera que no sea una de las mujeres fatales a las que ha amado hasta el límite de la depravación y la locura.

En la lectura de la novela se encuentra la cita, en la cual la voz narrativa nos traslada, conocer el estado anímico del conde Teófilo Constantino: “llegó a acariciar la grata esperanza de que tal vez el cielo solo había querido poner a prueba su sumisión, y que como a Abraham, un ángel se le aparecía antes de pecar, para decirle:

- Detente: Jehová, ésta satisfecho de tu obediencia” (51).

La frase anterior viene sintetizar lo que ha venido cumpliendo el protagonista dentro de la historia, ha seguido y ha dado seguimiento al mandato de buscar una esposa, y este designio se consigue en un corto tiempo. Luego de interminables y prolongadas esperas, se revela lo que Teófilo había estado buscando durante mucho tiempo:

Pero sucedió que una mañana, al pasar por una de las calles que desembocan en el Pritaneo, en las faldas floridas del Acrópolis, vio entre los rosales de un patio, por la puerta abierta de una casa señorial, dos manos blancas que lo llamaban, mientras una voz femenina muy dulce, muy armoniosa gritabale...

- ¡Entra, Teófilo; entra pronto...!

La sangre se heló entre sus venas al reconocer a la que así corría hacia él y al escucharla murmurar:

- Te esperaba...

Luego, a continuación, conocemos la valoración del narrador:

Aquella patricia, heredera, riquísima de un nombre ilustre, era tal vez, la única mujer, entre todas las que conociera en el curso de su existencia mundana, que jamás habríasele podido aparecer en los desfiles interminables de las que le parecían dignas de serle asignadas por Jesús. (52)

En el texto citado se manifiesta el encuentro con la mujer que Dios le ha destinado; y luego a partir de esta circunstancia su vida sufrirá un cambio radical; vivirá una nueva experiencia, situación que determina una nueva forma de vida y Teófilo interroga a su elegida en los términos siguientes:

¿Por qué dices que me esperabas? – preguntole Constantino.

Porque es cierto... Varias veces, desde hace meses y meses, he soñado que te veía volver a Bizancio y venir hacia mi... ¿Cuándo llegaste...?

Sin responderle, el solitario tomó asiento en un banco rústico, al lado de una fuente de mármol, y así permaneció inmóvil, sin pronunciar una palabra, durante largo rato. ¿Era posible que fuese aquella la criatura que el cielo le señalaba...? Su primer impulso fue creer que no, que no podía ser. Pero luego, considerando que tal vez el Señor quería castigarlo uniéndolo a una mujer fea, a causa de su antigua afición a las bellas, consideró que no solo era posible aquello, sino que era hasta natural.

¿Cuándo llegaste? - preguntole de nuevo Eudosia. Saliendo de su ensimismamiento, constéstola:

No se...Creo que hace ya más de dos semanas...

Debiste venir antes, puesto que sabias que te aguardaba... ¿Por qué causa tardaste tanto...? Mira... Todo está preparado para recibirte... (...) Dime, ¿me amas? (53)

La reacción de Teófilo ante la interrogación de Eudosia es vacilante y de perplejidad. Luego Eudosia responde:

- “no – murmuró ella con acento triste – no ...
- No me amas... No soy bella... (54)

Luego ante esta situación Teófilo Constantino reacciona, diciendo las siguientes palabras al oído con voz de caricia:

- “Si... Para amarte he venido... Seré tu esposo...
- Yo seré tu esclava...” (54)

La comparación –evaluación es una manifestación textual de lo ideológico, aplicada tanto al plano paradigmático como al sintagmático, se encuentra en los dos aspectos del personaje: su ser y su hacer. Estos juicios valorativos que hacen los personajes es determinante en las acciones que después van a desarrollarse en la novela. Por un lado, tenemos, en relación a la personalidad de Teófilo Constantino, marcado por esa ambivalencia que es determinante en el desarrollo de su vida matrimonial y espiritual; y en Eudosia, sus acciones estarán encaminadas a disfrutar de ese encuentro que le prodiga su nueva relación.

Si Teófilo había pasado mucho tiempo en su búsqueda; al final, esta situación se invierte porque él es encontrado. Luego, después del encuentro Teófilo vive una angustia ocasionada por la decisión de esperar a que se realice su unión matrimonial con Eudosia.

Volviendo a la cita arriba citada se manifiesta la figura del oxímoron, en donde este sirve para comparar las mujeres bellas que Teófilo había amado con la marcada fealdad de Eudosia Cantacuzeno, de acuerdo a la siguiente descripción que el narrador nos brinda: “¡Pero resultaba tan poco agraciada la pobrecilla! ¡Sus ojos eran pequeños; su boca grande; su cabellera, descolorida; su cuerpo, contrahecho” (52). Esta descripción representa una marca semántica en donde se pone en relación los términos opuestos de fealdad –belleza, y que con el tiempo en la protagonista su fealdad se transformará gradualmente en belleza a partir de su relación amorosa.

Eudosia se transforma en una mujer sensual, cargada de erotismo, y ante esta situación Teófilo tendrá que seguir en su vida de anacoreta. Constantino valora la fealdad y la belleza de Eudosia dentro de su horizonte de ambigüedad marcado por lo religioso y mundano.

Federico Nietzsche hace una contraposición de lo bello y lo feo, la provocación de Nietzsche es clara, se trata de poner en primer plano una valoración de la experiencia de belleza externa, y no una valoración a partir de la contemplación interior del espíritu, sino en el valor estético biológico. Para Teófilo la falta de belleza de Eudosia es un alivio porque le permite alejarse de ella. “aquello que estimula la vida y enaltece el sentimiento de fuerza y plenitud de cada uno es llamado “belleza”, mientras que lo que sugiere degeneración, depresión y debilidad es rotulado como lo “feo” “La belleza y la fealdad tienen, efectos fisiológicos.

Todo lo que es feo debilita y nos disminuye. La fealdad, que nos recuerda a la decadencia y al peligro, provoca la pérdida del poder.” (Guervos, 2004, pág. 505) Como se reitera arriba.” Su primer impulso fue creer que no, que no podía ser. Pero luego, considerando que tal vez el Señor quería castigarlo uniéndolo a una mujer fea a causa de su antigua afición a las bellas, consideró que no solo era posible aquello, sino que era hasta natural”. (53) esa dialéctica entre lo bello y lo feo se puede analizar a partir de la figura del oxímoron, en donde: según Hamon: “El oxímoron es la señal de un espacio plural que afecta al personaje y su universo con un horizonte de expectativa y un signo ambiguo: ambigüedad que refuerza, si el espectáculo, como templum (...), descomposición de la perspectiva que permite diferenciar sus partes en unidades provistas de valores estéticos diferentes” (Hamon, 2012, pág. 146)

Teófilo ante un castigo que se ejecuta ante un servidor de Los iluminadores imperiales, el cual ha sido condenado al castigo de cegar sus ojos con fuego; hace la siguiente reflexión:

Evocando aquella escena siniestra. Teófilo pensaba ahora que tal vez más le hubiera valido a él sufrir una tortura análoga, para no volver a caer en las tentaciones de la carne “Ciego – decíase – no estaría aquí”. Y contemplaba con horror aquel lujo que era su lujo,

y respiraba con repugnancia los aromas que salían en espirales celestes de un pebetero de bronce. Ciego – repetíase – no vería a la mujer que ha de ser mi compañera cuyas miradas amorosas me torturan más que un hierro candente... (...) Deslumbrado por el esplendor de la naturaleza, más grande, más bello que el de su estancia, Teófilo volvió a sentarse en la butaca, y apoyando la cabeza calenturienta en la mesa, quedose dormido. (62)

Lo anterior, le recuerda que hubiese preferido estar cegado; ciego para no poder contemplar todo aquel ambiente de lujo, sensualidad que penetra a través de sus sentidos, estar incapacitado de esa mirada que solo produce voluptuosidad y deseo de la carne y de sus placeres. Hay una lucha en su interior, por un lado, tiene que dar cumplimiento a la voluntad divina de desposarse con la mujer que se le ha asignado; por otra parte, su voluntad de conservar su pureza espiritual; esto le genera una situación bastante complicada como para estar en paz con sus deseos inmediatos, hay una fragmentación del “Yo” producto de esa ambivalencia a que está expuesto y a la cual se someterá en adelante Teófilo.

En el capítulo VIII (63) el narrador contextualiza al inicio la época, la circunstancia, y reflexiona acerca de aspectos morales para poder hacer un panorama de la situación que vivía la ciudad de Bizancio:

EN BIZANCIO en la loca y beata Bizancio de principios del siglo XIV ; en la Bizancio , donde los cortesanos contaban , riendo que la princesa Simona había sido violada a la edad de seis por su futuro esposo el Kral Estefano de Serbia ,y donde el emperador había casado a su deliciosa sobrinita María , hija del rey de Bulgaria ,con el aventurero llamado Roger de la Flor , cuyo rostro , según el testimonio de los cronistas griegos , era “horrible de verse”; en la extraordinaria Bizancio , supersticiosa y libertina , donde las cortesanas convertíanse en princesas y hasta en emperatrices sin que nadie supiera por qué y sin que nadie protestase; donde todos los lechos del palacio imperial estaban manchados de sangre; donde el incesto parecía no tener ninguna importancia ; donde la frivolidad era trágica el misticismo se confundía con la lascivia ; en la Bizancio de todos los caprichos y de todas las extravagancias y de todas las licencias , en fin , la boda del conde Teófilo Constantino Niforós y de la princesa Eudosia Cantacuzeno pareció una

cosa inaudita , casi monstruosa ,¿Por qué? Ver a un fraile abandonar su laura o su convento para casarse, era entonces cosa tan corriente como ver a una damisela de abolengo imperial convertirse en la esposa de un simple gentilhomme, y hasta de un soldado afortunado. Pero el bello tracio gozaba entre los aristócratas de una fama tan grande de hombre incapaz de bajos cálculos políticos y de infames codicias, que nadie conseguía explicarse por qué razones, teniendo tantas adoradoras entre las que lo habían conocido un lustro antes, uníase con una mujer cuyos únicos atractivos eran, para los codiciosos, el oro, la sangre principesca. (63-64)

Las razones que se esgrimían contra Teófilo ante su decisión de casarse, era como un sacerdote, un iniciado puede abandonar su “laura”³⁶ .

Su vocación de servicio en su convento para llegar a realizar este acto; para quienes lo conocían era algo inaudito. Hay una fragmentación del sujeto en sus relaciones con la sociedad, su vocación, sus principios y su futuro. En adelante la vida de Teófilo oscilara entre la duda, la desesperanza y su vuelta a la penitencia y su disposición de ponerse al servicio de Dios. La búsqueda interminable del amor divino.

A tal extremo llega a impactar la noticia de su boda con Eudosia Cantacuzeno que hasta el propio Miguel IX lo llama para preguntarle en relación a su decisión:

Pero... ¿has notado los murmullos que tu proyecto suscita...?

–Sí, majestad.

- ¿Y a pesar de todo insistes?

–Es necesario, majestad...

Por los labios pálidos del emperador pasó una sonrisa maliciosa.

³⁶ La más difundida le atribuye origen latino: laurus (laurel), por metonimia significa ‘victoriosa’ (coronada con hojas de laurel) ya que en la Antigua Grecia a la gente honorablemente victoriosa se la coronaba con una corona de laureles, tal tradición fue adoptada por los romanos quienes llamaron láurea a la corona de laureles. Existen también hipótesis que relacionan el nombre con el eslavo lavra, que significa ‘monasterio’. (RAE.

<https://dle.rae.es/laurea>)

-Si hay que reparar una falta ya cometida –agregó –tienes razón. Los Cantacuzenos no perdonarían una afrenta a su nombre.

Luego, dando su pie a besar al conde, le dijo:

-No me opuse a que te hicieras ermitaño. Tampoco me opongo a que te cases. Si un día necesitas de mí, ven a buscarme. Mi bendición, que te acompaña, te guardará de todo mal. Amen. (65)

Al revisar los acontecimientos que se suscitan ante su futura relación matrimonial; y muy a pesar de la bendición del mismo emperador, el día de su boda Teófilo, al pasear por las riberas de la ciudad, hacia el lugar donde se celebraría el festejo, la pareja fue víctima de afrentas por parte de algunos ciudadanos descontentos:

El cortejo nupcial encaminase por las riberas del Cuerno de Oro hacia los jardines donde se iba a celebrar en familia, el festín epitalámico, todos los desocupados de la ciudad acudieron a los muelles para insultar con irónicos ditirambos a los cónyuges. (...) Al llegar a la puerta de la casa señorial en que los esperaban sus servidores, los cónyuges volviéronse hacia el pueblo y lo saludaron según les mandaba la etiqueta. La multitud, en vez de contestar con plácemes, expresó su desprecio riéndose de aquel fraile sacrílego unía su suerte a la de una patricia poco agraciada, solo para apoderarse de sus riquezas. (...) Al oír los insultos soeces del populacho, murmuró con voz temblorosa, volviendo hacia su esposo los ojos llenos de lágrimas: -No los escuches, vida mía. (65-66)

Y así, se consumó la unión de Teófilo y Eudosia Cantacuzeno, entre la humillación y desaprobación del pueblo de ver unirse a un fraile y una joven rica poco bendecida por Dios en sus atributos físicos, pero con otras virtudes que poco a poco ira descubriendo Teófilo.

Hay que identificar el uso del lenguaje que hace en el ejemplo anterior la voz del narrador: “aquel fraile sacrílego” y completándose con la caracterización de Eudosia como: “una patricia poco agraciada”. Estas expresiones semánticas califican a la pareja; a Teófilo por su elección, situación que, en su interior, él es consciente que está motivada por un mandato, por tanto, no es su voluntad que decide, al tratar de cumplir este acto considera

que esta honrando la voluntad de Dios; en cambio la relación con su futura esposa es un cumplimiento de un deseo anhelado, y desde mucho tiempo esperado. Esta situación se comprueba en las propias palabras de Eudosia cuando le dice: “porque es cierto... Varias veces, desde hace meses y meses, he soñado que te veía volver a Bizancio y venir hacia mi... “(53).

La relación que se plantea de acuerdo a la posición valorativa o desde el punto de vista del narrador; es una idea de rechazo y de desaprobación. Como lo plantea en la introducción a este capítulo el narrador; en Bizancio se vivía una moral relajada, decadente, que es practicada desde las élites hasta llegar a la mayor parte de la población que también la ejercía, de igual manera, se respira un ambiente de corrupción y decadencia en todos los ámbitos de la vida de la ciudad, y esta circunstancia afecta la vida de las clases aristocráticas hasta llegar a las clases populares. En consecuencia, se manifiesta un sujeto cultural dividido, escindido que se manifiesta en Teófilo. Como resultado de esa representación de ese mundo en crisis, se identifica que la fe y los valores morales de la sociedad están siendo cuestionados por estas circunstancias que rodean a Bizancio y a todas las principales ciudades del Imperio bizantino durante el siglo XIV.

Para la celebración de la luna de miel, la pareja se traslada a las aguas celestes del mar Bósforo y Eudosia expresa sus sentimientos a Teodoro en las siguientes palabras:

“Te adoro, te adoro... Soy la mujer más feliz del mundo... Dime que me amas, dime que siempre me querrás como esclava”. Constantino levantábala del suelo y estrechándola contra su pecho robusto, la contestaba: “Eres mi esposa ante el Señor y te amo como él lo manda”. (1967, pág. 67)

Esta confesión por parte de Eudosia es la culminación del designio que Dios le tenía reservado a Teófilo y que muy a pesar de su deseo de servirle, le impuso esta prueba que estaba cumpliendo, no por su deseo sino por mandato de Dios.

Dentro de la novela la relación entre Teófilo y Eudosia evoluciona en una actitud piadosa y caritativa de la segunda en cuanto a que: “Si hubiera sido posible vender sus fincas, hubieralo hecho, para entregar montones de oro a su amado y decirle: “Regálalo todo a

los pobres, puesto que para nosotros la única riqueza que tiene importancia es la de nuestro amor” (1967, pág. 68)

En el ejemplo anterior se puede conocer, la actitud que tiene Eudosia hacia Teófilo, se ve que es una situación de total entrega, en donde el amor lo llena todo y donde lo material va a tener un valor secundario. El amor lo llena todo. Se puede afirmar que es la manifestación del poder patriarcal donde la mujer se somete a los deseos del varón.

La relación que se establece a partir de la nueva vida que experimenta el protagonista como sujeto cultural marcado por las circunstancias que se le habían impuesto determina una visión de mundo pesimista y esto condiciona su posición ideológica; donde no tiene más opciones que dejarse someter a los designios de Dios y a los deseos de su esposa. Por esta circunstancia que vive el sujeto cultural hace que:

De vez en cuando, atormentado por sus escrúpulos, el conde al ver el lujo de su mesa y el esplendor de su casa, preguntaba a la princesa en los siguientes términos:

- ¿Por qué todo esto que tan inútil resulta para nosotros?

A lo que ella, excusándose, respondía:

-sabes que no soy quien manda en estas cosas.

-Es cierto –Murmuraba él. Y resignándose a vivir entre tentaciones para todos los sentidos, trataba de no caer sino en las que eran inevitables dentro de la existencia que Jesús imponíale. “Puesto que el Señor me ha traído hasta aquí. -Pensaba – es sin duda, para obligarme a vivir esta vida”. Así, sus labios se mojaban en las ricas copas de Chipre y sus dientes trituraban los bellos frutos de Tesalónica sin experimentar placer ninguno. Aquella insensibilidad voluntaria constituía su verdadera fuerza. “¿Qué me importa todo este oro, toda esta seda, todos estos perfumes, todos estos vinos, todos estos manjares –repetíase sin cesar –puesto que, lejos de ser un deleite, son para mí una tortura?”. Y el lecho, entre los brazos ardientes de su esposa, decíase también: “¿Qué me importan los actos de mi carne, si con ellos mi espíritu no experimenta placer ninguno...? (1967, págs. 68-69)

Lo anterior, es el resultado de haber seguido el mandato que Dios le había sugerido cuando estaba viviendo como derviche-eremita en el Monte Athos, hoy tenía una nueva vida y debía cumplir con sus obligaciones.

En la cita se identifica la actitud del protagonista al tratar de resistir hasta donde pueda ese mundo sensual en el cual se ha comprometido al aceptar unirse a Eudosia. Pero también hay una actitud ambivalente en Teófilo, porque el lujo y todo lo refinado lo entristecía; ese ambiente de manjares exquisitos, de riqueza, de preciosismo lo vuelve un ser enfermizo y lo hace sentir como un pecador; como mecanismo de defensa asume una actitud de insensibilidad que para él era como una coraza en la que se protegía de los placeres del sexo, del vino, de los manjares y todo lo que se relacione con los sentidos; en fin, sentíase como un esclavo en una jaula de oro. Esto que experimenta Teófilo en su vida matrimonial rodeada de lujos y exquisiteces viene a coincidir con lo que sostiene Hegel:

Esta conciencia desventurada, desdoblada en sí misma, debe ser, por tanto, necesariamente, puesto que esta contradicción de su esencia es para sí una sola conciencia, tener siempre en una conciencia también la otra, por donde se ve expulsada de un modo inmediato de cada una, cuando cree haber llegado al triunfo y a la quietud de la unidad. (Hegel, 1971, pág. 128)

La lucha entre la conciencia y autoconciencia y autorreflexión crítica, esta será la situación dominante en todo lo que experimenta Constantino después de realizada su unión matrimonial con Eudosia Cantacuzeno, al final de la novela como salida a esta situación, él decidirá emprender su viaje para predicar su mensaje a sus antiguos compañeros del monte Athos.

El encuentro con Eudosia permite en la novela pasar de la búsqueda de su esposa al cumplimiento del mandato, en su desarrollo de esta orden divina Teófilo Constantino se ve afectado por dos obstáculos; el primero es su rechazo del amor. ¿Por qué se presenta esta situación de rechazo a la entrega amorosa de su esposa Eudosia? Teófilo después de haber vivido una vida muy entregada a los placeres mundanos, en donde esta etapa le recuerda a él todas las mujeres que han sido parte de sus caprichos y de su

complacencia sexual, y llegado a este momento, su único objeto que domina sus deseos es en primer lugar el amor divino, la búsqueda de Dios. Y el segundo elemento que contribuye a la finalidad del cumplimiento del amor a Dios es la fealdad física de su esposa.

Todos estos aspectos se ven ejemplificados en la siguiente historia que refiere el obispo Paladio: “Amún era huérfano, y cuando tenía veintidós años, aproximadamente, le obligó su tío a casarse con una mujer (...) Obraremos, pues bien, si desde este instante dormimos separadamente, a fin de agradar a Dios por haber conservado nuestra virginidad...” (76)

Lo que plantea la historia anterior es un argumento que desarrolla el protagonista en relación a su vida matrimonial, luego, siguiendo esta historia encontramos la reiteración de esa misma idea en el fragmento siguiente: “Vivamos en la misma casa, pero durmamos en distinto lecho. En efecto, en esa forma vivieron dieciocho años”. (76)

En estas citas es evidente el deseo de Teófilo de seguir lo que nos comunican estos ejemplos acerca de la castidad. Más adelante el mismo narrador nos pone en conocimiento de lo que experimenta Teófilo: “Al leer esto, “Como Amún –dijose -, voy a vivir castamente al lado de Eudosa” (77) pero ocurría que durante las noches Eudosa siempre lo buscaba para que le brindase sus caricias, comprendió, entonces, que imponer el sacrificio de la abstinencia a su esposa era un voto que solo las santas son capaces de cumplir. Entonces un día le pide a Dios:

! Señor – exclamo al fin, postrándose a los pies de Jesús crucificado-. ¡Señor, si puedo hacer como el beato Amún, dime una palabra! Pero el Señor no le contestó. (77) en esta situación hay un aspecto que contribuye en ese deseo de renuncia a la sexualidad por parte de Teófilo; y es que Eudosa es muy poco agraciada. En este sentido, el personaje Constantino valora la fealdad y la belleza de Eudosa, revisemos la pregunta siguiente ¿cómo lo evalúa el narrador en la novela en estudio? ¿Era posible que fuese aquella la criatura que el cielo le señalaba...? Su primer impulso fue creer que no, que no podía ser. (53)

El cuerpo de Eudosia viene a ser a primera vista para Teófilo un lugar de descontento por su fealdad, se vuelve a identificar la presencia de la mirada del narrador para enfatizar este aspecto: “Pero luego, considerando que tal vez el Señor quería castigarlo uniéndolo a una mujer fea, a causa de su antigua afición a las bellas, consideró que no solo era posible aquello, sino que era hasta natural”. (53)

Esta aceptación de su nuevo estado que nos comunica la voz narrativa viene a representar en toda la novela esa visión estética donde se integra lo bello y lo feo³⁷ en un solo cuerpo: Eudosia.

Según Hamon: “lo que diferencia la temática del discurso de la mirada es que la temática de la mirada es sobre todo sincrética y puede, incluso, bastarse con la puesta en escena de un personaje único, (P mira el objeto O)” (Hamon, 2012, pág. 184)

En este caso Teófilo mira a Eudosia no como una mujer hermosa, sino, según sus defectos físicos, ser muy poco agraciada. Y en una mirada inversa, Eudosia ve a Teófilo en todo su esplendor de belleza. Esta dialéctica entre lo feo y lo bello hace que se ponga en pugna la relación que domina en la novela: el amor profano y el amor divino. Obedece a esta situación de lucha, de dudas e incertezas, donde el centro de toda esta problemática será Teófilo Constantino. En su desarrollo la inicial fealdad de Eudosia viene a transformarse a través de la mirada de Teófilo, que posteriormente, cambia su percepción de su esposa, sea por la voluntad divina o por efecto de su actividad sexual, Eudosia se convierte después en una mujer bella. Eudosia es consciente de su condición, sabe que no es bella.

Después de su matrimonio, Teófilo se ausentaba de su lado para ir a meditar a un oscuro oratorio. En este espacio se refugiaba, casi siempre, para meditar acerca de su futuro, y él piensa que alternativa le puede deparar su situación ante la que se enfrentaba día a día en su relación matrimonial.

³⁷ Lo grotesco a aquello que resulta de mal gusto o ridículo. Esa combinación de lo feo y lo bello como categoría estética da como resultado lo grotesco.

¿Cómo puede el sujeto cultural representado por Teófilo Constantino resistir y superar esta situación en la que se encuentra?

Para poder responder esta interrogante, se revisa la siguiente cita: “Te ruego que me admitas en tu monasterio, pues quiero ser monje. Pakhomio contestó: Estas en el camino de la vejez y no puedes ser asceta. Los hermanos lo son: tú no sufrirás sus trabajos, te escandalizarás y saldrás maldiciéndoles. Hasta lo siete días no le recibió. como tuvo constancia , permaneciendo en ayuno , le dijo al instante : Admíteme , abad , y si ocurre que no ayuno ni trabajo como ellos, ordena que se me despida”.(....)El hizo remojar entonces una gran cantidad de hojas de palmera , estuvo de pie en un rincón sin probar el pan y el agua hasta que transcurrieron cuarenta días y llegó la Pascua ; no inclino una rodilla ni se acostó ; no comió nada , excepto algunas hojas de col , y esto el domingo” (págs. 71-72)

La solicitud anterior obedece a la difícil situación en que se encuentra Teófilo; por un lado, su deseo de servir a Dios y el otro el deseo de no caer en la tentación, en el pecado; de esto que resulte en su voluntad; vivir esa ambivalencia en relación a su situación con su esposa Eudosia:

Ante estas imágenes sentía, a veces, impulsos de abandonar su nueva existencia para retornar a la santa montaña del Athos. Pero la conciencia de que al continuar por la vía dolosa del matrimonio se encaminaba hacia las moradas de la Gracia, obligábalo a permanecer al lado de Eudosia y hasta a tomar parte en las fiestas que ésta solía ofrecer a los más allegados a su linaje para cumplir con las leyes ineludibles de la etiqueta de su rango. (72)

Esa situación llevó a Teófilo a buscar ayuda en un monasterio; ante la prolongada ausencia de Teófilo al haber sido aceptado en el monasterio; Eudosia le expresa a su primo el príncipe Atanasio sus dudas acerca del regreso de su esposo:

A este era el único a quien antes de la llegada del que había de ser su esposo habíale confiado las inverosímiles promesas de sus ensueños. - ¿Crees tú que vendrá? – preguntábale. Y sin esperar su respuesta agregaba: - Venir, volver a Bizancio, abandonar su retiro, sí, es indudable... Un hombre como él no puede hacer largo tiempo vida de

anacoreta... Pero amarme a mí, que ni siquiera soy bella, no; eso nunca... entonces, Atanasio cogíale las manos febriles para besárselas, diciéndola: Ten fe, ten esperanza...Después de su casamiento, este primo afectuoso no dejó de verla un solo día, consolándola cuando se quejaba de que su esposo la abandonase muy a menudo para encerrarse en su oscuro oratorio. (1967, pág. 73)

Esta es la posición que presenta Eudosia en la novela, a esta situación se une la consideración que presenta la protagonista acerca de la valoración que hace de sus atributos femeninos, no considera que es atractiva para su esposo; eso lleva a que ella haga valoraciones como las siguientes: “Pero amarme a mí, que ni siquiera soy bella (... (- ¡Es que no soy bella! - exclamó una tarde llorando - ¡Es que no soy bella...! – Si – contestole Atanasio - si lo eres... En otro tiempo, es cierto, con tu talle de niña aun no formado, con tu rostro tímido, no digo... Ahora, en cambio, eres bella... el amor te transfigura”. (73)

El mismo narrador da fe de la extremada belleza de Teófilo y lo poco atractiva que era Eudosia; lo anterior, se presenta en la cita siguiente: “Pero el bello tracio gozaba entre los aristócratas de una fama tan grande de hombre incapaz de bajos cálculos políticos y de infames codicias , que nadie conseguía explicarse por qué razones , teniendo tantas adoradoras entre las que lo habían conocido un lustro antes, *uníase con una mujer cuyos únicos atractivos eran, para los codiciosos , el oro; para los vanidosos, la sangre principesca*”. (1967, pág. 63)

Esto se reitera en la novela, ya sea a través de la voz del narrador como en la idea de Teófilo:

Lo único que le consolaba en sus tribulaciones era el varonil sufrimiento que hacía de sus deleites carnales verdaderos tormentos. Y comprendiendo que para mantenerse en aquel estado de oculta penitencia le ayudaba la fealdad de su compañera de lecho, daba gracias al cielo por no haberle impuesto el amor de una mujer bella. ¡Ah! – Pensaba - ¡Cuánto más terrible habría sido mi situación si la Providencia Divina me hubiera llevado hacia alguna de las que antaño fueron mis infernales hermanas en la lujuria...! Tembloroso, con la frente cubierta de sudor frio, veía entonces en la sombra los pies

llenos de sangre de la danzarina judía; veía los ojos verdes, fosforescentes y felinos de la cortesana Irene; y veía los brazos blancos, ligeros cual alas de paloma y fuertes como cadenas férreas, de la poetisa Ana; y veía a Raquel y a Lea, unidas en el incesto, para ofrecerle sus cuatro senos de ámbar... Entonces, sin poderse contener, gritaba: - ¡Vade retro...! ¡Vade retro...! Y pensando en Eudisia, decía: ¡bendita sea su fealdad...! (79)

La imagen de mujer poco agraciada duró poco tiempo porque, luego ese cuerpo se transforma en formas tentadoras y voluptuosas, según la valoración que hace el narrador:

El joven adulador no mentía. Poco a poco, día por día o, mejor, noche por noche, aquel cuerpecillo habíase erguido y se había llenado de carne tentadora; aquellos ojos habíanse dilatado entre los círculos violetas de las ojeras; aquella boca habíase encendido... además todo su ser irradiaba dicha, regocijo, voluptuosidad. Su voz cantaba y sus risas eran como trinos de ave. (74)

Todo lo que se cita líneas arriba, confirma el cambio que se había operado en Eudisia, de ser una mujer fea, paulatinamente se va transformando en la personificación de una joven bella y seductora, y ella le daba las gracias al señor por los cambios que había operado en su aspecto físico y la misma descripción del narrador da fe de ello: “Enternecida con los ojos brillantes de júbilo, la princesa daba gracias al Señor, que así metamorfoseaba su existencia, perfumándola de bienaventuranza”. (75)

La representación de la mujer aparece como un ser que no refleja su propia luz, es intuitiva, materialista, en cambio el hombre aparece como racional y espiritual, ilustra con su luz, en cambio la mujer es voluble.

“Lombroso y Ferrero advertían que la sexualidad de la mujer, una vez liberada por cualquier causa, sólo podría tener resultados desastrosos porque, de hecho, el impulso sexual era en sí mismo masculino. (...) El Disfrute activo del sexo despertaba en la mujer un instinto animal latente que era desastroso. Se volvía excesivamente erótico”... (Dijkstra, 1994, pág. 157)

Eudisia como resultado de su transformación física al final se convierte en la imagen de la mujer fatal, como se aprecia a partir de la descripción del narrador.

Eudosa al pedir su opinión a su primo Atanasio, este le responde en las siguientes palabras: - “Eres bella, Eudosa, y mereces ser amada y admirada. El amor ha hecho del capullo de tu infancia, una flor de hermosura; de la oruga de tu adolescencia, una mariposa de seducción...” (74)

Toda esta transformación que se da en Eudosa, su esposo no la percibe porque su deseo de servir a Dios se lo impide, según lo describe la voz narrativa lo pone de manifiesto:

Pero esta divina transformación de que el cielo había hecho gracia a su esposa, Teófilo no la notaba. Después de los festines familiares, cuando comenzaba la charla frívola de sobremesa, pretextando la necesidad de respirar, huía de aquel lujo, de aquella molicie, de aquellos perfumes embriagadores, y se refugiaba bajo los árboles del jardín para hallarse solo con su alma. (75)

Desde su regreso para poder cumplir el designio divino, Teófilo era víctima de dudas, sentía que lo dominaba un automatismo en sus acciones, que en alguna medida determinaban el curso de su existencia en una contradicción entre su “Yo” y su realidad inmediata: “¿Es posible? – Preguntábase - “¿Es posible? En su mente alucinada encrespábanse, confundiéndose y contradiciéndose, los más sutiles pensamientos de inquietud, de temor, de duda, de esperanza, de satisfacción, de orgullo. Pero en el fondo, lo que dominaba siempre entre sus cavilaciones era el miedo de no cumplir de un modo riguroso las órdenes del cielo”. (75)

El juicio en el umbral de la historia y la ideología, se cumple en la medida en que el lenguaje se organiza a través de formaciones discursivas de carácter ideológico, que definen el sentido del discurso a través del cual se expresa.

El sujeto que asume en su accionar como personaje en la novela El Evangelio del amor, es un sujeto constituido social e históricamente, pero no solo en la historia de las formaciones discursivas, que también son constitutivas de su condición, sino en su historia personal, donde la constitución de sentidos está estrechamente comprometida con la condición singular desde la cual él sujeto recorre la historia de su existencia individual dentro de la historia de la novela.

Así, los sentidos de sus procesos de subjetivación están comprometidos de forma simultánea con los discursos que atraviesan los distintos espacios sociales en que vive; que son parte de su lenguaje, y se subjetiviza de diferentes formas en los diferentes contextos de su acción, como con sus configuraciones subjetivas personales, que se concretizan en cada uno de los momentos actuales de su expresión, la historia irreplicable de su vida organizada en una dimensión subjetiva. Como resultado, queda la figura de un sujeto transindividual escindido, fragmentado. Según Cros:

“Con la aparición del hombre, o sea, de un ser dotado de lenguaje, aparece la vida social y la división del trabajo. A partir de ese momento hay que distinguir los comportamientos de los sujetos individuales (libido), de los comportamientos de los sujetos transindividuales (o colectivos o plurales)”. (Cros, 2003)

En su superficie, o sea, en su estructura superficial o fenotexto se expresa ese sentido que tiene la enunciación del personaje, esto es lo que manifiestan enunciados como los siguientes: “Eres bella, Eudosia, y mereces ser amada y admirada. El amor ha hecho del capullo de tu infancia, una flor de hermosura; de la oruga de tu adolescencia, una mariposa de seducción...” (74)

“¡Pobrecilla!”-pensó Teófilo, dirigiéndole una sonrisa tranquilizadora -. Al mismo tiempo un choque se produjo en su pecho y sus párpados se entornaron para no ver la belleza de aquella criatura a quien su voluntad se empeñaba todavía en considerar desprovista de encantos”. (119-120) al abordar semánticamente las estructuras textuales anteriores , se identifica la utilización de adjetivos como pobrecilla, hermosura, tranquilizadora, encantos, que marcan un tratamiento preciso de la condición de Eudosia a través de la mirada evaluadora de la voz narrativa y la enunciación del protagonista cuando le dice: “El amor ha hecho del capullo de tu infancia, una flor de hermosura; de la oruga de tu adolescencia, una mariposa de seducción...”(74) Como se afirmó antes el poder del amor logra transformar a Eudosia de un ser poco agraciado a ser una mujer muy bella y deseada. Al ver esta transformación Teófilo se ve embargado en una lucha de sentimientos encontrados y busca la ayuda de Dios.

En las palabras del narrador se describe ese conflicto que en su interior domina a Teófilo, ese deseo de desterrar su atracción por lo sensual y su deseo de servir a la voluntad divina:

- Hermano – gimió Teófilo cayendo de rodillas – hermano, tú no sabes... Es Dios quien me ha traído aquí... Pero si por tus labios Dios me dice que ya ha durado bastante mi sacrificio, no esperare un minuto para seguirte..." (85-86)

Los discursos no son soberanos sobre el sujeto, el sujeto tiene una capacidad generadora que marcan sus procesos de subjetivación, y que le permiten crear momentos de ruptura sobre los mismos discursos que lo constituyen, en un proceso igualmente inconsciente, pero que es afectado en sus dimensiones de sentido y significación, y en la diversidad de sus formas de organización por la actividad intencional, creativa y crítica del sujeto. La dimensión discursiva no anula al sujeto incorporándolo a un "flujo" despersonalizado y simbólico que lo "encierra" en ideologías, historias y formaciones discursivas que están "fuera" de él /o ella. El sujeto tiene una capacidad generativa asociada a los procesos de subjetivación, que representa un momento constitutivo de sus procesos de sentido y significación. El sujeto no es solo "usuario" inconsciente de un discurso que no le pertenece, sino un momento activo dentro del rejuego de significaciones y sentidos que atraviesan la subjetividad social y que le llevan a producir un "discurso" personal que, aunque atravesado por los discursos sociales dominantes, representa un momento de ruptura sobre aquellos. Todos estos procesos de subjetivación se manifiestan en las prácticas sociales, según opinión de Cros (2009):

Las actividades humanas se efectúan en unos espacios materiales o simbólicos (llamados "instancias") estructurados por modelos de comportamientos, condiciones materiales, objetivos y tradiciones específicas, relacionado con él Todo histórico. La noción de "práctica social" hace énfasis en el proceso evolutivo que afecta a dichas instancias y en la dimensión plural y colectiva de las acciones del sujeto que se mueve en dichos espacios. (2003, pág. 138)

El sujeto es un sujeto portador de una subjetividad, que expresa su historia personal en una síntesis de sentidos y significados, que tiene como forma de organización la subjetividad de la personalidad. Sin embargo, esa personalidad deja de ser una instancia interna determinista, asociada a invariantes situados en momentos pasados de la historia individual, para convertirse en un sistema configurado que existe en una dimensión procesual en tensión permanente con las producciones actuales del sujeto.

En la novela el Evangelio del amor su protagonista principal, está marcado por los discursos que permean su vida, tanto en el plano individual como social. La personalidad, al igual que el sujeto, representa una instancia generadora de sentidos, los cuales son inevitables dentro del contexto de acción del sujeto, sin embargo, estos sentidos no se imponen a la acción de aquel, sino que son parte del proceso generador que acompaña la acción del sujeto.

En su recorrido biográfico como sujeto transindividual Teófilo todavía mantiene en su interioridad, en su alma una lucha de sentimientos contradictorios de culpabilidad, pues considera, que es un pecador y que sigue en el pecado. Revisemos la siguiente cita: Dios mío”, en unas pocas horas, todo lo que yo creía muerto en mi ser ha renacido tiránico, impetuoso, febril... Me he extasiado ante su carne; he confundido mis sollozos con sus sollozos en la jadeante ascensión hacia el espasmo; he suspirado de éxtasis entre sus blancos y menudos senos (...) ¡Dios mío, Dios mío! Así he perdido para siempre la gracia que de ti esperaba. (131-132)

Hasta que el protagonista en su condición de sujeto cultural escindido y fragmentado, pide de nuevo a la divinidad que lo libere de su situación, y esta consecuentemente le confirma la gracia. Una voz que venía de las alturas le confirma lo siguiente: “-Hoy has entrado en ella –murmuró una voz muy dulce que venía de las alturas”. (132)

No seguro todavía de lo que había escuchado, pide una nueva confirmación y él se dirige a la Divinidad: “Y de nuevo le dijo: -Señor, si es cierto que no he perdido tú gracia

al entregarme de nuevo a los deleites del amor, te suplico humildemente que me lo repitas. Y la voz del cielo dijole por segunda vez: -Hoy has entrado en ella". (132)

En la novela, a partir de ese estado de incertidumbre del protagonista, se da un proceso de alienación donde el sujeto no se encuentra dentro de la realidad que vive, y, por consiguiente, se produce una fragmentación entre su vivencia interior y lo que percibe de su realidad inmediata. "Al no figurar más como un "representante", el sujeto articula un discurso que sólo puede ser un discurso de apariencias con respecto a la verdad del deseo". (Dor, 1996, pág. 137)

Se produce en el protagonista , la manifestación de lo inconsciente sobre el sistema de lo preconsciente y en donde el sujeto en cuestión se fragmenta, entre la autenticidad de su ser y el símbolo que lo representa, esto se logra identificar en el texto antes citado, ya que ,Teófilo sin poder comprender el sentido de las palabras que escucha, pide una nueva confirmación que satisfaga su incertidumbre, porque solamente a través de este proceso de verificación y comprobación el protagonista logra satisfacer su duda.

Se procederá a continuación a revisar la definición de sujeto cultural que nos propone Cros para establecer su relación con el protagonista principal de la novela:

La noción del sujeto cultural precisa las modalidades de funcionamiento de un sujeto ideológico, su emergencia, su historia, su naturaleza. Su definición como sistema semiótico-ideológico permite entender y valorar sus impactos en la morfogénesis de los productos culturales y la importancia de su intervención en el origen socioideológico de las formas. Por otra parte, esta noción remite a un espacio de enunciación organizado, como lo tengo dicho, en torno a un plurisistema constituido por el sujeto cultural estrictamente dicho y el sujeto "del deseo"; plurisistema al cual llamo, sin embargo, sujeto cultural. En la medida en que el sujeto "del deseo" se ha desvanecido supuestamente para siempre en el mismo momento en que estaba para realizarse". (2003, págs. 27-28)

Según, lo anterior, para Edmond Cros el concepto de sujeto cultural alude a un plurisistema semiótico- ideológico que presenta espacios muy complejos de

interrelaciones dentro de una formación discursiva e ideológica, a diferencia del sujeto transindividual³⁸ que presenta la sociedad de forma unidimensional. Entonces, tenemos que en la novela “El Evangelio del amor” su protagonista vive como sujeto cultural inmerso en la sociedad bizantina del siglo XIV y dentro de un sistema semiótico-ideológico, marcado por su deseo y la voluntad del otro.

En esta circunstancia se identifica como Teófilo camina en su vida, desde un primer momento de una vida entregada al disfrute de sus sentidos, donde es dominado por el erotismo y luego sigue su aceptación de sus pecados para ir posteriormente a la búsqueda de su conversión, su ansiada perfección espiritual. Pero hay decir que esta búsqueda del deseo de perfección del protagonista viene a estar condicionada a que se cumplan, una serie de obstáculos, que condicionaban la conciencia del protagonista, entre éstos se destacan sus dudas, sus inquietudes, y que se determinan a través del proceso de vivencias que tiene que experimentar y recorrer el actante/sujeto respectivamente dentro del relato.

De acuerdo a Cros “El sujeto cultural resulta con más o menos graves alteraciones cuando se reproduce en el espacio intrasíquico de un individuo en donde no cesa de construirse y rectificarse a lo largo de la existencia de este mismo sujeto”. (2003, pág. 28) En la novela El Evangelio del amor su protagonista, no escapa a estas escisiones, a la fragmentación en tanto que su vida está condicionada por una conciencia desventurada, típica del héroe decadente.

Teófilo se caracteriza por una completa conciencia de sí mismo pero esta conciencia está dominada por la ambigüedad, en cuanto a que el sujeto decadente tiene una búsqueda de conocimiento autorreflexivo de su propia existencia. El sujeto presenta un afán de reflexión, una práctica incesante de la imaginación y una preferencia por la vida contemplativa. Lo anterior, como consecuencia, lo lleva a desarrollar un autoanálisis constante de sus actos.

³⁸ Es un sujeto transindividual, que no existe fuera de las conciencias individuales, pero que no pertenece a un individuo en particular. Tal sujeto aparece en las relaciones intersubjetivas.

Por tanto, retomando la afirmación anterior, podemos señalar que el espacio intrasíquico donde se desenvuelve Teófilo es un espacio marcado por la ambivalencia, donde a cada momento se cruzan por su mente ideas contradictorias y que determinan su futuro inmediato. La palabra afecta al cuerpo, lo desvitaliza: así pues, para ganar un lugar como sujeto en el campo del significante es necesario perder el ser de la vida natural, en este aspecto Teófilo paga un precio por hablar, y su resultado es que su inconsciente no es solamente un fondo de desconocimiento, lejano y pasivo sino el fragmento de un sedimento de naturaleza simbólica en su inconsciente.

En cuanto a la evolución de las acciones en la novela, en Teófilo, se identifica que luego de poder cumplir con el mandato que Dios le había asignado; que era encontrar una mujer para consumar el amor epitalámico, nuevas ideas surgen en la conciencia del protagonista como es la idea de volver a sentirse nuevamente atrapado en el mundo de sensualidad y erotismo que lo había esclavizado en su juventud, y este nuevo deseo que sufre viene a obsesionar a Teófilo reiteradamente; ante esa circunstancia decide cambiar su situación. La visita de un compañero eremita que viene a buscarlo a su lugar de habitación, es determinante en la decisión de regresar a donde estaban sus antiguos compañeros de penitencia:

Vengo a buscarte, y no regresaré a nuestro retiro sin llevarte conmigo”. Una luz de esperanza brilló en los ojos del esposo de Eudosia, al figurarse que, si aquel hermano acudía así, desde sus remotos acantilados, solo para llamarlo de nuevo hacia el camino de la penitencia y la castidad, era sin duda, porque el Señor lo enviaba. - ¿Es la voz de Jesús la que te ha ordenado que vengas a sacarme de este infierno? – preguntole, tratando de cogerle las manos para besárselas. – Es mi deseo que no mueras en el pecado... Desde que, sin despedirte, después de una visita al monasterio de Lavra, desapareciste de nuestra península sin decirnos adiós, nadie volvió a saber de ti. (83-84)

Esta circunstancia viene a cambiar la situación de Teófilo, es una solución que se le plantea ante su vida actual. En su misión, trataría de atraer al buen camino, el camino del amor, de la caridad, de la dulzura, de la alegría, a sus compañeros del Monte Athos. En su interior decía las siguientes palabras: “Abriré ante ellos el evangelio que es un

Evangelio de amor y no de odio, de bienaventuranza y no de torturas, de sencillez infantil y no de sutilezas doctorales”. (138)

La cita anterior, resume el deseo que determina al sujeto cultural: su vida con Eudosia y su relación con sus antiguos compañeros del monte Athos, en donde se transita desde lo individual a lo colectivo dentro de lo social.

Teófilo recuerda a través de sus lecturas un ejemplo de una misión antes iniciada por un misionero: “Y recordando el fin lamentable del religioso lapidado solo por predicar en favor de las monjas hierosolimitanas, pensó que también a él, al principio, lo rechazarían, cerrando los ojos a la luz y a los oídos a la razón.” Pero no importa – murmuraba -, no importa... Yo no les diré nada que no esté en el Evangelio... Yo les hablaré con tanta dulzura, con tanta humildad, con tanto amor, que por fuerza tendrán que escucharme... Yo no les llevaré mis palabras, sino las palabras de Jesús, que murió por nosotros en la cruz...” (138)

Este deseo de poder contribuir a sacar a sus hermanos en su falsa interpretación de la doctrina de Jesús, le incitaba a llevar a cabo su misión de evangelización. Pero ya sabemos que el sujeto se percibe y se manifiesta ya sea bajo la forma de un “yo”; o ya sea bajo la máscara de su ego; entonces que encontramos detrás de este “yo”; “¿Qué hay detrás de este ego? ¿Cuál es la parte del nosotros en este “yo” o en este ego? ¿Cuál es la parte del Otro en este ego o en este yo?”. (Cros: 153)

Es aquí donde se manifiesta esa ambigüedad que caracteriza en la novela decadentista al sujeto decadente, es en este espacio donde se hace presente la fragmentación del “Yo”, en relación al otro.

Por otro lado, en la novela se identifica que se cumple a nivel del protagonista Teófilo Constantino; con los planteamientos de la teoría del imaginario que ha desarrollado Gilbert Durand en Las estructuras antropológicas del imaginario (2006).

Según, Fátima Fernández en su artículo “El héroe decadente” (Fernández, 2000) plantea el desarrollo cinco mitemas en el orden que se enumeran:

1. La perversión del héroe (en las dos acepciones del término “pervertir” “viciar con malas doctrinas o ejemplos las costumbres” la fe, el gusto, etc.”. (DRAE) verificada tanto en los continuos actos criminales del protagonista como en su “santificación” del crimen mismo.
2. El aburrimiento (muy en relación con las teorías de Schopenhauer) de un lujurioso Teófilo que se manifiesta, además, y especialmente a través de esa angustiada búsqueda del semejante, del otro, y que ocupa un lugar privilegiado en el desarrollo de la obra.
3. La fascinación por el fracaso y la ruina que se proyecta en las reiterativas imágenes de las ruinas por una naturaleza desordenada y parasita así como en la enfermedad de los cuerpos y las almas. (Gutiérrez, 2012). También, este aspecto se refleja reiteradamente en la novela a través del personaje Teófilo.
4. La mujer fatal que aparece representado en la figura de Eudosia Cantacuzeno.
5. La renuncia del amor. En la obra se hace reiteradamente explícita a lo largo de toda la novela en cuanto al comportamiento del protagonista principal. (Teófilo rehúsa el contacto sexual con Eudosia.
6. La muerte como decadencia será el sexto mitema que se despliega en la novela en donde se hace explícita la agonía y el martirio de Teófilo Constantino al final de la novela cuando es lapidado.

Todos los mitemas que aparecen en la propuesta anterior, se cumplen dentro del desarrollo del héroe decadente de la novela El Evangelio del amor y, por tanto; coinciden con los que Gilbert Durand tipifica como propios del Mito de Herodes en la estética de finales del siglo XIX en el desarrollo del panorama artístico europeo. Lo anterior, nos confirma que la figura del personaje protagonista, cumple con las características que presenta el héroe decadente. Por consiguiente, podríamos considerar el Evangelio del amor dentro del ámbito perteneciente al de la novela decadentista que se produce durante los siglos XIX y XX.

En lo desarrollado hasta ahora, se ha visto que todas las prácticas discursivas del sujeto decadente³⁹ en su recorrido biográfico, nos remiten a una formación social- ideológica, en este caso la sociedad bizantina de finales del siglo XIV, su ambiente de crisis política, social, religiosa y su visibilidad social de todos los aspectos señalados anteriormente y los intentos de Teófilo de luchar con su conflicto Espiritual, de su idea obsesiva de redención.

Pero en definitiva lo que predomina en los demás discursos que aparecen dentro de la novela, se logra identificar la hegemonía del discurso religioso representado en la figura de Teófilo Constantino y los representantes de la Iglesia ortodoxa; este abordaje aquí señalado; nos remite al concepto que Durand denomina como cuenca semántica⁴⁰. Lo anterior, nos remite a la sociedad de la época en la que vivió el autor de la novela, Francia durante los finales del siglo XIX y principios del XX; el conflicto que abrió el modernismo religioso liderado en Francia por el joven sacerdote, Alfred Loisy (1857-1940); y además, se identifica en una lectura subyacente del texto que en la novela de Gómez Carrillo, se manifiesta la pugna que se dio en relación a la interpretación de la Santísima Trinidad dentro de la Iglesia Bizantina, y todo esto, lleva a suponer que el autor tuvo como fuente, este conflicto que conoció en su época como asiduo lector-viajero, para desarrollarlo como motivo temático a través de la novela "El Evangelio del amor". Para el crítico Santiañez "La inestable identidad de los personajes cambioseculares se encuentra con frecuencia en protagonistas envueltos en un aura mística o ideal" (2002, pág. 342)

Es bien determinante en Gómez Carrillo como en otros escritores españoles de finales del siglo XIX la influencia que tienen, de las ideas de reforma que se estaban produciendo en el campo religioso en esa época.

³⁹ El término "decadente", en su sentido principalmente estético, será utilizado tanto en España como en Latinoamérica para referirse sobre todo a las tendencias francesas o afrancesadas y, eventualmente, al fenómeno correlativo hispánico.

⁴⁰ El concepto de "cuenca semántica es el resultado de la agrupación espacio/temporal de las imágenes, que surgen de la construcción espacio-temporales de una determinada comunidad.

El modernismo teológico tiene fuerte presencia en los intelectuales y escritores europeos de finales del siglo XIX, como en Darío, Valle Inclán, Miguel de Unamuno, Azorín, Antonio Machado...

Asistimos a ese momento en que la conmoción religiosa que supuso el Modernismo teológico salpicó a los pensadores (Unamuno, por ejemplo) y a quienes se abrían con la lectura a toda influencia del pensamiento religioso heterodoxo como Darío por ejemplo: Para el poeta modernista por excelencia que identificamos en Rubén Darío, la potencia de la carne es la que le va a ir descubriendo las regiones escondidas de su ser y lo elevará a la tesitura de la delectación carnal, a través de la cual el poeta vislumbrará un mundo de sensaciones y emociones. (Castañar, 2002, pág. 152)

Intertextualidad e interdiscursividad en las estructuras textuales del “Evangelio del amor”

La intertextualidad. La intertextualidad como categoría sociológica

La palabra “intertextualidad” está formada por el prefijo “inter-” que, etimológicamente, alude a significaciones como reciprocidad, interconexión, entrelazamiento, interferencia... Según Limat-Letelier la intertextualidad evoca al texto o a la cualidad del texto como tejido o red, “el lugar en que se cruzan y se ordenan enunciados que provienen de muy distintos discursos”. (Martínez Fernández, 2001, pág. 37)

Por lo tanto, la intertextualidad evoca la relación de un texto con otros textos, la producción de un texto desde otro u otros precedentes.

Beaugrande y Dressler enunciaban que la intertextualidad es una de las siete normas constitutivas de la comunicación textual (las seis que la acompañan serían dos de tipo lingüístico: la “cohesión” y la “coherencia”; dos de tipo psicolingüístico: la “intencionalidad” y la “aceptabilidad”; dos de tipo sociolingüístico: la “situacionalidad” y la “intertextualidad”; y otra de tipo computacional: la “informatividad”), y la definen como un término que se refiere a los factores que hacen depender la utilización adecuada de un texto del conocimiento que se tenga de otros textos anteriores”. (W. Dressler, 1997, pág. 45)

Para Julia Kristeva la intertextualidad son las relaciones entre textos que se establecen dentro de un texto específico. La intertextualidad alude al hecho de que el texto está escrito desde, sobre y dentro de otros textos. Kristeva escribe: “Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de “intersubjetividad” se coloca la de “intertextualidad”, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble”. (Forradellas, 1997, pág. 217)

Para Claudio Guillén la visión global peca de su absolutismo teórico sobre todo por mezclar dos conceptos distintos: el de texto y el de código. En este sentido también se orientan Riffaterre, Culler y, con más explicitud Segre que diferencia en la intertextualidad dos campos bien delimitados: Es preciso distinguir perfectamente, tanto por motivos metodológicos como operativos, entre las interrelaciones comprobables entre los textos y los movimientos lingüísticos o temáticos y los arquetipos (provengan de enunciados de empleo o de enunciados textuales, orales o escritos) de cuya combinación surgen los textos por obra de los autores. Puesto que la palabra “intertextualidad” contiene texto, opino que ésta debe ser empleada con mayor precisión para designar las relaciones entre texto y texto (escrito, y particularmente literario). Por el contrario, para las relaciones que cualquier texto, oral o escrito, mantiene con todos los enunciados (o discursos) registrados en la correspondiente cultura y ordenados ideológicamente (...) propondría hablar de “interdiscursividad”. (Forradellas, 1997, pág. 217)

Por lo tanto, para la visión restrictiva el término “interdiscursividad” serviría para definir las relaciones que cualquier texto mantiene con todos los discursos registrados en la correspondiente cultura y ordenados ideológicamente.

Pero fue Gérard Genette quien, en 1982, con su libro “Palimpsestos” creó una nueva teoría sobre la intertextualidad, que él denomina con un término más inclusivo “transtextualidad”, conformando un marco conceptual original. Para Genette la “transtextualidad” o trascendencia textual del texto sería como todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos, diferenciando cinco tipos de relaciones transtextuales”. (Genette, 1989, pág. 9)

1. La “intertextualidad” sería el primer tipo de transtextualidad, definiéndola restrictivamente como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”. (10)

Genette diferencia tres tipos de intertextualidades: la cita, el plagio y la alusión.

2. La “paratextualidad”: la relación del texto con su “paratexto”, entendiendo por éste los títulos, subtítulos, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos...

3. La “metatextualidad”: según Genette se trataría de la relación crítica entre un texto y otro texto, es decir, la relación comentada de un texto con otro texto citándolo de forma explícita o implícita, sin nombrarlo.

4. La “architextualidad”: sería el tipo más abstracto e implícito y tendría que ver con “la disposición o rechazo de un texto a caracterizarse a sí mismo en su título, directa o indirectamente, como poema, ensayo, novela o película. Genette lo define como una relación muda que articula como máximo una mención paratextual con pertenencia taxonómica.

5. La “hipertextualidad”: es el tipo más sugerente de su tipología más aún porque todo el estudio del libro “Palimpsestos” se ocupa de esta categoría. Genette define “hipertextualidad” como “toda relación que une un texto B (que llamaré “hipertexto”) a un texto anterior A (al que llamaré “hipotexto”) en el que se injerta de una manera que no es el comentario”. (Genette, 1989, pág. 14)

Por lo tanto, el “hipertexto” transforma el “hipotexto” ampliándolo, elaborándolo, modificándolo. El pastiche, la parodia, el travestimiento, la imitación, la burla serían derivaciones de esta categoría. Queda claro que Genette con esta tipología quiere precisar un concepto que algunos teóricos habían etiquetado de extenso y vago en sus primeras formulaciones e inviable para una utilización operativa y práctica en la crítica o en el análisis.

En relación a los intertextos, vamos a dar una definición y una clasificación tipológica y funcional del concepto “intertexto”.

Antonio Mendoza Fillola enumera dentro del proceso intertextual dos tipos de intertextos:

1. El intertexto discursivo o también denominado, simplemente, “intertexto”, y que está compuesto por las conexiones que contienen los dos textos interconectados. En palabras de Riffaterre: el intertexto es el conjunto de textos (uno o más) que el lector debe conocer para comprender una obra literaria en términos de su significación global precisando que la inclusión intertextual no es terreno exclusivo de lo literario sino también de otros discursos artísticos. (Fillola, 2003, pág. 27)

2. El intertexto lector (referente a la recepción intertextual por parte del lector / espectador) lo define Antonio Mendoza como el componente que en el espacio de la competencia literaria integra, selecciona y activa significativamente el conjunto de saberes, estrategias y recursos lingüísticos-culturales para facilitar la lectura de textos literarios”. (Fillola, 2003, pág. 97)

Las funciones del intertexto lector son:

- Percibir la presencia de otros textos dentro del texto fruto de la recepción. • Asignar un valor a la inclusión del intertexto y una intencionalidad discursiva.
- Comprensión de la inclusión e interpretación del texto (hipertexto).
- Observación de la función lúdica del juego intertextual. Teniendo en cuenta que la inclusión intertextual se produce dependiendo el grado de ocultamiento del intertexto por parte del productor y dependiendo de la competencia del receptor para su desvelamiento, para el análisis que nos ocupa, se pueden clasificar los intertextos en tres tipos:

1. Intertexto explícito: un intertexto incluido de forma evidente y visible, en donde la competencia del receptor no tiene que ser necesariamente amplia para percibirlo. Por ejemplo, la inclusión de una cita de un autor en una novela, o la inclusión de un fragmento de película en otra película. El hecho de que un intertexto sea visible no es condición para que sea explícito, ya que puede que exija una competencia receptiva e intertextual elevada. En un filme puede que su inclusión esté demasiado oculta o se dé de forma rápida e imprecisa, lo que lo convertiría en “implícito” ya que exigiría al receptor más de una lectura (no es el caso de la literatura en donde la recepción de la obra es distinta).

2. Intertexto implícito: un intertexto en donde la competencia del receptor tiene que ser mucho mayor ya que el intertexto está reelaborado, distorsionado o semioculto.

3. Intertexto invisible: un intertexto de imposible percepción a no ser que sea el productor del texto quien lo desvele. (2003)

En la novela en estudio, se encuentra la presencia del Intertexto explícito, porque es el armado de un corpus de textos que el lector puede conectar con el que tiene frente a sus ojos, este corpus tiene límites flexibles e indefinidos y se irá expandiendo en la medida en que avance en su lectura del texto novelesco, y hace estallar la linealidad del texto, relacionándolo con otros que forman una red referencial ausente o con mínimas presencias que el texto atrae, y que opera como una suerte de orientación, a la que se le denomina efecto de sentido, este hace que se expandan, es decir en la medida en que aumente su competencia, tanto cultural como ideológica en su proceso de interpretación . A continuación, se revisarán algunos ejemplos: “Un mendigo vivía en Jerusalén, en tiempos del rey David y era el último de los mendigos, jorobado y cojo de ambas piernas (.....) Amigo es triste que tamaño delirio haya germinado en tu mente. ¿Has olvidado que la ley de Dios nos prohíbe desear la mujer de nuestro prójimo...? ¿Ignoras que basta el deseo para cometer adulterio? Toma mi bolsa llena de escudos de oro, diviértete según tus deseos, y no vuelvas por aquí.” (p.22-23) o este otro ejemplo: “Haré como Eutimio, como Salamanes, como Simeón, como Macario, como Pakomio, como Sisoes, como todos los que, padeciendo, supieron adquirir la paz del corazón”. Y durante días y días, las imágenes de sus santos modelos acompañáronle en sus meditaciones. ¡Qué cortejo tan maravilloso formaban...!” (25)

En los ejemplos anteriores, el discurso directo introduce las palabras de otro tal cual fueron dichas o escritas, tiene marcas gráficas como los dos puntos y las comillas o los guiones del diálogo, conserva las marcas de su enunciación y los límites entre el discurso que refiere y el referido, son nítidos. La presencia de este tipo de enunciados en un discurso autentifica los enunciados citados, supone mayor objetividad y no tiene casi, intervención del enunciador, claro que la selección del fragmento a citar y su inclusión en otro contexto, refuerza la idea de que la objetividad en estado puro no existe, y aún en la

práctica del periodismo cuyo objetivo es presentar los hechos tal como ocurrieron, actúa siempre como un efecto de sentido más.

En cuanto, a la presencia del intertexto implícito, este se utiliza en la novela, pero es más complicado poder identificarlo, pero en este caso se encuentra que su uso responde más a la utilización de la cita indirecta donde se parafrasea lo que se dice.

Entonces, por consiguiente, podemos sostener la idea, que la recepción de un texto literario se presenta como un diálogo entre el texto y el receptor ya que siempre apela a una revisión de otros textos de referencia dentro de la memoria y de la experiencia del receptor. De esta forma el proceso de lectura se convierte en un proceso de puesta en movimiento de diferentes textos atrapando al receptor en un juego de relaciones textuales para llegar o descubrir con coherencia el significado de esas relaciones. Martínez Fernández expone que la intertextualidad es una relación triangular entre el texto que absorbe otro texto (hipotexto) y el receptor que percibe la absorción intertextual. (2001, pág. 141)

Esta percepción del intertexto supone una recepción distinta e invita a una doble mirada: hacia atrás, hacia el texto primero (hipotexto) del que el intertexto procede, y hacia el nuevo texto (hipertexto) al que aquel fragmento textual se ha incorporado. Y propone una tercera lectura: el contraste entre el texto primero y el segundo, por cuanto en éste el intertexto puede presentar reelaboraciones, matizaciones, disentimientos o réplicas.

En la novela “El Evangelio del amor”, se manifiesta la intertextualidad por la presencia de diversos intertextos que construyen la superficie textual, tanto en el plano sintagmático y paradigmático; en donde se tiene que en cada uno de los 19 capítulos que presenta el texto novelesco, se identifican diferentes intertextos en una red rizomática que conectan lo religioso, lo erótico, lo literario, a lo político y a lo filosófico, estableciéndose así una amplia red intertextual dentro de la novela.

De acuerdo a Zima: “En la perspectiva de la sociología del texto, el universo de la ficción aparece como un proceso intertextual: como una absorción por el texto literario de

sociolectos⁴¹ y discursos orales o escritos, ficcionales, teóricos, políticos o religiosos. (...) el análisis intertextual no tiene, entonces, nada que ver con un estudio empirista de citas, limitando al problema de qué textos orales o escritos pueden “encontrarse” en el universo literario; nada tiene que ver con un análisis retórico que tenga por objeto las “técnicas” del autor. Debe dar cuenta de un texto literario en un contexto dialógico, es decir, en relación con las formas discursivas a las que ha reaccionado absorbiéndolas, transformándolas, parodiándolas, etc. De lo que se trata, en efecto, es de explicar las estructuras del texto a partir de esas formas discursivas” (2013, págs. 186-187)

Entonces a partir de lo anterior, se puede afirmar que en la novela se establece una relación con el título “El Evangelio del amor”, con las manifestaciones del modernismo religioso representado por el abate francés Alfred Loisy, que a finales del siglo XIX tuvo una gran influencia entre el clero joven francés, y en donde sacerdotes, seminaristas y religiosos manifestaban un deseo de renovación de la vida eclesiástica y en especial, de la enseñanza de la Teología y de la Sagrada Escritura. Los representantes de este movimiento sostenían la tesis de que: El Evangelio no es una doctrina absoluta y abstracta, sino una fe viva; la Iglesia y el Evangelio se necesitan mutuamente. Loisy lo interpreta de esta manera: “La Iglesia nació y duró por el desenvolvimiento de una organización cuyas líneas básicas están trazadas en el Evangelio [...] Pero no hay en su historia una solución de continuidad, todo es fruto de unas necesidades lógicas”. (Loisy, 1902, pág. 150)

Una idea que se debate durante esta época a partir de los planteamientos derivados del modernismo teológico es que la religión es solo “Una experiencia interpretada por la psicología y la historia”.⁴² En este sentido, la religión consiste únicamente en la vida interior de cada hombre.

El contexto en que ocurre esta situación es cuando Francia se ve sometida por las nuevas ideas del protestantismo liberal durante la época de la segunda mitad del siglo XIX y sus

⁴¹ se puede definir un sociolecto como un repertorio lexical codificado, es decir estructurado según las leyes de una pertinencia colectiva particular.

⁴² (Sabatier), citado por F. Laplanche. Introducción al mundo religioso en la Francia contemporánea. Volumen IX. Ciencias Religiosas. Beauchusne 1996.)

promotores pertenecen al Instituto Católico de Paris fundado en 1875; siendo su objetivo inmediato mejorar la situación de la cultura eclesiástica y se propusieron como meta elevar su nivel de conocimiento del dogma bíblico con la ayuda de ciencias como la historia y otras ciencias profanas.

En este sentido, esta circunstancia pudo haber influenciado a Gómez Carrillo para poder ser aplicada a su novela; donde se podría reconocer a su protagonista Teófilo viviendo y experimentando una situación similar a la que plantea el modernismo teológico de la época del siglo XIX: la religión consiste únicamente en la vida interior de cada hombre, y cuyo objetivo en la vida es la búsqueda del amor divino.

En la novela Teófilo vive en la desesperada obsesión de la obtención de sus dos objetivos: el amor divino y el amor humano; y para llegar a encontrar sus objetivos sufre un conflicto interior marcado por la ambigüedad existencial; donde la duda será su accionar constante a cada situación que experimenta el protagonista.

Según, Zima: “En un primer momento conviene situar el texto en una situación sociolingüística particular, tal y como el autor y su grupo social la vivieron”. (2013, pág. 187)

En este caso, nos remite la sociedad de la ciudad de Paris durante las últimas décadas del siglo XIX y principios del siglo XX, momentos en que Gómez Carrillo, Rubén Darío, y todos los miembros del modernismo finisecular vivían en esa ciudad. Esa controversia se identifica en la sociedad de la época a finales del siglo XIX en el Clero francés y alemán, y las ideas filosóficas y religiosas que alimentaron a la intelectualidad europea y específicamente a la intelectualidad de la sociedad francesa, en donde se encuentra este posicionamiento teológico dentro de algunos miembros de la iglesia. Estas ideas relacionadas al modernismo teológico se encuentran en escritores de la misma época como Unamuno, Rubén Darío, Machado... (Castañar, 2002, pág. 130)

En el nivel intertextual, El evangelio del amor de Gómez Carrillo absorbe y transforma los diferentes sociolectos ideológicos de la Europa de los años 1913 y 1918. La mayoría de los discursos surgidos de esos sociolectos se caracterizan por un dualismo rígido y por

la contradicción en lo político y religioso. Este segundo aspecto es identificable a través de la lectura de la novela de Gómez Carrillo.

El discurso que presenta el sujeto decadente es un producto de la crisis de valores, y en la novela “El Evangelio del amor” Gómez Carrillo lo plantea de esta forma. El ideólogo (Teófilo) anuncia verdades absolutas que tiende a presentar mediante dicotomías maniqueas como fe/ateísmo, amor divino/ amor mundano, héroe/traidor, guerra/ paz, estas dicotomías se identifican con la propuesta narrativa de la novela.

En la introducción a Flores de penitencia, Gómez Carrillo, se refiere al aspecto religioso de la censura y confiesa que, desde su regreso de su viaje a Tierra Santa, le interesaron los temas religiosos y su preocupación por el Índice. El fantasma del índice Romano me persigue por todas partes. En América, los obispos me excomulgan, mientras en España los cardenales me declaran públicamente hereje. Y en vano me esfuerzo por hacer comprender a los unos y a los otros que la idea de ofender a Jesús no ha germinado, ni puede nunca germinar, en mi espíritu de buen cristiano. Por ardientes y fervientes que sean mis evocaciones, el Anatema se alza siempre en mi camino. (1923, pág. 5)

Prosigue en la misma introducción con estas palabras del magistral de Toledo publicadas en uno de los principales periódicos de Madrid:

“Alma de poeta, que así es, sin duda, la suya, fuera mejor empleada no derramando en sus poemas (tal sus artículos parecen) espíritu de escepticismo, que tiene la triste virtud de matar en el corazón las benditas flores de la creencia y la esperanza; y si acaso se lo propuso y de paso quiso halagar los poderosos de una raza que Dios ha maldecido y maldecida ha de ser mientras no hincue la rodilla ante su víctima, fuera noble decirlo.” (6)

Todas estas opiniones tienen la función de contextualizar la situación que Gómez Carrillo vivió en España. Al final el religioso de Toledo valora que lo que escribe Gómez Carrillo es herético y debía y debe ser censurado; estas son las palabras de Gómez Carrillo en su defensa:

“Así, pues, poco a poco he tenido que acostumbrarme a la perspectiva de la condena pontificia. Después de todo, en mi misma situación se hallan muchos otros autores cuya

alma es, sin embargo, austeramente evangélica. Porque, usando de rigores que sorprenden en épocas cual la nuestra, la congregación que siempre se llama inquisitorial, no deja escaparse de entre sus mallas ningún libro famoso que pueda parecer contrario a las leyes de la Iglesia. (6)

Lo anterior viene a recoger el sociolecto religioso de la Iglesia en diálogo con las formas discursivas de la literatura de la época, en este caso la producción literaria de Enrique Gómez Carrillo enfrentada al poder eclesiástico del Índice inquisitorial.

El Índice inquisitorial tiene como misión condenar los libros que el Clero denuncia, y, además, está obligado a buscar las obras que se editan en todos los países católicos, para examinarlas y condenarlas o absolverlas de acuerdo a su contenido. En este mismo texto en su inicio, se formula un comentario en relación a las obras de ficción como la novela:

—Las novelas, sobre todo—dicen algunos influyentes prelados—, merecen ser vistas con desconfianza.

Si pudiéramos, las prohibiríamos todas, sin distinción. Si no todas, por lo menos muchas se prohíben, lo curioso es que, entre las que más fácilmente son apuntadas en el libro terrible, abundan las escritas con espíritu religioso por sacerdotes y las que ponen en escena a algún miembro del clero. En este tipo de novela se alude a uno de sus personajes que encarna el tipo, frecuente en la vida, del religioso que se ve de vez en cuando atormentado por recuerdos de la vida anterior a la ordenación. (1923, págs. 12-13)

En la afirmación anterior, hay una relación con la novela en estudio: El Evangelio del amor, en donde su personaje Teófilo Constantino es víctima de los recuerdos de su vida pasada en su ascenso a la vida religiosa a la que pretende consagrarse. Además, podemos aquí mencionar que todas las obras que publicó Alfred Loisy fueron prohibidas por el Índice inquisitorial.

Flores de penitencia, fue dada a conocer en el año de 1919, es un texto que tiene mucha relación con la novela El Evangelio del amor, especialmente el apartado intitulado: La Leyenda de San Pakomio; lo que se narra aquí está muy vinculado con El evangelio del amor; y que tiene como primera fecha de publicación el año de 1922 por la Editorial Mundo Latino de Madrid. Esta leyenda sirve de base argumental al Evangelio del amor.

Según, el planteamiento de Riffaterre: “El intertexto es la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido”. (Genette, 1989, pág. 11), esta idea sugiere la práctica de una lectura comparada de Flores de penitencia con El Evangelio del amor; si revisamos, al final de la introducción a Flores de penitencia, en el último párrafo, Gómez Carrillo resume su posición, de la siguiente manera:

“Por mi parte, al entregar hoy a la imprenta estas páginas, me contento con decir que no creo que haya entre ellas una sola que pueda ofender a un alma verdaderamente cristiana. Pero notad que digo cristiana y no católica, menos aún clerical.

Mi gran adoración, en efecto, se reduce a Jesús. Y tanto lo amo y tanto lo venero, y tan ferviente es mi fe en él, que hasta lo veo más grande que los mismos católicos. Porque para mí el Nazareno, coronado de espinas, no sólo redimió a los hombres, que, al fin y al cabo, ningún pecado han cometido, sino que hizo una mayor obra de redención redimiendo a Dios Padre de todos los crímenes espantosos que nos relatan el libro de Josué y el libro de Job y los demás libros del Antiguo Testamento. ¡Oh, aquel Dios de Abraham y de Moisés, aquel Dios de los judíos, que sigue siendo nuestro Dios, aquel terrible devorador de multitudes inocentes, aquel cruel y monstruoso Jehová, sin piedad y sin bondad, sí que había menester de ser purificado, de ser humanizado, de ser redimido! Y su redención está en el Evangelio.” (1923, pág. 18)

El párrafo anterior, sintetiza el argumento de la tesis que Gómez Carrillo trata de desarrollar en El evangelio del amor. Solo el amor a Dios es capaz de redimir a la humanidad; de ahí que se plantee esa ambivalencia entre lo que divide el amor humano del amor divino. Teófilo Constantino será el protagonista de esa dialéctica que sirve de base argumental a toda la novela.

No hay duda que todos estos elementos citados, sirven de base intertextual entre Flores de penitencia y El Evangelio del amor. En su libro Flores de penitencia hay una apología de las vidas de santos; donde aparece el exemplum de la leyenda de San Pakomio que tiene una relación intertextual con la novela en estudio, en el ejemplo siguiente tomado de El evangelio del amor encontramos una alusión textual:

“Durante las horas restantes medito sobre los Santos Patriarcas, profetas, apóstoles y mártires (...) ¿Y aquel anciano taciturno? “Es Pakomio, el gran Pakomio, espejo de perfecciones. Nosotros lo hemos visitado en su gruta y nos ha contado su vida, diciéndonos: Soy como ves, un viejo; ha cuarenta años que vivo en este retiro pensando en mi salvación.” (Carrillo, 1923, pág. 150)

El deseo que expresa Gómez Carrillo en los últimos dos párrafos de su introducción a Flores de penitencia, aquí se identifica la presencia de las ideas religiosas que dominaban durante los años que van de 1913 a 1918 en Francia durante el apogeo del modernismo religioso.

En opinión de Zima, él considera que:

“En la perspectiva de la sociología del texto, el universo de la ficción aparece como un proceso intertextual, como una absorción por el texto literario de sociolectos y discursos orales o escritos, ficcionales, teóricos, políticos o religiosos”. (2013, pág. 186)

Se puede ampliar y verificar esta situación que plantea Pierre Zima, con los siguientes ejemplos tomados del Evangelio del amor y de Flores de Penitencia respectivamente en cuanto a la vida religiosa de san Pakomio:

Creando que Dios me había abandonado y que a esto se debía mi inferioridad, quise morir antes que pecar contra la decencia por una pasión del cuerpo. Salí y caminé al azar por el desierto. Encontré la caverna de una hiena y entré en ella durante el día, desnudo, con el ánimo de que al salir las fieras me devorasen. Llegó la noche, y según las palabras de la Escritura: Creaste las tinieblas y quedó hecha la noche. Durante ella correrán por el bosque todas las fieras. (Salm., 103, 20), salieron de su antro el macho y la hembra, me olfatearon, lamieron mi cuerpo y cuando yo esperaba ser devorado se alejaron de mí.

Permanecí allí toda la noche, y al reflexionar en que Dios me había perdonado, volví a mi retiro. (...) Desalentado y desesperado erré a la ventura por el gran desierto. Encontré un áspid pequeño, lo cogí y lo puse sobre mis partes genitales para que me mordiese, pues quería morir de ese modo. Aplasté la cabeza del animal contra aquellas partes que eran, en cierto modo, las causas de mi tentación, pero el animal no me mordió. (1923, págs. 150-151)

Esta cita hace alusión al tema de la serpiente, está también vuelve a aparecer en la novela El evangelio del amor; el ejemplo siguiente, procede de “Flores de penitencia: “Pakomio, haciéndose picar el vientre por un áspid y acostándose en una madriguera de hienas con la esperanza de ser devorado” (Flores de penitencia, pág. 43)

Si se hace una comparación de los dos textos arriba citados, se identifica que ambos se refieren a la situación que experimentó Pakomio en su vida como asceta en el desierto, en ambos textos se alude a la vida de penitencia que vivió san Pakomio y su inclinación a la tentación del cuerpo. Es evidente en los últimos párrafos de la primera cita y que a continuación se agrega de la obra Flores de penitencia, establecer una relación intertextual, estos ejemplos nos introduce al tema de la serpiente, muy ampliamente abordado por san Agustín.

San Agustín nos habla de la caída, en este simbolismo, la serpiente tentadora es la imaginación que se presenta a Eva y que representa la concupiscencia o sensibilidad que corrompe a Adán (la voluntad).

los demonios, envidiosos de su virtud, con Satanás, su caudillo; y en pena de su delito le es substraída a la cabeza, pues en compañía de su mujer gustó del manjar prohibido, la visión de las cosas eternas, para que la luz de sus ojos no esté con él; y así, desnudos ambos de la luz de la verdad y abiertos los ojos de su conciencia para ver su deshonestidad con indecencia, entretejen bellas palabras sin el fruto de las buenas obras, cual hojas que anuncian dulces frutos, pero sin sus pomos, y cubren con un bello decir la torpeza de su mala vida . (Agustín, 1956, pág. 673)

Una explicación a lo anterior puede ser la idea siguiente: El cuerpo encuentra las consecuencias melancólicas de la ofensa de Adán, que está sujeto a muchas enfermedades, y también el alma. Sólo Cristo perdona todos nuestros pecados; es sólo él quien sana todas nuestras enfermedades. Y la persona que encuentra su pecado curado, tiene una bien fundada seguridad de que se le perdona.

Según E. Zolla: los tres personajes de la caída son tres partes del hombre: la imaginación que es castigada la concupiscencia, es decir, su parte femenina, personificada por Eva, que es pecaminosa pero que por la gracia divina podría transformarse en sabiduría hecha carne, y por último su parte viril, la única responsable del verdadero pecado cuando consiente en los placeres a que la parte femenina es inducida por la serpiente⁴³.

Parfraseando a Mario Praz podemos decir, que: “Quienes firman el pacto con la serpiente entran en un universo en el que todo se arruina; en vez de ser ahuyentada, la fantasía es cultivada, adornada, nos convertimos voluntariamente en pasto de ella”. (Praz, 2013, pág. 612) La relación que se establece entre Teófilo y Eudosia se identifica lo anterior, ya que Eudosia representa la parte femenina, la simbología de la serpiente y Teófilo, como descendiente de Adán representa la voluntad.

Como lo sostiene arriba Zima el universo de ficción aparece como un proceso intertextual en donde predomina el aspecto religioso que desarrollan los intertextos. Se encuentra entonces, que en ambos textos de Gómez Carrillo es muy predominante la presencia del discurso religioso en que se apoya la novela El Evangelio del amor. La presencia de la relación intertextual que se establece entonces, es directa entre Flores de Penitencia y El Evangelio del amor como lo demuestran los ejemplos arriba señalados.

De acuerdo a Julia Kristeva, la intertextualidad se genera, tanto desde el eje horizontal o sintagmático como desde el vertical o paradigmático; correspondiendo en el primer caso, la palabra a un sujeto de la escritura y a un destinatario; en cambio en el eje vertical, la palabra del texto se relaciona con otros textos anteriores; es ese el caso arriba ejemplificado con la obra Flores de penitencia, en donde esta se relaciona tanto a nivel

⁴³ (Citado por E. Zolla, en Historia de la imaginación viciosa. P. 40 Monte Ávila: 1968.)

sintagmático como con el eje vertical o paradigmático y por sus relaciones intertextuales entre ambos textos a partir del elemento de temática religiosa desarrollado.

En el libro Flores de penitencia de Gómez Carrillo, en el apartado primero “Los santos solitarios”, este inicia con una cita del filólogo francés Renán y en el cual afirma: “La vida de los padres del desierto resulta una grandiosa, austera novela”; se puede decir, que en este paratexto se resume la idea de una epopeya mística de los seguidores del cristianismo. Luego sigue mencionando en el texto los nombres de los santos que vivieron esa experiencia mística, y ya al final del texto, Gómez Carrillo, cierra este apartado, con las siguientes interrogantes: “Pero, ¿Cómo negar que aquella locura era sublime? ¿Cómo no admirar aquella sed devoradora de perfección espiritual? ¿Cómo no inclinarnos con infinita piedad ante aquel despegue absoluto de todos los bienes terrenales? ¿Cómo, en suma, no ponerse de hinojos ante los que así creaban, para perpetuarlo por los siglos de los siglos, el santo desvarió de la cruz?”. (Carrillo, 1923, pág. 44)

Todas las posibles respuestas a las interrogantes mencionadas, pueden encontrarse a partir de la vida del protagonista Teófilo Constantino Niceforós; en donde se manifiesta la búsqueda de su deseo absoluto de alcanzar el amor divino, y en la que podríamos encontrar la solución a las preguntas planteadas en relación al conflicto que domina al sujeto cultural dentro de la novela.

Sin lugar a duda, es él sujeto cultural atravesado por esa ambigua concepción del amor; el que puede dar una idea de sus deseos inmediatos: a través de la búsqueda del amor divino y el amor humano.

Por tanto, es claro que, al establecer la relación entre Flores de penitencia y El Evangelio del amor, se puede llegar a determinar que estas dos obras literarias están impregnadas en el discurso anterior, porque contienen referencias al contenido o ideas de otros textos, en este caso específico al discurso religioso y a la vida de los santos en su búsqueda de la purificación divina.

En el caso señalado Flores de penitencia es un texto fuente, porque se publicó antes de la novela, y, además, este sirve de soporte intertextual para mostrar que la cuestión no es tratada por primera vez por el autor, y, por tanto, se puede identificar que la

intertextualidad que se establece entre estas dos obras de Gómez Carrillo no es accidental.

Al final, lo que viene a reiterar esta intertextualidad, es su relación de dependencia entre un texto primero y el que le sigue después, en este caso: El Evangelio del amor. Recordemos aquí las prácticas de reelaboración escrituraria a que se vieron sometidos los escritores modernistas en su época, era a veces un aspecto motivado a veces por compromisos con la prensa; en el caso de Gómez Carrillo, era muy frecuente que algunas de sus crónicas fueran reutilizadas, reelaboradas en varias ocasiones para su publicación. Entonces, se tiene que algunas historias de santos de este texto, como el caso de la leyenda de san Pakomio, vuelvan a ser reutilizadas e insertadas en la novela El Evangelio del amor.

En relación, a lo desarrollado hasta aquí, se puede distinguir a partir de los textos revisados, la presencia de la intertextualidad externa (relación de un texto con otro texto) así, como también con la intertextualidad interna (la relación entre los elementos del propio texto o de un texto consigo mismo).

En consecuencia, se puede afirmar que la intertextualidad propiamente dicha (relación entre textos del mismo autor), en la novela El Evangelio del amor y Flores de penitencia de Gómez Carrillo, se identifica tanto a nivel de la intertextualidad interna como la externa, según, lo expuesto arriba. Y posteriormente, se encuentra que lo que viene a aparecer en la mayor parte de la novela es la hipertextualidad, que es la capacidad de conexión de los elementos informativos del texto novelesco, con otros en dónde se identifican relaciones intertextuales con textos anteriores, en este caso específico con la obra Flores de penitencia escrita en el año de 1919.

Al revisar la novela de Gómez Carrillo se identifica que tiene una fuerte base intertextual, porque aparecen intertextos de diferente naturaleza, como por ejemplo la parábola del extranjero la cual literalmente inicia así:

Un mendigo vivía en Jerusalén, en tiempos del rey David y era el último de los mendigos, jorobado y cojo de ambas piernas (...) Amigo es triste que tamaño delirio haya germinado en tu mente. ¿Has olvidado que la ley de Dios nos prohíbe desear la mujer de nuestro

prójimo...? ¿Ignoras que basta el deseo para cometer adulterio? Toma mi bolsa llena de escudos de oro, diviértete según tus deseos, y no vuelvas por aquí. Pero el mendigo rechazo la bolsa, diciendo: “Nunca he visto a una hija de Eva tan bella como tu esposa. Yo no soy sino un hombre pobre, y no necesito ni de placeres ni de diversiones. Solo los ojos de la princesa han incendiado mi corazón, y voy a morir aquí si el manantial de sus labios no calma el ardor de los míos. (22-23)

Muchos ejemplos como el anterior se citan y vuelven a aparecer través de toda de la novela; siendo su procedencia variada y heterogénea, y en donde se mezcla la intertextualidad sintagmática con la paradigmática; y posteriormente, van apareciendo parábolas procedentes de la Biblia, del exemplum de la tradición egipcia, griega, el poder precisar sus fuentes de procedencia es lo que la novela nos va informando gradualmente al momento de su lectura.

¿Cuál es la función de estos intertextos?

Todos los intertextos son textos ---eso es lo que la última mitad del término sugiere. Sin embargo, la inversión de esta ecuación no implica automáticamente que todos los textos sean intertextos. En tal caso, texto e intertexto serían idénticos y no habría ninguna necesidad de un intertexto que los distinguiera. Un texto puede ser considerado como una estructura sígnica autónoma, delimitada y coherente. Sus límites están indicados por su principio, medio y fin; y su coherencia, por la conjunción deliberadamente interrelacionada de sus elementos constituyentes. Un intertexto, por el contrario, está caracterizado por atributos que van más allá de él. No está delimitado, sino des-limitado, porque sus elementos constituyentes se refieren a elementos constituyentes de otro(s) texto(s). Por lo tanto, tiene una doble coherencia; una intratextual que garantiza la integridad inmanente del texto, y una intertextual que crea relaciones estructurales entre él mismo y otros textos. Esta doble coherencia contribuye a la riqueza y complejidad del intertexto, pero también a su status problemático. (Navarro, pág. 54)

Tal como, lo explica la cita anterior, estos aspectos que constituyen a los intertextos se refieren a elementos de otros textos con los cuales establecen una relación sintagmática

y paradigmática; tal como se identifica en la novela de Gómez Carrillo. Revisemos a continuación la presencia del intertexto religioso:

“En seguida, desdeñando los lirios de la bienaventuranza y las rosas del amor que crecen entre las zarzas de la penitencia, corrió tras los padres del desierto, que, desde hacía mil años, convertían todas las tebaidas en antros de torturas materiales y más aun de torturas morales y espirituales” (24)

Se podría afirmar que lo anterior tiene una relación intertextual con toda la literatura religiosa como las hagiografías, esto es, la narración de la vida de los santos. Además, se establece una referencia de relación intertextual con la obra: “Así habló Zaratustra” en donde Nietzsche hace una contraposición a la doctrina de la Iglesia católica, a la que considera heredera de Sócrates en cuanto a la manera de entender la vida.

En el texto siguiente se identifica una alusión a la penitencia de Pedro, Pablo y otros santos iniciados.

¡Con cuanta sed el pobre Constantino bebía las lecciones de las más duras disciplinas, aprendiendo de memoria lo que mejor convenía para inspirar su futura existencia! En su entusiasmo, nada se le figuraba difícil de imitar. “Haré como Eutimio, como Salamanes, como Simeón, como Macario, como Pakomio, como Sisoés, como todos los que, padeciendo, supieron adquirir la paz del corazón”. Y durante días y días, las imágenes de sus santos modelos acompañáronle en sus meditaciones. ¡Qué cortejo tan maravilloso formaban...! (25)

El texto anterior, se identifica una relación intertextual con Flores de Penitencia, específicamente con el apartado titulado “Los santos solitarios”, en donde se hace una alusión a la vida de Macario y Pakomio como ejemplos de la vida ascética para alcanzar su santidad, entonces, se determina que la función de estos intertextos de contenido religioso, es justificar la vida del protagonista de la novela, estos intertextos vienen a recalcar su situación como sujeto cultural, que vive preso por sus deseos para lograr su meta: La santidad.

“Otro ejemplo que atraía a Teófilo era el del estilista. Cuando San Simón se instaló en lo alto de una columna, creyó que así estaría más cerca del Señor. Y Teófilo murmuraba: “Yo también subiré lo más alto que pueda” (26) la misma idea se tenía durante la época de la construcción de las grandes catedrales en la Baja Edad Media, desde finales del siglo XII hasta el siglo XV, se pensaba que entre mayor altura tuviera la cúpula de las Iglesias de las ciudades europeas, más cerca de Dios se encontraba la ciudad. Igual comparación se puede establecer en el ejemplo citado arriba, es una idea que vive y experimenta el sujeto en su fe.

Toda esta relación intertextual remite a una situación ideológica⁴⁴ particular porque permite ese diálogo con la tradición cristiana, de acuerdo a lo anterior, el sujeto cultural representado por Teófilo Constantino se sitúa en una posición ideológica privilegiada: Así pues, el intertexto aparece en el contexto social como acción ideológica. (Para Volóshinov la acción ideológica es siempre y exclusivamente una acción sígnica) que interviene en el contexto sígnico social, este define la específica ejecución semántica del texto en el espacio de la historia y la sociedad, el texto adquiere en esta situación, su función como ideologemas. (Voloshinov, 1976, pág. 45)

Este viene a ser el lugar codificado de experiencias culturales como comunicativas. El texto del discurso de la novela se convierte en pretexto, en subtexto del texto siguiente, entonces es posible poder preguntarse si, recíprocamente, todo discurso que tenga el status de un conjunto no puede ser considerado como parte del subconjunto de una totalidad no reconocida; en este caso específico, todos los intertextos, que se insertan y aparecen en la novela EL Evangelio del amor.

Zima, hace énfasis que el aspecto lingüístico tiene una vital importancia para caracterizar el discurso de la novela. En el pasado se intentó explicar las “formas literarias” en un contexto social, se debe de superar este enfoque a través de recuperar la representación que aportan los diferentes niveles textuales como estructuras lingüísticas y sociales

⁴⁴ Para Bajtín todo ideologema es una forma específica de enunciado, es decir, juego abierto de enunciaciones, de voces, en eterna y multiforme lucha por el signo o significación. Así, todo ideologema traduce lo real en “texto” (tejido, campo de lucha) o sistema de valores en diálogo con un horizonte ideológico u “horizonte de expectativas” (Voloshinov, 1976) En este caso, el dominante es el Ideologema religioso.

simultáneamente. La propuesta de análisis es integrar los niveles semánticos y sintácticos (narrativos) y de sus relaciones dialécticas. Para poder hacer operativo esta propuesta metodológica es necesario representar el universo social como un conjunto de lenguajes colectivos. Se puede tener en cuenta aquí la hipótesis que propone Zima: “de que los textos literarios en los que esos lenguajes colectivos cumplen un papel importante los absorben y transforman”. (2013, pág. 159)

Estos intertextos que van apareciendo a lo largo de la novela son reasimilados, reabsorbidos y producen como resultado su transformación semiótica en el discurso de la novela. En donde entran en juego las estructuras textuales con las estructuras sociales y en donde se integran tres dimensiones constitutivas: la lengua, el individuo y el grupo social.

En el capítulo II de la novela hay una descripción de los sacrificios y pruebas que han tenido los santos en su búsqueda de la purificación en busca de su camino a la santidad. Por ejemplo, se cita el caso siguiente:

Pero lo que más se prestaba a los ejercicios de las torturas de sí mismo era la lucha contra las tentaciones. Por huir de un deseo pecaminoso, Macario de Alejandría, metiose desnudo en un pantano fétido cubierto de mosquitos venenosos, y permaneció ahí cerca de un año. “Al salir – dice Paladio – parecía un leproso”. Otros solitarios queriendo refrenar los malos deseos que los atormentaban durante la noche, acostábanse sobre zarzas secas, las cuales desgarrabanle las carnes. (26)

De este modo vivo feliz, pues en mi encierro gozo de las más inefables visiones” – contestó a Santa Melania un pobre anciano de Judea, que llevaba ya cuarenta años en su celda tapiada- al repetirse estas palabras, Constantino sentíase capaz de murarse para siempre. Pero al mismo tiempo recordaba la confidencia de San Macario. “Después de haber practicado todas las penitencias – dice este modelo de ermitaños – sentí un anhelo tan vehemente de acercarme al Señor que decidí encerrarme con su imagen y salir para siempre del mundo y de sus tentaciones. Tapié, pues, la puerta de un sepulcro en el cual moraba, para que nadie pudiera advertir en aquel sitio la presencia de un ser humano, y a las ocho de la mañana, después de orar, púseme de pie y principié a decir

a mi alma: “Pon cuidado en no bajar del cielo. Ahí tienes a los ángeles, a los arcángeles y a los querubines, ahí tienes a los profetas, a los santos, a los bienaventurados, ahí estás cerca de Nuestro Señor Jesús, autor de todas las cosas, padre de todas las maravillas, dispensador de todas las mercedes, redimidor de todas las culpas. No te alejes de ahí. No descieras. No te dejes atraer por las ideas viles que llenan este valle de amarguras. más después de pasar así tres días y tres noches sin cesar un solo instante de exhortar a mi espíritu para que gozara de las delicias celestiales, noté que el Espíritu del Mal había concebido tal enojo contra mi determinación, que, penetrando por entre las piedras, trataba de incendiar mi celda. Como nada había allí, a no ser mi estera, comencé a no hacerle caso. De pronto, sin embargo, sentime rodeado de llamas que quemaban mi hábito y que cubrían de llagas mi cuerpo. Sin moverme continúe, tranquilo, mis exhortaciones. Pero al notar, el cuarto día, que el solo hecho de haber sentido los dolores de las quemaduras era una demostración de que no estaba en el cielo, sino en la tierra a, decidí abrir de nuevo mi celda y contemplar las cosas del mundo, ya que Dios lo mandaba así. (27-28)

Esta es la representación de la vida de santos que se realiza en el texto de la novela; donde cada ejemplo permite valorizar la situación que vive Teófilo. Similar situación se identifica en el texto arriba citado; en Flores de penitencia, en donde se hace una descripción minuciosa de una experiencia parecida, revisemos el ejemplo siguiente:

Cuando San Simeón se instaló en lo alto de una columna, muchos solitarios creyeron que debían, no sólo imitarlo, sino tratar de perfeccionar su teatral penitencia, y buscaron, para vivir en ellas, columnas más altas que las del primer estilita. El ejemplo de San Antonio, que vivió largos años en un sepulcro antiguo, convirtiéndose pronto en una verdadera epidemia. Todos los solitarios que tenían la suerte de hallar una tumba vacía, instalábanse en ella llenos de satisfacción.

Pero lo que más se prestaba al abuso de las torturas de sí mismo, era la lucha contra las tentaciones.

Por huir de un deseo pecaminoso, Macario de Alejandría metióse desnudo en un pantano fétido cubierto de mosquitos venenosos, y permaneció ahí cerca de un año. (Carrillo, 1923, pág. 27)

En Flores de penitencia predomina esa reiteración de exaltar la vida de grandes santos, se enumeran una larga lista de ejemplos que se repiten o se reiteran y que también aparecen en la novela El Evangelio del amor; en ella se vuelve a utilizar este recurso intertextual, para verificar esta situación, revisemos el siguiente ejemplo en donde predomina ese discurso de redención y de entrega a la vida ascética:

“A Macario otro ángel le dijo: “Aún no eres tan digno del paraíso cual dos mujeres que se llaman de tal modo - que viven en la ciudad vecina.» Macario, lo mismo que Antonio, lo mismo que Pafnucio, sintió la necesidad de ir a ver a las criaturas con quien Dios lo comparaba.

Y su sorpresa fue de seguro igual a la de sus compañeros en santidad. Otros muchos eremitas recibieron iguales lecciones, que hubieran muy bien podido ser traducidas de un modo contrario al cultivo de la vida contemplativa. (Flores de penitencia, 1923, pág. 42)

Se podría seguir enumerando ejemplos similares como los de Palemón y de Pakomio, prototipos de la vida de anacoreta; pero hay que preguntarse y tratar de responder que función tiene la presencia de estas estructuras textuales en la novela, entonces se puede decir que la función que tienen es la de representar el intertexto religioso que refuerza al personaje Teófilo Constantino, en su afán de búsqueda del amor divino dentro de las etapas que vive el sujeto protagonista.

Esta interdiscursividad que presenta el Evangelio del amor corresponde a ese mosaico de discursos religiosos que se presentan como parte de una cultura enciclopédica que vive el héroe decadente para justificar su accionar a través de la historia; y en donde se cita a partir de un universo lingüístico culturalmente valorizado a partir de intertextos de fuentes religiosas que permiten introducir comentarios evaluativos importantes a través

del personaje o a partir del punto de vista del narrador que evalúa como mediador-hablante y en el cual se insertan otros discursos que no aparecen tan implícitos, jugando con el hermetismo de la interpretación bíblica . Esto se justifica dentro de la novela por la abundante utilización por parte del autor del recurso de la intertextualidad.

Entonces, se tiene que la presencia de estos intertextos logran establecer esa simbiosis literaria , además, también permite establecer ese diálogo entre la cultura de Occidente y la Oriental; en donde encontramos que el autor utiliza recursos intertextuales de mitos griegos, babilónicos, hebreos, egipcios ; y entre estos hay un caso específico que resalta, como por ejemplo: el de Isis y Osiris , leyendas de origen hindú; parábolas bíblicas; por consiguiente, tenemos entonces ,a partir de lo anterior, ejemplos bien acentuados en donde el discurso del emisor y el discurso del personaje en lugar de asumirse como enunciación personalizada , de hablar directamente del mundo , el sujeto se evalúa como hablante individualizado a partir de la utilización de otros discursos; por todo ese saber y conocimiento que proyecta y guarda el discurso religioso, y que satura el plano de la forma de la novela tanto en el nivel de su contenido y en el de su expresión, podemos determinar que esta forma artística se ha utilizado abundantemente aquí casi llegando al cliché.

El siguiente texto manifiesta el deseo de obediencia a la voluntad divina en el protagonista Teófilo: “llegó a acariciar la grata esperanza de que tal vez el cielo solo había querido poner a prueba su sumisión, y que como a Abraham, un ángel se le aparecía antes de pecar, para decirle:

- Detente: Jehová, ésta satisfecho de tu obediencia” (51).

Como se vuelve a recalcar aquí en todo el texto de la novela abunda la presencia de Intertextos religiosos o bíblicos, esto como una base de apoyo para argumentar la posición que va ir definiendo al sujeto cultural que viene perfilándose en el desarrollo de la novela.

Los siguientes ejemplos de intertextos religiosos puede servir de modelo para revisar la posición que va ir asumiendo el sujeto cultural en relación con el discurso religioso:

“Cuando Jesús vio a María Magdalena con el rostro cubierto de lágrimas estremecióse en espíritu y se sintió todo turbado...”. (104)

De una doctrina de fe, esperanza y de caridad – Decíase -, los frailes y los ermitaños, apoyados en el ejemplo de los mártires y en las predicaciones de la Iglesia, han hecho un sistema de torturas materiales y morales”. Y veía pasar en la sombra de los claustros o en la aridez de los páramos el interminable cortejo de los que, considerando a Dios cual un verdugo habíale ofrecido en holocausto las flores cárdenas de sus propios dolores. (145)

En las citas anteriores hay una relación directa con la vida de los Santos que también se desarrolla en Flores de penitencia. Identificamos en estos casos, que resulta por un lado una intertextualidad global y por otra la restringida. “La global margina la intención del autor que no se refiere constantemente a un intertexto, sino que, simplemente, usa un código y algunos clichés”. (2004, pág. 65). Es el horizonte de expectativas del lector quien descifra la presencia de intertextos en varios niveles de la novela; la restringida, consiste en que utilizando los estilos, los textos y poéticas, el autor crea nuevos semas⁴⁵ a la construcción de su discurso que tiene carácter intencionalmente doble. En síntesis, se alude, se repite o se imita lo dicho anteriormente y lo que pertenece a los sociolectos, a la tradición cultural que constituye la esfera de lo social en donde se construye un campo intertextual de continuas citas en el desarrollo de la novela El Evangelio del amor.

En el texto de Gómez Carrillo en los XIX capítulos que integran la novela hay abundantes citas, algunas matizadas por el narrador como parte de un proceso de relectura que desarrolla el protagonista como en el siguiente ejemplo que se encuentra en el capítulo XIII:

Pero Teófilo no veía nada. Con la cabeza apoyada en diestra continuaba leyendo el Evangelio, y a cada instante sus labios murmuraban frases de asombro y de júbilo. ¿Era posible que lo que había de más inefable en aquellas páginas no lo hubiera descubierto nunca en sus lecturas anteriores...? Antes, habían sido los milagros del Señor, los

⁴⁵ Rasgo semántico que es considerado una unidad mínima de significado y, junto con otros rasgos, compone el significado de una palabra.

mueritos resucitados, los paralíticos curados, los poseídos exorcizados, los que habíanlo hecho palpar de fe. Ahora era algo más grande, más puro, más bello: era el milagro de las palabras divinas y de los divinos consejos... y leía: “Gozad y alegraos, porque la bondad es grande en los cielos...”, “Misericordia quiero y no sacrificio...”. “Cuando oráis, no seáis como los hipócritas que oran en las sinagogas o en las plazas para ser vistos de los hombres... Vosotros orad en el retiro de vuestro cuarto, con la puerta cerrada (...) Porque vuestro Padre sabe de lo que habéis menester aun antes de que se lo pidáis... (133-134).

En los ejemplos anteriores se pueden identificar las relaciones que un texto (oral o escrito) mantiene con otros textos, ya sean contemporáneos o anteriores; el conjunto de textos con los que se vincula explícita o implícitamente un texto constituyendo un tipo especial de contexto, que influye tanto en la producción de un nuevo sentido, y en donde el texto establece un diálogo con los textos anteriores y los nuevos que resultan para así dar un nuevo sentido a la información que resulta.

En el proceso de descodificación que realiza Teófilo de esos textos está determinado por sus expectativas que tiene acerca del amor divino y el amor humano, y como esas palabras, esas frases, le iban revelando poco a poco lo que creía saber, pero como se ve en la novela ,estaba equivocado, entonces, en cada nueva lectura encontraba nuevas verdades que se le van revelando, por esa situación surge su asombro ante el Evangelio que tenía en su presencia, por esa razón su horizonte de expectativas se ve afectado por esa nueva nueva información, que le permite reconstruir su nueva idea acerca del amor humano y divino .

Teorías sobre el amor en El Evangelio del amor

El amor, entendido como un fuerte vínculo emocional que incluye la atracción sexual y el cuidado del otro, se expresa de múltiples formas, adaptadas a la personalidad del protagonista Teófilo, que lo disfruta o lo sufre. Según, el filósofo Spinoza; el hombre ama porque le causa una alegría, pero dicha alegría viene de un estímulo exterior que lo hace querer más del otro que de uno mismo. Así, el deseo y la pasión con la que ejercemos el derecho de amar continúan siendo un estímulo social, una forma de adaptación con

nuestro entorno y nuestros iguales, que nos hace actuar de manera que tal vez nosotros no reconozcamos. “Las pasiones⁴⁶ son fuerzas y no basta conocerlas para que desaparezcan, una pasión solamente se suprime con otra pasión”.

El origen de la pasión no reside solamente en la ignorancia; como sostienen quienes atribuyen a Spinoza un intelectualismo que todo lo soluciona a golpe de conocimiento. La ignorancia o las ideas confusas contribuyen sin duda a fortalecer la pasión, pero si tenemos pasiones es porque somos cuerpos finitos que al encontrarse se oponen, se potencian y se limitan unos a otros”. (Olaso, 1988, pág. 74)

En el capítulo XI con motivo de la celebración anual dedicada a San Atanasio se celebra una fiesta donde se reúne la élite intelectual de Bizancio en donde Teófilo y Eudisia son los anfitriones. Aquí en este capítulo se identifica la influencia o una relación intertextual con los Diálogos de Platón. La obra más conocida y donde más se desarrolla el tema del amor es en el Banquete. El Banquete es el diálogo más importante de Platón en torno al concepto del amor. El primer discurso es el de Fedro quien señala que Eros, el dios del amor, es la divinidad más antigua. El texto de Platón se transforma así en una serie de discursos sobre el amor que van desde lo más superficial a lo más profundo. Entonces, aquí se hace un uso a manera de parodia de ese texto en la novela del Evangelio del amor. A continuación, se revisa la propuesta que se desarrolló acerca de la presencia del amor en este apartado.

Hay varias manifestaciones del amor⁴⁷ que plantea la novela en estudio. Pasaremos a desarrollar cada una de estas manifestaciones acerca del amor a continuación:

a) El amor homosexual

⁴⁶ Spinoza define los afectos, y, así, las pasiones que de ellos forman parte, como afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye la potencia de obrar de ese cuerpo, y, como ideas de esas afecciones. La pasión es, pues, un tipo de afecto y, en cuanto tal, es una idea.

⁴⁷ Spinoza da dos definiciones del amor, una en el Tratado Breve, según la cual “el amor, no es otra cosa que gozar de una cosa y unirse con ella” (TB, II, cap. V, 1, p.109) y otra en la Etica que lo define como “la alegría acompañada de la idea de una causa exterior” (Etica III, 13 e, p.132). En la primera definición se hace hincapié en la unión con el objeto amado y el gozo que se obtiene de dicha unión, mientras que en la segunda no se alude a la unión con el objeto amado, sino que se pone el acento en el paso a una perfección mayor (alegría) concomitante con la idea de una causa exterior.

- b) El amor incestuoso
- c) El amor carnal y
- d) El amor adúltero.

La idea del amor se comienza a plantear desde el inicio de la novela y luego sigue manifestándose hasta el final; pero en el banquete, celebración (capítulo XI) que Eudósia ofrecía cada año a sus amistades, ocurre la discusión sobre sus distintas manifestaciones en la humanidad. Hasta este momento, se identifican en la narración de Gómez Carrillo dos ideas dominantes acerca del amor. Una primera en donde el amor se concibe como una relación entre el ser humano y Dios; mientras que, en la segunda, se plantea la idea de una predisposición del hombre hacia el amor humano. El amor humano desde el inicio de la narración ha venido manifestándose a través de la actividad del sujeto cultural, por tanto, ya ha sido desarrollada anteriormente, así que no se desarrolla este aspecto.

A continuación, se revisará cada uno de los argumentos en que se apoya la teoría sobre el amor divino:

“Dios nos manda a amarnos y multiplicarnos, y ser los unos para los otros en alma y en cuerpo, pero siempre dentro de la ley (93)

“- Jesús fue siempre indulgente para con las mujeres enamoradas, y hasta puede decirse que las protegió contra los fariseos enemigos del amor”. (97)

“El amor no tiene ni límites, ni barreras puesto que es una manifestación misteriosa de la voluntad divina, un misterio insondable de la naturaleza” (105)

Ya en el mismo título de la novela se manifiesta una primera idea “El evangelio del amor”, este título hace una alusión al contenido del evangelio, de los anacoretas, de los suplicios corporales y al amor divino y humano.

Luego, en el diálogo que se sigue desarrollando durante el banquete, surge la discusión donde se pone en juego de ideas el amor humano o profano, revisemos algunos ejemplos para ello: “Todo es bello cuando son bellos y sinceros, de una ardiente y pura sinceridad, los que lo ejecutan”. (93)

En las palabras de una pálida dama rubia que participa en la fiesta, ella expresa su opinión acerca del amor humano en los siguientes términos: “Yo comprendo todas las pasiones y todas perversiones cuando se trata de un hombre y una mujer” (94).

En la misma idea se expresa un joven que también participa en la fiesta: “En asuntos de amor, no hay teorías. No hay más que hechos. El amor es siempre un milagro. Cuando no embellece mata” (95)

Un poeta que también participa del convivio, se expresa acerca del amor humano así: “los judíos fueron los primeros en demostrar que no es con el corazón solo con lo que se ama; ni con la carne sola, ni con el cerebro solo; ni con el espíritu solo; sino con todo eso combinado de tal manera, que de no estar muy junto, no hay pasión completa” (99)

En las anteriores citas se puede identificar la relación que tiene en la novela esa dicotomía entre amor divino y amor mundano. El amor divino es autónomo e independiente, no exige, no condiciona y perdona. Cuando existe la conexión completa de toda nuestra identidad unificada y alineada hasta nuestra Primera Perfecta Presencia, desde donde permitimos que fluya libremente toda la energía que nos viene de ella, nos atraviesa y se proyecta hacia el exterior en nuestro mundo físico, nos encontramos con que somos independientes, somos individualizaciones de lo perfecto y no necesitamos nada más. El amor se encuentra en relación con los tres géneros de conocimiento: la imaginación se relaciona con el amor bestial y el humano, mientras que la razón y la ciencia intuitiva se relacionan con el amor a Dios.

A continuación, se analizarán las diferentes manifestaciones del amor humano:

a) El amor homosexual

En la novela aparecen alusiones intertextuales donde se defiende este tipo de amor, hay varios personajes que participan en el diálogo en el capítulo XI de la novela que lo defienden, argumentando que este tipo de amor en sí mismo no es malo, ya que su realización depende de la naturaleza de los que lo practican.

Entre algunos tenemos los siguientes ejemplos:

Enlazadas cual las hijas de Lesbos ,las juglaresas asiáticas salmodiaban un himno al amor : “Nos llamamos Narani y Domihi -decían -y nada, nunca nos separa :ni la noche , ni el miedo ,ni el miedo, ni los gritos de los hombres que querían saborear el fruto prohibido de nuestras bocas ;nada ,nada; nuestros vientres tiemblan juntos , cual las aguas agitadas por el viento; nuestros pechos se rozan cual aves que se acarician ; somos dos , y somos una cuando nos desmayamos en el mismo éxtasis...(92)

En la misma línea del amor homosexual, un anciano participante del banquete, se expresa en los siguientes términos: “Todo es bello cuando son bellos y sinceros, de una ardiente y pura sinceridad, los que lo ejecutan (...) por eso adoramos a Sócrates y a sus jóvenes sofistas, lo mismo que a Safo y a las citaredas que se desmayaban entre sus brazos” (93) Entonces, en estas citas se encuentra una clara referencia a lo que se refiere al amor entre iguales. Esta práctica acerca del amor homosexual se identifica plenamente en las sociedades antiguas indoeuropeas, y luego en la sociedad romana tuvo un gran desarrollo dentro de las prácticas sociales de las clases aristocráticas y subalternas.

En la siguiente cita se revisará la idea acerca del andrógino⁴⁸ “Para los escritores decadentes, el andrógino significa únicamente un hermafrodita en el cual los dos sexos coexisten anatómica y fisiológicamente. Ya no se trata de una plenitud debida a la fusión de ambos sexos, sino de una superabundancia de posibilidades eróticas”. (Eliade, 1969, pág. 126)

Hay algunos personajes que tienen una idea negativa de este tipo de amor, como la que se identifica en la siguiente cita” Yo comprendo todas las pasiones y todas perversiones cuando se trata de un hombre y una mujer. Pero que dos mujeres se amen, me parece tan horrible como que se amen dos hombres” (94).

A la posición fijada en el texto arriba citado, se agrega la respuesta de un joven que participa del convivio: “Si lo único que une a dos seres del mismo sexo es el efímero deseo del deleite carnal, sin duda, merecen ser despreciados. Pero ¿Quién nos dice que

⁴⁸ En la cultura moderna de los dos últimos siglos, el andrógino ha estado siempre presente y, además, incursionó en la literatura sobre todo con el romanticismo, que vio en él un estado sublime de lo humano, ya fuera por el lado religioso, por ejemplo, en cierto ocultismo, o por el lado profano y secular, como fue el relativo a ampliar las fronteras de la sexualidad, yendo más allá de lo heterosexual.

no hay almas capaces de sentir hondas pasiones andróginas y de poner tesoros de castidad en lo que a nuestros ojos solo es vicio? (95)

Hay una reflexión final acerca de las bailarinas del festín celebrado, ya que Teófilo recuerda como Eudisia veía sus movimientos con aire de lascivia:

“- Anoche –dijole al fin –tú mirabas a las danzarinas desnudas con insistencia, con gusto... - perdóname -contestó ella -; las miraba porque me parecía que, si yo hubiera podido ser tan bella como ellas, tú me habrías amado más... - ¿No te dabas cuenta de que esas mujeres no conocen más pasión que el amor criminal y vergonzoso que se inspiran la una a la otra? – Noté que parecían hermanas... - ¿Nada más...? –Nada más... ¿Qué quieres decir...? (128)

b) El amor incestuoso.

Se encuentran en la novela muestras de esta clase de amor, por ejemplo en la Biblia , específicamente en el Génesis se encuentran ejemplos como el siguiente que se citan en la novela: "Así ,en los albores del Génesis , encontramos el caso, para nosotros desconcertante ,del patriarca Abraham que ,sin sufrir de celos , entrega a su esposa para que el faraón de Egipto goce de su cuerpo".(99) "Esta imagen del incesto inicial , que hace del amor una cosa terrible e inefable , combinando los lazos de la sangre con los lazos del deseo, luego, se sigue citando de la Biblia;

trasfigurando en mil formas, desde el de Moab, que es solo carnal, y el de Adonia, que solo es espiritual hasta el más sublime de todos, el más complicado de todos (...) Me refiero a la heroína simbólica del "Cantar de los cantares". "¡Oh! – grita la bella judía en uno de sus típicos raptos - ¡Oh, amado mío!, quién te me diera como hermano que hubiese mamado los pechos que yo mamé: quis mihi det te fratrem sugentem ubera matris mea. (Traducción: Si fueras mi hermano, los pechos de mi madre, chupando) (100)

c) El amor carnal

Esta clase de amor se manifiesta en la juventud de Teófilo, en donde sus principales preocupaciones eran el amor, la codicia, el lujo, el placer y la vanidad; ya que, por su

buen parecido, se le logro convertir en uno de los conquistadores irresistibles de corazones femeninos. Revisemos la siguiente cita: “Su distinción pálida, algo triste , y tan fina y cortés que hacía pensar en la época en que todos los galanes practicaban las enseñanzas del Libro de las Ceremonias de Constantino Porfirogeneta, fue pronto legendaria y le granjeó el afecto de las mujeres más codiciadas y admiradas”. (El evangelio del amor, 1967, pág. 14)

El protagonista es consciente de su debilidad por la carne, ya que, por su mismo ímpetu y fogosidad propia de su juventud, no le queda más opción de su disfrute y la complacencia de sus deseos; él mismo lo expresa en los siguientes términos: “- Padre – Murmuró -, el demonio de la carne estaba en mi...

-Habla, hijo—constéstole el higúmeno. Después de limpiarse las lágrimas que resbalaban por sus lívidas mejillas, el anacoreta prosiguió de esta manera:

-Padre, padre, fue un vértigo, fue una pesadilla, fue una fiebre que duró cinco años, es decir una eternidad cuando ahora pienso en ello; pero entonces un soplo... Yo corría desolado en busca del amor que los poetas me habían hecho imaginar bello, armonioso, ardiente, puro, absoluto y no encontraba sino el capricho, el placer y la lujuria. Yo buscaba un ángel y no encontré sino diablesas y faunescas, o seres inconscientes que, después de entregarse trataban de reparar su debilidad llorando lagrimas vanas. La primera que cayó en mis redes, atraída por la languidez de mis suspiros, era una virgen rubia, que murió luego de vergüenza, al darse cuenta de que sus padres se habían percatado de su deshonra. Yo lloré sobre su tumba, pidiendo a Dios que hiciese caer sobre mi cabeza el castigo que merecía mi culpa. Apenas fuera de la necrópolis en que la infeliz reposa aun encóntreme en una orgia, con la más ilustre cortesana de aquel momento: Irene, la de los ojos verdes, cuyas túnicas blancas escondían un cuerpo manchado por todas las infamias y todas las ignominias del diablo”. (1967, págs. 14-15)

En el texto arriba citado se puede identificar ese amor carnal, amor cegador y voluptuoso que esclaviza la voluntad del protagonista; en su confesión al higúmeno, Teófilo confiesa su debilidad y el sufrimiento que experimenta: “- Padre –murmuró Máximo -, mis labios no pueden continuar aquella infinita serie de pecados... Todas las que se acercaron a mí

me inspiraron horribles deseos... lo más vil yo lo hice... Yo me arrastré entre el lodo de los pantanos carnales... Yo espanté al cielo con mis abominaciones ... Por fortuna, una tarde, en la terraza de las Siete Torres, cuando bajo los jazmineros del antiguo jardín ducal esperaba una barca que debía conducirme en secreto al palacio de cierta dama de la Corte, una mano invisible clavóme un puñal en la espalda. Al resucitar, al cabo de algunas semanas, en la casa de un sacerdote de la cercana iglesia de San Jorge, me di cuenta de que el amor no es sino un espejismo de los sentidos o un engaño de los poetas que celebran sus fastos y me propuse no volver nunca más a correr en pos de tan peligrosa quimera”. (págs. 15-16)

No hay duda que el peso del amor carnal tiene un lugar importante en novela de Gómez Carrillo, ya que, a partir de él, se puede identificar el tema del amor mundano y el amor divino.

d) El amor adúltero

En cuanto al amor adúltero este se presenta en la novela de Gómez Carrillo. A continuación, se pueden revisar algunas alusiones como la siguiente “La santa madre iglesia no es opuesta al amor. Al contrario. Ella lo ha santificado, convirtiéndolo en un sacramento. Lo único que anatematiza es el amor adúltero y el amor perverso” (104). Luego en el texto de la novela aparecen otros ejemplos:

- e) “Pero ¿debemos negar que el otro amor, cuando es verdadero e invencible, constituye un crimen que merece castigo? No, puesto que es el cielo quien lo impone a los mortales y a veces hasta a los mortales elegidos. Me refiero al amor que obliga a la bella Yocasta de Tebas a casarse con su propio hijo, al que une a Cleopatra con su hermano Ptolomeo Filometor, al que junta a Abraham con Sara y le da fuerzas para amarla aun en la ignominia de su prostitución, al que embriaga al casto Lot para que pueda gozar de sus dos hijas, al que enciende en el alma del Tetrarca el fuego cárdeno del deseo criminal...” (105-6)

Entonces, todos estos ejemplos que se mencionan aquí, nos permiten determinar la presencia del amor adúltero en la novela.

En el capítulo XI, se llega al final de la discusión que se había iniciado al comienzo del banquete ofrecido por Eudisia. El tema que se discute en la reunión es acerca de las concepciones del amor que sostienen los participantes. En esta discusión después de exponer cada uno de los protagonistas sus puntos de vista acerca de las clases de amor; se llega a la conclusión de que, en realidad solo existe un amor con diversas manifestaciones y en donde en cada una de estas manifestaciones se encuentra que una de ellas se puede considerar como una manifestación del amor divino. La siguiente cita lo expresa:

“-Estáis en lo cierto, joven – clamó el anciano -; estáis en lo cierto. El amor no tiene ni límites, ni barreras, puesto que es una manifestación misteriosa de la voluntad divina, un misterio insondable de la naturaleza. Sin duda, hay un amor puro, casto, tranquilo, que constituye una riqueza para las almas pacíficas” (105)

De acuerdo a Denis Rougemont en su libro “Amor y Occidente”, el erotismo tiene una función en los siguientes términos: “El Eros, es el Deseo total, es la Aspiración luminosa el impulso religioso original llevado a su más alta potencia, la extrema exigencia de pureza que es la extrema exigencia de Unidad. La unidad última es, empero, negación del ser actual, en su doliente multiplicidad. Así el impulso supremo del deseo viene a parar en el no-deseo. La dialéctica de Eros introduce en la vida algo enteramente extraño a los ritmos de la atracción sexual: un deseo que ya no recae, que nada puede satisfacer, que rechaza y rehúye la tentación de cumplirse en nuestro mundo porque sólo quiere abrazar el todo. “ (Rougemont, págs. 62-63)

La valoración que se tenía en la Edad Media del amor es de acuerdo a Bataille, una condena, porque el erotismo es visto de manera negativa. Según, Bataille el papel que representó el cristianismo en sus inicios fue condenar el erotismo, a medida que se fue consolidando se impuso su prohibición abierta a como se había practicado en la antigüedad. “En cierto sentido el cristianismo fue favorable al mundo del trabajo. Valoriza el trabajo a expensas del placer (...) El cristianismo es, en cierto sentido, un lazo de unión que hacía del resultado futuro del esfuerzo —del esfuerzo, en primer lugar, del mundo antiguo— el preludio de un mundo del trabajo”. (Bataille G. , 1970, pág. 53)

De acuerdo a Bataille en su obra “Breve historia del erotismo”, coincide con la posición que propone Rougemont en relación a la idea del erotismo que se vino desarrollando a partir de la instauración del cristianismo como religión oficial.

En el libro de Rougemont, específicamente en el apartado “La repercusión del cristianismo en las ideas cristianas” nos ofrece el siguiente esquema que nos permite comparar la diferencia entre el amor divino y el amor humano que se desarrolla en la novela de Gómez Carrillo:

Doctrina	Aplicación teórica	Realización histórica
Paganismo: Unión mística (amor divino feliz)	Amor humano desgraciado	Hedonismo, pasión rara y despreciada
Cristianismo: Comunión (sin unión esencial)	Amor del prójimo. (Matrimonio feliz)	Conflictos dolorosos, pasión exaltada.

Con el triunfo del cristianismo la iglesia primitiva fue en sus inicios una agrupación comunitaria de menor influencia. A partir del Emperador Constantino, y luego con el poder de los emperadores carolingios, sus doctrinas fueron patrimonio de los príncipes y de las clases hegemónicas que gradualmente las fueron imponiendo a todos los pueblos de Occidente. En este proceso, las creencias paganas se logran convertir en el lugar de refugio y la esperanza de los grupos no convertidos al cristianismo.

En esta misma posición, se consideraba que el matrimonio para los cultos paganos no tenía otro sentido que el utilitario y limitado; permitiendo a través de las costumbres paganas la práctica del adulterio. Diferente situación sucede con la adopción del cristianismo, el matrimonio cristiano al ser elevado a un sacramento, imponía la obligación de fidelidad. De acuerdo a la tesis de Rougemont “El amor –pasión apareció en Occidente como una de las repercusiones del cristianismo (especialmente de su doctrina del

matrimonio) en las almas donde aún vivía un paganismo natural o heredado” (Rougemont, 1945, pág. 78)

Los diferentes puntos de vista que se manejan desde la antigüedad hasta la Edad Media hacia el amor, es una somera ejemplificación para ilustrar las condiciones que se dan durante la época en que se ubica el desarrollo de la novela. Como se representa en el capítulo XI en donde el amor entonces, presenta muchas posibilidades de manifestarse en el desarrollo del relato: entre las que resaltan el amor homosexual, carnal y adúltero.

En conclusión, se puede afirmar que el tema del amor en El Evangelio del Amor cubre por un lado las tradicionales preocupaciones, personales y muy particulares del autor Enrique Gómez Carrillo; en donde el rol que representa Eudosia viene a expresar atrevidamente sus deseos femeninos y, por otra parte, rompe con la censura dentro de la sociedad bizantina impuesta a la mujer. Entonces, para los decadentistas el tema preferido era el amor, en su vertiente erótica, carnal y trágica, como se desarrolla en la propuesta de Gómez Carrillo.

Después de realizar la revisión acerca de las diferentes teorías sobre el amor presentes en el capítulo XI, se pasará a analizar la presencia del erotismo y la estética decadente en El Evangelio del amor.

La literatura modernista está marcada de un profundo sentimiento religioso, contradictorio, complejo donde cabe el misticismo impregnado de erotismo y satanismo, desde el esoterismo al interés por las religiones orientales, desde el más rasgado existencialismo al pensamiento de Nietzsche.

Se plantea en el desarrollo de la novela una crisis religiosa, Teófilo Constantino es un personaje inmerso en esta lucha, en este debate cuyo fin es encontrar los arcanos de la existencia humana. En su caso, se trata de un designio divino, que él cree poder descifrar mediante la meditación y la vida ascética. Son constantes las referencias y citas de textos sagrados.

Es importante tener presente la influencia que ejerció sobre los autores de fin de siglo la crisis religiosa, que se abrió a finales del siglo XIX en Europa, a raíz de lo que se dio en

llamar el modernismo teológico, corriente de pensamiento promovida por algunos pensadores católicos que intentaron conciliar la fe con algunos principios de la filosofía y también con ciertas teorías de la crítica histórica. La conciliación entre la doctrina del amor y la doctrina del evangelio, predicada por Teófilo Constantino entre sus antiguos compañeros de ascetismo, presenta claras líneas de correspondencia con los autores que representan el modernismo teológico en la línea de: Alfred Loisy, Maurice Blandel, Marcert Herbert y el Barón Friedrich Von Hugel.

“Abriré ante ellos el Evangelio, que es un evangelio de amor y no de odio, de bienaventuranza y no de torturas, de sencillez infantil y no de sutilezas doctorales” (168)

Y más adelante, Carrillo afirma:

“El amor es un lazo que nos ata a otro ser con un fervor igual al que nos une a Jesús. ¿No se dice acaso que las religiones son las esposas del Señor? En todo amor verdadero el fondo es místico y puro” (170)

Se trata de una religión del amor de la que no queda excluida la sensualidad y el exotismo.

A veces, observando que las fervientes exhortaciones del pobrecito de Asís no conmovían su alma ávida y cruel, yo me sentía tentado de hacer notar a mi amo cuán pocas influencias tienen los sermones divinos en los corazones empedernidos. Pero temeroso de siempre de provocar su ira, escondía mis sentimientos íntimos, y seguía leyendo, leyendo leyendo... Yo clamaba con voz ardiente el amor del amor, la religión de la pobreza, la dulzura de la misericordia, y mi fraile, con el rostro crispado por el odio, por la codicia, por el egoísmo, acariciaba sus escudos pensando en que otros de sus compañeros podían tener más que él. Yo decía: “Que nadie me reprenda, si el amor me vuelve loco. No hay corazón que pueda defenderse y huir ante el amor. (1967, pág. 170)

Como se puede ver, aquí se identifica esa búsqueda afanosa, de esa conciliación entre la doctrina del amor y la del Evangelio que profesaba Teófilo.

Gómez Carrillo, que en otras novelas⁴⁹ presenta un abundante erotismo, aquí representa a un héroe que vive entre la dualidad del amor humano y el divino en una relación que tiene como fundamento el matrimonio. Los conflictos que se generan a partir de la vida del protagonista como héroe problemático, y en donde esta dualidad se enmarca entre la espiritualidad y el ascetismo, y por otro lado los deseos eróticos que se originan en su relación matrimonial con Eudosia.

Se tiene planteada una problemática que se genera a partir de esta dualidad, donde por un lado domina el elemento erótico y por otra parte antagoniza la creciente espiritualidad que oscila entre el misticismo y lo exótico; todo esto lleva a Teófilo gradualmente a irse distanciando de su esposa Eudosia y tener como objetivo la búsqueda hacia la redención del amor.

Gradualmente se van manifestando las cualidades del héroe decadente en las preocupaciones mundanas y el conflicto espiritual de Teófilo que bien puede representar las características del héroe decadentista: su originalidad, incluso su ruptura con cualquier forma de atadura o de convención social. Un esnob “El héroe decadente es, en efecto, un dandy, un individuo, intelectual o artista, que necesita afirmar su diferencia que busca subrayar sus diferencias con el resto de los hombres. Extremadamente afectado, cuidadoso con su aspecto exterior, con la estética”. (Diego, 2000, pág. 65)

Este aspecto, también se encuentra en la vida personal de Gómez Carrillo:

Bueno o malo nuestro tiempo – decía – hay que vivirlo”. Y agregaba: “No seré yo quien desdeñe el tiempo, porque si es verdad que está lleno de villanías, no es menos cierto que se nos muestra rebosante de salvaje grandeza”. Y bebía la vida, en efecto, a grandes sorbos; bebía la luz, la belleza, la alegría de crecer y de gozar; bebía, en fin “en la copa del trópico”, como él mismo escribió. (Mendoza, 1946, pág. 240)

Aníbal González en su trabajo sobre la novela modernista enfatiza también este aspecto, que problematiza al protagonista en la novela: “en casi todas las novelas modernistas nos topamos con la figura del artista (ya sea poeta, pintor, músico, o escritor) que busca

⁴⁹ Véase Tres novelas inmorales en donde rinde culto a prostitutas, homosexuales, desempleados, personajes fracasados en un ambiente de marcado erotismo.

angustiosamente definir su posición y su papel dentro de nueva la sociedad europea e hispánica de fines del siglo XIX y principios del XX.” (González, 1987, pág. 27)

Las matizaciones caben en esta situación; ya que a pesar de que Teófilo no es ninguno de los casos enumerados, pero con su figura de santo, propone una problemática existencial que se acerca a la imagen de un sujeto en conflicto con su realidad; y donde persiste en sus deseos ambivalentes que median entre lo mundano y lo divino.

La Santa Iglesia me ha unido, por lazo sacramental del matrimonio, a una mujer.

- Puesto que tú habías hecho votos de castidad, nadie podía casarte sin que antes el patriarca te relevará de tus juramentos.

- Alguien más grande que el patriarca lo hizo. - ¿Quién es más grande en la tierra?
- En la tierra y en cielo, el único grande es Dios... a él he obedecido... Pero si tú me traes otro mensaje del cielo, te seguiré... Dime que vienes enviado por Jesús... (1967, pág. 89)

Luego de esta conversación el protagonista se marcha con el religioso que llegó a buscarlo. Ya en su vida personal el autor se manifiesta como un practicante fervoroso: Cuando una de sus más enloquecedoras queridas le preguntó que si creía en Dios, Enrique Gómez Carrillo le respondió de este modo:

Yo no solo creía profundamente, ingenuamente, con una fe heredada de mis padres, y que, por fortuna, he conservado casi siempre, sino que hasta sentía la necesidad física de buscar, a los pies de Jesús crucificado, el único bálsamo capaz de cicatrizar mis heridas interiores. A veces, en mi estancia, arrodillábame a punto de desfallecer ante un Crucifijo negro que protegía mis sueños; y al cabo de un largo coloquio irrespetuoso, en el que subían hacia el cielo, mezcladas y sin orden, las frases del Padrenuestro y las letanías de mi amor, levantabame con un alma nueva, refrescada por un soplo sublime que me hacía crearme capaz de todas las inmolaciones. En esos raptos de purificación mística, figurabame que, en los conflictos entre una madre y una amante, Dios está siempre de parte de la primera... Los misterios, los engañosos consuelos de la fe, torcían

así mi conciencia apenas despierta, salvándome del dolor con silogismos que el egoísmo milenario atribuye a la razón divina. (Mendoza, 1946, págs. 271-272)

En las muestras anteriores se reitera la misma dialéctica entre misticismo espiritual y erotismo. También se logra identificar las ideas de Gómez Carrillo acerca de su fe y su posición ante la iglesia y que en la novela él, las amplía a todo el ambiente que se vive en la ciudad de Bizancio durante principios del siglo XIV:

EN BIZANCIO, en la loca y beata Bizancio del siglo XIV ; en la Bizancio , donde los cortesanos contaban , riendo , que la princesa Simona había sido violada a la edad de seis años por su futuro esposo el Kral Estefano de Servia , y donde el emperador había casado a su deliciosa sobrineta María , hija del rey de Bulgaria , con un aventurero llamado Roger de la Flor, cuyo rostro , según el testimonio de los cronistas griegos , era “horrible de verse”; en la extraordinaria Bizancio , supersticiosa y libertina , donde las cortesanas convertíanse en princesas y hasta en emperatrices (...) donde la frivolidad era trágica y el misticismo se confundía con la lascivia ; en la Bizancio de todos los caprichos, de todas las extravagancias y de todas las licencias. (1967, pág. 63)

A pesar de la descripción de este ambiente de degradación moral y social , se identifica la firme decisión del conde Teófilo Constantino Niforós, de mantenerse alejado de todos los placeres que se ofrecían en el palacio y sus demás lugares ,esta situación viene a marcar en un primer momento la situación que vive Teófilo en el desarrollo de la novela , en donde hay una lucha que afecta al sujeto representado por Teófilo ,y es a partir de esta situación que ;él elige sus decisiones futuras y su regreso al lugar donde se encuentran sus antiguos compañeros:

Y resignándose a vivir entre tentaciones para todos los sentidos, trataba de no caer sino en las que le eran inevitables dentro de la existencia que Jesús imponíale. “Puesto que el Señor me ha traído hasta aquí. –pensaba, es sin duda, para obligarme a vivir esta vida”. Así, pues sus labios se mojaban en las ricas copas de Chipre sus dientes trituraban los bellos frutos de Tesalónica sin experimentar placer alguno. (Gómez Carrillo, 1967, págs. 68-69)

Su conducta de renuencia a experimentar placer por los ricos banquetes, los refinados vinos y los exquisitos frutos traídos de exóticos lugares, lo ubican como un sujeto cultural fragmentado, escindido, el yo de Teófilo es la representación del otro, es un yo alienado. “Allí donde aparece el hueco, el vacío dejado por el hombre que no logra constituirse como una figura epistémica; ahí no llenando ese hueco sino generando una diferencia epistemológica, surgirá un sujeto ligado a la dimensión inconsciente”. (Morales, 2000, pág. 55)

De acuerdo a la crítica Rosa de Diego, son dos las direcciones que sigue la sensibilidad finisecular; la primera se caracteriza por la búsqueda de la ciudad como un lugar de spleen como en el caso de Baudelaire: “Esta ciudad podía ser una ciudad del pasado, ciudad mítica y de leyenda, como Alejandría o Roma. La belleza de estas ciudades antiguas, que mueren en el lujo y la corrupción, ilustra el declive de una época y simboliza la propia decadencia de Francia en estos años.” (Diego, 2000, pág. 63) En este primer caso, podríamos ver como ejemplo la ciudad de París durante el siglo XIX que se convirtió en el centro de atracción de artistas, intelectuales de todas partes del mundo, vivir en París era un imperativo de ese deseo de buscar modernidad y cosmopolitismo. En este caso Gómez Carrillo reconstruye artísticamente un ambiente exótico en la época medieval, donde se desarrolla la vida de Teófilo Constantino, a partir de una sinécdoque histórica que bien puede ser la relación Paris-Bizancio: Bizancio- París.

Como arriba se cita, la ciudad de Bizancio es el otro lugar donde a través de su historia ha sido una ciudad mítica y de leyenda como también en pleno siglo XIX y XX París representa la ciudad para los intelectuales y escritores modernistas.

Y la otra idea fundamental para argumentar la idea anterior, será esta:

Pero en ocasiones el héroe decadente quiere también separarse de los demás hombres y para conseguir esta ruptura absoluta busca desesperadamente la soledad, en un alejamiento total de todo signo de civilización o de sociedad: el espacio cerrado y aislado, como la tebaida del protagonista de Á Rebour, es el único medio de marcar su separación con respecto a su siglo y a sus contemporáneos. El esteta decadente se opone a la civilización moderna, al progresismo, a la mujer, a la naturaleza. Siguiendo el

modelo religioso se retira del mundo exterior para construirse un paraíso a su medida.”
(Diego, pág. 63)

La idea anterior que sostiene Rosa Diego, se verifica en la novela en los intentos de Teófilo de buscar su santidad en las penitencias que vive cuando se recluye en el monte Athos, pero luego la voz de Dios le pide que regrese a la ciudad a cumplir el mandato que le ordena, el cual es la búsqueda del amor humano representado a través del amor conyugal. A pesar de rehuir a la vida de la ciudad, a sus placeres y peligros, Dios lo incita a que busqué a la mujer que lo espera; es así como se da su encuentro con Eudisia. También finalmente esto puede vincularse con la vuelta al pasado que hace el autor a través de la historia de Bizancio en donde sitúa las acciones de la novela. Este tópico de la vuelta al pasado previamente se desarrolla con el Sturm und Drang a finales del siglo XVIII, ya que vuelven su mirada al mundo clásico, a la mitología.

En el desarrollo de la novela se identifican dos momentos que vienen a marcar la evolución psicológica que sufre el protagonista Teófilo Constantino Niforós, el primero de estos pasajes viene a ser cuando la figura de una mujer se le aparece en el jardín:

Una noche, sin embargo, en el momento en que después de un largo coloquio mental, pronunciaba estas últimas palabras, tuvo una visión que lo hizo estremecerse. En la sombra del jardín, apareció, bajo un camelio en flor, una mujer desnuda, de belleza delicada, con ojos melancólicamente voluptuosos y labios tentadores (...) Desde aquella noche al penetrar en la alcoba donde la princesa esperábalo en el lecho, bajo la suave luz de una lámpara de alabastro, cerraba los ojos para no verla. (1967, págs. 80-81)

¿Cuál es el significado de esta visión? ¿Representa el deseo carnal, el erotismo? recordemos que Teófilo antes de irse al Monte Athos había vivido una vida licenciosa entregado a los placeres de la carne y esta visión le recuerda esa vida pasada, la relación entre la mujer desnuda y el camelio en flor representa en si todo ese erotismo inherente a esa vegetación que viene a ser una fuerza vital que alude al sexo femenino como lugar de la topología carnal, el cuerpo de Eudisia viene a ser ese lugar donde sus senos tibios entre las flores y que sugiere erotismo, deseo y que aquí estos elementos alcanzan

significaciones eróticas ; ese es el motivo por cual Teófilo cierra sus ojos cada noche que se encuentra con su esposa.

El otro acontecimiento se encuentra en el capítulo XI, donde se celebra el convite de San Atanasio: “Siguiendo una costumbre antigua en su familia, Eudisia organizó para el día de San Atanasio, en la primera semana de mayo, bajo el signo de los Gemelos, el festín tradicional al cual asistían siempre sus parientes y sus amigos” (1967, pág. 91)

En este capítulo, en el calor de un ambiente exquisito, relajado y carnavalesco, donde abundan las danzas, la música y bebidas abundantes se entabla entre los participantes en la fiesta un diálogo referente a las concepciones del amor, para ello se citan diferentes fuentes, paganas y religiosas que dan su idea sobre el concepto del amor a través de las distintas épocas, una muestra de ello podría ser las citas siguientes:

“La religión no nos prohíbe entregarnos a los placeres del amor. Lo que nos ordena es que no olvidemos el simbolismo de los ritos místicos, y que en nuestros raptos de placer tengamos siempre en cuenta que las caricias de la mano izquierda representan el sacrificio, y las de la mano derecha, la aceptación; que los besos son las espinas de la corona, y el acto definitivo, los clavos en el cuerpo crucificado”. (1967, pág. 95)

Estas correspondencias que aparecen en la novela, son muy frecuentes en la poesía modernista y en todos los textos literarios finiseculares europeos, de acuerdo a lo que opina Gutiérrez Girardot, al comentar el poema de Darío *Ite missa est*, “El poeta como sacerdote de una misa erótica, la mujer ardiente como una hostia y el acto de amor como la consagración: en estas imágenes se ha profanizado la misa y se ha sacralizado el eros, y se ha secularizado una ceremonia religiosa”.

La sacralización que se manifiesta en la cita anterior, se expresa entre el erotismo y el misticismo del ambiente de la literatura europea decimonónica, y que Gómez Carrillo rescata en el texto de su novela.

En el banquete, un anciano invitado se expresa en los términos arriba señalados:

“El amor no tiene ni límites, ni barreras, puesto que es una manifestación misteriosa de la voluntad divina, un misterio insondable de la naturaleza. Sin duda, hay un amor puro,

casto, tranquilo, que constituye una riqueza para las almas pacíficas. Pero ¿debemos negar que el otro amor, cuando es verdadero e invencible, constituye un crimen que merece castigo?” (1967, pág. 105)

Esta posición es el amor pecaminoso, el amor sacrílego, ese amor que ha experimentado Teófilo en su juventud, con jóvenes cortesanas, y todas las mujeres que han pasado por su vida este tipo de erotismo se puede analizar con la cita siguiente:

“Los cuerpos se abren a la continuidad por esos conductos secretos que nos dan un sentimiento de obscenidad. La obscenidad significa la perturbación que altera el estado de los cuerpos que se supone conforme con la posesión de sí mismos, con la posesión de la individualidad, firme y duradera. Hay, al contrario, desposesión en el juego de los órganos que se derraman en el renuevo de la fusión, de manera semejante al vaivén de las olas que se penetran y se pierden unas en otras”. (Bataille G. , 1997, pág. 16)

Para Teófilo pasar del estado normal al deseo erótico presupone una disolución relativa de nuestro ser individual; en la sexualidad , el individuo rompe su unidad orgánica , sus flujos ya no circulan por el interior de su cuerpo ; se desintegran ; y estos se conectan con los fragmentos de un cuerpo que antes era ajeno; de igual manera el acto de desvestirse nos indica el paso a un espacio de fuga , a la apertura , es decir , la exposición de los puntos de fuga susceptibles de convertirse en conductos de fuga. Esta desterritorialización corporal conlleva el sentimiento de obscenidad; que se está produciendo en la unión sexual que Teófilo ha tenido en su vida con todas sus amantes hasta llegar a la relación con Eudosia. Algo similar a lo que ocurre con el cuerpo cuando perece, hay una descomposición y una recomposición de los pedazos esparcidos, con otros cuerpos, entonces, Teófilo al renegar de este erotismo pretende entregar su cuerpo y alma al servicio del amor a Dios.

En el desarrollo de la novela el mismo personaje afirma lo siguiente:

“El error de los que tratan de definir el amor, reside en que lo buscan en los detalles del alma, del instinto y de la razón, obrando como un hombre que en el fondo del mar buscase una sola onda para saber lo que es el agua en su misterio. El amor es todo, el amor es

la esencia de que estamos formados y de la cual vivimos. Sin amor no habría ni cuerpo, ni espíritu, ni vida. Todo cabe dentro del amor” (1967, pág. 107)

Para Teófilo toda la vida humana se encuentra determinada por esta idea, en la afirmación anterior se manifiesta el discurso humanista que domina a lo largo del texto; también esa misma determinación se expresa en lo social, en lo político, en donde la norma de las relaciones sociales está definida a través de esta idea acerca del amor humano y divino.

Se puede inferir detrás de las palabras arriba señaladas, la visión del mundo del autor, la cual es la búsqueda intensa de ese anhelado deseo de amor que tanto desea obtener el protagonista de la novela.

Durante el tiempo de su estancia en París; el autor vivió afanado en ese ideal; lo busca en los bares del boulevard Montparnasse en sus continuas bohemias, ese deseo de encontrar el verdadero amor divino y humano se convertirá en una pragmática de su vida. Acordémonos, según Aníbal González que los modernistas buscan una tercera vía: “que no los condujese ni a la encerrona estéril en que había culminado la actitud desengañada y escéptica de los decadentistas, ni al dogmatismo estrecho del naturalismo, que subordinaba la literatura a los modelos científicos y consideraciones ideológicas. (González, 1987, pág. 27)) La novela modernista pretende una búsqueda de identidad en lo estético y trascender al plano político, esa búsqueda que había de elevarlos al plano intelectual, esto es lo que sostiene González. “No pocas de las novelas modernistas pueden leerse como alegorías acerca del origen y desarrollo del intelectual hispanoamericano, lo cual ya de por sí las hace obras profundamente políticas”. (28)

En el caso de Gómez Carrillo , se puede considerar que tiene una actitud hacia esa búsqueda de identidad , hacia ese reconocimiento por parte de la intelectualidad francesa de su época, en su actitud deliberadamente política en cada una de sus producciones literarias, y esta situación, se expresa en el capítulo XI del Evangelio del amor en donde a través de cada una de las conversaciones de los participantes en ese banquete , se expresa la búsqueda de esa verdad y su relación con las posiciones políticas dentro de la sociedad europea y que también se expresa en el contexto de guerra que vive la ciudad

Bizancio durante el siglo XIV y su correspondencia a través del tiempo con la sociedad francesa de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Se puede señalar que al final del banquete y después de escuchar todas las discusiones de los comensales, Teófilo Constantino llega a plantearse que la relación matrimonial con Eudosia le afectará y será fatal para su designio; porque se convierte en un obstáculo para la misión que Dios le ha encomendado; predicar el evangelio a sus hermanos en el monte Athos. Además de lo que vive durante el desarrollo de la fiesta en la cual ha participado, él se acuerda lo que un tiempo atrás había vivido, y que ahora trataba de superar, revisemos la cita donde evoca esa circunstancia:

Apenas fuera de la necrópolis en que la infeliz reposa aun, encontreme en una orgia, con la más ilustre cortesana de aquel momento : Irene , la de los ojos verdes , cuyas túnicas blancas escondían un cuerpo manchado por todas las infamias y todas las ignominias del diablo.(...) una madrugada después de un festín al cual habíamos invitado una antigua favorita de Andrónico ,abandónela y me escape con una esclava judía del drongario Gregoros , la cual , bailando sobre la mesa , entre las ánforas rotas, con los pies salpicados de vino y de sangre ,me sedujo hasta hacerme perder el sentido ¡Con furioso ardor adoré a aquella nieta de Salome , en cuyas entrañas ardía la llama que funde las voluntades e incendia la medula de los machos apasionados! El aroma embriagador de su sexo hacía delirar a sus plantas, ofreciéndole mi vida por cada una de sus caricias. Si su dueño no la hubiese hecho raptar una mañana cuando volvía de los baños, para encerrarla bajo siete llaves, creo que habría muerto de lujuria entre sus brazos... (1967, pág. 15)

Según, lo que plantea la cita anterior, las alusiones al erotismo no se limitan al ámbito de su relación epitalámica con su esposa Eudosia, sino que en diferentes pasajes de la novela encontramos la presencia del elemento erótico y su relación con la mujer fatal, como el arriba señalado cuando Teófilo se entrevista al inicio de la novela con el higúmeno Teodoro, donde Teófilo le comenta su vida anterior antes de ingresar a la vida ascética de meditación.

Hay otro pasaje muy representativo dentro de la novela cuando se celebra el banquete en honor a San Atanasio en el palacio, dos danzarinas árabes se abrazan eróticamente:

“Enlazadas cual las hijas de Lesbos , las dos juglarescas asiáticas salmodiaban un himno al amor: “Nos llamamos Narani y Domini –Decían, nada, nunca , nos separa ; ni la noche , ni el miedo , ni los gritos de los hombres que querían saborear el fruto prohibido de nuestras bocas ;nada , nada ; nuestros vientres tiemblan juntos , cual las aguas agitadas por el viento ; nuestros pechos se rozan cual las aves que se acarician ; somos dos, y somos una cuando nos desmayamos en el mismo éxtasis” (1967, pág. 92)

Ya en otras novelas modernistas se manifiesta el tema del andrógino, aquí lo representan Narani y Domini, para:

“los escritores decadentes, el andrógino significa únicamente un hermafrodita en el cual los dos sexos coexisten... Ya no se trata de una plenitud debida a la fusión de ambos sexos, sino de una superabundancia de posibilidades eróticas. No es percibido como la aparición de un nuevo tipo de humanidad, en el cual la fusión de ambos sexos habría producido una nueva conciencia, apolar, sino como una supuesta perfección sensual como resultado de la presencia activa de los dos sexos. (Eliade, 1969, pág. 126)

El andrógino es un símbolo de perfección donde se combina lo femenino, lo masculino y por tanto lo mixto. Entonces, es una superación, un estado de perfección que puede interpretarse como una complementariedad o la aspiración a la integración en el plano de la heterosexualidad.

En resumen, estos ejemplos nos remiten a una situación que plantea como tema la novela de Gómez Carrillo, la relación que se establece entre erotismo y por otro lado del misticismo o ascetismo que representa la visión que presenta el protagonista Teófilo Constantino, como héroe, en su viaje a través de lo que corresponde dentro del nivel de la historia de la novela.

De acuerdo al ambiente de celebración que domina en el capítulo XI; en la sala, hay una mezcla de la meditación teológica que se realiza sobre el amor, el erotismo de los cuerpos

dialoga con lo místico, lo sensual y lo divino, y lo anterior se relaciona a la situación que vive el protagonista.

El erotismo es una experiencia que nace del interior y que se manifiesta en las múltiples sinuosidades de experiencias corporales. El erotismo está del lado de la pasión y su materia es el cuerpo, de lo que trata el erotismo es de una expedición por los placeres y displaceres del sexo, de un desafío, de una aventura que traspasa la piel y la carne, por decirlo de cierta forma, una dialéctica corporal y de los sentidos con un partenaire, donde embebidos en la pasión se han olvidado en el acto erótico no solo de los fines de la procreación, como dijera Bataille, sino de sí mismos.

A continuación, se agrega un esquema donde se compara el discurso erótico que se identifica en el romanticismo y su manifestación en el discurso erótico que aparece en el modernismo.

Discurso erótico sentimental del romanticismo	Discurso erótico del modernismo finisecular
<ul style="list-style-type: none"> - Dominado fuertemente por las categorías cristiano católicas de la virtud y el pecado. - el concepto del amor está ligado a la idea de la consagración sacramental indisoluble; por eso es aceptado como una manifestación divina o del destino. expresa o excita sentimientos tiernos y castos <p>1. <i>El enunciador romántico: ha demostrado una actitud definida de alusión e ilusión frente a los referentes sensuales. Inmerso en la concepción cristiana, el</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Presencia de un discurso erótico sensual y lascivo francamente desafiante de los valores del catolicismo - el amor es simplemente un goce libre y casual. - mueve al juego hedonista y lujurioso. <p>1. El enunciador modernista: introduce el desnudo y la descripción deleitosa y concupiscente del cuerpo humano. Estas son las formas como se manifiesta en la novela, cuento y poesía. (Rodas, 1989)</p>

<p><i>amor es una virtud definida por su pureza y castidad. elude toda referencia concupiscente, pues el espíritu no debe establecer diálogo o comunicación con el cuerpo.</i></p>	
--	--

En lo anterior, se puede ver que el discurso del modernismo presenta al erotismo como un rechazo a la norma social, hay una ruptura con los temas referidos al cuerpo, la sexualidad y al placer, en donde estos son abordados sin prejuicios, en cambio, el romanticismo tiene un tratamiento muy conservador, dominado por las ideas del cristianismo.

Ideología y Genética textual

Se pretende hacer aquí al final de este apartado un acercamiento semiológico de una muestra textual de la obra, haciendo una combinación de análisis semiótico con la interpretación sociológica, enfatizando su estructura sociocultural y las estructuras mentales que la determinan, y, por otra parte, se intenta tratar de captar su sentido semántico.

“Había nacido en Tracia, en las cercanías de Heraclea, en el seno de una noble y rica familia de estirpe romana. En los tiempos aciagos en que el emperador Juan Dukas peleaba como un leopardo por reconquistar el trono de Bizancio, su abuelo Krisantos, el de los brazos de hierro, había obtenido, en feudo hereditario, la más envidiable Baronía de las riberas de Agatopolis.

De su infancia, trascurrida entre los muros de un inmenso castillo, no conservaba sino el recuerdo de la dura y poética educación a que lo sometiera, desde la edad de diez años, el escudero que, a falta de su madre muerta y de su padre siempre empeñado en lejanas empresas militares, dirigía sus primeros pasos varoniles. Los días pasábalos entre los murallones bajos del patio de armas disparando venablos contra el tronco de algún olivo,

cabalgando un potrillo negro, o dando mandobles con una espada minúscula a un muñeco de trapo que colgaba de un patíbulo. Por la noche, después de orar con fervor en la capilla, escuchaba en el atrio de la cocina las historias maravillosas de gentiles capitanes, de damiselas encantadas y de ancianos taumaturgos (cabalistas), que un dulce juglar de luengas melenas rubias refería a los pajes y los criados. Así transcurrieron dos lustros, al cabo de los cuales, una mañana de primavera, en presencia de todos los castellanos de los contornos, y bajo el patronato del obispo de Tesalónica, su señor padre, que acababa de volver de una larga expedición por los montes de Armenia, dióle el espaldarazo ritual para armarse caballero en nombre de Nuestro Señor, y con la ayuda mística del Cisne, de la Licorna y del Santo Grial” (1967, págs. 8-9)

La cita anterior, plantea los orígenes del personaje, Teófilo Constantino, su nacimiento, educación, y momento en que es investido como caballero de la Corte del Imperio bizantino.

En su presentación el narrador nos indica su linaje, y su relación con la nobleza bizantina que se encontraba en un conflicto por sobrevivir ante las constantes invasiones bárbaras. Su recuerdo que conserva de su educación a cargo de un escudero, ante la ausencia de su madre, y la falta de su padre ocupado en actividades militares al servicio del Imperio. Esta situación determina que gran parte de su infancia y adolescencia haya sido educado por su preceptor, un escudero que lo inicia en las artes de la caballería, la literatura cortesana, y luego, al cumplir veinte años llega su momento en que tiene que ser juramentado como caballero e inmediatamente entrar al servicio de los basileos Andrónico y Miguel responsables de la defensa del Imperio Bizantino. En el ejemplo anterior hay una alusión a su pertenencia a la aristocracia bizantina y también a su condición de descendiente de la nobleza guerrera por herencia paterna.

La cita siguiente es importante en cuanto nos describe el ambiente, el espacio y la contextualización que nos presenta la voz narrativa.

“El nuevo caballero que cumplía aquel día los veinte abriles , besó las manos del patriarca y las de su padre, inclinóse , gentil ,ante cada una de las damas que asistían a su sacro, saludó reverentemente a los caballeros ,y al fin ,abrazando a su ayo, dijole con voz

quebrantada por la emoción : “Satisfecho estoy , y lo único que a ti te pido , amigo bueno , buen mentor, es que con esa espada que mi señor padre te ha dado para defenderme , me cortes la cabeza si en algún trance me ves huir ante los adversarios , por numerosos que sean” (1967, págs. 9-10)

En el texto anterior, se percibe el juicio valorativo del narrador que interviene con sus evaluaciones referidas a Teófilo Constantino. Hay que considerar esa dinámica que existe entre el punto de vista ideológico que tiene la mirada del narrador con la del protagonista, según Zima:

De esta manera, en la misma manifestación textual, la ideología siempre toma la forma de una comparación; comparación más o menos elíptica o explícita, que puede ser de orden paradigmático, que puede ubicarse entre dos elementos diferenciados más o menos presentes o ausentes (esto se compara con aquello), o que puede ser de orden sintagmático (determinado momento de una serie de acciones se compara con otro momento separado de la misma serie, anterior o posterior). (Zima, 2013, pág. 134)

De acuerdo a lo anterior, se da ese cruce lingüístico entre el enunciado emitido por el personaje y los enunciados que son producidos por el narrador, originándose ese juego intertextual a nivel sintagmático y paradigmático en el discurso de la novela. Como ejemplo, en el capítulo XIII, hay una reiterada presencia del proceso intertextual, a través de la lectura que realiza Teófilo del Evangelio, y en donde, más adelante se vuelve a repetir esa misma dinámica intertextual: “Y si quieres entrar en la vida eterna, guarda los mandamientos”. Dicele: ¿Cuáles? y Jesús dijo: “No mataras; no cometerás adulterio; no robaras; no dirás falso testimonio; honrarás padre y madre y amaras a tu prójimo como a ti mismo”. (134)

Todos estos preceptos enumerados, se integran en la ética del protagonista, y es aquí en donde se pueden identificar:

Los valores sociales no existen independientemente del lenguaje, por un lado, y las unidades lexicales, semánticas y sintácticas articulan intereses colectivos y pueden convertirse en objeto de luchas sociales, económicas y políticas, por otro. (...) La articulación de intereses sociales y colectivos en el lenguaje puede representarse más

clara y sistemáticamente en el dominio semántico que en el vocabulario. (Zima, 2013, pág. 164)

Si se revisa la presencia de los sintagmas siguientes: vida eterna, guarda los mandamientos; No mataras y otros que enfatizan en el nivel sintagmático, el reiterado llamado a cumplirlos para alcanzar esa “vida eterna” que es uno de los paradigmas del discurso religioso presente en la novela El Evangelio del amor.

Todo el contexto de la sociedad bizantina se mezcla con esos interdiscursos que gradualmente van apareciendo en la novela conformando una heteroglosia de sociolectos, en donde predomina el religioso, luego aparece el discurso político y sus formas periféricas que se insertan en las estructuras discursivas de la novela.

Hay en todo el texto de la novela una fuerte presencia de pasajes altamente significativos por su valor evaluativo que permite identificar la ideología que se representa en las estructuras textuales a partir del narrador y del protagonista y su personaje secundario:

“-No me opuse a que te hicieras ermitaño. Tampoco me opongo a que te cases. Si un día necesitas de mí, ven a buscarme. Mi bendición, que te acompaña, te guardara de todo mal. Amen”. (65)

“Todos los años –dijo la princesa a su esposo- esa noche es de extremada licencia en nuestra casa. El alba nos sorprende aun en la mesa oyendo canciones y viendo danzas. Los jóvenes que se sientan al lado de sus novias, suelen, cuando han bebido mucho, mostrarse insoportables. Si tú quieres, esta vez exigiremos una conducta más correcta...

- No. no cambies nada a los hábitos de siempre – contestole el conde. (91)

Al considerar a la “sociedad como un conjunto de colectividades más o menos antagonistas, cuyos lenguajes (los sociolectos) pueden entrar en conflicto. Adoptan esta perspectiva, a la vez sociológica y semiótica, no significa, sin embargo, que se acepte la reducción de los hechos sociales y de los sujetos colectivos (de los grupos) a fenómenos textuales. (Zima, 2013, pág. 176)

Se trata, por el contra “Frente a él, Eudosa, avergonzada en apariencia de los discursos, de las risas y de las danzas, parecía pedirle con sus ojos apasionados, que la perdonará por obligarlo a tomar parte en una fiesta profana”. (119)

La primera cita viene a contextualizarse cuando Teófilo adquiere su compromiso de nupcias con Eudosa y el emperador Miguel IX lo llamó para darle la autorización imperial. La siguiente, se relaciona con la celebración del día de San Atanasio, donde se invitaba a sus parientes, amigos e invitados de la corte de Bizancio. Después a la mañana siguiente Eudosa y Teófilo caminaron un largo rato por las orillas del Bósforo para tratar de aliviarse de la fiesta del día anterior, al momento de regresar en un velero, Teófilo le dirige las siguientes palabras: “- ¿Estas contentas, amada mía...? ¿Te sientes feliz junto a mí...? (...) - ¡Teófilo! – exclamo -. ¡Mi Teófilo...! Y sin poder contener las lágrimas, apoyó su cabeza convulsiva sobre el pecho de su esposo”. (124)

Esta relación que se establece entre Teófilo y Eudosa, es una búsqueda de la voluptuosidad, Eudosa había estado esperando por mucho tiempo la llegada de su amado; según Bataille:

“Humanamente, la unión -de amantes o esposos sólo tuvo un sentido, el deseo erótico: el erotismo difiere del impulso sexual animal en que es, en principio, de la misma forma que el trabajo, la búsqueda consciente de un fin que es la voluptuosidad”. (El erotismo, 1997, págs. 62-63)

Ese erotismo, ese deseo de amar de Eudosa viene a ser expresado en la confesión siguiente:

- “Yo no soy nada... Yo no soy más que una cosa tuya, enteramente tuya, de la que puedes hacer lo que quieras, que no vive sino del reflejo de tu vida, que no quería la existencia lejos de ti, que no piensa sino con tu pensamiento, que no desea sino hacerse digna de servirte de rodillas... ¡Eres tan bello, eres tan puro...!” (125)

Según, Hamon estos juicios representan una posición ideológica del emisor y del personaje:

La relación interpersonal , relación entre sujetos individuales o colectivos , está siempre mediatizada por normas morales , artes de recibir, de presentarse , maneras en la mesa , teorías y sistemas políticos, conductas de seducción, , ritos de paso ,etiquetas diversas , contratos de intercambio, tabúes sexuales ,etc., que pueden dar lugar a un comentario sobre la “competencia ética” o sobre el saber-vivir de los personajes (conductas legales o ilegales , correctas o incorrectas , púdicas o impúdicas , morales o inmorales, etc.) (Hamon, 2012, pág. 139)

Es bien clara la situación, desde el momento en que Teófilo se encuentra con Eudosia, que esta relación interpersonal se va a establecer a partir de normas morales que definen el saber vivir-hacer-querer, donde los valores de lo legal-ilegal, lo correcto- incorrecto, lo púdico-impúdico y de lo moral-inmoral se instaura de acuerdo a los valores del protagonista. Esa dialéctica se manifiesta de forma concreta en términos paralelos de amor humano- amor divino- Eudosia –Teófilo.

Las siguientes palabras de Teófilo vienen a representar ese deseo del que busca la competencia ética a través de su santidad: “- ¡Dios mío!, todas mis esperanzas de estos años de penitencia, todas mis ilusiones concebidas en el sacrificio constante, todos mis anhelos de perfección espiritual, el soplo de una sola noche ha bastado para destruirlos... Hoy me encuentro de nuevo tan pecador como en el tiempo de mis mayores abominaciones”. (131)

Esa reiteración de palabras como: esperanza, penitencia; ilusiones, sacrificio constante y de perfección espiritual, en la cita anterior, marca el discurso de Teófilo como una manifestación de un sujeto escindido, atravesado por sus contradicciones del ser-querer y no alcanzar la ansiada espiritualidad; aquí entonces, hay que valorar en su verdadera dimensión ,lo que recalca el protagonista cuando confiesa:” *Hoy me encuentro de nuevo tan pecador como en el tiempo de mis mayores abominaciones*”; el sujeto transindividual expresa lo que sufre en el presente y en cuanto a su futuro lo conduce a su conflicto existencial con la búsqueda del amor divino y su obstáculo para que se cumpla. Este elemento adverso es su compromiso con Eudosia; que dentro de la novela viene a representar la voluptuosidad y el erotismo. Longhurst, sostiene que:

En relación a los personajes, los modernistas piensan que resulta imposible alcanzar el pleno conocimiento de otros seres (e incluso cada cual de sí mismo). Esto queda reflejado en la presentación que hacen de los personajes, cuyo comportamiento se presenta sin explicación o cuya personalidad se revela de forma nebulosa o introspectivamente, es decir, desde la conciencia del personaje. (2014, pág. 40)

A partir de lo dicho arriba es importante valorar en Teófilo Constantino esa búsqueda del saber vivir legal; en lo correcto; como un primer paso para llegar a obtener la “competencia ética” para así poder alcanzar la perfección espiritual y cumplir con su misión divina.

En el final de la novela se lee lo siguiente: “No le digas, aunque te lo pida de rodillas, hacia dónde me encamino. Ignóralo tú mismo si lo adivinas. Conténtate con asegurarla que voy a cumplir un deber sagrado y que pronto volveré a unirme a ella para no abandonarla nunca más... (...). Hasta pronto”. (175)

Estas palabras se las dirige Teófilo, a su ayudante el viejo juglar, después de su encuentro cuando se dirige a cumplir su misión final, Teófilo le pide que regrese al lado de su esposa y que por nada del mundo le revele el nombre del lugar al que se dirige.

En todo el discurso de la novela como en el nivel de la historia se manifiesta un genotexto⁵⁰ que permite identificar ese rasgo de dialogismo. Este sistema, más o menos complejo, se plasma, bajo la forma de genotexto que concreta esta sintaxis virtual en todos los niveles del texto, con arreglo a las perspectivas especificadas de cada uno de dichos niveles. Es en este punto de intersección entre la interdiscursividad y la intertextualidad donde debemos imaginar el proceso de transformación de la realidad bajo el trabajo de la interdiscursividad que constituye el principio activo de las deconstrucciones que operan en el nivel textual.

En el texto en estudio se puede citar el siguiente ejemplo:

⁵⁰ Espacio virtual en el que están guardadas las estructuras originales que van a actuar en el proceso de producción semiótica y que se articulan los unos con las otras, formando un sistema.

Encerrado en su oratorio, Teófilo seguía mentalmente el hilo de sus discursos, evocando con pena y con horror el cuadro de las penitencias ascéticas. (...). Y veía pasar en la sombra de los claustros o en la aridez de los páramos el interminable cortejo de los que, considerando a Dios cual un verdugo habíale ofrecido en holocausto las flores cárdenas de sus propios dolores. (...). Cuando San Fulgencio, obispo de Ruspe, cayó enfermo a fuerza de que, sus fieles, creyendo que el exceso de su mal lo obligaría a dulcificar su disciplina, quisieron rodearlo de cuidados. Pero él les dijo: “Mis dolencias no provienen de mis austeridades, sino de la voluntad del Señor que me aflige para consolarme y me mortifica para vivificarme”. Predicaciones de esta especie, sublimes peligrosas, eran las que llevaban los pecadores, no hacia el arrepentimiento activo sino hacia el dolor inútil. El gran San Agustín, no viendo en el Evangelio más que el ejemplo del Gólgota, decía a sus discípulos: “Si no queréis caer en el cieno del vicio, no descendáis jamás de la cruz de Cristo”. Es el estribillo terrible que Teófilo oía en los labios de los más gloriosos bienaventurados. Dentro de su armadura de caballero apocalíptico, San Juan de Montmirail decía: “Una verdad que el mundo no puede comprender es que los únicos que aman su cuerpo son los que lo torturan”. Esta máxima era la que parecía animar, en su voluptuosa sed de martirio a todos los padres de la iglesia, a todos los santos, a todos los religiosos cuya vida se ofrece a los mortales como un espejo de perfección. (145-146)

Todo el proceso de escritura parte de esa genética textual donde se integran el nivel de la interdiscursividad y la intertextualidad, estas vienen a incidir en el punto de intersección del genotexto y donde a través de esta situación va a producirse un proceso de autoengendramiento, proceso que provoca que la palabra seleccionada pase a formar parte del fenotexto⁵¹. Según Cros, en la conciencia del escritor, lo que actúa; es una combinación de discursos a lo que se llama interdiscursividad; que viene a representar en la novela de Gómez Carrillo el conjunto de relaciones múltiples que se establecen entre los niveles semánticos, léxicos y pragmáticos, como elementos productores de sentido dentro del texto novelesco. Es entonces a partir de este proceso de

⁵¹ Para Kristeva, el fenotexto es la cultura misma del autor y el genotexto su obra concreta; mientras que para el lector el fenotexto es la obra que lee y el genotexto el producto de su lectura. De esta manera el concepto de texto (abierto) queda definido por ella como el espacio de encuentro de las transformaciones que autor y lector realizan para producir sus respectivos genotextos.

interdiscursividad, como se ha podido señalar en la cita arriba señalada, como se vienen distribuyendo esos intertextos que van apareciendo a lo largo de la novela.

La visión de mundo no puede encontrarse en el texto, si no existe un componente ideológico concreto, manejado por el sujeto creador que llega a establecer en su novela una serie de conocimientos, ideas y vivencias seleccionadas de su entorno y de su interioridad, a lo que Cros denomina “genotexto” que proporcionan las condiciones reales y sociales para lograr la organización del texto literario como tal, convirtiéndose en el “fenotexto”. Este viene a organizar en el interior del texto, categorías como la ideología⁵², el ideologema⁵³ y el ideosema, elementos que son importantes a la hora de poder identificar la coherencia semántica del texto.

Pero ¿Cómo se da esa mediación? Primero hay que establecer como las formaciones sociales logran codificarse en las estructuras textuales, un primer acercamiento a la representación mimética de la realidad hace necesario una mediación para poder transitar de lo no discursivo a lo discursivo; es aquí donde es importante retomar el yo del sujeto enunciador y sus interlocutores sociales.

Las representaciones del yo del sujeto tienen como destinatario al otro, la sociedad. El espacio del sujeto (Teófilo) se escinde: sujeto del inconsciente, sujeto transindividual⁵⁴, sujeto ideológico. Ya la conciencia no es un espacio unitario, homogéneo en servicio del individuo, sino un espacio caótico de contradicciones (inconsciente, no-consciente, conciencia real y conciencia posible. Para ello es necesario poder ver como se manifiesta en la novela esta situación ya que en ningún otro lugar puede aparecer con mayor

⁵² La conciencia se estructura en las distintas ideologías sociales del “ambiente ideológico” en que se forma el sujeto. Son “las ideologías sociales las que producen el sujeto”, “cuya conciencia es el espacio de entrecruzamiento de los diferentes sistemas ideológicos y del sistema de la lengua”. Así pues, si son las ideologías las que estructuran la conciencia del sujeto y es en ésta en la que se percibe la realidad, la realidad para el sujeto siempre será una realidad percibida ideológicamente.

⁵³ Todo producto ideológico (Ideologema) es parte de la realidad social y material que rodea al hombre, es elemento de su horizonte ideológico materializado. Independientemente del significado de una palabra, se trata, ante todo, de una palabra materialmente existente, como palabra dicha, escrita, impresa, transmitida en voz baja, al oído ajeno, pensada mediante un habla interna; esto es, la palabra siempre es una parte objetivamente existente del entorno social del hombre. (Medvedev-Bajtín 48)

⁵⁴ Término de Lucien Goldmann. Con la aparición del hombre, o sea, de un ser dotado de lenguaje, aparece la vida social y la división del trabajo.

claridad la forma como el sujeto cultural en cuanto sujeto transindividual cierra el acceso al sujeto auténtico.

La sociología del texto debería partir de dos teoremas complementarios: los valores sociales no existen independientemente del lenguaje, por un lado, y las unidades lexicales, semánticas y sintácticas articulan intereses colectivos y pueden convertirse en objeto de luchas sociales, económicas y políticas, por otro. (...) La articulación de intereses sociales y colectivos en el lenguaje puede representarse más clara y sistemáticamente en el dominio semántico que en el vocabulario. Lingüistas y sociólogos han reconocido ese hecho y han insistido en la necesidad de describir procesos de clasificación (el “hacer taxonómico”, diría Greimas) como procesos sociales y políticos, estrechamente ligados a intereses de grupo o de clase” (Zima, 2013, pág. 164)

La inaprehensible subjetividad viene a perderse en esta auténtica estructura social de formas vacías que están a la espera de ser asumidas por una instancia de discurso. Pero este discurso no está exento de las marcas ideológicas que determinan al sujeto cultural. En cuanto a la ideología, en un primer momento puede definirse la ideología como manifestación discursiva (lexical, semántica y sintáctica) de intereses sociales particulares. La ideología será inherente en todas las taxonomías y en todas las estructuras narrativas, sean literarias, filosóficas, sociológicas psicológicos o científicas, etc. Sin embargo, no podemos contentarnos con esta definición, demasiado general, de ideología: si todos los discursos fueran ideológicos en el mismo grado, el adjetivo “ideológico” perdería sentido, dejaría de ser pertinente.

En un segundo momento, conviene entonces distinguir el discurso ideológico del discurso teórico o crítico tomando como criterio la actitud que el sujeto de la enunciación adopta hacia sus propias actividades semánticas y sintácticas (narrativas). El sujeto de enunciación puede adoptar una actitud crítica y, sobre todo, autocrítica solo si reflexiona sobre los intereses sociales y los valores históricos (por tanto, cambiantes) que expresa su discurso. Gracias a esta actitud crítica y reflexiva, puede, en alguna medida, superar su propia ideología, sino de interrogarse sobre las posibilidades que tiene una teoría de liberarse de la ideología en la que nació”. (Zima, 2013, pág. 183)

En la novela se manifiesta a través del sujeto cultural esta actitud crítica y reflexiva que hace a partir de esa ambivalencia de la búsqueda del amor divino y el amor humano y cómo lograr su objetivo dentro del desarrollo de la novela. Como puede alcanzar el protagonista su redención y la de los demás. Para entender de qué se trata, se debe tener en cuenta, que esta instancia (el sujeto cultural) viene definida como un espacio complejo de sedimentos heterogéneos cuyos estratos operan conforme a un ritmo y con arreglo a una historia propia, lo cual nos lleva a abarcar en una sola visión los contextos social, político y religioso a que se remite dentro de la novela *El Evangelio del amor*.

Es muy importante determinar a partir de la manifestación ideológica que hace el sujeto a través de su discurso, cual es el elemento que determina su actividad como sujeto transindividual y la relación que establece con su cultura. De acuerdo a Ferreras: “El que una ideología sea una falsa o no dialéctica visión del mundo, no debe hacernos olvidar que el devenir de la Historia suele transformar en ideológica todo tipo de visión del mundo” (Ferreras, 1980, pág. 52)

La visión de mundo se pone en funcionamiento para construir formas de comunicación y representación del mundo (real o imaginario) de las personas, todo esto a través del repertorio comunicativo de cada hablante, que se ve influido por los diferentes sociolectos que impregnan las estructuras del discurso social y las prácticas discursivas en su funcionamiento de la práctica social de Teófilo Constantino en el contexto de la sociedad bizantina.

Las citas siguientes nos permiten poder analizar la visión de mundo que propone el autor a través del personaje Teófilo:

Abriré ante ellos el Evangelio, que es un Evangelio de amor y no de odio, de bienaventuranza y no de torturas, de sencillez infantil y no de sutilezas doctorales – decíase- (...) Pero no importa – murmuraba -, no importa ... Yo no les diré nada que no esté en el Evangelio ... Yo les hablaré con tanta dulzura, con tanta humildad, con tanto amor, que por fuerza tendrán que escucharme ... Yo no les llevaré mis palabras, sino las palabras de Jesús, que murió por nosotros en la cruz... (138)

Señor, solo he hallado contradicciones en las bocas humanas... Señor, solo veo tinieblas en la razón humana... Tú predicaste el amor con el divino ejemplo de tu vida; tú predicaste la mansedumbre; tú predicaste la piedad; tú predicaste la luz, y tu Iglesia ha llenado el mundo de sombras dolorosas, de miserias crueles, de orgullo inconsciente... Señor, ilumina mi camino con un signo, para que, si estoy extraviado, pueda volver al redil. (161-162)

El héroe de la novela de El evangelio del amor, Teófilo Constantino, es un joven anacoreta dedicado al evangelio a través de la oración y la penitencia para encontrar el amor divino. Su visión de mundo está reflejada en un sujeto transindividual que cansado del amor profano, busca el encuentro con el amor epitalámico, y que no descansará hasta poder alcanzarlo, busca la ayuda de Dios. Su siguiente objetivo será después de cumplir este deseo, la búsqueda del amor divino.

En toda la novela se identifican estas ideas, que manifiesta la ideología que el protagonista va reproduciendo en su accionar y en su discurso, es algo reiterativo en el desarrollo de la novela, como se puede inferir a través de su lectura, la idea del amor divino que se sobrepone al amor humano; y en donde solo el amor divino es según, Teófilo un Evangelio de amor, y en donde se identifica que el amor humano se encuentra lleno de contradicciones, ante eso como consecuencia al final triunfa el amor a Dios.

En la siguiente cita se puede decir que resume la tesis que desarrolla a lo largo de la novela Gómez Carrillo: “Y cuando él dice “amor”, no habla del amor de las mujeres, sino de amor de Dios”. Yo le dije: No hay dos amores. No hay más que un amor”. (172)

En las palabras de Teófilo, tenemos la presencia de esa ambigüedad existencial que determina al protagonista en el desarrollo de la novela; la cual es la ambivalencia que condiciona al protagonista a elegir entre dos alternativas: cumplir el mandato humano y el divino. Esa es la obsesión que absorbe a Teófilo en su conciencia.

“Desde luego, en un texto, el personaje –sujeto como actante y paciente y como soporte antropomorfo de cierta cantidad “de efectos” semánticos será el lugar privilegiado del surgimiento de las ideologías y de sus sistemas normativos: sólo es posible la norma allí donde un “sujeto” entra en escena”. (Zima, 2013, págs. 134-135)

De acuerdo a la anterior cita, Teófilo es el centro donde confluye ese campo semántico de sentidos, que viene a concretizar una visión de mundo, marcada por esa crisis espiritual que experimenta el protagonista en su percepción de la sociedad que vive. En la novela se encuentra representada una sociedad decadente en sus valores morales, religiosos y políticos. En El Evangelio del amor se identifican microestructuras históricas, políticas que devienen a reconfigurar el marco histórico religioso que rodea al protagonista, la sociedad de Bizancio del siglo XIV, embargada en una crisis política y religiosa que la novela contextualiza de manera ilustrativa. El patetismo sentimental que embarga al sujeto cultural viene a ser esa ambigüedad que se manifiesta en la oposición entre amor humano y amor divino.

La presencia del patetismo sentimental⁵⁵ utiliza una gran cantidad de material histórico (referencias a acontecimientos, personajes problemas y lugares de notable sentido histórico (...)) la razón de este desconcierto hay que buscarla en que no puede ser interpretado como un material que aporta sentido histórico a la obra. (...) la presencia de este material hay que interpretarla en un sentido inverso: es la obra la que se sirve de él a voluntad, con propósitos puramente artísticos y manejándolo con toda libertad que da la inexistencia de responsabilidad histórica. “ (Almería, 2002, pág. 113)

La novela modernista buscaba crear a través de recurso de la prosa artística ambientes exóticos a través de la utilización de adjetivos atípicos y por otras rarezas y exotismos dentro del predominio de la función poética.

En la novela las estructuras textuales los modos de organizar globalmente la información (nos remiten a la problemática social que se vive en la sociedad, así como también a los conflictos que se representan específicamente en la figura del protagonista Teófilo Constantino en el texto novelesco, tanto en cuanto a la forma como en cuanto al contenido. En este sentido las estructuras textuales hacen referencia a las partes que componen un texto, en sus formas compositivas.

⁵⁵ El patetismo viene del griego pathos, que significa carácter, personalidad. el patetismo como estética tiene tres dimensiones: el biografismo, la heroicificación y el principio de identidad. (Almería: 2002).

La dialogía social interna que se representa en la novela a través de la palabra, determina su estructura tanto en su forma como en su contenido, como elementos formales compositivos, determinando su revelación del contexto social en donde se nutren los diferentes sociolectos de los grupos sociales que intervienen en la novela. La posición ideológica de Teófilo se explicita a través de su toma de posición: en la vida hay dos amores, primero el amor humano, el amor de hermanos, pero este no alcanza para salvar a la sociedad, es necesario buscar el amor divino, el amor de Dios.

Se revisan a continuación algunos ejemplos que nos ilustran esta situación:

Miguel, después de pelear como un tigre en la batalla de Apros, había levantado el sitio de Galipolis, dejando a los almogávares dueños de invadir toda la Macedonia y de encaminarse hacia Atenas. Cuando pudo salir y visitar a las nobles familias con las cuales hallábase relacionado, notó que la aristocracia, sin rencores y sin piedad no parecía acordarse siquiera de las humillaciones sufridas por la nación griega. Las únicas preocupaciones cortesanas eran el amor, la codicia, el lujo, el placer, la devoción y la vanidad. A cada instante estallaba un escándalo causado por el adulterio de alguna dama y la fuga de alguna damisela. (Gómez Carrillo, 1967, pág. 13)

Según, Seymour Menton, “La acción se desarrolla en el siglo XIV en la ciudad de Bizancio y en el Monte Athos. La historicidad del relato se establece con alusiones a la invasión de Roger de la Flor durante el reinado de Miguel IX, al sitio de Galipoli en 1311 y al saqueo de Tracia y Macedonia por los catalanes” (Menton, 1960, pág. 112)

“Aquellos hombres, que no respetaban ni la inocencia, ni la infancia, llevaban a sus guaridas a las niñas que les gustaban para violarlas, y cuando se cansaban de gozar de sus sollozos, las degollaban alegremente. A las que no mataban, las vendían.”. (166)

“Las poblaciones de los alrededores, deseando salvarse y salvar a sus hijos de la esclavitud o de la muerte, huían hacia las montañas (...) Si la concordia hubiera reinado siempre entre tales seres, Bizancio habría sucumbido”. (168)

Los textos arriba citados, permiten conocer las circunstancias en que se encontraba la sociedad bizantina y sus instituciones como la Iglesia y el Estado, estos no están exentos

de esta decadencia moral, política, social y religiosa que se respiraba en ese momento. En ese contexto, hay una presencia de tropas catalanas que apoyan a las fuerzas bizantinas en su lucha contra las tropas Almogávares que habían invadido Constantinopla. En ese panorama la aristocracia a pesar de todo esto, vivía embargada en un ambiente de disipación, donde lo que se adoraba era el placer y el vicio. La Iglesia estaba en una situación de crisis política y religiosa: “-En el estado en que se encuentra la Santa Iglesia, nadie tiene derecho a distraer a los religiosos con predicaciones ajenas al gran problema de la unión y la disciplina (...) Los prelados más eminentes ignoran los cánones y desconocen la importancia de nuestros símbolos teológicos” (154)

El problema que afecta a la Iglesia, está determinado por la concepción que se manejaba en relación a la Santísima Trinidad⁵⁶:

--- Hace pocos días , en presencia del emperador , dos archidiáconos de Quersonese , llamándose representantes del clero bizantino ,tuvieron la osadía de sostener la interpretación errónea del Símbolo, asegurando que, según las Escrituras y los Concilios ,el Espíritu Santo procede del Hijo por el Padre, para establecer así el principio de que el Padre no habría podido producir el Espíritu Santo si no hubiera antes engendrado al Hijo ,lo que equivale a atribuir al Hijo la verdadera noción de causa con relación al Espíritu Santo.(156-157)

Esta circunstancia aparece en la novela como un elemento de disputa y división, y que había sido motivo de las inacabables confrontaciones teológicas durante muchos siglos entre la Iglesia de Oriente y la de Occidente.

Resumiendo, se puede sintetizar lo anterior con la opinión de Pierre Zima, en donde considera que:

Se trata (...) de establecer vínculos estrechos entre el texto y la sociedad, representando intereses y problemas colectivos en el nivel lingüístico. Solo una representación de este tipo permite a la larga poner en correlación la literatura con lo social, sin tener que recurrir a nociones presemióticas como “contenido social” o “visión de mundo”. El concepto de

⁵⁶ <https://wol.jw.org/es/wol/d/r4/lp-s/1101989303>

ideología (que hay que desarrollar y redefinir) adquiere una nueva dimensión cuando se reformula en un contexto semiótico y se lo pone en relación con los conceptos de discurso y de sociolecto⁵⁷. Este último puede describirse en tres planos complementarios dado que tiene una dimensión lexical, una dimensión semántica y una sintáctica o narrativa (...). Tiene una dimensión lexical en la medida en que está compuesto de palabras sintomáticas que permiten reconocer, en el nivel empírico, un sociolecto liberal, cristiano, marxista o fascista.” (Zima, 2013, págs. 176-7)

En la novela de Enrique Gómez Carrillo, hay una marcada tendencia al predominio del discurso humanista cristiano, de acuerdo a lo antes afirmado por Zima, este viene a hegemonizar el texto de la novela. Si hacemos un balance, este discurso tiene una importancia fundamental por la problemática que desarrolla, en donde hay una articulación entre este sociolecto dominante con otros que hacen su aparición en *El Evangelio del amor* y que le sirven de soporte para el desarrollo de las acciones a través de sus personajes: Teófilo y Eudisia.

Al abordar analíticamente la presencia de ese sociolecto dominante que se materializa a través de sus macroestructuras y microestructuras textuales que constituyen la forma arquitectónica y composicional⁵⁸ de la novela, donde por medio de las condiciones en que se ha desarrollado en la sociedad bizantina del siglo XIV, a través de lo que retrata en *El Evangelio del amor*; se tiene que esto viene a significar la intencionalidad del autor a partir de su mensaje que comunica a los lectores de su época y de los posibles futuros lectores. En este sentido, en otra parte de este trabajo se hace una relación al papel que tuvo el modernismo literario con el modernismo religioso durante las últimas décadas del siglo XIX y su influencia en los escritores europeos de esa época.

Sobre las marcas textuales en el evangelio del amor

⁵⁷ El sociolecto puede definirse en relación con sus tres aspectos esenciales, el repertorio lexical, el código (pertinencia y taxonomía) y la puesta en discurso. (Zima:2013)

⁵⁸ En el problema del contenido, del material y de la forma en la creación artística (1975:20) Bajtín expone la incapacidad de la estética material para abordar el análisis estético y propone cinco conceptos que considera esenciales para emprender esta tarea: material, forma, contenido, arquitectura y composición.

-Padre, padre, fue un vértigo, fue una pesadilla, fue una fiebre que duró cinco años, es decir una eternidad cuando ahora pienso en ello; pero entonces un soplo... Yo corría desolado en busca del amor que los poetas me habían hecho imaginar bello, armonioso, ardiente, puro, absoluto y no encontraba sino el capricho, el placer y la lujuria. Yo buscaba un ángel y no encontré sino diablasas y faunescas, o seres inconscientes que, después de entregarse trataban de reparar su debilidad llorando lagrimas vanas. La primera que cayó en mis redes, atraída por la languidez de mis suspiros, era una virgen rubia, que murió luego de vergüenza, al darse cuenta de que sus padres se habían percatado de su deshonor. Yo lloré sobre su tumba, pidiendo a Dios que hiciese caer sobre mi cabeza el castigo que merecía mi culpa. Apenas fuera de la necrópolis en que la infeliz reposa aun encontreme en una orgia, con la más ilustre cortesana de aquel momento: Irene, la de los ojos verdes, cuyas túnicas blancas escondían un cuerpo manchado por todas las infamias y todas las ignominias del diablo. “¿Cuánto tiempo permanecí preso entre las cadenas sacrílegas de su sortilegio...? Lo ignoro. Pero sé que una madrugada, después de un festín al cual habíamos invitado a una antigua favorita de Andrónico, abandónela y me escapé con una esclava judía del drongario Gregoros, la cual, bailando sobre la mesa, entre las ánforas rotas, con los pies salpicados de vino y de sangre, me sedujo hasta hacerme perder el sentido. ¡Con furioso ardor adoré a aquella nieta de Salomé, en cuyas extrañas ardía la llama que funde las voluntades e incendia la médula de los machos apasionados! El aroma embriagador de su sexo hacía delirar a sus plantas, ofreciéndole mi vida por cada una de sus caricias. Si su dueño no la hubiese hecho raptar una mañana cuando volvía de los baños, para encerrarla bajo siete llaves, creo que habría muerto de lujuria entre sus brazos... La mano casi centenaria del santo confesor temblaba entre los rizos del penitente. – Padre – murmuro Máximo, mis labios no pueden continuar enumerando aquella infinita serie de pecados... Todas las que se acercaron a mí me inspiraron horribles deseos... Lo más vil yo lo hice... “Yo me arrastre entre el lodo de los pantanos carnales... Yo espanté al cielo con mis abominaciones ... Por fortuna, una tarde, en la terraza de las Siete Torres⁵⁹, cuando bajo los jazmineros del antiguo

⁵⁹ El caso del número 7 es de gran importancia ya que, entre otras cosas, representa algo a lo que todos los humanos podemos aspirar: la eternidad. Para empezar, debemos decir que no es del todo correcto pensar que el 7 es el número que representa a Dios o que es el número exclusivo de Dios. También Satanás posee ese número como uno de sus atributos. A continuación, se analiza el significado espiritual de tal número. Para ello hay que

jardín ducal esperaba una barca que debía conducirme en secreto al palacio de cierta dama de la Corte, una mano invisible clavóme un puñal en la espalda. Al resucitar, al cabo de algunas semanas, en la casa de un sacerdote de la cercana iglesia de San Jorge, me di cuenta de que el amor no es sino un espejismo de los sentidos o un engaño de los poetas que celebran sus fastos y me propuse no volver nunca más a correr en pos de tan peligrosa quimera. Mi alma ingenua estaba tan envenenada por el prestigio del letéreo de los ideales ilusorios de la pasión, que a mi pesar continuaba acariciando el ensueño de un epitalamio digno de ser bendecido por Dios. (1967, págs. 14-16)

Se trata aquí, de identificar los signos que permitan señalar, las características específicas del sujeto colectivo, ya sea a través de la inscripción de algunos trazados ideológicos subyacentes. El texto semiótico se puede definir a partir de la existencia de una relación correferencial a partir de una serie de reducciones semiológicas sucesivas. Para ello es necesario identificar y organizar en torno a un campo léxico o campo semántico, en cada caso, sin embargo, esta relación constituye una polarización que va más allá de esas categorías, en la medida en que se puede incluir unos signos indirectos cuyas connotaciones provoca o reactiva. Según Cros: “El sistema semiótico construye las redes de las convergencias de los signos sin atenerse a lo que estos expresan, sino a lo que son; no se interesa por la aportación del signo al enunciado, sino por lo que significan sus relaciones con los demás signos del texto, sin conexión alguna con el nivel del enunciado”. (Cros, 1980, pág. 165)

Entonces, a continuación, se pasará a comentar la presencia del sistema semiótico de la muestra seleccionada de la novela a partir de los campos semánticos que se han podido identificar en la muestra anterior:

Campos semánticos

1. Ortodoxia / heterodoxia – Padre, Dios, judía, San Jorge, virgen rubia, ángel, santo, confesor, Iglesia,

poner atención al siguiente texto: También apareció otra señal en el cielo: he aquí un gran dragón escarlata, que tenía siete cabezas y diez cuernos, y en sus cabezas siete diademas. (Apocalipsis)

12:3:(<https://samuelbarruecos.blogspot.com/2010/07/el-numero-7-significado-biblia.html>)

- diablo, diablesas, faunescas, necrópolis,

2. Orden social / Transgresión

– Palacio, corte, dama, esclava, cortesana

- Desolado, capricho, vergüenza, deshonra, castigo, culpa, orgia,

3. Amor divino/erotismo

-placer, lujuria², caricias,

4. función enunciativa de ser: (fue 2), es 2, era,

4.1. Vocabulario de la denominación (5): nombres, Andrónico, Irene, Gregoros, Salomé, Máximo,

4.2. Objetos designados: necrópolis, túnicas, festín, médula, machos, ánforas, aroma, barca, pantanos, llaves, cadenas,

4.3. Puntos de vista colectivos o personales: abandónela, hacíame, ofreciéndole, hubiese, encerrarla, encontreme, clávome, conducirme.

5. cuantificación / calificación

-siete 2, enumerando, cuanto, cinco,

6. cuerpo humano y sus funciones:

Festín, pies, sexo, baños, brazos, espalda, sentidos, cabeza, mano,

7. tiempo

Años, semanas, tarde, eternidad, ahora, entonces, después, apenas, aun, momento, cuanto, tiempo, permanecí, madrugada,

8. sentimiento / corría, desolado, llorando, ardía, volvía,

9. sufrimiento /alegría.

- pesadilla, fiebre, lagrimas, temblando.

-bailando, embriagador, delirar, caricias,

10. espacio: tumba, pantanos, terraza, jazmineros.

11. movimientos/ausencia de movimientos.

12. voluntad:

Análisis/interpretación

El texto 1 abarca el campo léxico de la religión frente a la presencia del campo léxico de la herejía. La contraposición de ambos campos léxicos manifiesta la lucha que se da dentro de lo que es por un lado el amor divino y el amor pagano. Lo que en última instancia se manifiesta es la separación entre el ritual religioso y la práctica del amor humano.

El texto 2 se fundamenta en la oposición entre la clase social y la transgresión del orden. La relación entre ambos campos léxicos permite establecer en primera instancia una correspondencia entre el nivel social de los protagonistas; Teófilo y Eudosia como representantes de la aristocracia bizantina, y la relación ambigua que experimenta el sujeto cultural entre el cumplimiento del mandato divino o su transgresión a esa orden. En esa dialéctica del cumplimiento de la orden divina o su total transgresión se construye el conflicto que se va desarrollando en la novela.

En el campo semántico Erotismo/Amor divino, encontramos una fundamentación en el protagonista Teófilo ,si revisamos el inicio de la novela, en sus primeros capítulos encontramos a Teófilo consumido por su pecado; su placer y lujuria lo han hecho tocar fondo, se siente marcado por su actitud pecaminosa y no encuentra mayor solución; que confesar su vida de excesos y buscar su camino de purificación a través del amor divino; pero este objetivo , es un largo camino de obstáculos que tiene que superar para lograr su objetivo.

En relación al texto. La función enunciativa de ser: (fue), es, era.

Se encuentra una muestra significativa a partir de la presencia del verbo ser en las formas de fue y era; en donde se puede decir, que, en términos generales se usa “*ser*” para

referirse a hechos y características y se usa “estar” para describir percepciones y opiniones, pero el uso de los dos verbos es mucho más complejo de lo que parece a primera vista y cada uno tiene usos específicos y especiales que hay que indagar en el texto novelesco. Si se siguen los planteamientos de la gran cadena del ser⁶⁰, tenemos que nos remite a sus dos expresiones ser / no ser, que están relacionadas con Teófilo Constantino, esto en la medida que logra cumplir su objetivo y que se materializa en la forma del ser, el de la divinidad. En cambio, no ser implica caer en la degradación, descender hacia las formas primitivas, la animalidad y la materia, el polvo como principio del no ser, que es al final el destino del protagonista al consumarse su muerte en la última parte de la novela, Teófilo vuelve a ser polvo, integrándose así a lo inorgánico.

La función o uso de la forma “fue”, tiene en la novela la forma de uso social, porque permite establecer relaciones de tipo social entre los actantes que protagonizan el relato; en cuanto a la forma verbal “es” indica en primer lugar propiedad, destinación, frase impersonal y también puede referir a características o cualidades. En cuanto a la forma “era” puede señalar persona gramatical; también puede ser frase impersonal, o también señalar características o cualidades de objetos y personas. La forma ser es un verbo copulativo que vincula al sujeto con un predicado. Estas formas se utilizan abundantemente en la novela, en el fragmento elegido se identifica el uso de la forma verbal “fue” dos veces, “es” aparece dos veces y la forma era se encuentra una vez, esto demuestra que en todo el texto de la novela estas formas del verbo “Ser” sirven para establecer la relación entre el sujeto cultural y sus predicados que se van abriendo a un abanico semántico de posibilidades textuales del sujeto en relación con su praxis en su entorno social, político y religioso dentro de la sociedad bizantina.

Vocabulario de la denominación (5): nombres, Andrónico, Irene, Gregoros, Salomé, Máximo. Este campo léxico está determinado por la presencia en el texto del derecho del nombre en la novela; estos designan a los personajes que van ir apareciendo en el desarrollo de las acciones. En su mayor dominio estos corresponden a los representantes de la nobleza bizantina. el vocabulario de la denominación está íntimamente relacionado

⁶⁰ La scala naturae ("escala natural") o cadena de los seres fue una idea recurrente en la historia de la biología según la cual, todos los organismos pueden ser ordenados de manera lineal, continua y progresiva, comenzando por el más simple hasta alcanzar el más complejo, que normalmente se identifica con el hombre. (Lovejoy, 1983)

con el campo léxico de los objetos designados, en donde se identifica el predominio de sustantivos como necrópolis, túnicas, festín, médula, machos, ánforas, aroma, barca, pantanos, llaves, cadenas que tienen un uso sintagmático y paradigmáticos en el texto de la novela. Si analizamos el campo léxico de la denominación con la de los objetos designados identificamos su fusión en relación a los personajes Teófilo y Eudosia y a los representantes de la Iglesia bizantina. La función global de estos dos campos léxicos en la novela tiene una finalidad de representar el mundo referencial en donde se establecen relaciones entre los sujetos y los objetos en el mundo representado en el yo soy del sujeto feudal.

La presencia de los puntos de vista colectivos o personales es muy abundante en la novela en la muestra seleccionada se identifican palabras como: abandónela, hacíame, ofreciéndole, hubiese, encerrarla, encontreme, clavome, conducirme. Al relacionar estas formas verbales, podemos identificar su relación con la enunciación en primera persona que corresponde al protagonista Teófilo Constantino, destacándose las formas verbales: abandónela, encontreme, clavome, conducirme, que se relacionan con el uso de la primera persona en la novela. Esto remite a lo tratado en otra parte de este trabajo en relación a la propuesta de la teoría de la enunciación que propone Emile Benveniste.

Los otros campos léxicos como el de la cuantificación, del cuerpo humano y sus funciones, de tiempo; del sentimiento/sufrimiento; se identifica en la muestra que predominan los campos léxicos del cuerpo humano: Festín, pies, sexo, baños, brazos, espalda, sentidos, cabeza, mano; en donde estos términos adquieren una dimensión semántica referidos al cuerpo femenino- masculino. Su función es darle sentido al mundo exótico cargado de erotismo, que se vive en la novela y su relación con lo social, lo religioso y lo político. Igualmente, el campo léxico referido al tiempo establece relaciones espacio-temporales con los protagonistas en su percepción de la realidad estableciendo sensaciones de alegría y de sufrimiento (patetismo); y en donde el aspecto subjetivo viene a ser dirigido nuevamente hacia el protagonista Teófilo en su aventura biográfica a través de toda la evolución que experimenta en su viaje a través del desarrollo de las acciones del texto novelesco. Todo este conjunto de expresiones seleccionadas arriba tienen un alcance ideológico, cuando las reconstituimos en el texto global de la novela y

en donde esta muestra textual, transcribe a través de un discurso específico insertado en el texto narrativo la presencia de campos léxicos como el de la estructura del orden jerárquico (social) y en donde también concurren diversos campos léxicos como los enumerados arriba.

El texto abarca al final, el campo léxico de religión frente al vocabulario de la profanación o de la vida mundana y en donde se va a contraponer la relación entre el amor divino y el amor humano.

La confrontación de ambos campos pone de relieve la perspectiva con que se viene planteando la presencia del elemento de la ortodoxia religiosa que domina el accionar de Teófilo en su relación social y con su esposa y también, además, su oposición que se establece entre el amor divino, y el amor humano como motivos dominantes que se desarrollan en la novela.

4.3. Almas trágicas

Análisis narratológico.

En esta primera fase se puede caracterizar al autor y las fuentes que inciden en la escritura de la novela.

Froylán Turcios. Rasgos biográficos

Su nombre completo era de Froylán de Jesús Turcios Canelas (1875-1943). Poeta, narrador, editor, antólogo, político, diplomático y periodista hondureño que junto a Juan Ramón Molina fue el intelectual de Honduras más importante de principios del siglo XX. Turcios fue un cuentista de finos rasgos preciosistas, inclinándose a los temas violentos. Inició en Honduras en el siglo XX el género del cuento. Además de cultivar la poesía preciosista, elaboró sus relatos con un estilo de influencia romántica y luego evoluciona a una estética decadentista. En el plano estrictamente literario, incursionó tanto en prosa como poesía, y como pocos escritores hondureños en varios géneros: poesía, cuento, micro relatos, novela, autobiografías (sus memorias), género epistolar y ensayos. Inscrito en la estética del modernismo, publicó libros donde entremezclaba verso y prosa, conforme el modelo de Rubén Darío, entre los cuales figuran Mariposas (1894),

Renglones (1899) y Tierra materna (1911). Se le deben asimismo las novelas Anabel Lee (1906), El vampiro (1910) y El fantasma blanco (1911), los volúmenes de narraciones Hojas de otoño (1905) y Cuentos del amor y de la muerte (1930), y Prosas nuevas (1914)

A manera de centrar su obra, no con exclusividad o totalidad, si habría que agregar un par de ideas, y es esa recurrencia a dos temas centrales en la obra de Froylán Turcios. El primer tema, es el amor, pero no es un amor normal, idílico, un amor en potencia, y que en su inicio tiene acento romántico, en el sentido más amplio de la palabra. El segundo tema es el de la muerte que se combina con un exaltado erotismo. Estos temas son recurrentes en sus cuentos y en sus obras poéticas.

De su producción novelística destacan Almas trágicas, publicada como folletín del Diario de Honduras en los meses de mayo y junio de 1900; Annabel Lee, escrita alrededor de 1906, inédita, aunque el prólogo fue publicado; El vampiro que fue publicada en 1910, y El fantasma blanco, esta última fue publicada en el año de 1911, es una novela corta donde trata el tema del amor en donde se construye una atmósfera nocturna y sobrenatural.

La novela Almas Trágicas fue publicada en el Diario de Honduras como un folletín, su fecha de publicación abarcó los meses de mayo y junio de 1900. Almas Trágicas pertenece a la novela modernista y presenta influencias románticas en su argumento. Por su extensión está dividida en tres partes que suman en su totalidad treinta y cuatro capítulos.

Historia

Con la propuesta del estructuralismo se enfatizaba el contenido. Aquí en este apartado vamos a distinguir la acción, los personajes y el ambiente. La novela es historia en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real. Pero la obra o narrativa es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él una persona que la recibe. A este nivel no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo como el narrador nos los hace conocer. Vamos a distinguir dentro de ella: la acción, los personajes y el ambiente.

La acción novelesca

La acción narrativa está formada por todos los acontecimientos y situaciones que componen una historia. O por el conjunto de actuaciones, movimientos y acciones que necesita el desarrollo de la historia. La estructura de la acción variará en función del objetivo que el narrador pretenda. La estructura en la que se organiza la novela en estudio, es la que presenta los acontecimientos en planteamiento, nudo y desenlace.

A continuación, el argumento de *Almas trágicas*.

En la primera parte de la novela se narra la historia de Julio Herrera, un joven de veinticinco años y perteneciente a una acomodada familia, conformada por su hermana Adela y su madre, Luisa. Julio, un hombre de éxitos en los negocios, administra la fortuna que hereda de su padre, un prestigioso abogado de Tegucigalpa. Sin embargo, el joven está enamorado de Alicia, una muchacha de procedencia humilde que a los dieciséis años fue obligada por sus padres a casarse con Luciano Álvarez, de cuarenta años y rico comerciante de la ciudad. Luciano le prodiga a Julio un afecto muy especial; lo que permite al joven acceder fácilmente a la mansión de los Álvarez y gozar de la cercanía de Alicia, que corresponde sin reservas a la pasión de Julio. En el capítulo VII de la primera parte aparece otro personaje que se convertirá en protagonista del segundo triángulo amoroso, y que parece representar, al igual que Julio Herrera, el "alter ego" de Turcios. Se trata de Rafael Mendoza, un joven de 27 años que viene huyendo de Argentina, donde ha matado alevosamente a su esposa y al amante de ella, secreto que sólo confesará a su amigo Julio hasta bien avanzada la novela.

En la segunda parte, Rafael se ve involucrado en una riña con los tipos del "Club de Amigos". Julio acude en su auxilio, y en una acción heroica salva la vida a Rafael, pero recibe una herida de bala. Durante la convalecencia de Julio, el poeta argentino permanece mucho a su lado, lo que propicia el enamoramiento de Adela. Sin embargo, Rafael estaba enamorado de Hortensia, hija de crianza de Alicia que para entonces ya había alcanzado los quince años, y que corresponde a los amores del poeta. Al darse cuenta los padres de Hortensia, no sólo dan el consentimiento, sino que sin demorarse mucho arreglan todo para la boda de su hija. La noticia del matrimonio de Rafael y Hortensia provoca el suicidio de Adela. A causa de esta tragedia la madre de Julio cae

enferma, y en estado de fiebre confiesa que su verdadero padre es Julián, que era amigo del padre de Julio. Con esta confesión, las cuentas morales de madre e hijo quedan saldadas, ya que ambos han incurrido en adulterio.

En la tercera parte, Alicia se da cuenta de que está embarazada, producto de sus relaciones con Julio, pero este hecho anuncia una nueva tragedia: en el parto muere ella y su hijo. Para sumarse a esta cadena de tragedias, se le anuncia a Rafael que viene en camino a satisfacer su venganza Alberto Méndez, hermano del hombre a quien el poeta había asesinado en Argentina. Julio, que se halla al borde del suicidio, ve la oportunidad de “morir (...) por una causa noble, que hiciera fecunda su muerte” (133). Así, decide salvar a Rafael y enfrentar a Méndez; sin embargo, cuando se dispone a hacerlo, se le avisa que Rafael ya ha salido al encuentro de su enemigo. Después de una desesperada carrera a caballo, Julio encuentra a Rafael, pero ya es demasiado tarde: su amigo ha sido asesinado. Este es el final de la novela.

La estructura externa de la novela

Almas trágicas se divide en tres partes: la primera y la segunda de once capítulos cada una y la tercera parte de doce, que fueron publicados en catorce entregas, entre el 29 de mayo y el 13 de junio del año 1900. (2004, págs. 15-16)

Esta consta de 34 capítulos bastante cortos, su extensión oscila entre (1,4 y 5 páginas) a excepción del capítulo II que desarrolla el planteamiento de la novela que tiene una extensión de 10 páginas. La juntura de los capítulos sigue un orden lineal, en donde la primera parte de la novela se desarrolla el planteamiento de la novela, en la segunda el desarrollo y en la tercera parte el desenlace. Los temas fundamentales de esta novela son: el incesto, "el matrimonio arreglado" el amor y la muerte.

En la novela podemos identificar los siguientes bloques temáticos

1. El enamoramiento
2. La confesión
3. La tragedia.

El autor y el narrador en la novela Almas trágicas

El título de este breve apartado tiene como finalidad insinuar que la voz y el mensaje del narrador de la novela se identifican plenamente con los del autor, Froylán Turcios, de modo que es imposible establecer un deslinde entre ambos, como sucede en toda la narrativa del siglo XIX, donde se incluye la modernista. Dentro de la producción novelística del modernismo, encontramos una única excepción que rompe con este modelo en la obra de Silva, *De sobremesa*, donde en reiteradas ocasiones la óptica del narrador protagonista; José Fernández, no coincide con la del autor. Esta situación es un aspecto innovador en relación a lo utilizado durante esta época en relación a la perspectiva del narrador novelesco decimonónico.

En *Almas trágicas* encontramos la presencia de la voz del narrador omnisciente que conoce de lleno el mundo interior de cada personaje y el mundo externo en que éstos se desenvuelven.

El autor-narrador contempla los hechos y los personajes desde arriba, desde una mirada privilegiada del conocimiento. Debido a esto se manifiesta el carácter subjetivo con que se describe los objetos y la forma como se cuentan los hechos, en donde predomina la dicción lírica, expresionista e impresionista que se identifica en todo el discurso. El narrador llena toda su expresión de una subjetividad tanto en el plano del contenido como en el del lenguaje. Revisemos el siguiente ejemplo:

El sintió sobre sus labios helados la voluptuosa presión de unos labios de fuego; y cuando abrió los ojos, el perfume de la mujer amada le envolvió en una onda de frescura, cerrándolos cuando se desvanecía en el aire su figura angélica con los cabellos sueltos y flotantes. Un ligero desmayo le privó de la palabra... (93).

En la cita arriba señalada, se puede identificar plenamente el narrador en tercera persona que hace escuchar el discurso del narrador, pero es de reconocer que el narrador omnisciente ha eliminado en cierta forma su protagonismo de un modo muy reiterado, y es a partir de la utilización del recurso de la escena a la hora de transmitir los sucesos que se va ir desarrollando la acción; en este caso son los personajes, con sus propias voces que se expresan en extensos diálogos, quienes representan el desarrollo

de la acción novelesca; además, son ellos mismos quienes expresan personalmente sus convicciones y opiniones más íntimas, las que van ir construyendo el avance de la acción argumental de la novela.

La función que desempeña la pausa descriptiva dentro de un relato se puede revisar a partir de la siguiente cita: “Entre las formas de reproducción directa destaca sin duda el diálogo. Con él aparece la réplica y, por consiguiente, un interlocutor explícito (hecho que lo acerca poderosamente a su correlato dramático). Históricamente, ha constituido uno de los recursos para minorar la presencia del narrador o eliminarlo por completo del texto y, de rechazo, ha servido para potenciar el papel del personaje dentro del relato (y, por supuesto, el mimético)”. (Garrido, 1996: 262, 263)

Se puede revisar a continuación la siguiente muestra en donde se identifica la escena:

— ¿Ha amado usted mucho? —le preguntó un día Alicia.

—Ardientemente —contestó él—, he amado como un loco, con una fuerza inexpresable. Y también he odiado con energías mortales, después de una crisis de celos satánicos, en que mi corazón era un mártir que lloraba lágrimas de fuego.

— ¿Y ahora?

—Ahora... no tengo corazón. O si lo tengo, duerme bajo un helado sudario, como los cadáveres. Allí donde existió una pasión, sólo hay ahora una gran piedad y una sonrisa de ironía.

— ¿Y no habrá un acento sagrado que pueda levantar de su sepulcro a ese nuevo Lázaro? Usted es un joven, Rafael, y es casi seguro que volverá otro amor a reanimar su alma. (83)

Con lo expresado hasta aquí, cabe señalar que la voz del narrador se hace presente sólo para las secuencias de pausa descriptiva, si entendemos la pausa descriptiva la narración sucinta de hechos habituales de los personajes y la introspección del narrador en la caracterización psicológica de sus personajes. A continuación, se reproducirá uno de esos ejemplos significativos de esta técnica tan recurrente en la obra:

Desde hacía algún tiempo un hosco presentimiento asediaba el espíritu de Julio, y le perseguía hasta en sueños. Veía avanzar en su camino un fantasma de duelo, una sombra mortuoria, sin que él pudiera detenerla. Una videncia extraordinaria le señalaba un peligro cercano, un abismo muy hondo, un algo abstracto y sombrío... Aquella noche se acostó con una inquietud inexplicable. Se despertó varias veces sobresaltado y tuvo impulsos de levantarse. Los continuos dobles plañideros doblaban en sus oídos como largos sollozos de agonía... Parecía que doblaban dentro de su corazón. Estaba intranquilo, nervioso... ¿Tendría miedo? ¿Miedo de qué?... El viento lloraba, gemía, haciendo temblar las maderas de las puertas...

A la madrugada creyó sentir unos pasos leves sobre la alfombra, cerca de su lecho; como si alguien respirara durante algunos segundos a su lado... Después, el roce de una boca sobre sus sienes... Instintivamente encendió la luz. Una vaporosa figura blanca desapareció tras la cortina de la puerta que comunicaba su cuarto con el de su hermana. (121)

A partir de las observaciones acerca del narrador –autor y su modo de contar , es preciso hacer una valoración de la actualidad de la novela dentro del desarrollo de la narrativa modernista; es interesante decir que el uso del narrador omnisciente por parte del autor ,ha limitado su presencia de su voz autoral en favor de la voz de los protagonistas ; ya sea mediante el recurso del diálogo; el estilo directo; pero lo más relevante que se encuentra dentro del discurso de la novela , es la elocución misma , en donde la utilización de la prosa sinestésica ,es un recurso que comparte con otras propuestas dentro de la novela modernista como la de Enrique Gómez Carrillo, José Asunción Silva y José Martí .

En cuanto a la estructura narrativa interna en Almas trágicas sigue una estructura lineal o cronológica, que se identifica en la primera parte de la novela en donde se desarrolla el planteamiento o introducción, en la segunda parte el desarrollo o conflicto, y en la tercera parte el desenlace. Esta propuesta narrativa se basa en la formulación aristotélica clásica que postula que “en toda tragedia hay nudo y desenlace”.

Por otro lado, la distribución del conflicto a lo largo de la obra, lo que tradicionalmente se llamaba partes de la acción en la poética tradicional, nos muestra lo siguiente: la exposición es desarrollada en la primera parte desde el capítulo I al XI. En la segunda parte (capítulos I al XI) se encuentra el desarrollo. El detonante del clímax tiene lugar en la tercera parte, cuando cambian las circunstancias del protagonista, provocando que este reaccione; en el capítulo I Rafael tiene en el Club una fuerte discusión y Julio interviene en el momento en que Rafael es víctima de un ataque armado. Como consecuencia Julio resulta herido.

El primer punto del desarrollo del clímax del relato tiene como objetivo dar un vuelco a la historia. La situación cambia para Julio después de sufrir una herida de bala y será su amigo Rafael Mendoza junto a su hermana Adela quienes estarán atentos de su salud. Julio se recupera después de un mes de convalecencia. Para alcanzar sus objetivos Julio debe enfrentarse a una serie de retos y obstáculos en el futuro.

En la primera parte de la novela, hemos tenido que establecer el pacto con el lector. En el capítulo III de la segunda parte se conoce el amor incestuoso que existe entre Julio y Alicia. Durante la etapa de convalecencia de Julio, su amigo no se separa de su lado, es durante este tiempo que la hermana de Julio, Adela se enamora de Rafael. “En aquellas interminables y tristes veladas fue cuando la pasión que empezaba a germinar en el alma de Adela se desarrolló con todo el vigor de la juventud. Rafael se hizo dueño absoluto de aquel corazón puro y sensible, sin intentarlo siquiera, ni darse apenas cuenta de ello”. (98)

A partir del capítulo IV y V de la tercera parte tienen lugar las tramas secundarias que se van relacionando con la principal del triángulo amoroso que se establece entre Alicia, Luciano Álvarez y Julio Herrera. Posteriormente se agrega una nueva trama secundaria dentro del conflicto dominante que propone la novela, este surge entre Adela, Rafael Mendoza y Hortensia, sobrina de Luciano Álvarez.

Adela y Hortensia se enamoran de Rafael y con el fatal desenlace que termina con el suicidio de Adela al saber que Rafael se va a casar con Hortensia. Rafael le cuenta a Julio Herrera su historia, en donde su esposa lo traiciona con su mejor amigo, Pablo

Méndez y le narra con detalles la manera cómo asesinó a ambos en Argentina. Como resultado de ello es perseguido por el hermano de Pablo Méndez.

En la tercera parte de la novela, predomina un sentimiento de urgencia. Todo el tiempo del que hemos disfrutado en el nudo, desaparece en el desenlace. Los protagonistas deben enfrentarse a su mayor obstáculo si desean alcanzar su objetivo. El momento del clímax sucede cuando Alicia le comunicó a Julio que estaba embarazada, Luciano Álvarez al saber esta misma noticia se siente feliz y hace proyectos con su futuro hijo.

Rafael Mendoza recibe una carta en donde se informa que Alberto Méndez, hermano de Pablo Méndez se ha embarcado desde Argentina rumbo a Honduras para vengar a su hermano. En el capítulo IV de la tercera parte se conoce el suicidio de Adela, la hermana de Julio. Llega al punto álgido de la historia y poco a poco se va descubriendo la moraleja del relato.

La madre de Julio, después de la muerte de Adela es atacada por una fuerte fiebre cerebral que poco a poco va diezmando su vida. En el desarrollo de esa crisis le confiesa a su hijo lo siguiente: Con los ojos brillantes, sobrecogida por una especie de miedo súbito, empezó a contar una historia negra, la historia de su propio adulterio:

—Luciano... era el íntimo amigo... de mi esposo... y yo le engañé... con... su amigo. Lo mismo que Julio está haciendo con él... con su padre... vengando, sin saberlo... al pobre muerto..." (124)

Se puede decir, en cuanto, a la relación entre el desenlace y el nudo, hay una peripecia en términos aristotélicos, ya que hay un cambio súbito de la acción, de la dicha a la desdicha o viceversa (la muerte de Adela, luego la fiebre cerebral que sufre la madre de Julio, serán los detonantes de esta situación).

Entonces, a partir de estos sucesos, la historia principal como las tramas secundarias se van acercando al desenlace final. Con él, se produce también la catarsis del receptor /lector, que descubre al fin la premisa de la narración. Aristóteles la definía como la purificación del público a través de la piedad y el terror.

Dentro de la “historia”, el último elemento destacable en la novela es el ambiente. Analizaremos sus dos factores: el tiempo y el espacio en que la historia transcurre. El ambiente de *Almas trágicas* aparece tematizado, es muy explícito en el texto narrativo. Para ello se identifican indicios que apuntan que es contemporáneo al del autor/ narrador, propio de una capital: La vida de Tegucigalpa gustó más a la joven que la del oscuro pueblo en donde pasó su infancia. Muy pronto sus relaciones se extendieron y su salón de recibo, arreglado con lujo y elegancia, fue el centro de pequeñas fiestas de confianza, de veladas y conciertos, en donde reinaba siempre la alegría. (57-58)

Casi toda la acción en la novela, a excepción del capítulo XII de la tercera parte en donde Julio al darse cuenta que Rafael Mendoza ha ido al encuentro de Alberto Méndez, se desarrolla en espacios cerrados, entonces tenemos que el espacio interior desempeña una función dominante en la novela. “El rechazo del espacio exterior y la sustitución de éste por el interior doméstico implica una búsqueda del confort, que es, en definitiva, el confort del yo y el símbolo máximo de la autenticidad del personaje”. (Santiañez, 2002, pág. 286)

Se tiene en la novela la representación del espacio interior, y este ocurre en la casa de Luciano Álvarez, en la casa de Julio Herrera; son estos espacios íntimos los que permiten la vida familiar en armonía y donde las ilusiones del ser humano crecen, un lugar regido por las convenciones burguesas y por la imaginación subjetiva de los personajes, Julio Herrera con sus lecturas de poesía lúgubre, Alicia con su gusto por la literatura francesa: las novelas decadentistas. Estos espacios⁶¹ permiten construir un nivel social, el de la burguesía de finales de siglo, admiradora y dependiente de la cultura europea específicamente de la francesa y la británica.

Por otra parte, el tiempo histórico externo: Es la época del siglo XIX, porque se explicita en el ambiente, en los personajes y sus costumbres.

⁶¹ Gastón Bachelard quien habla de “topoanálisis” el cual consiste en encontrar la relación que se establece entre los espacios y los elementos psicológicos. El ejemplo que de manera particular trabaja Bachelard es el análisis de la casa y su constitución como “espacio feliz”. La casa, con todos los elementos dentro y fuera de ella, representa una especie de arquetipo con el cual el receptor puede hallar correspondencias. (Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México: FCE, 1990.)

El tiempo interno: El autor selecciona los momentos que juzga interesantes y omite (elipsis =saltos temporales) aquellos que considera innecesarios. En Almas trágicas corresponde aproximadamente a un tiempo de tres años, algunos indicios textuales que se identifican en la novela: “PASARON LOS AÑOS” (90); más adelante se encuentra otra cita: “Adela tenía quince años y era muy bella” (78) y en la siguiente cita se muestra su desarrollo:

Poco a poco, día por día, en aquellos tres años en que él la había visto convertirse de niña en mujer, en que constantemente la tenía a su lado, oyendo su voz, aspirando su aliento, el espíritu del joven se fue uniendo de tal modo al de su discípula, que ahora, en que él comprendía su situación, llegó a convencerse, con esa evidencia extraña de los seres superiores, que, si ella era indiferente a su amor, su cerebro se paralizaría y su corazón dejaría de latir. (100)

Como se identifica en la cita anterior, Adela ya cumplió dieciocho años, es toda una mujer, este dato es en la novela un indicio explícito que nos ayuda a poder determinar el tiempo interno.

Dentro de este tiempo interno se tiene que distinguir entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. Arriba en el argumento hemos podido identificar que el nivel de la historia sigue un orden lineal. Por otra parte, en relación al tiempo del discurso, se puede identificar las discordancias entre el orden de la historia y el del discurso, encontramos algunas anacronías: la analepsis y la prolepsis.

“—Hace ocho días que no viene a casa— le dijo a su mujer. ¿Estará enfermo?” (56)

“Las noches de los sábados brillaba el salón a la luz de las arañas y de los grandes candelabros de plata; y al compás de la música se deslizaban las parejas, entre el estruendo de las risas y de los aplausos de la concurrencia. Allí se daba un descanso al ánimo, fastidiado de la vida monótona de la capital”. (58)

” Acostumbrados a verse todos los días, durante tres años, el natural pudor de la joven cedió a la confianza que había entre ellos y a la violencia de sus impresiones”. (110)

“Poco a poco, día por día, en aquellos tres años en que él la había visto convertirse de niña en mujer, en que constantemente la tenía a su lado, oyendo su voz, aspirando su aliento, el espíritu del joven se fue uniendo de tal modo al de su discípula...” (100)

Como se identifica la analepsis es cualquier evocación, después del suceso, de un acontecimiento anterior al momento en el que se narra en el discurso.

Prolepsis o anticipación consiste en contar o evocar por adelantado un suceso posterior.

“Y el denso velo, bajo el cual desde hacía algunas semanas se agitaban impresiones confusas y estremecimientos nuevos, se rasgó, como por encanto, haciéndole conocer el misterio de su porvenir”. (99) lo anterior se refiere al futuro de Rafael Mendoza.

“De aquella fecha en adelante sabía cuándo Samuel almorzaba en casa de Luciano, cuando salían a paseo, cuando hacía a la joven algún regalo...” (103)

“Luciano tuvo que hacer un viaje a Guatemala y como su ausencia podría durar algunos meses, suplicó a Julio se encargase de sus negocios comerciales, mientras él regresaba”. (104)

“—Vengo a despedirme de usted —dijo, de pronto. Me voy mañana para el Sur y es probable que nunca volvamos a vernos”. (109)

“Quiero que se arregle este asunto lo más pronto posible. Por correo de hoy pediré mis papeles a Buenos Aires”. (111)

Entonces, se identifica a partir de las muestras arriba señaladas que la prolepsis es un recurso narrativo que consiste en interrumpir la línea temporal de la narración para darle a conocer al lector un hecho del futuro.

Otro aspecto dentro del tiempo del discurso, es la relación que se establece entre la duración variable de los sucesos y la duración, es decir, la extensión del texto dentro del discurso literario.

En la novela Almas trágicas, encontramos el uso de la elipsis, elemento que facilita la forma máxima de aceleración dentro del relato. —Antes de conocerte —hace cuatro

años— mi espíritu era una llama inmóvil, de apagados reflejos, de mustias claridades. Hoy es un sol de cálidas lumbres, cuyo ocaso sólo podría iluminar la losa de mi sepulcro. Tú llenas por completo mi existencia”. (96)

Poco a poco, día por día, en aquellos tres años en que él la había visto convertirse de niña en mujer, en que constantemente la tenía a su lado, oyendo su voz, aspirando su aliento, el espíritu del joven se fue uniendo de tal modo al de su discípula, que ahora, en que él comprendía su situación, llegó a convencerse, con esa evidencia extraña de los seres superiores, que, si ella era indiferente a su amor, su cerebro se paralizaría y su corazón dejaría de latir. (100)

“—Ahora, escucha. Hace seis años —cuando tenía veinticuatro— me casé en Buenos Aires con una mujer bellísima. Éramos de una misma edad y nos amábamos con delirio. Durante dos años me hizo completamente feliz”. (114)

Por otra parte, la forma máxima de desaceleración es la pausa descriptiva en la que un segmento del discurso narrativo corresponde a una duración de la historia nula.

En sus ojos, raros y únicos, tenía Alicia, sin saberlo quizá, el secreto de su simpatía y de su poder. Eran de un verde intenso, velados misteriosamente por largas pestañas oscuras. Aquellas pupilas extrañas, de rápidos reflejos metálicos, poseían un encanto sugestivo e insostenible, una atracción inevitable y fatal. Semejaban dos brillantes gotas de agua marina, en medio de la blancura luminosa de la esclerótica: dos húmedas esmeraldas, cuyos reflejos eran caricias de una infinita voluptuosidad. (59)

La primavera había hecho reventar los botones y una vasta explosión de perfumes se escapaba de los rosales, de los cuadros de lirios y de los geranios en flor. Una parvada de clarineros bulliciosos picoteaba las cortezas de oro de las naranjas y multitud de gorrioncillos azules y pardos metían los largos agujones de sus picos en los pequeños huecos de los cálices. La luz de un sol de abril ponía claras ondulaciones sobre la intensa verdura de las hojas, haciendo brillar el rocío como temblorosos diamantes. (94)

En las muestras anteriores, se puede percibir una muestra de la prosa artística que dominaba Froylán Turcios, fiel testimonio de su inscripción dentro de la novela modernista

en Centroamérica, y con una fuerte tendencia al modelo de la novela de folletín y decadentista europea.

Otro aspecto relevante que se ve en la novela es el de la escena que refleja el modo mimético, o sea la confrontación directa de los personajes:

— ¿Qué estás leyendo? —le preguntó una tarde su hermano, encontrándola con el mismo libro con que la dejó al salir.

—Un libro de versos de tu amigo Rafael Mendoza. Se titula Ondas muertas y me parece admirable. En él he encontrado más dolor y más tristeza que en todos los demás libros que he leído.

—Rafael es un gran poeta. No conozco un espíritu más exquisito y elevado que el suyo. A propósito: él me hablaba ayer con tan entusiasmo de tu persona, que no es remoto se enamore de ti. Por lo demás, no hace aún medio año que le conoces y ya te expresas de él como de un antiguo amigo.

—Lo quiero por triste⁶². Hemos simpatizado. Pero mi afecto para él es puramente amistoso y de la misma manera juzgo el que me profesa. (78)

En el nivel de la historia predominan las presentaciones únicas de los hechos, no hay repeticiones, solamente las repeticiones de motivos como los que se refieren aspectos de la presencia del color negro, del concepto de lo “raro” que aparecen como motivos recurrentes que jalonan con insistencia la novela. La caracterización de personajes mediante motivos afecta sobre todo a Julio, Alicia, Hortensia y a Rafael Mendoza, —No lo creas, Julio es así, un poco raro. Su hermana me ha dicho que se encierra con frecuencia en su cuarto, durante semanas enteras, que se ocupa en leer y en poner al día sus libros de comercio. (56)

⁶² Schopenhauer sostiene que en todos y cada uno de nosotros, está determinada de antemano la cantidad de dolor que hemos de soportar. Esta medida es invariable, aunque la forma del dolor pueda cambiar. La buena o mala fortuna que tenga un individuo, no le vendrá del exterior, sino que procederá de su propio interior, modificándose por su disposición física según sus distintas edades y sus diferentes circunstancias; pero en general será la misma siempre, sin dejar de estar en relación directa con su temperamento y con el grado de sensibilidad, ligera o fuerte, que posea.

En sus ojos, raros y únicos, tenía Alicia, sin saberlo quizá, el secreto de su simpatía y de su poder. Eran de un verde intenso, velados misteriosamente por largas pestañas oscuras. (59)

“Julio era uno de esos hombres raros, uno de esos artistas legítimos, que, sin haber escrito jamás un verso o una frase armoniosa, comprenden intensamente, por la vocación desarrollada con el estudio continuo, todos los secretos de las literaturas contemporáneas, impregnadas de sutiles refinamientos”. (72)

Durante el romanticismo el concepto de raro⁶³, de anormal va ir apareciendo como una forma de reforzamiento del carácter maldito y marginado que el artista tiene desde finales del Romanticismo. (...) Esta imagen del poeta como ser anormal se construye fundamentalmente en torno a un escritor norteamericano que se toma como modelo: Edgar Allan Poe... (R., 2005, pág. 205)

Hortensia tenía doce años y era una deliciosa muchachita, de dulce y pensativo semblante, de negros ojos melancólicos. (61)

Como se puede identificar la caracterización mediante motivos recurrentes afecta sobre todo a Julio, Rafael, Hortensia y Alicia. A partir de la utilización de este concepto de anormal= raro se construye un imaginario con el cual se reconocerá a todos los poetas y artistas modernos, esta etiqueta se fabrica para dar a conocer lo que se considera, en determinado momento, ya sea único o singular, ya sea extraño o extranjero, con relación a las obras con que se ha configurado el canon.

Como síntesis de lo expuesto, se puede reiterar el carácter de novela modernista con remanentes de la novela de folletín y del romanticismo europeo que tiene *Almas trágicas*, ya que estos rasgos explican las temáticas y los tópicos que se desarrollan en la novela. Lo anterior, no deja lugar a dudas, la intención estética que desarrolla Froylán Turcios en su novela.

El sujeto cultural en *Almas trágicas*

⁶³ Se define como raro el escritor que, por las características de su escritura diverge o se aleja de la norma existente.

Edmond Cros en *El sujeto cultural Sociocritica y psicoanálisis* plantea la noción de sujeto cultural a partir del análisis de varios documentos. Convoca al sujeto cultural como una instancia mediadora entre el lenguaje y el discurso y como señuelo del otro, en tanto permite la interconexión de discursos plurisemánticos. Establece que la cultura es una colectividad concebida por diversos individuos que conforman lo que da en llamar sujeto cultural. Declara que:

Yo concibo al sujeto cultural como una instancia que integra a todos los individuos de la misma colectividad: en efecto, su función objetiva es integrar a todos los individuos en un mismo conjunto al mismo tiempo que los remite a sus respectivas posiciones de clase, en la medida en que, como ya he dicho, cada una de esas clases sociales se apropia de ese bien colectivo de maneras diversas. (Cros, pág. 46)

Para Cros la conformación del sujeto cultural está supeditada a la intención de varios sujetos de convertir en un estado similar de representaciones del pensamiento. Esta situación, se da en mayor o menor medida a partir de la adecuación de cada individuo a los modelos de comportamiento que marcan semióticamente una unidad cultural.

Edmond Cros, resalta cuatro momentos en los que se desenvuelve el sujeto cultural para su propia configuración de definición; entre estos se destaca, su reconocimiento en el discurso ocupado por el YO, la emergencia y funcionamiento de una subjetividad, reconoce la representación de un sujeto colectivo, y en última instancia, afirma un proceso de sumisión ideológica, que, en última instancia, es la esencia de la inserción del sujeto creador en el espacio cultural.

Para poder establecer la categoría de sujeto cultural Cros, declara la conveniencia de la relación entre lenguaje y cultura. A partir de las ideas de Emile Benveniste, señala que el lenguaje es el medio por el cual el hombre se establece como sujeto, y a partir de este proceso se dan las conexiones necesarias para instaurarse dentro de la cultura. En cuanto al planteamiento de las ideas de Benveniste, Edmond Cros, estudia dos áreas del acto de habla: la enunciación y el enunciado, y así, de esta forma, dar paso al establecimiento del sujeto creador y el sujeto creado como categorías del habla.

Para Edmond Cros “es ego aquel a quien se ha enseñado a decir ego y no aquel que dice ego”, porque Cros no está de acuerdo con la posición de Benveniste cuando este sostiene que “Es “ego” quien dice “ego”. Ahí es donde se encuentra el fundamento de la subjetividad, que se determina por el estatuto lingüístico de la persona. Y con esta argumentación reconoce la importancia del factor social en el universo de la lengua, y además pone en primer plano la importancia de la enunciación y el enunciado como instantes del habla establecidos por la formación social del medio, en consonancia con las propias ideas del interlocutor⁶⁴.

Cros, sostiene que la subjetividad está supeditada a un discurso `precedente y que la inserción del Yo, previamente reconocido como sujeto, está condicionado por la red de actantes en el proceso comunicativo. Entonces, la subjetividad, será un proceso modelado por el discurso, y no precisamente por la lengua; es aquí donde se encuentra, fundamentalmente la diferencia entre sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación.

Rechazando la posición de Benveniste, reconoce Cros que “él dice yo, porque le hablan de tú”. La instancia de la comunicación que ya le precede lo demanda como sujeto. El Yo pertenece al universo de la comunicación en tanto que se establece como una instancia necesaria en la conformación del sujeto de la cultura en sus diferentes expresiones sociales.

A partir de lo anterior, se debe considerar que la posición de Edmond Cros, hace alusión al sujeto cultural, como el sujeto creador que guarda toda una experiencia cultural acumulada. Por lo tanto, es la voz de la totalidad del sujeto en su devenir.

En este orden el sujeto está representado por diversas designaciones pronominales: YO, TÚ, ÉL, la escisión consiste precisamente en que el sujeto está a la vez representado en el orden simbólico y excluido de él. El sujeto recibe y soporta el orden simbólico, se inscribe en él en virtud de una especie de mimetismo, pero no puede pretender dominarlo. El sujeto soporta la sociedad, su cultura y sólo tiene a su disposición una alternativa: constreñirse a él o someterse a su poder.

⁶⁴ Citado por Cros en el sujeto cultural (Emile Benveniste: De la subjetividad en el lenguaje).

Según, Lacan “La escisión se instaura y sitúa entre la máscara y el reverso de la máscara. La máscara está del lado del lenguaje, del comportamiento social: El Yo (Moi) prolifera a través de los papeles a que se somete o se otorga. Pero estos papeles no son sino fantasmas; reflejos del sujeto verdadero. Este sujeto verdadero ha de buscarse en el reverso de la máscara, en la parte reprimida, inconsciente. (...) La re-escisión, designa la “petrificación” en el estado así creado, en el hecho de que el sujeto no es más que un significante. Se ha fijado en sus personajes; puede sin duda reconocer intelectualmente su parte inconsciente, pero al mismo tiempo la deniega”. (76)

En relación al análisis del sujeto cultural, hay toda una red de representaciones imaginarias que interpelan a la identificación y a la identidad, en este sentido, tenemos que la cultura y toda la economía simbólica cultural ayudan a construir posiciones del sujeto.

Un individuo tiene múltiples posiciones de sujeto que le interpelan, desde el marco de diferentes niveles discursivos superestructurales de autoridad: la iglesia, el Estado, la ley o el poder. Lo que caracteriza a cada una de estas posiciones del sujeto, es que son provisorias y relacionales, además, surgen como respuestas a interpelaciones a discursos que nos llaman.

Todo lo anterior, lleva a suponer que no tenemos solo una posición en el mundo, sino que se mueve entre fronteras, ya sea rechazando, polemizando o aceptando las posiciones de sujetos que nos interpelan⁶⁵. Según Cros:

“Cada uno de nosotros pertenece, en un momento de nuestra vida, a una serie de sujetos colectivos (generaciones, familia, origen geográfico, profesión, etc.); atravesará múltiples grupos de estos a lo largo de su existencia, incluso si se encuentra más precisamente marcado por aquel que en última instancia condiciona el conjunto de sus actividades, a saber, la clase social. Estos diferentes sujetos colectivos nos proponen, en el momento en que los atravesamos, sus valores y sus visiones del mundo a través de la materialización de las expresiones semióticas, gestuales o verbales que las caracterizan

⁶⁵ No olvidemos, de hecho, que la interpelación nunca se realiza en estado puro y absoluto: la configuración ideológica de la subjetividad siempre deja una herida abierta, un núcleo que se resiste.

(roles sociales, sintagmas fijos, organización jerárquica de los ejes paradigmáticos, etc.”. (Cros, 2003, pág. 171)

¿Cómo se constituye la identidad del sujeto cultural en la novela *Almas trágicas*?

En la novela en estudio se tiene que la presencia de Julio Herrera, un joven perteneciente a una acomodada familia como el protagonista. Cada sujeto en su vida biográfica pertenece a una diversidad de sujetos transindividuales y en donde cada una de estas etapas tiene su propio sociolecto que se manifiesta en su expresión oral y escrita, por ejemplo, en la novela aparecen sujetos individuales: Julio Herrera, Rafael Mendoza; y también sujetos colectivos como la familia de Luciano Álvarez y la de Julio Herrera.

La vida que se establece del hombre burgués del siglo XIX delimita los espacios en los que debían moverse tanto el hombre como la mujer. Para el hombre de esta época estaban asegurados los campos de los negocios, la política, la vida pública; y para la mujer; en primer lugar; el de la esfera doméstica: ser madre, luego podría ser educadora, “y las demás tareas que le permitían resaltar su “distinción social. Para Erika Bornay la mujer de la clase media del siglo XIX, al acceder a la clase burguesa, sobre todo urbana, “pasa a depender económicamente de su marido, y se mantendrá al margen de su negocio o empresa”. (Bornay, 1990, pág. 68)

Los espacios en los que se mueve Julio Herrera son los bajos fondos y el “gran mundo” que corresponden a los espacios en que se desarrolla la literatura romántica francesa decimonónica que le sirve de modelo a Turcios. Revisemos estos dos espacios dentro del desarrollo de la novela:

“Aquella familia, compuesta de la madre y los dos hijos, era de las más acomodadas de Tegucigalpa. El padre, abogado notable en el foro hondureño, había muerto, dejándoles una crecida fortuna, que el hijo duplicó, a fuerza de inteligencia y trabajo. Julio era el ídolo de las dos mujeres, a quienes él amaba apasionadamente”. (67)

Aquí en la siguiente cita se señala la situación en la que se ubica a la familia de Julio Herrera a través de la mirada evaluativa del narrador.

Julio sintió un malestar indefinible al ver a Alicia en brazos de otro, que la estrechaba ardientemente en los voluptuosos giros de uno de esos vals tropicales, que hacen circular la sangre como lava derretida. Tenía impulsos de levantarse y abofetear a aquel necio, que a cada momento se inclinaba sobre ella, hablándole en voz baja.

Preso de una sofocación extraordinaria, se retiró a una de las ventanas del salón que caían a la calle. Allí, detrás de los grandes cortinajes de púrpura, su mirada se perdió en la densa oscuridad de la noche y su malestar fue atenuándose por instantes. Helados soplos de invierno le acariciaban la frente, apagando su fiebre. Transcurrían los minutos, sin que él se diera cuenta de ello, sumergido en una vaga abstracción. De un lado oía el sonoro rumor de la fiesta y del otro el gotear acompasado de la lluvia. (67-68)

En la muestra anterior, se refleja ese mundo de la gran sociedad, espacios donde se codea la flor y nata de la burguesía local de Tegucigalpa, es aquí donde Julio sufre de celos al ver que Alicia baila con otro, ese sentimiento de impotencia lo traiciona al no poder dominar sus emociones durante la fiesta a la que ha asistido acompañado de su madre y su hermana. Julio no ha tenido la oportunidad de bailar con Alicia hasta que:

De pronto, la cortina se entreabrió, y al volverse, Julio se encontró con Alicia.

—Hace ya mucho tiempo que le busco a usted, amigo mío. Empezaba a creer que se había retirado... ¿Qué hace usted ahí tan silencioso?

—Ya usted lo ve —contestó el joven, fríamente. Miraba caer la lluvia.

— ¿Y se olvidó que la danza que está para terminar es la que debíamos bailar juntos?

—No lo recordaba.

—Algo le pasa a usted, Julio —dijo ella, tomándole una mano y acercándose al joven hasta rozar su hombro izquierdo con la punta de sus cabellos.

Por toda respuesta, él la atrajo hacia sí, y estrechándola apasionadamente sobre su corazón, la besó en el cuello y en la boca. (68)

La relación amorosa que Alicia había iniciado con Julio llegaba a unos límites en los cuales su amante se sentía dominado por el deseo de poseerla solo para él. Esta relación incestuosa había llegado a un nivel de total sumisión por parte de Julio que no podía vivir

sin la presencia de Alicia; y era un sentimiento recíproco porque igual era la situación de Alicia, ambos compartían la misma pasión. Se hace presente aquí el tópico de la mujer fatal. Una mujer fatal es un modelo de personaje, que normalmente usa el poder de la sexualidad para atrapar al desventurado héroe. En el ejemplo arriba señalado Alicia utiliza sus encantos de mujer ante Julio Herrera.

El joven olvidó por completo su antigua pena y se levantó con el semblante lleno de esa tranquila serenidad con que el supremo infortunio, o la suprema dicha, ocultan las sensaciones de los espíritus superiores. Con su movimiento rodó por el suelo una flor que había quedado enredada en los encajes de la cortina. Él la recogió. Era una de las camelias⁶⁶ que adornaban el seno de Alicia. La besó con delirio, colocándola en seguida en el ojal de su levita.

Mientras ella tocaba una gavota, él, a su lado, daba vuelta a las hojas del libro de música. La devoraba con los ojos, aspiraba su perfume. Hubiera deseado aspirarla toda ella, sofocarla en un abrazo, y morir recogiendo en su boca el último aliento de aquella mujer encantadora. (69-70)

Esta escena es muy relevante por la imagen que nos presenta, en donde hay una exaltación de los estados mórbidos del espíritu, la sensación que provoca aspirar ese perfume⁶⁷ que emana del cuerpo de Alicia, esto le provoca la manifestación del erotismo a través del símbolo de la camelia; revisemos el siguiente fragmento para establecer una comparación: “Y era la camelia del pecado y el lirio de las anunciaciones...” (García, 1998, pág. 265)

Entonces, a partir de las citas anteriores, se identifica la manifestación del sujeto cultural en Julio Herrera, en donde influenciado por su carácter pasional, triste y decadente, y, además, signado por su carácter ambiguo en relación a sus instintos pasionales y su razón que lo determinan a consumir su amor por Alicia. La representación que tiene en el ejemplo citado es la invocación al amor porque hablar de la flor de la camelia es hablar

⁶⁶ Con sus delicados, redondos y suaves pétalos, con sus suaves curvas la camelia es considerada un símbolo del deseo, la pasión y el refinamiento.

⁶⁷ Y todo ello tiene en Baudelaire su referencia obligada: aromas, sonidos y color, y sus equivalencias, son un punto a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad.

de belleza en estado puro. Símbolo del nacimiento de algo nuevo, o el renacer. Es la invitación para los encuentros amorosos al amanecer...

Luego en el capítulo VII de la primera parte aparece otro personaje que se convertirá en protagonista del segundo triángulo amoroso, y que parece representar, al igual que Julio Herrera, el "alter ego" de Turcios. Se trata de Rafael Mendoza, un joven de 27 años que viene huyendo de Argentina, donde ha matado alevosamente a su esposa y al amante de ella, secreto que sólo confesará a su amigo Julio hasta bien avanzada la novela. A Rafael el narrador lo describe:

Rafael era un caso psicológico digno de estudio. En su personalidad había mucha gracia femenina, en antítesis con su alma varonil. Poseía una imaginación fastuosa, una irisada fantasía, llena de claros de luna y de nieblas errabundas. Su poesía, de un refinamiento exquisito, de una absoluta elegancia, había sugestionado, había embriagado a muchas almas enfermas de ideal; y su prosa, de vibraciones cristalinas, de deleitosas músicas, de ásperas sonoridades, seducía, encantaba a los espíritus superiores (...). Amaba Rafael esos finos ingenios parisienses, saturados de un refinamiento enfermizo, casi doloroso; pero de un encanto más dulce que una caricia femenina (...). Y él, con su alma intensa, con su espíritu en que vibraba un alma sonora, sentía la nostalgia de las almas y los espíritus de aquellos artífices que poblaban de líricos gemidos, de lamentos quejumbrosos, el encantador París de la decadencia. El mismo se consideraba parisiense. (87).

A grandes rasgos se puede manejar la idea en el texto anterior a una alusión al poeta Rubén Darío, ya que lo que aquí se presenta coincide con una etapa de la vida del poeta nicaragüense cuando vivió en Argentina y los rasgos descriptivos señalan el carácter de Darío. En 1893 llegó a Argentina, tenía 26 años, en su autobiografía se encuentra esta nota: "Y heme aquí, por fin, en la ansiada ciudad de Buenos Aires". (LVDRD: 210)

En la cita anterior es evidente, el énfasis que pone el narrador en resaltar el refinamiento exquisito, cuando señala a Rafael como uno de esos "finos ingenios parisienses saturados de un refinamiento enfermizo" propio de los decadentistas franceses.

El héroe decadente es, en efecto, un dandy, un individuo, intelectual o artista, que necesita afirmar su diferencia, su originalidad, incluso su ruptura con cualquier forma de atadura o de convención social. Un esnob que busca subrayar sus diferencias con el resto de los hombres. Extremadamente afectado, cuidadoso con su aspecto exterior, con la estética.

Aquí cabe citar lo que afirma Gutiérrez Girardot, que “los modernistas se sentían tan alejados del entorno burgués que optaron por introducirse como personajes de sus propias narraciones, produciendo la “novela de artistas” al estilo europeo” (1987, pág. 87), en esta línea no se puede desligar por lo que se identifica en la novela que Rafael viene a representar el ideal artístico del autor. Según José Antonio Funes (29) en Rafael Mendoza se encuentran resumidas todas las características del poeta modernista, por ser un "caso psicológico", es decir, "el raro", el escindido de lo genérico; el conflicto con su medio que enfrenta el personaje por su poesía "de un refinamiento exquisito" y su prosa "de deleitosas músicas"; porque además "amaba París, y él mismo también se consideraba parisiense" y "porque encantaba a los espíritus superiores".

En relación a lo anterior, hay otro dato muy importante dentro del texto que ya se mencionó, y es que Rafael Mendoza procede de Argentina, país donde vivió Rubén Darío cuando trabajó para el diario La Nación. En ese país vivió desde 1893 hasta 1898. Los espíritus superiores se distinguen de los demás por su perfección, conocimientos y proximidad a Dios. La figura del poeta se identifica con el arte puro, pero la figura del poeta no se toma con un valor social, sino como una anormalidad, como un raro puesto que su proyecto estético rompe con la tradición anterior.

Según Cros “La noción de sujeto cultural implica un proceso de identificación en la medida en que se funda en un modo específico de relaciones del sujeto con los otros. En el sujeto cultural, en efecto, Yo se confunde con los otros, el Yo es la máscara de todos los otros”. (2003, pág. 165)

Esa situación se manifiesta en la novela de Turcios a través de Rafael Mendoza= Froylán Turcios o Froylán Turcios= Julio Herrera. En donde hay un juego a partir de su relación a través de su alter ego.

Por tanto, según Cros:

El sujeto transindividual inviste las conciencias individuales de cada uno de los individuos que participan de él por medio de microsemióticas específicas(...) Estos diferentes sujetos colectivos nos proponen , en el momento en que los atravesamos , sus valores y sus visiones del mundo a través de la materialización de las expresiones semióticas , gestuales o verbales(roles sociales, sintagmas fijos, organización jerárquica de los ejes paradigmáticos , etc. (Cros, 2003, pág. 171)

Retomando lo arriba señalado los sujetos culturales representados en el discurso novelesco: Rafael Mendoza, o ya sea, Julio Herrera, se consideran como las formas en que se manifiesta el sujeto cultural y en donde se puede decir que la cultura que comparten es el espacio ideológico que permite visibilizar la función objetiva de esas estructuras mentales de esa colectividad social a través de la conciencia de su propia identidad. ... El Sujeto cultural designa: Una instancia de discurso ocupada por YO. (84) Es importante señalar en este espacio lo que se identifica en la novela; la relación afín entre la vida del autor Froylán Turcios, con el oficio de Rafael Mendoza de ser poeta y de haber trabajado muchos años en los grandes diarios argentinos, y su predilección por los escritores decadentistas es un indicio muy importante para poder establecer una tendencia ideológica por parte del autor Froylán Turcios.

Almas trágicas y la presencia del erotismo

La estética decadente

Literariamente el decadentismo tuvo su inspiración en las doctrinas posrománticas, denominándose decadentes a todos aquellos escritores ligados a la herencia espiritual o formal de Baudelaire, considerado el padre del decadentismo. Baudelaire descubrió la correspondencia entre perfumes, sonidos y colores, así como la tenebrosa y profunda unidad de la naturaleza. Baudelaire es uno de los predecesores del simbolismo, pero sus planteamientos terminan anclando en el decadentismo.

El decadentismo arremete contra la moral y las costumbres burguesas, pretende la evasión de la realidad cotidiana, exalta el heroísmo individual y desdichado y explora las

regiones más extremas de la sensibilidad y del inconsciente. Para el decadentismo la axiología tradicional estaba en crisis y por ello los ha de caracterizar un nihilismo muy marcado.

Pero la máxima expresión del decadentismo lo constituye la novela *A contrapelo*, escrita en 1884 por el francés Joris Karl Huysmans, quien es considerado uno de los escritores más rebeldes y significativos del fin de siglo. La novela narra el estilo de vida exquisito del duque Jean Floressas Des Esseintes, que se encierra en una casa de provincias para satisfacer el propósito de sustituir la realidad por el sueño de la realidad. Este personaje se convirtió en un modelo ejemplar de los decadentes, de tal manera que se consideran descendientes directos de Des Esseintes, entre otros, personajes como Dorian Gray, Salome, de Oscar Wilde, y Andrea Speretti, de Gabriel de D'Annunzio. *A contrapelo* fue definida por el poeta inglés Arthur Symons como el breviario del decadentismo.

De acuerdo a Lily Litvak “La época que estudiamos acogió esta estética y se entregó a los mil y un refinamientos voluptuosos de la perversidad.” (pág. 125) Y entre las tendencias más comunes señala el sadismo, el masoquismo, la algofilia, la necrofilia, el fetichismo, el incesto y la atracción por la mujer fatal⁶⁸.

A pesar de ser considerada dentro del género de la novela de folletín⁶⁹, *Almas trágicas* presenta una fuerte dosis de erotismo, en su esquema argumental de amor-muerte, y que se identifica en otras obras del mismo autor y especialmente en su novela *El vampiro*.

En lo que se relaciona con el tema de la necrofilia este tema, va aparecer fusionado al tema del erotismo. Según: El diccionario del sexo, el erotismo y el amor, se entiende por necrofilia:

La perversión en que se asocian cosas tan dispares como el amor y la muerte. En la necrofilia real, el sujeto mata y luego viola a su víctima, o abre sepulturas y abusa de un cadáver. En la necrofilia simbólica se utiliza una prostituta amortajada como un cadáver,

⁶⁸ Introducción a *Almas trágicas* p.34

⁶⁹ La novela de folletín es un género dramático de ficción caracterizado por su intenso ritmo de producción, el argumento poco verosímil y la simplicidad psicológica. Recurre a la temática amorosa, pero también al misterio y a lo escabroso.

que vende sexo en un lugar decorado como una capilla ardiente, adornado con cirios encendidos, coronas de flores y crespones negros. (A.O, 2012, pág. 321)

En la novela Almas trágicas aparecen los siguientes ejemplos:

Julio concluyo su lectura casi en la oscuridad era un poema satánico, impregnado de dolor y de ironía: un triste canto de blasfemia, en el que se mezclaban sonrisas de piedad y lágrimas coléricas, celestes esperanzas y hondas dudas maldicientes. (...) Una intensa melancolía le invadió de repente: una de esas bruscas tristezas que caen sobre el ánimo, Impregnándolo de intenso deseo de morir, de descansar para siempre bajo la tierra compasiva de los cementerios.

Según Bataille para nosotros, “que somos seres discontinuos, la muerte tiene el sentido de la continuidad, la muerte tiene el sentido de la continuidad del ser”. (55)

Esto viene a recalcar el deseo de buscar a través de la muerte la trascendencia del más allá en la continuidad y la discontinuidad, nosotros por naturaleza somos seres discontinuos y Julio Herrera busca en la muerte como forma de violencia , la obstinación que tenemos por ver durar el ser discontinuo que somos, en este caso al leer ese poema satánico , siente que su corazón sufre ese dolor y esa ironía que le trasmite, frente a la idea dominante de que la individualidad discontinua que está en nosotros será aniquilada súbitamente.

La siguiente muestra que se analiza sucede cuando Alicia le pregunta a Rafael si había amado mucho, él responde: “Ahora...no tengo corazón, o si lo tengo, duerme bajo un helado sudario, como los cadáveres. Allí donde existió una pasión, solo hay ahora una gran piedad y una sonrisa de ironía “. (83)

Según Bataille, hasta la pasión más feliz lleva una reacción violenta que la felicidad que se pudo haber alcanzado. Si la unión de los dos amantes es un efecto de la pasión, entonces pide muerte, pide para sí el deseo de matar o de suicidarse. En palabras de él: “Lo que designa a la pasión es un halo de muerte”. (pág. 25)

Debe de considerarse que en el erotismo siempre está en juego la disolución de las formas constituidas, la individualidad definida que todos tenemos, es cuestionada por el erotismo, esto no quiere decir que la discontinuidad está condenada a desaparecer, el erotismo de los cuerpos sólo la cuestiona; al final del juego erótico llevado a su punto máximo, la muerte queda como único horizonte de ruptura de esa posible discontinuidad que nos atrapa al final.

El tema de la necrofilia vuelve a mezclarse con lo erótico en la novela, así en el siguiente ejemplo Rafael narra a Julio lo que hizo después de haber asesinado a su esposa y al amante de ella:

Levanté del suelo el cadáver de Pablo y lo arrojé sobre el sofá en que estaba el de mi esposa. Junté sus dos cabezas. Ambas tenían los ojos abiertos. Yo estreché la mano derecha de Pablo, como en nuestras despedidas fraternales: después me incliné sobre la adúltera y besé sus labios fríos... Y las cuatro pupilas cristalizadas parecía que me miraban irónicamente... (116)

En la descripción de la escena anterior predomina la mezcla de sadismo y erotismo, Rafael con una enfermiza frialdad, confiesa su venganza que va más allá de la muerte, al estrechar la mano de su ex amigo y besar los labios de su esposa, como un gesto para reiterarles su traición.

De acuerdo a Bataille, en la cita anterior se da el erotismo de los corazones, este erotismo es más libre pero cuando ocurre lo que Rafael Mendoza descubrió, es preferible la muerte de su esposa a perder su amor: “La posesión del ser amado no significa la muerte, antes, al contrario; pero la muerte se encuentra en la búsqueda de esa posesión. Si el amante no puede poseer al ser amado, a veces piensa matarlo; con frecuencia preferiría matarlo a perderlo” (1997, pág. 24).

Y es la muerte la solución inmediata que tiene Rafael en el momento de su encuentro con su esposa y su amante. La pasión lo adentra a partir de este hecho a sufrir permanentemente esa pena que acompañara al protagonista, y que vuelve a evocar al momento de confesarle a su amigo Julio Herrera ese secreto que lo ha acompañado hasta este momento.

Pero a pesar de realizar este acto, vuelve a besar como en una despedida eterna los labios fríos de su esposa, y ese recuerdo de ese último beso lo recordará siempre, y lo volverá a tener presente cuando acaricie los labios de otra mujer como los labios de Alicia.

En el erotismo de los corazones se manifiesta una pasión que alcanza un sentido más violento, aunque el mero erotismo de los cuerpos solo lo cuestiona. Bataille denomina de ese modo a la pasión de los amantes, que, si bien procede de la materialidad del erotismo corporal, adquiere un aspecto de fusión estabilizada por el afecto. Y esta fusión puede ser más violenta aún porque pese a las promesas de felicidad reciproca se ha introducido la perturbación y el desorden que lleva a Rafael Mendoza a asesinar a su esposa y a su mejor amigo.

En la novela se encuentra una serie de ejemplos de necrofilia asociados con erotismo, cuando Julio, desesperado ante el cadáver de Alicia el narrador dice: “Se acercó a la muerta y besó sus labios glaciales, con un beso desesperado, en que iba todo su inmenso dolor, todo el horrible desgarramiento de su ser; pero ella no se estremeció, ni entreabrió las esmeraldas de sus ojos” (89)

Esa fusión entre el amor y la muerte, según Litvak está ligado a una estética determinada por un gran público de seguidores que encontraban en estos temas una forma de entretenimiento. El tema de la muerte es un motivo recurrente en la literatura romántica del siglo XIX. Debido al carácter trágico presente en la novela *Almas trágicas* hace que aparezca el Leit motiv del color negro como símbolo de la fatalidad en muchos tramos del relato. Según sostiene Girardot:

Dos instintos oscurecen la moral habitual: el instinto experimental y el instinto de la belleza, el instinto de comprender y el de olvidar. Estos dos instintos , o si requiere , la búsqueda de una nueva totalidad inmanente de pensamiento , sentimiento y cuerpo , de un principio subyacente de las “correspondencias”, deparó a la literatura un enriquecimiento de intensidades y sensaciones ,de mundos insospechados y de mundos ocultos, pero a la luz de sentimientos de vértigo ante el infinito que se le abría al hombre y que era a la vez el del cielo, del ensueño , el del famoso “azur” y el del abismo , el del infierno, el de la elevación y el de la caída. (1987, pág. 99)

Esta búsqueda de la fatalidad representada a través de las sensaciones que evoca la presencia de esos mundos ocultos a la luz de los sentimientos que experimenta Julio Herrera ante la presencia del cadáver de Alicia.

La fatalidad representada en la novela se puede identificar a través de los siguientes ejemplos : Hortensia tenía “negros ojos melancólicos”; Julio juzga el matrimonio forzado de Alicia como un “crimen negro”; Rafael “vestía de negro” y escribía” el saludo fúnebre a los negros lutos de la noche”; la muerte de Alicia formó en Julio “el prólogo del libro negro de su existencia “; y al morir Alicia fue vestida con un “severo traje de negro” y escribía” el saludo fúnebre a los negros lutos de la noche”; este motivo de reiterar este color como símbolo de lo trágico , recalca ese rasgo espectral de la necrofilia en la novela de Turcios.

La presencia de los colores azul blanco y negro es muy recurrente a partir de 1885 en la poesía modernista, especialmente en Martí y Darío. Se identifica que el color negro aparece con mucha frecuencia, pero con el significado tradicional de dolor, sufrimiento, tragedia, pesimismo y muerte; como se manifiesta en los ejemplos que acabamos de citar. La utilización de recursos lingüísticos reiterativos como el color negro y otros similares hace que predomine una prosa artística cargada de adjetivaciones, tan recurrente en los escritores modernistas como en Enrique Gómez Carrillo y en la prosa de Turcios.

Esta prosa artística tiene como finalidad embellecer la realidad física, humana y social que rodea a la novela, donde aparecen procedimientos lingüísticos de palabras que tienen un valor connotativo, de imágenes sensoriales, la frase corta, la metáfora y recursos sinestésicos que contribuyen a la idealización de los ambientes, los personajes y de la realidad inmediata en que los protagonistas se desenvuelven en la historia de la novela.

En cuanto a la utilización del recurso de lo macabro, este aparece ligado a la necrofilia, esa es la relación que se identifica en la novela “Almas trágicas” de Froylán Turcios, tal como se registra en varias situaciones que se plantean en el relato.

El tema de la muerte es una temática muy utilizada dentro del desarrollo de la novela, pensar en el deseo sexual, el amor y la pasión serian dentro de la novela emociones que se oponen a la experiencia de la muerte, pero que al final la unión de ese campo es perverso, contradictorio y para Rafael Mendoza resulta una actitud sacrílega, cuando su esposa yace muerta y él se inclina a besar sus labios, como bien lo expresa en la confesión que le hace a su amigo Julio Herrera.

En relación al uso del color negro, se identifica un predominio de ese lenguaje marcado por la visión pictórica de los colores, en donde se identifica que el negro es uno de los colores que más se reitera en la novela, y vuelve a aparecer cuando Luciano después de haber perdido a Alicia regresa a su casa y entra en su habitación:

La inmensa pena de haberla perdido, la angustia, el resentimiento póstumo de su traición, el negro desencanto de su alma, toda la amargura, en fin, de su doble desdicha, le hizo, por un momento, perder la conciencia de lo que pasaba. Después de aquella violenta crisis, caminó algunos pasos y se echó de bruces en el lecho de Alicia, en aquel gran lecho conyugal, en el que había conocido la felicidad. En las cortinas, en las almohadas, creyó él sentir todavía el perfume de aquella deliciosa mujer... sin ella, ¿para qué quería la vida? Un dolor intenso volvió de nuevo a invadirlo. Pero todo el rencor de su alma fue cediendo, al pensar que la pobre Alicia dormía ahora, en aquella noche negra, bajo la lluvia inclemente... (132)

En la muestra anterior Luciano experimenta esas correspondencias entre los colores, los perfumes y los sonidos, igual a lo que Baudelaire había proclamado en su famoso soneto Correspondencias, descubrir la secreta unidad que predomina en la aparente dispersión del mundo y de la vida y hacer corresponder los perfumes, los colores y los sonidos para sintonizar las cosas infinitas que vivimos en nuestra vida. Luciano evoca sus momentos felices con Alicia, pero al igual que en la novela de Flaubert descubre que ha sido engañado:

Aquella tarde - Después Del Entierro- Luciano, aguijoneado por una dolorosa curiosidad, por una duda implacable, entró en la casa de Alicia y se puso, con manos febriles, a registrar su escritorio. En el fondo de uno de los cajones interiores, atadas con una cinta

azul, encontró las cartas de Julio. Un rugido de dolor se escapó del pecho del pobre hombre. Las leyó todas, por orden de fechas, como estaban arregladas. Después, lentamente, una por una, las fue quemando. El crujido leve del papel, al incendiarse, le hacía el efecto de un largo gemido... (131-132)

Este es momento en que Luciano Álvarez descubre el secreto de la infidelidad de Alicia.

En este ejemplo hay una relación intertextual con la obra “Madame Bovary”, si consideramos que las influencias de los modelos de la novela francesa están presentes en la novela modernista. “Mientras el boticario espera la condecoración, Carlos abre el compartimiento secreto del escritorio de palisandro que “Enma usaba habitualmente” y descubre las cartas de León: “Devoró hasta la última.” Después lee todas las de Rodolfo, y le salta “a cara su retrato.” (Flaubert, 1974)

Aquí se identifica una muestra concreta, a partir del intertexto citado, se reconoce la presencia de estos esquemas narrativos que se vuelven a utilizar en la novela modernista centroamericana. La mayoría de modernistas durante esta época tienen como modelo de creación a Madame Bovary de Flaubert. A continuación, se revisa la cita siguiente:

“Entre los novelistas más leídos se encuentran Gustave Flaubert, sobre todo por su novela “Salambó”; Anatole France, cuya obra Thaïs fue muy admirada, al igual que Aphrodite de Pierre Louys; por la reconstrucción histórica exotista y la elegancia parnasiana de la prosa; y J.K. Huysmans”. (Acevedo, 2002)

La valoración que realiza Ramón Luis Acevedo en su trabajo sobre la novela modernista tiene sentido porque en el ejemplo citado se encuentran manifiestas esas influencias que los novelistas como Turcios y Gómez Carrillo toman de la novela romántica, naturalista y decadentista francesa.

Volviendo al análisis de la prosa artística que se utiliza en la novela modernista, analicemos lo que dice Peñaranda Molina en relación a la utilización de este recurso por parte del escritor modernista: “adopta la mirada del pintor y hace de su pluma un pincel”. (1994)

Una parvada de clarineros bulliciosos picoteaba las cortezas de oro de las naranjas y multitud de gorrioncillos azules y pardos metían los largos agujones en los pequeños huecos de los cálices. La luz de un sol de abril ponía claras ondulaciones sobre la intensa verdura de las hojas, haciendo brillar el rocío como temblorosos diamantes. Bajo el dombo del cielo —de un azul profundo— la naturaleza tenía estremecimientos hondos. En la atmósfera —poblada de átomos brillantes, de cantos y rumores, flotaba el alma de todas las caricias, de todas las esperanzas, de todas las ilusiones. Julio sintió, hasta en lo más íntimo de su sensibilidad, aquel formidable rejuvenecimiento de los seres y de las cosas. Aspiro con deleite el aire embalsamado y sus ojos ojerosos se anegaron en aquella lánguida embriaguez de colores y sonidos. (94)

En general podemos ver, que hay una relación de contraste contrapuntístico entre los matices claros y luminosos en que se enmarca la descripción del jardín en el ejemplo anterior, podemos identificar que Julio es marcado por su sensibilidad artística y su emoción estética lo orienta a saborear las emociones y las visiones que nos revela la naturaleza representada en el jardín, como una forma de desarrollar las capacidades del espíritu, es poder sentir la vida profunda y libre, para no dejarse dominar por el conformismo, la mediocridad y la vulgaridad ambiental ni por el espíritu materialista y utilitarista que impera en la sociedad despersonalizando al individuo y anulando o desvirtuando sus deseos de autenticidad y de plenitud interior.

En este caso “El jardín es una figura caracterizada por su ambigüedad, y se le puede concebir como un lugar de transición, de frontera, una figura de neutralidad que anula las contradicciones y oposiciones entre naturaleza y cultura”. (Escalante, 2016, pág. 83) Acentuándose a través de esta representación la estética modernista representada en la figura del jardín.

En resumen, se puede ver que en la novela *Almas trágicas* la presencia del erotismo es uno de los temas manifiestos en toda la novela, se trata de un erotismo de los sentidos y del deseo específicamente en el personaje Julio Herrera en su relación que establece con Alicia, ella es la amada ideal, se identifica un erotismo que se agota en el deseo sexual; el amor y el erotismo van unido, y con una idealización del amor y de la mujer. El tema del amor imposible se presenta con diferencias respecto al ideal romántico. Hay un

contraste entre el profundo y delicado amor y un intenso erotismo, en cambio para Rafael Mendoza no hay una sola amada ideal, sino muchas amadas pasajeras, según la circunstancia que le rodea. En el juego de seducción, alternan la vida y la muerte de modo dramático. Así, los conceptos de erotismo y muerte se vinculan estrechamente pues es la muerte subyacente la que produce esta tensión.

Se podría pensar el erotismo como el lugar en la novela en donde se establece el conflicto (en tanto contradicción y lucha) entre la vida y la muerte. Si la pasión erótica pone en juego la relación entre el amor y la muerte y la idea de lo inalcanzable, el sentimiento trágico parecería ser el más conveniente para contenerla. Si la palabra y el saber acerca de nuestra propia muerte son los aspectos que nos separan del resto de la naturaleza, podríamos pensar el erotismo como una moral del lenguaje, una voluntad dirigida hacia el placer por la belleza en tanto modo consciente de apartarnos de la muerte. Una palabra que se controla y se desenvuelve para apartarnos del final. Para que hayamos podido conocer la belleza, hemos tenido que ser conscientes de su fugacidad, saber que ella no nos pertenece para siempre.

La conciencia del instante que huye nos fascina, deseamos aquello que muere; el saber que moriremos nos lleva a la búsqueda de la belleza con la ansiedad de quien se sabe finito. Así, el erotismo se impone como un ejercicio de la voluntad para prolongar el placer que nos causa la belleza. Prolongar el placer es ir en contra de la muerte. Lo erótico es una fuerza contraria hacia la vida. La presencia de la muerte en lo erótico es contradictoria pues está allí en tanto algo que se debe evitar. Sin embargo, sin ella, lo erótico sería imposible. Tampoco habría belleza. Ambos conceptos se imbrican y se suponen de una manera extraña: la existencia de uno depende del otro, aunque el esfuerzo sea por oponerse.

Julio se equivoca si cree que va a poder poseer finalmente a Alicia. La Alicia que se le escapa, aquella por la cual padece, es el sujeto que sostiene la palabra, el sujeto detrás de las diversas enunciaciones. Lo que julio Herrera quiere poseer no es una mujer, es la palabra del otro. Y si pudiera poseerla, entonces ya no la desearía. En ese plano tenemos el final trágico de Alicia, Adela y Hortensia. El erotismo es, para Rafael Mendoza, un progreso de la cultura relacionado con el amor y por la belleza que no pertenece al orden

de lo natural: es un invento del hombre. Esa expresión del lenguaje de la poesía es la forma en que se busca esa perfección infinita de los sentidos según, los modernistas como Turcios, esto se logra a través de su obra en prosa como en su poesía. Desde este horizonte positivista dominante en el siglo XIX, la noción de interioridad como actividad del en sí como poesía pura, que pregonaron los poetas modernistas, influenciados por sus modelos franceses y del idealismo alemán del sujeto kantiano, se manifiesta en la noción de privatización o de vida privada, que cubre a nivel ideológico, el lugar correspondiente a la actividad económica en toda la burguesía desde el absolutismo. La noción de interior o intimidad del sujeto cultural modernista y la noción de privatización son el resultado de la matriz de la ideología burguesa decimonónica en el proceso del desarrollo de lo social , por un lado , la actividad económica concebida como autónoma y como la verdad última del sistema social y paralelamente correspondiente a la noción misma de sujeto cultural, y que en última instancia se manifiesta en el eje de explicación y determinación de todos los procesos ideológicos de la burguesía de las últimas décadas del siglo XIX y de las primeras del siglo XX.

4.3. Almas trágicas y la representación del imaginario social del siglo XIX y la estética modernista

El desarrollo social de la vida burguesa durante el siglo XIX e inicios del XX establecía muy bien los espacios en que debían moverse tanto el hombre como la mujer; para el hombre burgués los campos de desempeño eran; los negocios, la política, la vida pública ; espacios que le permiten alcanzar sus objetivos inmediatos de enriquecerse; para la mujer los campos de desempeño laboral son limitados; puede desempeñar el rol de madre, educadora y todas aquellas actividades que le permitían resaltar su función de “distinción social”, como aquellas actividades relacionadas con la música, el arte , la lectura. Este papel en la novela lo representa Alicia, reina y señora de una familia burguesa, su rol de esposa de un comerciante adinerado le ha permitido escalar socialmente:

En seis años se había perfeccionado, hasta donde era posible, en el estudio de] piano y del arpa, sus instrumentos favoritos a los que hacía sollozar y reír a su antojo. Sus diarias lecturas de obras contemporáneas la habían llevado al refinamiento artístico, cosa rara de encontrar en una mujer de estos países centroamericanos, en donde el arte literario, sobre todo para la mujer, jamás llega a revelar sus íntimos secretos. (59-60.)

Como en la historia de la novela de folletín, Alicia se casa a los dieciséis años con Luciano Álvarez, un rico comerciante, su casamiento fue arreglado por sus padres, al igual como ocurre en muchas novelas de este género, donde aparecen matrimonios de maridos ricos y viejos con mujeres jóvenes. En la novela Luciano Álvarez, es un rico comerciante, hombre burgués dedicado al campo de los negocios.

En el ejemplo anterior, se describe como Alicia en un tiempo relativamente corto de seis años logra transformarse en una joven esposa culta, lo que le permitirá en el futuro ser la dueña y anfitriona de su casa y desempeñar el rol ideal de la mujer burguesa de su época. De acuerdo a la investigación realizada por Erika Bornay en “Las hijas de Lilith”; la mujer de clase media del siglo XIX, al lograr su ingreso a la clase burguesa, representará una función de anfitriona y dependerá económicamente de su marido, siendo su rol principal

la administración de la economía familiar y se mantendrá al margen de los negocios de su marido.

En la novela Alicia aparece gozando de su nueva posición social, tal como lo demuestra el narrador:

Cuando Alicia se dio verdadera cuenta de su situación, era ya la señora de Álvarez, ciudadano de reconocido mérito local, que daba grandes sumas de dinero a un interés crecido y cuya casa de comercio era de las mejores reputadas en el país.

La vida de Tegucigalpa gustó más a la joven que la del oscuro pueblo en donde pasó su infancia. Muy pronto sus relaciones se extendieron y su salón de recibo, arreglado con lujo y elegancia, fue el centro de pequeñas fiestas de confianza, de veladas y conciertos, en donde reinaba siempre la alegría. (57-58)

El aprendizaje de la protagonista está determinado por el dominio del domicilio de la mujer amada, un espacio doméstico que es un espacio de la espera, ya que Luciano Álvarez debido a sus compromisos de negocios se ausenta del hogar por mucho tiempo. Como ocurre en la narrativa decimonónica donde hay espacios “pasivos”, aquellos que crea la ensoñación femenina: movimiento de dentro –fuera y espacios “activos”, los creados por el imaginario masculino: trayectoria de fuera-adentro, hay también un tiempo estático, que se manifiesta en la espera y en el recuerdo como actividades típicamente femeninas.

El sujeto cultural femenino representado en Alicia tiene como espacio externo la influencia del París mítico, convertido en un modelo cultural literario, encontrándose en este sentido una influencia de la cultura europea en el imaginario femenino de Alicia:

Alicia⁷⁰ guardaba cuidadosamente los libros franceses de los autores contemporáneos, que un editor extranjero, con quien su marido cultivaba relaciones comerciales, le remitía por todos los correos. Llegaban aquellas ediciones elegantes, con las páginas vírgenes, con el papel aún húmedo; y ella se anegaba, con una voluptuosidad espiritual, en las fuertes emanaciones de aquella literatura malsana, en los perfumes acres, en las quejas

⁷⁰ En Madame Bovary; Enma se suscribió a La Corbeille, periódico para mujeres, a Le Sylphe des Salons. devoraba, sin saltar nada, las reseñas de los estrenos teatrales, de las carreras y de las fiestas de sociedad (...) sabía las modas nuevas, los días de Bois o de ópera. (Flaubert, 1974, pág. 108)

angustiosas y apasionadas, en los estremecimientos de lujuria y en la orgía de carnes y de vahos sexuales de que están saturadas las obras de los artistas parisienses, cantores del placer refinado y de la caricia dolorosa, de los supremos espasmos carnales y de todas las delicias prohibidas de las prostituciones elegantes. Afrodita, de Pierre Louys, le causó un placer intensísimo; una embriaguez cerebral que le arrancó algunas lágrimas; lágrimas neurasténicas, motivadas por la crispatura de sus nervios sensitivos, que no eran sino cuerdas temblorosas del arpa resonante de su cuerpo (63)

Las mujeres tenían como medio para instruirse, la lectura. Este recurso servía a la mujer aristocrática como un entretenimiento. En la novela *Almas trágicas* Alicia es una aficionada a los autores franceses que le envía un editor extranjero. Donde en ese catálogo de lecturas se menciona a las principales obras decadentistas como la *Afrodita* de Pierre Louys, aquí vemos a partir de lo anterior que se opone la imagen de la mujer “pecaminosa” a la mujer “virtuosa” y recatada que representa Alicia. Todo lo que representan esos libros de la vida y la cultura europea, específicamente el París de los libros y de la literatura, un París de los vicios, donde el adulterio, la prostitución son lo cotidiano en salones y calles, en donde las mujeres, tanto virtuosas como deshonestas, hacen gala de su ignorancia y viven en una infamia sexual que los libros le hacen recorrer en su imaginación y en sus lecturas cotidianas a Alicia. Pero al no ser afectada por las lecturas de estos libros, como lo reitera la voz del narrador, en lo que si tiene el extremo cuidado Alicia es que no llegaran a manos de su hija de crianza Hortensia. La voz narrativa en la novela nos exalta sus virtudes: “A pesar de la exuberancia de su sangre, Alicia era casta y le repugnaba instintivamente el placer material. Su temperamento y sus gustos la impulsaban a buscar goces más nobles que los que ofrece la materia, siempre torpe para satisfacer a los espíritus elevados”. (65)

La evaluación que nos hace la voz narrativa, indica que Alicia tiene las cualidades de la mujer “virtuosa”, aunque como se manifiesta en la novela, ella aprende mucho de las doncellas parisinas las picardías de la sensualidad y encuentra en los amores de las francesas el reflejo de su propio amor, todo lo anterior aprendido de sus esmeradas lecturas favoritas de la literatura francesa de moda.

Pero aquellos libros, inofensivos para ella, para Hortensia habrían sido una revelación harto prematura de los misterios de la vida. Incapaz por su edad y por su incompleta educación artística para comprender sus bellezas literarias, las imágenes eróticas habrían herido groseramente su alma candorosa, nido de purezas ingenuas y de vagas idealidades. Esto lo comprendía Alicia de manera precisa y clara; por lo cual, las espléndidas ediciones de sus autores favoritos se hallaban en el fondo de las cómodas perfumadas, confundidas con los abanicos, los sombreros y los delicados trajes de seda, olorosos a mujer joven y sana. (65-66)

Las largas lecturas de los libros llegados de Paris, luego se transformará, en realidad, en el desarrollo de la biografía amorosa de la lectora. Al establecer su relación con Julio Herrera se materializa esa situación, cumpliéndose aquí la idea de que la lectura es dañina para la virtud femenina. Entonces , la influencia del Paris mítico convertido en cliché cultural se manifiesta en el personaje femenino de Alicia , porque es influenciada por esa cultura ,sobre todo en ese espacio interior domesticado del hogar y que se manifiesta bajo la influencia de la cultura europea ; una cultura mal asimilada , no entendida ; donde la realidad de Tegucigalpa representa una desfiguración de las circunstancias europeas; y esa desfiguración se condensa en la figura decadente de Alicia cuyo comportamiento obedece siempre a una intensa mezcla de voluptuosidad y erotismo como se manifiesta en la cita que sigue:

Alicia no se defendió. Lo amaba, estaba loca por él, y era imposible que pudiera resistirle. Había previsto que un día u otro él tendría que confesar su pasión, que adivinó desde el primer momento; pero no se imaginó que aquella declaración fuera hecha tan de pronto y de manera tan audaz. (69)

Su imaginación, alimentada por sus lecturas, le ha desarrollado su imaginario romántico de sus deseos; y la transportan a través de la vida de las heroínas de sus novelas francesas favoritas.

En su ensayo “testimonios tangibles, Nora Catelli, analiza el proceso de la lectura femenina durante el siglo XIX, y en relación a Flaubert plantea lo siguiente:” ¿Muestra Madame Bovary el modo en que leían las mujeres reales – las escasísimas mujeres

reales – de la época? Madame Bovary no muestra eso. Muestra, al contrario, que las mujeres no únicamente leían novelas románticas sino toda la literatura, sino que la leían como si fuese una vasta novela romántica” (Catelli, 2001, pág. 108)

Al analizar la otra faceta de la personalidad de Alicia se puede revisar la siguiente cita: ALICIA HABÍA AHONDADO EN EL ESPÍRITU DE JULIO; Y AQUELLA delicadeza exquisita por el ideal que ella amaba, aquella íntima comunidad de ideas, fue uno de los lazos de seducción más poderosos con que el alma del joven aprisionó la suya. El encanto fue mutuo; pues más que el espléndido tesoro de su cuerpo, amaba Julio el espíritu extraordinario de aquella mujer, en que había un pájaro divino, que cantaba eternamente en su oído embriagadoras canciones musicales. Sin embargo, un sentimiento noble le impulsaba a huir de la seducción de aquella sirena; y así se explicaban sus inmotivadas ausencias, al final de las cuales volvía taciturno, más enamorado que nunca.

Pero desde la noche en que la tuvo en sus brazos, comprendió que toda lucha sería inútil y se abandonó por completo a las sensaciones ardientes de su pasión. (73-74)

En la cita anterior, se expresa esa influencia que presenta el modernismo de elementos diversos, es la estética de la subjetividad, lo que define a la novela artística modernista y donde la mayor influencia proviene de la novela decadentista, con sus personajes, melancólicos, sensuales, refinados, excéntricos o “raros”; de la novela romántica de folletín retoma ese argumento romántico, según el modelo francés de Eugene Sue con sus novelas Los misterios de Paris o el judío errante. Esta novela en su primer momento fue publicada por entregas en el Diario de Honduras, entre mayo y junio de 1900. Igual forma de publicación tuvo la novela Lucia Jerez del cubano José Martí.

Esta obra que es considerada como la primera manifestación del relato modernista José Martí, critica los prejuicios sobre la mujer en el siglo XIX e inicios del siglo XX en Latinoamérica:

¡Allí no se vive con estas trabas de aquí, donde todo es malo! La mujer es aquí una esclava disfrazada: allí es donde es la reina. Eso es Paris ahora: el reinado de la mujer. Acá, todo es pecado: si se sale, si se entra, si se da el brazo a un amigo, si se lee un libro

ameno. ¡Pero esa es una falta de respeto, eso es ir contra las obras de la naturaleza! ¿Porque una flor nace en un vaso de Sevres, se le ha de privar del aire y la luz? ¿Porque la mujer nace más hermosa que el hombre, se le ha de oprimir el pensamiento, y so pretexto de un recato gazmoño, obligarla a que viva, escondiendo sus impresiones, como un ladrón esconde su tesoro en una cueva? (Martí, 1994, pág. 50)

Martí compara la situación de la mujer en Paris y en los países latinoamericanos y las condiciones en que se desenvolvía la vida social de la mujer en su rol de madre al frente de su hogar durante la época de finales del siglo XIX en Latinoamérica.

Formando parte de este ideario se considera la belleza en una mujer humilde como un peligro; en Lucía Jerez la joven que reúne estas cualidades es Sol del Valle ; en Almas trágicas quien representa ese imaginario social es Alicia ; quien en menos de seis meses logra convertirse en una señora respetable de una familia burguesa ; logrando asimilar a sus cualidades domésticas una cuota de talento artístico al aprender a tocar el arpa y el piano, complementado con sus diarias lecturas de obras literarias modernas de la literatura francesa. Esta representación del sujeto cultural de la mujer centroamericana resulta hasta cierto punto muy cuestionada por las políticas de los Estados y el rol hegemónico de la cultura patriarcal representada en las mismas instituciones como la familia, la escuela, la Iglesia durante el siglo XIX; y que son los referentes inmediatos donde se reproducen estos esquemas de dominación masculina. Otro aspecto que tienen en común Almas trágicas y Lucía Jerez de Martí es su admiración por la cultura francesa, la siguiente cita lo contextualiza:

Rieron todos; pero Adela ya había echado camino de Paris, quién sabe con qué compañero, los deseos alegres. Ella quería saberlo todo, no de aquella tranquila vida interior y regalada, al calor de la estufa, leyendo libros buenos, después de curiosear discretamente por entre las novedades francesas, y estudiar con empeño tanta riqueza artística como Paris encierra, sino la vida teatral y nerviosa, la vida de museo que en Paris generalmente se vive, siempre en pie... (Martí, 1994, pág. 50)

Al igual, que Alicia en Almas trágicas; en la novela Lucía Jerez, la representación del imaginario femenino del sujeto cultural; en este caso, se representa en Adela, que es una

seguidora del ideal del París mítico, como se identifica en las palabras del narrador arriba señaladas; se vuelve a identificar ese medio de comunicación textual que servía a la mujer burguesa para instruirse: la novela.

Si la lectura es lo que permite a estas féminas alcanzar su pleno desarrollo como sujetos femeninos, es una debilidad que afecta su afición por las novelas; según los criterios que se consideraban durante el fin del siglo XIX e inicios del siglo XX; no se consideraba beneficiosa la afición de las mujeres a la lectura como sucedió con la protagonista Enma en la novela *Madame Bovary* de Flaubert.

Uno de los argumentos que se tienen en contra, es que la lectura de novelas, no contribuye al rol fundamental de ser buenas esposas y madres. Esas largas horas que se gastaban las mujeres en devorar sus libros favoritos, bien pudieron ser utilizados en otras actividades que estaban dentro del rol de “Ángel del hogar”; esta práctica de mujer lectora no va ser aceptada o es vista con recelo por hombres y mujeres de la época. La visión negativa de la mujer lectora está determinada por los efectos nocivos que se derivan de esta actividad; sus lecturas de novelas francesas decadentes les cambian el carácter, evolucionando de alegres a calculadoras y frías. Estos efectos se pueden señalar que se encuentran presentes en los personajes femeninos de la novela *Almas trágicas*.

Otro aspecto que se manifiesta en la novela de Turcios y en la de Martí es la admiración por la moda y la cultura francesa: “Hablaban de las últimas modas, de que en París se rehabilitaba el color verde, de que, en París, decía Pedro, nada más se vive. (Martí, 1994, pág. 49)

Hay una manifiesta admiración por lo novedoso, de las modas y este imaginario femenino se alimenta en la inagotable seducción y hechizo de un París imaginario, equiparado, con estereotipada frecuencia a sus mujeres vestidas de gemas, encajes y tules que invitan a disfrutar la vida galante de sus bares y salones en donde la mujer fatal se corrompe noche a noche. Es la admiración que tiene el sujeto cultural periférico por la cultura hegemónica de la modernidad europea, específicamente en este caso por la literatura y la moda francesa.

Similar situación se presenta en la novela de Turcios donde Alicia:

La modista encantada que todas envidiaban era ella misma. Sus dedos de hada eran los creadores de aquellos prodigios de habilidad, que arrancaban sonrisas de despecho a las menos benévolas. Ella, ayudada por los periódicos de modas que recibía todas las semanas de Europa, confeccionaba aquellos trajes ligeros y vaporosos que acariciaban su cuerpo mórbido y cuyos corpiños de encajes de Holanda besaban su pecho de azucenas suaves y sutiles ondulaciones. (Turcios, 2004, pág. 59)

La voz narrativa se encarga de poner en relieve la importancia que tiene para Alicia ser su propia diseñadora de sus trajes; con la ayuda de la suscripción de revistas que recibía de los principales periódicos de moda que recibía de Europa cada semana.

Los demás personajes femeninos tienen una presencia muy relevante dentro de la estructura argumental de la novela en cuanto tienen ciertas afinidades con los gustos de Alicia:

Adela entretenía sus ocios leyendo libros útiles y agradables, ejercitándose en el piano y cultivando flores extrañas y delicadas. Julio la llevaba a algunas fiestas, en las que ella hacía el papel de vieja. No bailaba nunca. En las reuniones de los Álvarez tocaba piano o se entretenía con alguna señora en jugar ajedrez. Le gustaba el bullicio de las fiestas; pero no sentía deseo alguno de tomar parte en ellas. Era de un temperamento reposado y dulce y en su frente graciosa se advertía ya esa tristeza prematura de los seres infortunados. (78)

Como se puede identificar en la cita anterior; Adela comparte con Alicia el gusto por la lectura y la música, especialmente le agradaba tocar el piano. Con la llegada de Rafael Mendoza se había convertido en una gran admiradora de la obra literaria del poeta argentino. Su mismo hermano la había interrogado en cierta ocasión: — ¿Qué estás leyendo? —le preguntó una tarde su hermano, encontrándola con el mismo libro con que la dejó al salir.

—Un libro de versos de tu amigo Rafael Mendoza. Se titula Ondas muertas y me parece admirable. En él he encontrado más dolor y más tristeza que en todos los demás libros que he leído.

—Rafael es un gran poeta. No conozco un espíritu más exquisito y elevado que el suyo. A propósito: él me hablaba ayer con tan entusiasmo de tu persona, que no es remoto se enamore de ti. (78)

En este diálogo se puede identificar la fina sensibilidad de Adela a la buena literatura, por los juicios que expresa del libro Ondas muertas, donde encuentra ese espíritu decadentista que le ha dejado su lectura. La educación de Adela había sido obra de su hermano Julio, cuando Rafael llega a Tegucigalpa Adela tiene 15 años, luego se enamora de él. Revisemos la valoración que nos brinda la voz narrativa acerca de esta situación:

En aquellas interminables y tristes veladas fue cuando la pasión que empezaba a germinar en el alma de Adela se desarrolló con todo el vigor de la juventud. Rafael se hizo dueño absoluto de aquel corazón puro y sensible, sin intentarlo siquiera, ni darse apenas cuenta de ello. Demostraba a la joven ese afecto que nos inspiran las hermanas de nuestros amigos íntimos; afecto respetuoso y desinteresado, que nunca pasa de los límites de las amistades comunes.

Por ciertas circunstancias y detalles que de ninguna manera pueden escaparse a la observación de un hombre de talento, Rafael llegó a comprender la desgraciada pasión que había inspirado a la joven. Fueron también para él revelaciones mudas, pero elocuentes, su extraña turbación cuando él la hablaba, las miradas de sus hermosos ojos obstinadamente fijos en su persona y que había sorprendido, sin que ella lo notara, en el fondo de los espejos; y más que todo, la tristeza continua y tenaz que se advertía en el rostro de Adela: tristeza natural de toda mujer enamorada que ha llegado a comprender el imposible de su pasión. (98)

La relación que se establece entre Adela y Rafael, permite que la hermana de Julio se enamore de su maestro, esas lecciones que diariamente le impartía a la joven la llevan a sentir un gran afecto por el mejor amigo de su hermano. Pero ella no es la única que logra enamorarse del joven argentino; también se enamora de Rafael la sobrina de Alicia.

Hortensia, la sobrina de Alicia, se enamora de Rafael a través de su relación que se da a partir de las clases de literatura, que Rafael le imparte todos los días.

Esto viene a plantear un conflicto en la novela donde se crea un triángulo amoroso donde la punta de la pirámide será ocupada por Rafael y en las bases de esa pirámide aparezcan Alicia – Rafael- Hortensia. Hortensia y Adela eran íntimas amigas desde que se conocieron, Adela le llevaba dos años y era más crecida pero debido a esta situación que ambas se enamoran de Rafael, su relación poco a poco se hace fría.

Después de revisar lo que se plantea en la novela en relación a la educación femenina, este aspecto tiene mucha importancia porque como se ha analizado antes Alicia en muy poco tiempo logra progresar a través de una educación autodidacta y luego con la ayuda de un tutor hacer grandes progresos en su formación artística e intelectual, la formación de Adela y Hortensia se encamina en esa misma dirección.

La idea que imperaba durante casi todo el siglo XIX es que la mujer representa el modelo tradicional del “Ángel del hogar”, el cual partía del principio de que las mujeres estaban únicamente destinadas a ejercer su papel como madre, esposa e hija de manera sumisa y discreta, alejadas en todo momento del ámbito público de la sociedad. Al facilitarles formación educativa estas jóvenes se les aleja del modelo impuesto por la sociedad patriarcal de la época. Esta problemática, que se desarrolló sobre todo en torno a la idea de la educación femenina, tuvo un gran eco también en el campo de la Literatura, debido a que las mujeres habían adquirido una mayor conciencia social e individual y crecía en ellas cada vez más una voluntad de aspirar a otros campos de la esfera pública. Con este objetivo, vieron en la prensa un medio que les permitía expresar aquellos asuntos que les preocupaban y que, según pensaban, eran propios de su sexo.

En la novela no se manifiesta este deseo por parte de Alicia por escribir y publicar, pero en esta misma época ese deseo fue una lucha que tuvo la mujer por ganar espacios de visibilidad social a partir de la escritura. Por otro lado, debe afirmarse que hubo un género literario considerado especialmente peligroso. Era este el de la novela, a la que se accedía generalmente por placer y no bajo la búsqueda de ningún valor moral. Por ello, pronto se vio como una amenaza por parte de los hombres, pero también por algunas

mujeres conservadoras. En ambos casos se consideraba que la lectura de estos libros conllevaba un doble riesgo social y moral:

Los libros mantenían a las mujeres ociosas. Con las novelas no se instruían y el tiempo empleado en su lectura no lo dedicaban a otras tareas más propias a su condición femenina. Se desviaba, por tanto, a la mujer de su auténtica misión en la vida: buena esposa y mejor madre. En segundo lugar (...), debido a las particularidades de la literatura romántica, la novela podía excitar las pasiones. (C.J.Morales, 2008, pág. 116)

A lo anterior, se sumaba, además, otro peligro, que consistía en la posible pérdida de identidad de las costumbres femeninas de la cultura española puesto que la mayor parte de las novelas leídas por las mujeres eran traducciones, generalmente, de autores franceses, así como novelas propias del Romanticismo. Este es la situación que vive Alicia; es una gran admiradora de la literatura francesa, a través de sus contactos con un editor francés que mes a mes le remitía las novedades literarias, y así se mantenía al día de lo nuevo que se publicaba en Francia:

Llegaban aquellas ediciones elegantes, con las paginas vírgenes, con el papel aun húmedo; y ella se anegaba con una voluptuosidad espiritual, en las fuertes emanaciones de aquella literatura malsana, en los perfumes acres, en las quejas angustiosas y apasionadas, en los estremecimientos de lujuria y en la orgía de carnes y de vahos sexuales de que están saturadas las obras de los artistas parisienses... (63)

El espíritu joven de Adela y Hortensia es influenciado tanto por el hermano de Adela Julio y Hortensia por su tía Alicia, luego con la llegada de Argentina de Rafael Mendoza ese espíritu juvenil se va a encender a través del magisterio del poeta en ambas amigas; es indudable el cambio en su visión de mundo en Adela y Hortensia después de recibir clases con Rafael Mendoza:

Él se ofreció a Luciano y a Alicia para completar la educación de la niña, con la enseñanza de ciencias superiores. Escogería para la clase una hora en que le dejaran libre sus ocupaciones en el establecimiento de Rafael, donde trabajaba hacía mucho tiempo. El matrimonio acogió agradecido la oferta.

Pronto se estableció, entre el maestro y el discípulo, esa tierna confianza que, con el trato diario, une a dos seres de edades diferentes. Al cabo de algún tiempo, Hortensia llegó a considerar la hora de clase como una fiesta esperada con placer. Rafael la conmovía con sus explicaciones sencillas y claras, que tomaban un carácter interesante y novelesco cuando se referían a los lejanos mundos que flotan en el espacio, o a los soles y a los astros, a las estrellas errantes y a los cometas, cuyas inmensas colas luminosas, como cabelleras incendiadas, había visto de muy pequeña en los textos de Astronomía.

En materia literaria, le hacía conocer la obra de los clásicos de las diferentes edades, comparándolas con las modernas y explicándole detenidamente la diferencia de ideales de sus autores; y las evoluciones por que han pasado todas las literaturas universales, hasta llegar a las de nuestros días. (80)

Lo relevante de esta educación es que Hortensia resulta una excelente alumna en todas las áreas, tanto científicas como humanísticas, con grandes dotes en las bellas artes, en la literatura francesa, española donde Hortensia mostraba grandes progresos y era una excelente declamadora de versos. Nótese además el lenguaje refinado, preciosista que utiliza el narrador en su descripción. En resumen, la joven tenía una extraordinaria facilidad de comprensión, flexibilidad de inteligencia y demostraba un buen gusto por el arte y la literatura europea. Turcios presenta a la mujer como dotada para las actividades intelectuales, tal como se infiere de lo anterior; posición que contrasta con la de Rubén Darío que consideraba que la función de la mujer era la ser la guardiana del hogar.

La representación que el narrador nos hace de Adela y Hortensia está determinado por una caracterización de sus rasgos decadentes, sensuales, refinados y perturbados con una tristeza marcada por sus inclinaciones abúlicas de los personajes : Las dos eran tristes; pero la tristeza de Adela era más honda, más humana, más inconsolable; mientras que la de Hortensia era una dulce melancolía, una expresión de lánguida ternura, impresa hasta en sus movimientos, que tenían dejadeces de caricias. Se parecían, moralmente, en el carácter reservado, poco dado a expansiones y alegrías ruidosas; y aún más en su afición a los libros y a la música. Eran silenciosas, amigas de la soledad, del misterio de los plenilunios y de las luces violetas de las alboradas.

Recién llegado Rafael, hacía tres años —les había leído a las dos uno de sus libros de colores, CANCIONES DEL CREPÚSCULO. Era en mayo. En las tardes bajaban al jardín de la casa de Adela —desde donde se descubrían, por el ocaso, las líneas azules de los horizontes— y allí, sentados sobre los céspedes amarillentos, escuchaban aquellas dos almas vibrantes y sensibles, la música de las estrofas lapidarias, sobrecogidas por un misterioso sentimiento, por una impresión indecible que las hacía permanecer, mientras duraba la lectura, sumergidas en un silencio casi religioso. Con las manos unidas, con las pupilas húmedas, las dos pequeñas se embriagaban, escuchando los tenues ritmos de aquellos versos apasionados. (105- 106)

En la cita anterior, se manifiesta la influencia de la sensibilidad estética de la novela decadentista, aquí vemos como ese espíritu de refinamiento estético soñador, nos evoca al personaje de la novela de Huysmans, que muchos modernistas como José Asunción Silva, Carlos Reyles, Rubén Darío, Julián del Casal y otros modernistas incluido Enrique Gómez Carrillo retoman en sus escritos. Turcios se pone en esa línea de influencia al retomar las ideas estéticas del personaje de Des Esseintes de la novela A contrapelo de Joris -Karl Huysmans, la cual se convertirá en el modelo indiscutible de novela simbolista –decadente que cultivaran con fina sensibilidad algunos escritores modernistas entre los que podemos incluir a Froylán Turcios con su novela Almas trágicas.

Este tipo de novela presenta un personaje artista (que puede ser un poeta como en el personaje Rafael Mendoza) con rasgos bohemios , que no puede soportar la prosa vulgar y materialista del mundo moderno y busca otro mundo en el universo personal y refinado de sus propias impresiones , emociones y meditaciones , orientadas siempre por una profunda y selecta sensibilidad estética , entregada al culto aristocrático del arte y la belleza ideal e inexpresable , cultivando la fantasía , el ensueño , el erotismo , la extravagancia rebelde y la originalidad personal. Rubén Darío al igual que Rafael Mendoza se presenta dentro de la novela: como un revolucionario que expresa otras ideas, otros experimentos a la poesía tradicional, y esta circunstancia tiene una fuerte significación en relación a las ideas que representaba en esa época el modernismo.

Aparece como un innovador literario, igual a la función que represento Darío dentro de la poesía modernista a finales del siglo XIX.

“el entorno social no desaparece necesariamente de la narrativa modernista; lo que ocurre es que el individuo se convierte en la piedra de toque de la validez de la experiencia. La única experiencia posible, auténtica, es la individual”. (Longhurst, 2014, pág. 24)

Rafael Mendoza se convierte en la novela en el exponente del héroe decadentista; a través de su oficio de poeta. Para identificar este aspecto cito a continuación la opinión de William R. Risley con estas palabras: “El famoso A Rebours de Huysmans (1884) , hoy considerado por muchos como arquetipo del género, inspiró la “concepción simbólica “ de la novela que describió Jean Moréas en su famoso manifiesto de 1886, perfilando al héroe pasivo que utiliza el mundo como pretexto para sus propias sensaciones , con el resultado de crear un orbe cuyos objetos empíricos sólo importan como símbolos , extensiones de la interioridad de su perceptor –creador”. (Jiménez, 1979, pág. 276)

Entonces, para ir cerrando este círculo que se teje alrededor del sujeto cultural femenino en la obra Almas trágicas; se revisaran las valoraciones que en su época hizo la escritora Emilia Pardo Bazán acerca de la educación femenina y la educación patriarcal, a finales de siglo XIX. La autora sostenía que se debía brindar educación a las niñas y velar por la emancipación del sexo femenino de los esquemas patriarcales dominantes. En la cita siguiente se resume la posición de la autora acerca de la educación de la mujer durante el siglo XIX:

Apenas pueden los hombres formarse idea de lo difícil que es para una mujer adquirir cultura autodidáctica y llenar los claros de su educación. Los varones, desde que pueden andar y hablar, concurren a las escuelas de instrucción primaria (...). Todas ventajas; y para la mujer, obstáculos todos. Viendo lo mal fundado de mi instrucción, mi erudición a la violeta y el desorden de mis lecturas, me impuse el trabajo de enlazarlas y escalonarlas, llenando los huecos de mis conocimientos a modo de cantero que tapa grietas de pared (Bazan, 1999, pág. 25)

Entonces, se puede identificar la opinión de una de las mujeres españolas que asumió como escritora las dificultades que se presentaban en la sociedad heteropatriarcal durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX en el panorama de la cultura española y latinoamericana.

En la novela Turcios idealiza el acceso a la educación de sus personajes femeninos, y donde ocupa un lugar privilegiado el personaje de Alicia, ya por ser la esposa de un rico comerciante, logra tener acceso libre a la cultura francesa; libros, modas, artes, no hay ningún límite que le impida poder adquirir lo que está disponible en la esfera del mercado cultural europeo. Esta situación le permite conocer de primera fuente la literatura francesa, sus principales novelistas de la novela naturalista y decadentista. En relación a los otros personajes Adela y Hortensia tienen su proceso de acceso a la educación, tal como se identifica en la muestra siguiente:

Pronto se estableció, entre el maestro y el discípulo, esa tierna confianza que, con el trato diario, une a dos seres de edades diferentes. Al cabo de algún tiempo, Hortensia llegó a considerar la hora de clase como una fiesta esperada con placer. Rafael la conmovía con sus explicaciones sencillas y claras, que tomaban un carácter interesante y novelesco cuando se referían a los lejanos mundos que flotan en el espacio, o a los soles y a los astros, a las estrellas errantes y a los cometas, cuyas inmensas colas luminosas, como cabelleras incendiadas, había visto de muy pequeña en los textos de Astronomía.

En materia literaria, le hacía conocer la obra de los clásicos de las diferentes edades, comparándolas con las modernas y explicándole detenidamente la diferencia de ideales de sus autores; y las evoluciones por que han pasado todas las literaturas universales, hasta llegar a las de nuestros días. (80)

En el último párrafo de esta cita podemos identificar que dentro de esta formación que se le ofrece a la mujer, se incluye una educación literaria completa dentro de la historia de la literatura universal, privilegiando por supuesto la literatura moderna, donde podemos ubicar la nueva literatura que representa Rafael Mendoza. Esta idea que desarrolla Turcios en su novela es algo inusual dentro de la formación que se le podía ofrecer a la mujer durante estos momentos, sino para ello se revisó la posición de Doña Emilia Pardo

Bazán⁷¹, por eso el autor de acuerdo a sus preferencias literarias idealiza este aspecto dentro de la novela, al igual como se acostumbraba con las heroínas de la novela por entregas o novela de folletín, muy de moda durante el siglo XIX en Europa y luego puesta de moda en Latinoamérica durante las primeras décadas del siglo XX, teniendo como principal cliente, consumidora la mujer latinoamericana de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, donde se reproducen las Alicias, las Hortensias como modelos de mujeres educadas a partir de una cultura libresca decimonónica, todo esto dentro de los procesos de los circuitos de la modernización que experimentan las clases hegemónicas en su afán de adquisición y consumo de bienes simbólicos de la cultura europea.

⁷¹ José Quiroga, su marido, le pidió por favor que dejara de escribir para no abochornarle más. Ella se negó, por lo que desde ese momento ya nunca más vivieron juntos. Pardo Bazán comenzó entonces una exitosa carrera literaria que alcanzaría un gran éxito con *Los pazos de Ulloa* (1886-87), obra cumbre del naturalismo español, aunque su producción posterior tomaría una senda más realista, marcada incluso por un espiritualismo muy influido por un catolicismo que, en realidad, nunca abandonó.

CONCLUSIONES

A finales del siglo XIX como consecuencia de la aparición del positivismo en Latinoamérica se va ir gestando un gran desarrollo social, signo de la aparición de la idea de modernidad. El consumo y formas de vida de las clases hegemónicas se europeizaron, adoptando el lujo y las costumbres de las elites dominantes de la sociedad francesa y británica de fines del siglo XIX. Formas de vida que en la producción literaria de los modernistas se exalta la riqueza y el cosmopolitismo, como ocurre a través de los personajes en la novela *Almas trágicas* de Froylán Turcios.

En este momento se da una profesionalización de los escritores, ya que estos pueden dedicarse exclusivamente a la literatura, por su misma condición burguesa de la mayoría que tienen o representan. Todo esto da como resultado un culto al materialismo, el culto a la riqueza y al modelo económico capitalista. Darío en sus planteamientos sociales va creer en la idea que la cultura europea beneficie a estas naciones como medida de apoyo para salir del retraso y el provincialismo e ignorancia en que se encontraba la cultura en estas naciones. Ideas que se mantienen en vigencia hasta la segunda mitad del siglo XX.

EL modernismo latinoamericano plantea en su cosmovisión una interpretación particularmente determinada por la influencia positivista que es la variante ideológica dominante durante finales del pasado siglo, y en la cual se desarrolla la novela *Almas trágicas* de Froylán Turcios.

Dentro del desarrollo de las sociedades latinoamericanas en el momento de la eclosión de la estética modernista, correspondería a la tercera etapa que propone Comte “El Estado Positivo en donde se busca una perfección plena del espíritu humano, como una revelación sucesiva de los distintos estados del espíritu. Esta situación, es la que viven los personajes de la novela del escritor hondureño Froylán Turcios.

La modernidad anhelada por los modernistas se encuentra en esta etapa del Estado Positivo. El sujeto cultural de los personajes de *Almas trágicas* es poseedor de un planteamiento ideológico importado de Europa que gradualmente se va adaptando a la realidad concreta de las emergentes burguesías nacionales centroamericanas través de la ideología de sus representantes directos, las elites económicas.

En los representantes del modernismo centroamericano identificamos una visión de mundo dependiente de la cultura europea del siglo XIX, y a partir de la cual replantean su interpretación de sus propios signos, y en donde estos significantes que encuentran en la realidad de estas naciones, les sirven para crear una nueva sensibilidad estética que da como resultado una nueva literatura original. Logrando así asimilar todos los aspectos de la tradición clásica de la cultura europea y de la tradición cultural centroamericana y latinoamericana, volviendo al final de todo este proceso a la naturaleza americana, y en donde Andrés Bello es el primer referente de esta transformación de la nueva cultura latinoamericana que se consolida desde finales del siglo XIX hasta principios de las primeras décadas del siglo XX.

En las novelas analizadas cada escritor, ha intentado explicar y comprender el mundo representado, entonces, la visión de mundo que resulta en cada caso específico viene a ser el resultado de la interpretación que desarrolla el sujeto transindividual, en este caso cada uno de los autores estudiados en su intento de liberar al sujeto cultural periférico de los circuitos de la marginación intentando insertarlo en el progreso económico de la llegada de la modernidad. Por consiguiente, tenemos la forma de percibir esa realidad, como la mira, y todo esto condicionado por el medio histórico social, cultural y político en que se desarrollan las novelas.

El modernismo plantea en su cosmovisión una interpretación muy particular de entender la realidad Latinoamérica en tanto que las elites ilustradas, liberales y progresistas tienen una visión conservadora de entender y explicar los procesos de barbarie y civilización en que se encuentra sumida Centroamérica y Latinoamérica durante finales del siglo XIX. Una visión de mundo que está ligada a la cultura europea y en donde a partir de esta el sujeto cultural responde con planteamientos de renovación en el campo de la política, las letras, la sociedad, y en este enfrentamiento con las estructuras hegemónicas heredadas del positivismo genera un conflicto dentro de las estructuras ideológicas de la sociedad y en donde la subjetividad, la ambigüedad de los discursos dominantes fragmenta la conciencia del individuo en una sociedad donde domina una visión pragmática de las esferas de la vida pública y la privada, dando como consecuencia un doloroso proceso de inserción en el circuito de la modernidad europea; todos estos problemas se pueden

ver reflejados en las temáticas que desarrollan cada una de las creaciones de los modernistas centroamericanos y latinoamericanos; ya sea en la novela, la poesía y el cuento.

En *El oro de Mallorca* Darío expresa una desconfianza hacia la mujer, pues para él la mujer representa el poder de seducción, pero en donde esta relación culmina en una desilusión, en un desengaño y en algunos casos se impone la tiranía de la mujer, por tanto, llega a considerar a la mujer como una imagen de la mujer fatal. Su posición es conservadora pues considera que la mujer debe ser la representación del ángel del hogar, en el campo intelectual, sostiene que si la mujer logra alcanzar un desarrollo intelectual es algo que él considera que se sale de la norma. En cambio, en la novela *El Evangelio del amor* aparece una visión de la mujer sometida a la cultura patriarcal heredada de la tradición religiosa del cristianismo, en este caso el sujeto femenino; Eudisia representa a la mujer sumisa al poder de la cultura patriarcal que se fomenta durante La Edad Media.

Las últimas décadas de finales del XIX es la imagen de un sujeto cultural en crisis: crisis identitaria originada por las fracturas del orden significativo del mundo que afectan a los protagonistas Teófilo Constantino en la novela *El Evangelio del amor*, Benjamín Itaspes en la propuesta inconclusa de Rubén Darío, Rafael Mendoza y Julio Herrera en la propuesta novelística de Froylán Turcios durante el desarrollo de las instituciones que posibilitarían alcanzar la inserción de la cultura y la economía latinoamericana en los grandes circuitos de las sociedades más desarrolladas de la modernidad europea durante el final del siglo XIX y las primeras cinco décadas del siglo XX.

En la novela *Almas trágicas* de Froylán Turcios, ofrece un cuadro temático sin diferencias de carácter sustantivo: variantes del binomio amor-muerte (la amada prematuramente muerta, el amor como vencedor de la muerte, las solicitudes específicas a la amada para cuando él muera); exaltación de los estados mórbidos del espíritu (la melancolía, la tristeza, la añoranza del pasado); mitificación de la mujer (especialmente en lo concerniente a las cualidades con las cuales se la pondera: virgen, bellísima y extremadamente joven); idealización de la naturaleza como marco idílico en consonancia con la euforia amorosa; todo esto recreado a través de una prosa esteticista que va en consonancia con la conciencia del oficio del escritor modernista.

En la novela *Almas trágicas* se encuentra que el concepto de cultura se refiere a las estructuras mentales comunes que se generan al interior de una familia, un grupo social y un individuo (Rafael, Julio, Alicia) y en donde estas estructuras están conformadas por conocimientos y valoraciones del mundo, por tanto al asumir su rol de sujetos culturales adoptan posiciones éticas y estéticas que se encuentran determinadas de forma particular por la práctica de su propia visión de mundo dentro de la novela *Almas trágicas*. El escritor se convierte en vocero de su grupo de manera consciente o inconsciente, a través de la obra literaria y de forma crítica nos comunica su axiología y sus valores.

La representación de lo erótico para los modernistas va ligado a la búsqueda de consuelo ante el dolor existencial, el terror a la muerte y la explotación de la sociedad hacia el poeta, en el caso de Rubén Darío en su novela *El oro de Mallorca*. Pero hay otras formas de presentar lo erótico como las que aborda Enrique Gómez Carrillo en su novela *El Evangelio del amor*: la lujuria, el placer desenfrenado, el amor incestuoso, homosexual en donde los dos géneros llenan sus deseos eróticos y con sus instintos sexuales hasta saciar su deseo. Pero también se representa un erotismo reprimido producto de la tradición religiosa.

En la relación Teófilo-Eudisia se manifiesta la reacción del cuerpo femenino en sus partes más sensibles al momento de la entrega, sin embargo, el hombre pasivo y tímido se aleja antes de consumar el acto sexual, demostrando la incapacidad de poder satisfacer a la mujer por su búsqueda ascética en que se encuentra el sujeto cultural, cansado por el amor carnal e impuro busca, el amor puro, el amor divino y emprende su vida ascética como medio de alcanzar su santidad. En cambio, en la novela de Froylán Turcios *erotismo y muerte*, son las dos grandes categorías que dominan la propuesta narrativa de Turcios. En *Almas trágicas* tenemos que la muerte se termina imponiendo sobre todo en la débil voluntad de los personajes masculinos. La relación Eros y Thanatos va ser la mezcla perfecta que utiliza Turcios como herencia de la novela de folletín, quien logra que sus personajes thanaticos se involucren en su experiencia sexual como un paso a su final trágico.

El tema de la religiosidad en la novela *El Evangelio del amor* se presenta relacionado a la crisis existencial /espiritual del sujeto cultural modernista en donde el protagonista ante

una juventud desenfadada trata de aliviar su vida con la búsqueda de la fe. Para ello Gómez Carrillo recurre a la historia y partir de ella nos sitúa en el siglo XIV en la ciudad de Bizancio. Construye un modelo arqueológico dentro un ambiente religioso en el que se desenvuelven los personajes accionados por sus pasiones y la aparición del personaje divino que actúa sobre el personaje Teófilo imponiéndole su voluntad. Las influencias de esta elección por parte de Gómez Carrillo proceden del modernismo teológico propuesto por Alfred Loisy durante el siglo XIX, que domino las ideas en el campo religioso y que afectó a escritores del siglo XIX como Miguel de Unamuno, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado entre otros.

El sujeto cultural centroamericana reflejado en las novelas El oro de Mallorca y Almas trágicas, intenta con su gusto por la cultura francesa, una evasión de la actualidad local provinciana, que era, a sus ojos un anacronismo. Ante esta situación, buscó como respuesta insertarse en la actualidad universal de la modernidad europea, cuya cosmovisión, creencias, moral, explicaciones, percepciones, instituciones, valores o costumbres, las convirtió al final en la norma cultural aceptada dentro del horizonte positivista del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX.

Para terminar el sujeto cultural del oro de Mallorca y de Almas trágicas comparten la búsqueda de lo religioso, de lo divino ya que en ambos se encuentra la idea de la perfección religiosa, porque tanto Benjamin Itaspes⁷² como Teófilo Constantino Niceforós, son continuamente dominados por la idea del anhelo de trascender desde el amor humano al amor divino en su recorrido como sujetos transindividuales, aunque fracasen persisten en su idea hasta el final de su vida.

⁷² En el oro de Mallorca Darío, reflexiona acerca de esto, y esta situación lleva directamente a los recuerdos de su infancia donde su madre adoptiva lo inicio en la vida religiosa, igual ocurre con Enrique Gómez Carrillo donde sus padres fueron fervientes católicos y esa huella marca la actitud religiosa del autor, que se manifiesta en el prefacio de Flores de penitencia como en El Evangelio del amor.

RECOMENDACIONES

Los estudios acerca del tema del sujeto cultural son raros, por no decir, inexistentes en el área de la novela modernista en Centroamérica. La producción literaria del modernismo centroamericano debe ser valorada en su dimensión cultural, social y estética, en relación con las corrientes literarias europeas del siglo XIX, y dentro del proceso de inserción de los procesos de la modernidad que se inicia a mediados del siglo XIX en América Central y América Latina. El Modernismo durante la época de su surgimiento y desarrollo a finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX intentó homologarse con el modernismo europeo y el resto de Latinoamérica.

Esta línea de influencia del modernismo europeo, es necesario considerar en futuros trabajos de investigación, en donde se indague la evolución del modernismo centroamericano y su relación con los representantes del modernismo europeo de finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Las investigaciones que se han realizado hasta el momento acerca del modernismo son muy escasas. En la actualidad se tienen referentes muy valiosos en el ámbito centroamericano. Entre estos se puede mencionar el trabajo realizado por José Antonio Funes en Honduras: “Froylán Turcios (1874-1943) y el Modernismo centroamericano”.

En Nicaragua la obra de Rubén Darío ha sido estudiada por Erick Blandón “Un cisne entre Gavilanes”, Leonel Delgado Aburto ha dedicado estudios a la obra de Darío entre otros. La investigación de la producción literaria de Enrique Gómez Carrillo se ha centrado específicamente en el estudio de sus libros de crónicas, siendo la mayor parte de estos trabajos desarrollados en el ámbito de la Academia española y norteamericana. Los estudios de la novela modernista de Enrique Gómez Carrillo han focalizado su atención en la novela titulada: “Tres novelas inmorales”, y han prestado poca atención a su última novela “El Evangelio del amor”.

Hay que considerar que todos estos estudios acerca del modernismo, realizados hasta este momento, pueden servir, como punto de partida en el futuro para investigaciones más amplias y profundas, acerca de la novela modernista en Centroamérica. La producción literaria del modernismo es muy amplia, se podría considerar en posteriores

investigaciones rescatar aquellos autores centroamericanos que aún permanecen en el olvido hasta este momento.

Se debe desarrollar una investigación rigurosa que abarque la historia completa del Modernismo centroamericano, por tanto, se debe dejar de considerar a los autores consagrados como figuras señeras. El estudio del Modernismo centroamericano debe incluir todos aquellos autores centroamericanos que sobresalieron en los diferentes géneros que se cultivaron durante el Modernismo y que han sido invisibilizados y marginados durante todos estos años por el canon oficial.

En los programas de estudio de Literatura latinoamericana y centroamericana de la Licenciatura en Letras, que se imparten en el Departamento de Letras de la Facultad de Ciencias y Humanidades de la Universidad de El Salvador, es necesario que se incluya la lectura de la novela modernista. Al revisar los programas de estudio vigentes en la actualidad, predomina la ausencia de obras pertenecientes a la novela modernista tanto de autores centroamericanos como latinoamericanos. La poesía y el cuento son los únicos géneros que se abordan dentro de la propuesta de estudio de la estética del modernismo latinoamericano y centroamericano.

Referencias

- A.O, A. O. (2012). *Diccionario del sexo, el erotismo y el amor*. Buenos Aires: Valleta.
- Acereda, A. (2011). *El antimodernismo. Debates transatlánticos en el fin de siglo*. Palencia: Ediciones Cálamo.
- Acevedo, R. L. (2002). *El discurso de la ambigüedad. La narrativa modernista Hispanoamericana*. San Juan: Isla Negra Editores.
- Agustin, S. (1956). *De Trinitate*. Madrid: La Católica.
- Alberca, M. (2005-2006). ¿Existe la autoficción Hispanoamericana? *Cuadernos del CILHA*.
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Almería, L. B. (2002). *La imaginación literaria*. Barcelona: Montesinos.
- Amoretti, M. (1992). *Diccionario de Términos asociados en Teoría Literaria*. San José, C.R: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Bachelard, G. (1990). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1989). El problema del contenido, el materialy la forma en la creación literaria. En M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela* (págs. 13-75). Madrid : Taurus.
- Barthes, R. (1974). Introducción al análisis estructural de relatos. En R. B. et.al., *Análisis estructural del relato* (pág. 11). Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Bataille, G. (1970). *Breve historia del erotismo*. Montevideo: Ediciones Calden.
- Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Bazan, E. P. (1999). *Apuntes autobiográficos*. Madrid: Fundación José A. de Castro.
- Benveniste, E. (1977). El aparato de la enunciación. En E. Benveniste, *Problemas de lingüística general T.II* (págs. 82-91). México: Siglo XXI.
- Benveniste, E. (1994). *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo XXI.
- Bobes Naves, M. d. (1998). Concepto: definición y caracterización de la novela. En N. M. Bobes, *La novela* (págs. 7-58). Madrid: Síntesis.
- Bornay, E. (1990). *Las hijas de Lilith*. Barcelona: Cátedra.
- C.J.Morales, J. J. (2008). *La prosa modernista hispanoamericana*. Madrid: Alianza Editorial.

- Cardoza, F. S. (1978). *Observaciones sobre "El Evangelio del Amor" de Enrique Gómez Carrillo*. Guatemala.
- Carrillo, E. G. (1923). *Flores de penitencia*. Madrid: Biblioteca Renacimiento.
- Carrillo, E. G. (1967). *El evangelio del amor*. Guatemala: José Pineda Ibarra.
- Casanova, P. (2001). *La Republica Mundial de Las Letras*. Barcelona: Anagrama.
- Castañar, J. C. (2002). *Modernismo teologico y Modernismo literario*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Catelli, N. (2001). *Testimonios tangibles : Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*. Barcelona : Anagrama.
- Chicharro, A. (2012). *Entre lo dado y lo creado. Una aproximación a los Estudios Sociocriticos*. Varsovia: Sowa:Universidad de Varsovia.
- Cros, E. (1980). *Ideología y genética textual*. Madrid: Cupsa.
- Cros, E. (1986). *Literatura , Ideología y Sociedad*. Madrid: Gredos.
- Cros, E. (2003). *El sujeto cultural. Sociocritica y psicoanálisis*. Medellín: EAFIT.
- Cros, E. (2003). *La Sociocritica*. Madrid: Arco Libros.
- Dario, R. (1889). *A. de Gilbert*. San Salvador: Imprenta Nacional.
- Dario, R. (2000). *Cuentos Completos*. Mexico: FCE.
- Davidson, N. (1971). *El concepto de modernismo en la crítica hispánica*. Buenos Aires: Nova.
- Delgado Aburto, L. (2012). Modernidad , Modernismo y escrituras de sí:Las autobiografías darianas como texto heterogeneos. En L. (. Delgado Aburto, *Excentricos y Perifericos : Escritura y modernidad en Centroamerica* (págs. 39-84). Pittsburg: Instituto interamericano de Literatura Iberoamericana.
- Derrida, J. (1994). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Diego, R. D. (2000). Sobre el héroe decadente. *Theleme*, 57-65.
- Dijkstra, B. (1994). *Idolos de la perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Barcelona: Debate.
- Dor, J. (1996). *Introducción a la lectura de Lacan*. Barcelona: Gedisa.
- Durand, G. (1994). *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*. Buenos Aires : Biblos.
- El nuevo Diario*. (Martes de 10 de 2019). Recuperado el Martes de 10 de 2019, de El nuevo Diario: www.elnuevodiario.com

- Eliade, M. (1969). *Mefistófeles y el andrógino*. Madrid : Ediciones Guadarrama.
- Escalante, M. (2016). *La naturaleza como artificio. Representaciones de lo natural en el modernismo*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Espinoza, E. T. (2007). *Enrique Gómez Carrillo, el cronista errante*. Guatemala: F&G Editores.
- Fages, J. B. (1973). *Para comprender a Lacan*. Barcelona: Amorrurtu.
- Fernández Ripol, L. M. (2001). *Los Viajes de Rubén Darío a Mallorca*. Barcelona: Editor: José J. de Olañeta.
- Fernández, F. (2000). El héroe decadente. *Theleme. Revista Complutense de Estudios franceses.*, 79-88.
- Ferreras, J. I. (1980). *Fundamentos de sociología de la literatura*. Madrid: Cátedra.
- Filinich, M. I. (1994). *La voz y la mirada. La teoría y análisis de la enunciación literaria*. México: Plaza y Valdés.
- Fillola, A. M. (2003). Los intertextos del discurso de la recepción. En A. y. P. Cerrillo, *Intertextos: Aspectos sobre la recepción del discurso artístico* (págs. 23 -28). Castilla-Cuenca: Universidad de Castilla -La Mancha.
- Flaubert, G. (1974). *Madame Bovary* . Madrid: Alianza Editorial.
- Forradellas, A. y. (1997). *Diccionario de retórica , crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Funes, J. A. (2010). La mujer fatal en los cuentos del modernista hondureño Froylan Turcios (1874-1943). *Anales de Literatura Hispanoamericana* , 203-223.
- García, M. C. (1998). *Antonio de Hoyos y Finent, una figura del decadentismo español..* Oviedo: Departamento de Filología.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Madrid: Lumen.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* . Madrid: Taurus.
- Girardot, R. G. (1987). *Modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gómez Carrillo, E. (1967). *El Evangelio del amor*. Guatemala: José Pineda Ibarra.
- González, A. (1987). *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos.
- Gual, C. G. (2013). *La antigüedad novelada y la ficción histórica*. Madrid : Fondo de Cultura Económica.
- Guervos, L. D. (2004). *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid: Trotta.
- Guevara, R. (2009). *Homogenidad dentro de la Heterogeneidad . Un estudio temático del Modernismo poético latinoamericano*. New York: Peter Lang.

- Gutiérrez, F. (2012). La mitocrítica de G. Durand: Teoría fundadora y recorridos metodológicos. *Theleme*, 175-189.
- Hamon, P. (2012). *Texto e ideología*. Bogotá: Caro y Cuervo.
- Hegel, G. (1971). *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jiménez, J. O. (1979). *El Simbolismo*. Madrid: Taurus.
- Jiron Teran, J. y. (1992). *Dario, Rubén. Los limos más hondos y secretos . poemas ausentes en sus "Poesias Completas"*. Managua, Nicaragua: Editor: silvio Gurdian Bissio.
- Kempis, T. d. (1733). *La imitación de Cristo*. Sevilla: Castellana.
- La Santísima Trinidad*. (12 de 11 de 2018). Recuperado el 12 de 11 de 2018, de La Santísima Trinidad: <https://wol.jw.org/es>
- Leadbeater, C. (13 de 11 de 2018). *Leadbeater-Charles-Hombre-Visible-e-Invisible*. Obtenido de Leadbeater-Charles-Hombre-Visible-e-Invisible: <https://es.scribd.com>
- Litvak, L. (1979). *erotismo fin de siglo*. Barcelona: Bosch.
- Loisy, A. (1902). *L' Evangile et Eglise*. París.
- Longhurst, C. (2014). *Modernismo, noventayochismo y novela: España y Europa*. Bern: Peter Lang.
- López, J. F. (Jueves de Enero de 2019). *Siete llaves*. Recuperado el 26 de Enero de 2019, de Siete llaves: <http://www.hispanoteca.eu/index.htm>
- Lovejoy, A. (1983). *La gran cadena del ser*. Barcelona: Icaria.
- M. Bajtin, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- M. Domingo, J. M. (1995). *Los espacios poéticos de Rubén Darío*. New York: Peter Lang.
- M. M., M. S. (2011). *Introducción a la narratología*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Maldavski, D. (1974). *Teoría literaria general*. Buenos Aires: Paidós.
- Marchese, A. y. (1986). *Diccionario de Retorica , Critica y Terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Martí, J. (1994). *Lucía Jérez*. Madrid: Cátedra.
- Martí, J. (s.f.). *Lucía Jérez*.
- Martinez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Catedra.
- Medina, R. P. (1993). La estética de la fusión de las artes en la prosa modernista hispanoamericana. *THESAURUS Tomo XLVIII*, 641-654.

- Medina, R. P. (1994). La novela modernista: Poetizar la existencia. *Cuadernos Hispanoamericanos* 531, 150-158.
- Mendoza, J. M. (1946). *Enrique Gómez Carrillo. Tomo I*. Guatemala: Tipografía Nacional.
- Menton, S. (1960). *Historia Crítica de la Novela guatemalteca*. Guatemala: Editorial Universitaria.
- Minnemann, K. M. (1997). *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Morales, H. (2000). *Sujeto y Estructura*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Navarro, D. (2004). *Intertextualitat I. Alemania en la teoría de la intertextualidad*. Habana: Casa de las Américas.
- Olaso, M. A. (1988). *Spinoza: Filosofía, pasiones y política*. Madrid: Alianza Editorial.
- Oliver Belmos, A. (1968). *Ese otro Rubén Darío*. Madrid: Aguilar.
- Oviedo, J. M. (1989). *Antología crítica del cuento hispanoamericano 1830-1920*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pera, C. (1997). *Modernistas en París. El mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*. Verlag: Peter Lang .
- Perez reverté.com. (28 de 11 de 2017). *Patente de curso*. Recuperado el 28 de 11 de 2017, de Patente de curso: <http://www.perezreverte.com/articulo/patentes curso/44/uno-de-almogavares/>
- Praz, M. (2013). *El pacto con la serpiente. Paralipómenos de "La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica"*. Barcelona: Acantilado.
- qantara patrimonio cultural*. (27 de 10 de 2018). Recuperado el 27 de 10 de 2018, de qantara patrimonio cultural.
- R., J. C. (2005). *Introducción al estudio de la Literatura Hispanoamericana*. Madrid: Akal.
- Rama, A. (1984). *La Ciudad Letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Rodas, O. R. (1989). El discurso modernista y la dialéctica del erotismo y la castidad. *Revista Iberoamericana*, 43-62.
- Rougémont, D. d. (1945). *Amor y Occidente*. México: D.F.: Leyenda.
- Samuel barruecos*. (29 de 10 de 2019). Recuperado el 29 de 10 de 2019, de Samuel barruecos: <https://samuelbarruecos.blogspot.com>
- Santiañez, N. (2002). *Investigaciones literarias. Modernidad, Historia de la literatura y Modernismos*. Barcelona: Crítica.

- Scarano, L. (1997). El sujeto autobiografico y su diaspóra: protocolos de lectura. *Orbis Tertius II*.
- Spinoza, B. (1988). *Tratado de la reforma del entendimiento/Principios de filosofía*. Madrid: Alianza.
- Spinoza, B. (1990). *Tratado Breve*. Madrid: Alianza.
- Spinoza, B. (2000). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Trotta.
- Turcios, F. (2004). *Almas trágicas*. Tegucigalpa: Guardabarranco.
- Ureña, P. H. (1969). *Las corrientes literarias en la América Hispanica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vara, J. D. (2000). *La Edad Media: Siglos XIII-XV*. Madrid: Ramón Areces.
- Voloshinov, V. N. (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Vorobiov, N. N. (1974). *Lecciones de matemáticas populares. Números de Fibonacci*. Moscú : Editorial Mir.
- W.Dressler, R. y. (1997). *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona: Ariel.
- Zima, P. (2013). *Manual de Sociocrítica*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

