

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

**"Después no quedarían sino el caos y las tinieblas".
El dialogismo del mito de Edipo en el cuento "Yocasta confiesa"
de Angelina Muñiz-Huberman**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CREACIÓN LITERARIA

P R E S E N T A :

EDUARDO ABRAHAM DÍAZ PÉREZ

DIRECTORA

DRA. LETICIA ROMERO CHUMACERO

Ciudad de México, mayo de 2023.

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

ABSTRACT

La tradición clásica nos ha legado una serie de mitos que de una u otra manera determinan nuestra cosmovisión. La influencia de los mitos grecolatinos puede rastrearse en esquemas de pensamiento que, luego de más de dos milenios, parecen continuar sin alteraciones. Uno de estos esquemas es el pensamiento de la superioridad masculina y la silente abnegación con la que la mujer debe aceptar su condición: ser mujer es sinónimo de silencio. Sin embargo, en occidente las mujeres ya no están dispuestas a aceptar el destino que la tradición clásica las obliga a cargar. Dispuestas a romper el silencio al que han intentado someterlas, reconstruyen los mitos clásicos para construir una voz sonora. Angelina Muñiz-Huberman con el cuento “Yocasta confiesa” es un claro ejemplo de cómo pueden modificarse los esquemas de pensamiento a través de la reconstrucción de un mito clásico: el mito de Edipo. Por medio de un estudio minucioso de un personaje mítico a través de la tradición clásica, veremos cómo Yocasta toma la palabra en un breve relato que transgrede por completo los valores que la tenían sometida por ser mujer. Dicho estudio se basa principalmente en el dialogismo propuesto por Mijaíl Bajtín; siguiendo esta teoría, primero se hace un rastreo del personaje de Yocasta en toda la tradición clásica literaria grecolatina, para después poder establecer puntos de diálogo que ayudarán a observar la transformación que tiene el personaje en el cuento de Muñiz-Huberman.

Palabras clave: Yocasta, Edipo, Tradición clásica literaria, Dialogismo, Mitología grecolatina.

A todas las personas que me han acompañado en el camino,
especialmente a ti.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO I	
¿TRADICIÓN, HIPERTEXTUALIDAD, POLIFONÍA O DIALOGISMO?.....	10
CAPÍTULO II	
EPICASTA, EURIGANIA, EURIANASA, ASTIMEDUSA, YOCASTA.....	35
CAPÍTULO III	
LA TRANSFORMACIÓN DE UN MITO.....	61
CONCLUSIONES.....	87
FUENTES CONSULTADAS.....	92

INTRODUCCIÓN

A pesar de que la literatura clásica tiene más de dos mil años de haber sido publicada por primera vez, el día de hoy, distanciados en tiempo y espacio de aquella cultura, sus voces siguen haciendo eco en nuestras generaciones, sus temas no han perdido vigencia y reproducimos, muchas veces, los mismos esquemas de pensamiento que nos configuran como sociedad. Sin embargo, en otras ocasiones el eco de esas voces, aunque está presente, se ve distorsionado por la necesidad de actualización, de resignificación de los mitos para adecuarse a una sociedad distante en tiempo y en espacio, diferente en algunos aspectos, aunque muy semejante en otros. A pesar de que se pueden encontrar múltiples ejemplos de cómo nuestra sociedad moderna encuentra semejanzas con las sociedades antiguas, especialmente con la cultura romana, baste como ejemplo el caso de la literatura y los textos de ficción: si bien es cierto que se han creado nuevas estructuras narrativas, y con la nueva tecnología se han creado otras formas de narrar, como el cine, o los videojuegos, la estructura básica de una historia de ficción ha permanecido prácticamente inalterada: se presentan los personajes y el conflicto dramático, se desarrolla el conflicto, se llega al clímax y se resuelve el conflicto. Y el anterior es solamente un ejemplo somero pero evidente de cómo hay puntos de encuentro y desencuentro entre la sociedad moderna y la antigua.

Por lo anterior, en este trabajo propongo que la resignificación y reelaboración de mitos clásicos es una necesidad para una sociedad que busca hablar con una voz propia, porque aceptar la tradición implica, como veremos más adelante, utilizar la voz de los antepasados para expresarnos, pero rechazar por completo la tradición implicaría una

ruptura que volvería imposible la comunicación con el pasado. Para identificar cómo se resinifica y re-elabora un mito, rastrearé ecos de las voces de la literatura clásica principalmente en el cuento “Yocasta confiesa”, de Angelina Muñiz-Huberman, y analizaré cómo el mito grecolatino se va transformando para adecuarse a un nuevo contexto: donde los dioses y los oráculos han perdido terreno, aunque sus voces no se hayan apagado del todo. Me apoyaré principalmente en la teoría del dialogismo que Bajtín expone en su ensayo titulado “El problema de los géneros discursivos”, pues, de la mano del teórico ruso, veré cómo las voces de la antigüedad son recibidas, reproducidas, resignificadas y reconstruidas para generar nuevos discursos.

Si bien es cierto que pueden crearse mitos nuevos, la realidad es que los mitos clásicos se encuentran inmersos en la cultura y en la imaginación de las nuevas generaciones, por ello no basta con desecharlos como caducos; es necesario, en cambio, retomarlos adecuándolos, reformulándolos y haciendo que sirvan a nuevos propósitos con el fin que su función edificante no quede en el olvido, sino que responda a las necesidades de nuestra sociedad actual.

Somos herederos de la cultura clásica griega y, queramos o no, mantenemos muchos esquemas grecolatinos de pensamiento que nos configuran como mexicanos modernos. Sin embargo, es importante dialogar con la tradición clásica, volvernos conscientes de cómo estos estereotipos llegan hasta nosotros, cómo los recibimos, pero, más importante aún, cómo los reelaboramos y los resignificamos. En el cuento “Yocasta confiesa”, Angelina Muñiz-Huberman toma a un personaje clásico y lo resignifica, dentro de su propio contexto se vuelve un personaje diferente cuando la autora del cuento le otorga una voz distinta a la que tenía en la literatura clásica, lo que cambia por completo la perspectiva de ese personaje. Estudiar cómo los personajes femeninos toman nuevos bríos y levantan la voz

para modificar los mitos con la finalidad de adecuarse a un nuevo contexto, es parte fundamental de este trabajo para comprender que no existirá una verdadera equidad y una sociedad más justa en tanto más de la mitad de la población siga sin ser considerada como un interlocutor válido cuya voz tiene valor y debe ser escuchada.

Para lograr lo antedicho, haré un estudio a fondo del personaje de Yocasta desde las fuentes clásicas donde se le menciona. Y no sólo en Sófocles, puesto que, como veremos a continuación, quienes han estudiado el cuento de Angelina Muñiz-Huberman no han realizado un análisis desde esa perspectiva, ni se han enfocado en problematizar al personaje desde su horizonte cultural, sino que lo abordan siempre desde el presente.

En efecto, a pesar de que existen diversos estudios donde se aborda la obra de Angelina Muñiz-Huberman, existen apenas algunos pocos centrados en el estudio del cuento “Yocasta confiesa”, incluido en la antología *Huerto cerrado, huerto sellado*, publicada por primera vez en 1985. Los estudios realizados, mayoritariamente en un contexto académico, presentan a la autora como un personaje hispano-mexicano, con ello justifican que uno de sus temas principales sea el del exilio, además de que su ascendencia judía explica el porqué de sus reiteradas referencias a los temas bíblicos.

Hasta el momento de comenzar este trabajo, encontré tres artículos en los que se aborda explícitamente el cuento “Yocasta confiesa”, y se analiza al personaje desde diversas perspectivas. Aquí están:

En su artículo “Con tinta roja, con tinta blanca. La escritura del deseo en ‘Yocasta confiesa’ de Angelina Muñiz-Huberman”, América Luna Martínez hace un análisis del cuento, centrado en el deseo que siente Yocasta por su hijo Edipo. A pesar de que la autora hace un repaso del mito de Edipo y de la simbología que éste y otros mitos tienen como reafirmantes del estadio patriarcal, su estudio es muy sucinto, porque su intención está

enfocada en el personaje de Yocasta, de Angelina Muñiz, como un personaje transgresor. América Martínez hace hincapié en la voz del personaje que no se ha escuchado en milenios y ahora la escritora la hace audible.¹

Por su parte, María Virginia Meza Fernández hace un estudio más detallado de los personajes transgresores de Muñiz-Huberman en «Semblanza de Angelina Muñiz y acercamiento a los personajes femeninos transgresores de *Huerto cerrado, huerto sellado* en especial de las protagonistas de “La ofrenda más grata” y “Yocasta confiesa”». El estudio de Meza también está enfocado en la transgresión de Yocasta contra el orden patriarcal impuesto. La autora hace una breve comparación entre la Yocasta de Sófocles y la de Muñiz-Huberman y nos habla del “amor doble” que experimenta Yocasta: amor de esposa y de madre.²

Finalmente, Aralia López González en su artículo “La otra ética: reinterpretación femenina de mujeres míticas”, hace un estudio feminista del cuento aludido. La autora analiza el incesto como un tema tabú, debido a construcciones sociales y no tanto naturales, por lo que es importante hacer una resignificación cultural de lo que el incesto implica; por ello, el personaje de Angelina Muñiz, al hacer esa resignificación, se convierte en transgresor de los valores patriarcales.³

Como se verá, ninguna de las tres críticas aborda en profundidad el horizonte cultural original el personaje, sino su capacidad para desbordar límites.

Para estudiar el dialogismo en el cuento de Muñiz-Huberman, dividí mi tesis en tres capítulos: en el primero abordo los conceptos de tradición, de intertextualidad y de

1 LUNA Martínez, América, “Con tinta roja, con tinta blanca. La escritura del deseo en ‘Yocasta confiesa’ de Angelina Muñiz-Huberman”. (Versión electrónica).

2 MEZA Fernández, María Virginia, *Semblanza de Angelina Muñiz y acercamiento a los personajes femeninos transgresores de Huerto cerrado, huerto sellado en especial de las protagonistas de “La ofrenda más grata” y “Yocasta confiesa”*, pp. 37-41.

3 LÓPEZ González, Aralia, “La otra ética; reinterpretación femenina de mujeres míticas”, pp. 465-475.

dialogismo; en el segundo, rastreo al personaje de Yocasta en toda la tradición clásica grecolatina; finalmente, en el tercero muestro cómo se ha recibido el mito de Edipo y cómo Angelina Muñiz-Huberman resignifica el mito.

Queda aclarar que, debido al uso de fuentes antiguas, opté por el formato de citación latino, que permite citar obras clásicas con más comodidad.

CAPÍTULO I

¿TRADICIÓN, HIPERTEXTUALIDAD, POLIFONÍA O DIALOGISMO?

Hablemos de “tradición”. Esta inocente palabra que se entiende, más o menos, como una transferencia de bienes materiales e inmateriales que van “pasando” de generación en generación, y que se adoptan de mejor o peor grado, pero que se van modificando, adecuando a los nuevos tiempos, al nuevo *modus vivendi*, sin olvidar del todo que los recibimos de nuestros ancestros. Pero intentaré llegar a un significado un poco más profundo.

La palabra “tradición” es una herencia directa del latín *traditio*, cuyo significado se relaciona con entrega, transmisión o donación, pero también con rendición, enseñanza o relato. Más aún, la palabra “tradición”, lingüísticamente hablando, se considera un cultismo, puesto que, si seguimos la evolución vulgar de la palabra *traditionem* nos encontramos con el término vulgar “traición”, y del mismo vocablo se deriva “traidor”. Pero el sustantivo latino *traditio* a su vez es derivado del verbo *trado*, que se compone de dos vocablos: en primer lugar, *tra* –una forma que adopta la preposición *trans* en palabras compuestas– que significa: “más allá de”, “al otro lado de”, y en conjunción con un verbo (como es el caso) “paso de un punto a otro”; y en segundo lugar, el verbo *dare* que significa “dar”. Según el diccionario de Santiago Segura Munguía⁴, *trado* significa, en su primera acepción, “hacer pasar a manos de otro, transmitir; remitir; entregar”, pero también significa “entregar”, “confiar”, “abandonar”, “comunicar”, “contar”, “transmitir” y “abandonarse” o “entregar a los enemigos”, de donde se entiende “traicionar”. De todas las

4 SEGURA, Santiago, *Nuevo diccionario etimológico Latín-Español y de las voces derivadas*, p. 787.

acepciones, me interesa una en particular: en palabras de Tito Livio “[...] entre los romanos y los latinos, quienes transmitieron el recuerdo de su lucha a la posteridad”.⁵

La tradición habla de la “transmisión de un recuerdo a la posteridad”. Aquí comienza la dificultad para plantear una sistematización formal del concepto “tradición”, sobre todo si hablamos de “tradición literaria” y, más específicamente, de “tradición clásica literaria”. ¿El término “tradición literaria” se refiere solamente a los libros escritos por nuestros ancestros que han sido conservados y que el día de hoy son valorados como tesoros de la literatura? Existe un corpus aceptado tácitamente –quizá por convencimiento, quizá por ignorancia, quizá por indiferencia– de autores y obras que han sido catalogados como “autores clásicos de la literatura universal”. En dicho canon figuran autores como Homero, Sófocles, Miguel de Cervantes, Víctor Hugo o Shakespeare, solo por mencionar algunos. Y son autores que se leen –a veces con gusto, a veces con el tedio impuesto por la obligación–, se estudian con cierta reverencia, y se discuten y analizan en las aulas de clases alrededor del mundo. Muchas veces se exhiben con presunción en librerías abarrotadas de obras clásicas, pero que jamás han sido explorados por el dueño, ni siquiera por curiosidad.

Pero pensar que la “tradición clásica literaria” se limita al corpus de obras legadas por nuestros ancestros sería algo tan ingenuo como el pensamiento de un niño que se acerca por primera vez a la lectura: “Los clásicos eran, según infería mi imaginación infantil, los muertos a quienes se recordaba por haber escrito algo excepcional”,⁶ dice Adolfo Castañón con respecto a una frase que le mencionó su padre: “En realidad sólo vale la pena leer a los clásicos”.⁷ En su ensayo, Castañón hace un intento por definir qué es un autor clásico o

5 TITUS LIVIUS, *Ab urbe condita*, VIII, 10, 4, 3-4. “[...] inter Romanos Latinosque, qui eius pugnae memoriam posteris tradiderunt [...]”.

6 CASTAÑÓN, *Encuentro con un clásico*, I.

7 CASTAÑÓN, *Encuentro con un clásico*, I.

cómo reconocer a alguno. En este sentido, Alfonso Reyes⁸ sugiere que el canon literario es un punto de partida para adentrarse en el mundo de la literatura cuando uno es un lector novel; posteriormente se podrá valorar la calidad de una obra y decidir con un criterio propio si vale o no la pena continuar con la lectura de alguna obra.

Reitero, la “tradición clásica literaria” no se limita al canon literario denominado “clásico”, pues, si así fuera, sería imposible conocer el contenido de las obras “clásicas” sin haberlas leído. La realidad es otra. Conocemos las obras clásicas por su influencia en la sociedad, por su legado en ámbitos más comunes, como dichos, canciones, cuentos, películas, series, conversaciones cotidianas, pinturas y esculturas, entre otras cosas. Dicha influencia se sujeta a diferentes modos de recepción que dependen de las preocupaciones y problemas propios de cada época. Al respecto, Castañón afirma que: “Los autores de la Antigüedad Clásica son como el cordón umbilical que vincula la historia actual y profana con la edad mítica y la infancia de la humanidad; gracias a ese cordón nos es posible estar en contacto no sólo con nuestros orígenes sino con las formas más altas del pensamiento y de la expresión. ¿No es cierto que en Homero y Sófocles está toda la literatura y en Platón y Aristóteles toda la filosofía?”.⁹ Es solo que dicho vínculo no se forja necesariamente a través de la lectura de la obra clásica, ni siquiera es necesario un proceso de lectura, la tradición va más allá, a un nivel más profundo: el lenguaje.

Volveré al tema del lenguaje un poco más adelante, pero, ahora, atenderé la pregunta que plantea Castañón: “¿No es cierto que en Homero y Sófocles está toda la literatura?”. Existe una broma entre escritores que dice “cualquier historia que se te ocurra, los griegos ya la contaron mejor que tú”. Para entender un poco mejor de dónde surge

8 Cfr. REYES, *Apolo o de la literatura*.

9 CASTAÑÓN, *op. cit.*, I.

semejante afirmación, es necesario entender algunos conceptos planteados por Gérard Genette.

En su obra *Palimpsestos*, Genette habla de las diversas relaciones que existen entre un libro más antiguo (hipotexto) que ejerce alguna influencia sobre otro más reciente (hipertexto). El autor engloba dichas relaciones en un contexto general al que denomina “transtextualidad” que comprende cinco relaciones más específicas: “intertextualidad”, “paratextualidad”, “metatextualidad”, “architextualidad” e “hipertextualidad”.¹⁰ Cada una de estas relaciones guarda mayor o menor grado de relación entre el hipotexto y el hipertexto. Aquí nos interesa analizar específicamente la “hipertextualidad”, porque es la que utiliza Genette para hacer análisis literarios. Genette define la “hipertextualidad” de la siguiente forma:

Se trata de lo que yo rebautizo de ahora en adelante *hipertextualidad*. Entiendo por ello 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 la del comentario. Como se ve en la metáfora *se injerta* y en la determinación negativa, esta definición es totalmente provisional. Para decirlo de otro modo, tenemos una noción general de texto en segundo grado (...) o texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (...) «habla» de un texto (...). Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como *transformación*, y al que, en consecuencia, evoca, más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo.¹¹

De aquí en adelante, Genette ejemplifica poniendo *Odisea* como hipotexto y *Eneida* y *Ulises* como hipertextos. Y plantea dos relaciones distintas que existen entre el hipotexto y sus hipertextos. La primera, a la que denomina transformación directa o simple, consiste en transponer la acción del hipotexto en un nuevo contexto en el hipertexto; la segunda, denominada imitación, consiste en emular el estilo del hipotexto en una nueva historia en el hipertexto.¹²

10 Cfr. GENETTE, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. I.

11 *Ibid.*, I, p. 14.

12 Cfr. GENETTE, *op. cit.* I.

Es posible entender la transformación simple tomando el siguiente ejemplo: Se toma de *Las Metamorfosis* de Ovidio el relato de “Píramo y Tisbe”: dos enamorados que, por restricción familiar, no pueden concretar sus deseos amorosos. Deciden huir juntos, pero por alguna circunstancia debida al destino Píramo muere y Tisbe alcanza a verlo desfallecer. Desconsolada, decide suicidarse junto al cadáver de su amante. Cuando las familias encuentran los cuerpos sin vida de sus hijos, liman sus asperezas y les conceden a los difuntos poder descansar juntos en la misma tumba. La historia, relatada aquí de forma muy burda, es bastante simple. Ahora, nos llevamos todos los elementos de Grecia a Italia, cambiamos el tiempo del período clásico al isabelino, les cambiamos los nombres a los personajes de Píramo a Romeo y de Tisbe a Julieta y obtenemos una nueva obra maestra de la literatura universal, *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare.

Desde esta perspectiva la propuesta de Genette suena coherente. Pero, hay ciertas cosas que quedan en el aire. Es cierto que cualquier lector podrá entrever las semejanzas existentes entre el relato de Ovidio y la obra de Shakespeare, pero la transformación no consiste sólo en trasladar la acción de un contexto a otro. De hecho, *Las Metamorfosis* es una obra catalogada como poema épico, mientras que *Romeo y Julieta* es una obra dramática. O sea que también se transforma el género literario. Por otro lado, podemos ver una marcada influencia de Sófocles en Shakespeare: este autor toma el estilo de las tragedias griegas como base para sus propias obras. En este caso estamos ante una imitación, según Genette. Entonces Shakespeare imita a Sófocles al apropiarse del estilo del dramaturgo griego, pero hace una transformación directa de Ovidio cuando transforma la historia del poeta latino. Tal vez sea este tipo de influencias lo que lleva a Castañón a afirmar que toda la literatura está en Homero y Sófocles.

La “hipertextualidad” propuesta por Genette ofrece un primer acercamiento a la cuestión que deseo tratar, esto es, la de una categorización de la “tradición clásica literaria”. En principio, Genette establece la existencia de un hipotexto y su influencia sobre un hipertexto. Su definición provisional es muy general, y por tanto nos permite abarcar mucho más, cuando menciona que la “hipertextualidad” se refiere a toda relación que guarda un texto A con otro B, y más cuando dice que el texto B puede no mencionar al A, pero que no puede existir sin él, parece que quedan zanjadas todas las dificultades. Entonces, tomamos un texto A, como *Odisea* de Homero, luego tomamos un texto B cualquiera, como la serie *El juego del Calamar* y empezamos a estudiar las similitudes que guarda la serie con la epopeya. Pero ¿y si no encontramos ninguna? ¿Querría eso decir que entonces no es posible hablar de tradición, que nuestro texto B seleccionado es inútil y que ni siquiera vale la pena considerarlo digno de nuestra atención? Existe otra dificultad que plantea esta teoría de Genette.

Cuando el autor afirma que existen dos formas de hipertextualidad y explica muy detalladamente y con vastos ejemplos cuáles son, las opciones se reducen a trasladar la historia a otro contexto o imitar el estilo de la obra original. Dicha categorización resulta muy útil cuando se trata de textos donde la influencia está claramente marcada. Así, puede hablarse de la influencia de Horacio en la lírica de los goliardos medievales, o de Virgilio en la obra de Dante. Pero se vuelve insuficiente cuando la influencia es más sutil, aunque no por ello abstracta o indirecta, como menciona Genette.

Tomemos como ejemplo “Penélope” de *Sed de mar* escrito por Esther Seligson. Existe una evidente intertextualidad¹³ entre *Odisea* de Homero y el texto de Seligson. Dicho intertexto se aprecia de inmediato en el nombre de los personajes: Penélope y Ulises. Es

13 Vid. GENETTE, *op. cit.* I.

obvio que no se trata de otros personajes con los mismos nombres, sino que la voz narrativa es la de Penélope, de la *Odisea*, y a quien dirige su discurso es a Ulises, el guerrero griego que va a pelear a Troya y tarda veinte años en volver a casa. Los intertextos están ahí, son fáciles de encontrar sin necesidad de leer entre líneas. Pero cuando hablamos de hipertextualidad la situación se vuelve distinta. No podemos decir que el hipotexto de *Sed de mar* sea *Odisea*, puesto que no se trata de una transformación directa: no estamos llevando la acción de la *Odisea* a un nuevo contexto. De hecho, el contexto planteado es el mismo que nos menciona Homero en su obra, sólo que, en *Sed de mar*, Seligson está cambiando el punto de vista, la voz narrativa, está contando algo que Homero no cuenta, pero no es un simple complemento, no se trata únicamente de ver las “escenas del director”. Seligson va más allá y dota a Penélope de una voz que no tenía, y que para los griegos sería impensable que tuviera. Por otra parte, tampoco puede decirse que se trate de una imitación propiamente dicha, puesto que Seligson no busca emular el estilo épico de Homero. No es que lo intente y lo haga mal, ni siquiera lo intenta, no es su intención. De hecho, si se busca rastrear un hipotexto para el texto propuesto sería más sencillo pensar en *Heroidas* de Ovidio, de donde sí es posible pensar en una imitación: Seligson hace que Penélope escriba una carta, de la misma forma que las heroínas de Ovidio escriben misivas a sus amantes. Pero si tomamos como hipotexto la *Heroida I* de Ovidio, que justamente va de Penélope a Ulises, volvemos al problema anterior: existe intertextualidad entre *Odisea* de Homero y la *Heroida I* de Ovidio –que en este caso es mucho mayor–, pero no podemos hablar directamente de hipertextualidad entre Homero y esta obra de Ovidio, puesto que Ovidio no imita a Homero como sí lo hace Virgilio en su *Eneida*,¹⁴ y tampoco está trasladando la acción de la *Odisea* a un nuevo contexto. Ovidio toma a los personajes de *Odisea* y cambia

14 Cfr. GENETTE, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. I.

la voz narrativa, como hace Seligson, pero ella va más allá, porque las palabras con las que Ovidio hace hablar a Penélope son totalmente coherentes con el contexto griego; las de Seligson, en cambio, no son las palabras que diría una Penélope griega.

Basten estos ejemplos para evidenciar la necesidad de una categorización más precisa para analizar la influencia de la “tradición clásica literaria” que la “transtextualidad”, propuesta por Genette.

Mencioné antes que la tradición tiene su influencia más directa en el nivel del lenguaje. Y es que, desde que aprendemos a hablar, comienza nuestra adquisición de palabras, frases y enunciados que utilizaremos en ciertos contextos determinados, pero cuyo significado y uso aprendemos antes de utilizarlos. Pensemos, por ejemplo, en el dicho “Talón de Aquiles”. La frase no es tan frecuente en la actualidad, pero hasta hace algunos años la gente la utilizaba como metonimia para referirse a lo que hoy llamaríamos “área de oportunidad” de una persona. Resulta claro que la frase hace referencia al mito de Aquiles quien fue sumergido en ambrosía por su madre Tetis. Ella lo sujetó de un talón para que la ambrosía bañara por completo el cuerpo de Aquiles, pero justo en el talón, de donde lo tenía agarrado, la ambrosía no lo ungió, y por ello Paris pudo atravesarle el talón con una flecha, provocando una hemorragia que puso fin a la vida de Aquiles. Sin embargo, esta historia no se le explica al hablante que intenta aprender el contexto de uso de la frase “talón de Aquiles”, sino que simplemente se explica como “punto débil” y se brinda algún ejemplo de uso. Con ello basta para que el hablante utilice la frase adecuadamente sin necesidad de conocer el mito de Aquiles o de leer a Homero.

Sin embargo, el uso adecuado o inadecuado de las palabras va más allá del aprendizaje del contexto de uso. O, planteado de otra forma, el aprendizaje del contexto de uso de una frase va acompañado de una carga cultural –tácita la mayoría de las veces– en la

que el hablante aprende a desarrollarse. Si se piensa, por ejemplo, en las llamadas “malas palabras” o groserías, el hablante neófito aprende la palabra y junto con ella, su uso y el contexto de uso. No entiende muy bien por qué no debe referirse con dichas palabras a sus maestros, por ejemplo, pero entiende que es así y lo acepta sin protestar demasiado. Pero las palabras no son inadecuadas *per se*, sino que es el peso de la tradición el que las vuelve mejores o peores en ciertos contextos. Y no es necesario leer todo el corpus de libros clásicos para entender el peso de la tradición en nuestras vidas, porque la influencia de la tradición literaria es omnipresente en el lenguaje. Aprender una lengua implica aprender a interpretar la realidad de una manera particular.

El camino que va de la lengua a la cultura y de la cultura a la lengua es de ida y vuelta. La cultura influye en nuestra manera de comunicarnos y nuestra forma de comunicarnos influye en la cultura. Hay quien afirma que nuestras fronteras lingüísticas son también nuestras fronteras de pensamiento. El escritor Tomás Eloy Martínez expresa la idea de la siguiente forma: “Somos, así, los libros que hemos leído. O somos, de lo contrario, el vacío que la ausencia de libros ha abierto en nuestras vidas”.¹⁵

La lectura nos transforma, pero no es el acto de la lectura *per se*, es la adquisición de discursos contenidos en las lecturas la que nos transforma, amplía nuestros horizontes, nos coloca ante situaciones desconocidas, nos enfrenta con nuestra forma de pensar, nos obliga a cuestionar la realidad. Y para ello la lectura es una herramienta muy valiosa, pero, reitero, no es la única manera que tenemos para lograrlo.

La influencia de la tradición en el lenguaje se da a través del discurso. Pero para comprender cómo es que los discursos determinan de cierta forma la cosmovisión del hablante, su horizonte cultural, su ideología, entre otras cosas, primero se debe especificar

15 MARTÍNEZ, *Un país creado por el libro*. s/p.

con claridad qué es un discurso y cómo se delimita. Para ello tomaré como base la propuesta teórica de Bajtín en “El problema de los géneros discursivos”.

Definiré el discurso como un conjunto de enunciados completos en lengua oral o escrita que el hablante utiliza para comunicarse con algún interlocutor. Ahora, Bajtín habla de géneros discursivos debido a que el discurso se emplea siempre en una esfera de comunicación, es decir, en una conversación. Por ejemplo, el hablante utiliza cierto discurso atendiendo tanto a su intención comunicativa, como al conocimiento que tenga del receptor y al contexto de comunicación. Por lo tanto, el discurso que se compone de enunciados, también abarca la sintaxis, la entonación, la gramática y el estilo de la oración, así que, si algo de esto cambia, aunque el tema sea el mismo, entonces tenemos dos géneros de discurso distintos; por eso Bajtín habla de géneros discursivos y no de discursos. Sin embargo, el autor afirma que estos géneros discursivos son relativamente estables, es decir, que a pesar de que las posibilidades de comunicación son casi infinitas, el contexto hace que el género discursivo se vuelva estable y las posibilidades de creación de nuevos géneros discursivos sean casi privativas de la literatura o de la comunicación científica, aunque en menor medida en esta última.¹⁶

Bajtín parte de una clasificación bipartita de los géneros discursivos: los géneros primarios o simples y los géneros secundarios o complejos. Los primeros parten de una esfera de comunicación directa, inmediata, en donde el emisor y el receptor están presentes en el momento de la comunicación y la intención comunicativa es más casual, como una charla, o una diferencia de opiniones sobre un tema en particular; Los géneros secundarios o complejos “surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación

16 Cft. BAJTÍN, “El problema de los géneros discursivos”.

artística, científica, sociopolítica, etc. En el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata.”¹⁷. El autor entiende como género secundario a las obras literarias, tales como novelas u obras dramáticas. Sin embargo, estos géneros discursivos secundarios están compuestos por géneros primarios, o sea, están constituidos por discursos de comunicación cotidiana, sólo que modificados, adecuados para funcionar en un entorno más mediato. Esta transformación se da, según Bajtín, cuando el discurso primario pierde su relación directa con la realidad inmediata y se convierten en una especie de realidad virtual, o realidad potencial o, más adecuadamente, –aunque el autor no emplea este término– en una ficción.

Hay que aclarar que, aunque los géneros discursivos son más o menos estandarizados para ciertos contextos comunicativos y su intención no es expresar la individualidad del hablante, Bajtín no descarta el hecho de que el individuo juegue un papel esencial al utilizar los géneros discursivos: “Todo enunciado, oral o escrito, primario o secundario, en cualquier esfera de la comunicación discursiva, es individual y por tanto puede reflejar la individualidad del hablante (o escritor), es decir puede poseer un estilo individual. (...). Los más productivos en este sentido son los géneros literarios: en ellos, un estilo individual forma parte del propósito del mismo enunciado.”¹⁸

Para el autor ruso, el lenguaje literario se compone esencialmente del lenguaje común, pero lo transforma. Estas transformaciones que sufre el lenguaje en la literatura también van a influir en las transformaciones en el lenguaje común. En otras palabras, hay discursos cotidianos que se adoptan directamente de algún texto literario y se insertan en el ámbito del uso inmediato, o sea, el lenguaje común incide en el lenguaje literario, y el

¹⁷ *Ibid.*, p. 250.

¹⁸ BAJTÍN, *op. cit.*, p. 251.

lenguaje literario incide en el lenguaje común. La influencia del lenguaje literario en la lengua común es más compleja, los cambios que se dan desde un género secundario a un género primario son más lentos e imperceptibles:

La lengua literaria representa un sistema complejo y dinámico de estilos; su peso específico y sus interrelaciones dentro del sistema de la lengua literaria se hallan en un cambio permanente. La lengua de la literatura, que incluye también los estilos de la lengua no literaria, representa un sistema aún más complejo y organizado sobre otros fundamentos. Para comprender la compleja dinámica histórica de estos sistemas, para pasar de una simple (...) descripción de los estilos existentes e intercambiables a una explicación histórica de tales cambios, hace falta una elaboración especial de la historia de los géneros discursivos (y no sólo de los géneros secundarios, sino también de los primarios), los que reflejan de una manera más inmediata, atenta y flexible todas las transformaciones de la vida social. Los enunciados y sus tipos, es decir, los géneros discursivos, son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua. Ni un solo fenómeno nuevo (fonético, léxico, de gramática) puede ser incluido en el sistema de la lengua sin pasar la larga y compleja vía de la prueba de elaboración genérica¹⁹

De esta forma podemos entender que la tradición literaria se vea reflejada en las diversas esferas de la comunicación cotidiana, o género discursivo primario, debido a una enorme cadena comunicativa ininterrumpida desde las primeras manifestaciones literarias hasta nuestros días. La influencia de los autores clásicos en la literatura contemporánea puede rastrearse a través de una influencia directa, como propone Genette, pero también a través de una influencia indirecta, cultural, social e histórica, como propone Bajtín. Tomás Eloy Martínez dice: “Ahora, como en el pasado, estamos escribiendo entre todos el infinito libro de la especie humana”,²⁰ y continúa con una cita que atribuye a Faulkner: “Sea cual fuere la forma que asuma, ‘la inextinguible voz humana sigue hablando’, tal como lo dijo William Faulkner en su discurso del premio Nobel. ‘La inextinguible voz humana no sólo perdurará sino también prevalecerá, porque tiene un alma que se expresa en el libro, un espíritu capaz de compasión, y de sacrificio, y de persistencia’”.²¹

19 *Ibid.*, pp. 253-254.

20 MARTÍNEZ, *op. cit.*, s/p.

21 *Ibid.*, s/p.

El estudio de la tradición, o más específicamente de la influencia de la “tradición clásica literaria” en autores contemporáneos, o en obras no consideradas como clásicas, puede hacerse si se establece una metodología de análisis que considere no sólo la historia de la literatura y el canon clásico literario, sino además la historia de la cultura y, sobre todo, parta de la necesidad comunicativa del autor analizado. Pero antes de aventurar una propuesta de análisis literario, es conveniente ahondar un poco más en la propuesta teórica de Bajtín, pues resultará de gran utilidad para los propósitos planteados.

Definí el discurso como un conjunto de enunciados, pero ¿qué entiende Bajtín por enunciado? Para esclarecer el término es necesario tomar como punto de partida las teorías lingüísticas que proponen a la palabra como unidad básica de la lengua. Los sonidos individuales no tienen sentido, pero la conjunción de sonidos forma palabras, y dichas palabras ya tienen un sentido, o cuando menos tienen un significado. Las palabras a su vez se agrupan para formar oraciones, y si las oraciones son sintácticas y gramaticalmente correctas, entonces se podrá obtener información de dicha oración. Pero las palabras agrupadas en oraciones carecen de intención comunicativa. “La oración (...) es una unidad significante de la lengua. Por eso cada oración aislada, por ejemplo ‘ya salió el sol’ es perfectamente comprensible, es decir, nosotros comprendemos su *significado* lingüístico”.²² Pero comprender el significado lingüístico no implica que la oración aislada realmente comunique. “La oración, como unidad de la lengua, igual que la palabra, no tiene autor, no pertenece a nadie”.²³ “La oración como unidad de la lengua tiene una naturaleza gramatical, límites gramaticales, conclusividad y unidad gramaticales”.²⁴ Sin embargo, la oración carece de sentido subjetivo individual, y por tanto, sería imposible analizar el estilo en una

22 BAJTÍN, *op. cit.*, p. 272.

23 *Ibid.*, p. 273.

24 *Ib.*, p. 264.

oración. De una oración sólo puede estudiarse su estructura sintáctica y gramatical para determinar si es coherente o no.

Por otra parte, un enunciado es una unidad comunicativa, no lingüística. Los límites del enunciado están perfectamente definidos por lo que Bajtín llama *cambio de sujeto discursivo*. Es decir, el hablante o emisor al concluir una idea (o sea al emitir un enunciado) espera la respuesta de su interlocutor o receptor:

Todo enunciado (...) posee (...) un principio absoluto y un final absoluto; antes del comienzo están los enunciados de otros, después del final están los enunciados respuestas de otros (...). Un hablante termina su enunciado para ceder la palabra al otro o para dar lugar a su comprensión activa como respuesta. El enunciado no es una unidad convencional, sino real, delimitada con precisión por el cambio de los sujetos discursivos y que termina con el hecho de ceder la palabra al otro, una especie de *dixi* silencioso que se percibe por los oyentes [como señal] de que el hablante haya concluido.²⁵

La oración es individual, el enunciado es grupal, pues presupone la respuesta de cuando menos otro individuo diferente al emisor del discurso. El enunciado espera una respuesta, la oración se queda, por decirlo así, en lo abstracto.

Aclarado lo anterior, puede afirmarse que el discurso –compuesto por enunciados y no por oraciones– tiene una intención comunicativa, es decir, es respuesta de otros discursos anteriores y espera la respuesta de otros discursos posteriores. De esta forma, un discurso, pese a que las fronteras del enunciado están bien delimitadas, es un ente siempre incompleto, puesto que la comunicación no se interrumpe, ni siquiera con el final de un discurso. La intención del discurso es siempre el diálogo.

Ahora, si se piensa en los géneros discursivos secundarios donde la comunicación no es inmediata, como es el caso de la literatura, quizá podría parecer que dicho diálogo no existe, porque el lector no tiene una forma de comunicarse con el escritor. De hecho, si se habla específicamente de “tradición clásica literaria”, los autores no sólo están alejados en

25 *Ib.*, pp. 260-261.

el espacio, sino en el tiempo y sería imposible obtener una respuesta directa de ellos, o al menos una respuesta que no esté ya pre-escrita en sus obras. Al respecto, Bajtín asegura que, desde el momento que el receptor comprende la oración (o sea, el significado lingüístico), de inmediato toma una postura de respuesta que puede ir desde lo más simple, como estar o no de acuerdo, a lo más complejo como completar, aplicar, hacer;²⁶ el receptor es transformado por el discurso y dicha transformación lo lleva a la respuesta. El hecho de que la comunicación no sea inmediata, no implica que el discurso recibido a través de una obra escrita –o auditiva, o audiovisual– no opere una postura activa de respuesta en el receptor, aunque la respuesta no se dé de forma “inmediata y en voz alta, (...) tarde o temprano lo escuchado y lo comprendido activamente resurgirá en los discursos posteriores o en la conducta del oyente”.²⁷ En el terreno de la literatura, la respuesta nunca es inmediata. Un escritor literario recibe un discurso, lo procesa, lo almacena y posteriormente lo utiliza para crear un nuevo discurso propio:

Es más, todo hablante es de por sí un contestatario, en mayor o menor medida: él no es un primer hablante quien haya interrumpido por primera vez el eterno silencio del universo, y él no únicamente presupone la existencia del sistema de la lengua que utiliza, sino que cuenta con la presencia de ciertos enunciados anteriores, suyos o ajenos, con los cuales su enunciado determinado establece toda suerte de relaciones (se apoya en ellos, problematiza con ellos, o simplemente los supone conocidos por su oyente). Todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados.²⁸

Es decir, la cadena ininterrumpida de la comunicación ayuda a establecer vínculos gracias a ciertos enunciados con los que nos comunicamos de forma eficaz. Dicho de otra manera: existe una cierta “iconografía lingüística” con la cual el hablante sabe que podrá comunicarse con sus oyentes, y que necesita para entregar efectivamente el mensaje. Este “suponer conocidos” posibilita en la literatura los guiños, las referencias o los “intertextos”

26 Cfr. BAJTÍN, *op. cit.*

27 BAJTÍN, *op. cit.*, p. 157.

28 *Ibid.*, p. 158.

de los que habla Genette. Si bien es cierto que un texto bien construido podrá comunicar su mensaje sin necesidad de que el lector conozca las referencias intertextuales, el conocimiento de dichas referencias dota a la obra literaria de nuevos significados, o cuando menos, de una forma distinta de apreciación, y posibilita el desarrollo del diálogo con la obra literaria.

Una obra literaria es una clase de discurso, un género discursivo secundario o complejo, que responde a las obras que la preceden (las obras conocidas por el escritor, sea éste consciente de su influencia o no), y da respuesta a las obras que le seguirán. “Una obra es eslabón en la cadena de la comunicación discursiva; como la réplica de un diálogo, la obra se relaciona con otras obras-enunciados: con aquellos a los que contesta y con aquellos que le contestan a ella”, dirá Bajtín.²⁹

Podemos afirmar entonces que un discurso literario (en general cualquier discurso) no se agota. El autor esboza una idea, la trabaja y, cuando siente que ha dicho todo lo que tenía que decir, busca publicarla. Pero esta idea, recibida por el lector, será actualizada continuamente. Cada nueva generación de lectores actualizará la idea original según su contexto social, espacial, cultural, y cada nueva generación de escritores responderá desde su propio contexto a esa idea recibida previamente. La cadena de comunicación, como afirma Faulkner, nunca se interrumpe, a menos que la idea original quede en el olvido porque no generó ninguna respuesta, porque no fue comprendida, o porque no llegó a ningún receptor.

Si recibimos la tradición a través del lenguaje, esto implica que la conocemos siempre en un contexto de uso comunicativo. Bajtín afirma que “La lengua materna (...) no [la] conocemos por los diccionarios y manuales de gramática, sino por los enunciados

²⁹ BAJTÍN, *op. cit.*, p. 265.

concretos que escuchamos y reproducimos en la comunicación discursiva efectiva con las personas que nos rodean”.³⁰ Aprendemos los enunciados en contexto, y aprendemos su uso en determinados contextos comunicativos. Un poco más adelante el autor profundiza sobre la misma idea cuando dice: “Aprendemos a plasmar nuestro discurso en formas genéricas, y al oír el discurso ajeno, adivinamos su género desde las primeras palabras, calculamos su aproximado volumen (...) su determinada composición, prevemos su final, o sea que desde el principio percibimos la totalidad discursiva que posteriormente se especifica en el proceso del discurso”.³¹ En una obra literaria, el lector no está exento de esta búsqueda por adivinar el género discursivo, esto es, de desentrañar la trama que plantea el autor. El buen autor de ficciones debe lograr mantener la intención de su discurso oculta el tiempo suficiente para que el lector no pueda preverla, pero no tanto tiempo que cause fastidio y abandone la lectura. Al respecto Jorge Volpi afirma que la escritura de ficción es un juego en el que participan tanto el escritor (contador de historias) como el lector: “Yo, lector, acepto tus mentiras siempre y cuando tú, contador de historias, me mantengas en vilo, me lleves a vivir nuevas experiencias, me conduzcas a sitios ignotos, me emociones, me sacudas o me exaltes.”³²

No perdamos de vista que el discurso tiene una intención comunicativa y, por tanto, busca establecer un diálogo. Pero en la obra literaria ¿con quién se dialoga? Si pensamos en las antiguas epopeyas de tradición oral, como *Ilíada* u *Odisea*, es fácil vislumbrar a los interlocutores, pero en el caso de la literatura contemporánea, el autor no necesita ni siquiera ver a sus lectores. Bajtín afirma que los recursos lingüísticos seleccionados al

30 *Ibid.*, p. 268.

31 *Idem.*

32 VOLPI, *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*. Me parece importante aclarar que cuando Volpi dice “acepto tus mentiras” no está planteando la idea de que la ficción literaria sea una mentira. De hecho, el texto en cuestión parte de la idea de que la ficción no es una mentira. En esta cita particular está haciendo uso de lenguaje retórico.

momento de armar un discurso están definidos por la intención del autor y por el momento expresivo³³, pero también por el receptor. Y si el autor no conoce al receptor –como en el caso de la literatura contemporánea– entonces lo adivina –o lo crea. El autor de literatura forma su discurso en función de un lector ideal, a quien el escritor imagina y prevé – consciente o inconscientemente– las posibles respuestas que su discurso puede suscitar en dicho receptor.

Cuando un discurso literario nos conmueve, lo hace porque los enunciados elegidos por el autor nos refieren a una realidad propia que nos parece conmovedora. Por ello un análisis literario tal como lo propone el estructuralismo resulta insuficiente. La obra literaria fue gestada con un propósito específico en un contexto específico. Al poema no lo constituye la selección de palabras u oraciones, sino la intención de dicha selección específica y no de otra cualquiera. “Al elegir palabras en el proceso de estructuración de un enunciado, muy pocas veces las tomamos del sistema de la lengua en su forma neutra, *de diccionario*. Las solemos tomar de *otros enunciados*, y ante todo de los enunciados afines genéricamente al nuestro, es decir, parecidos por su tema, estructura, estilo”.³⁴ Por ello, un autor ejerce una influencia mayor sobre ciertos autores y menor sobre otros. La lectura de un poema de los Siglos de Oro españoles, salvadas las dificultades de comprensión lingüística, nos conmoverá más o menos dependiendo de nuestro contexto cultural. “Siempre existen enunciados que gozan de prestigio, que dan tono; existen tratados científicos y obras de literatura publicista en los que la gente fundamenta sus enunciados y los que cita, imita o sigue”.³⁵

33 Cfr. BAJTÍN, *op. cit.*

34 BAJTÍN, *op. cit.*, p. 277.

35 *Ibid.*, p. 279.

De esta manera, la tradición está presente en nuestros discursos, porque heredamos la lengua madre de la tradición, es cierto, no de una tradición literaria, sino de una tradición discursiva, pero en ella está incluida la tradición literaria adquirida directa o indirectamente por quienes nos legaron dicha lengua madre. Así lo plantea Bajtín: “Nuestro discurso, o sea todos nuestros enunciados (incluyendo obras literarias) están llenos de palabras ajenas de diferente grado de “alteridad” o de asimilación, de diferente grado de concientización y de manifestación. Las palabras ajenas aportan su propia expresividad, su tono apreciativo que se asimila, se elabora, se reacentúa por nosotros”.³⁶ Es cierto, la tradición nos lega el lenguaje, pero su uso, la apropiación que hacemos de él, es la que nos permite expresarnos y manifestar individualidad a través de discursos que, incluso siendo ajenos, dan vida a nuestra voz. En otras palabras, cualquier discurso utilizado como referente de una realidad concreta se convierte en nuestro discurso, aunque las oraciones propiamente dichas las hayamos tomado, incluso de manera textual, de alguien más: “En resumen, el enunciado, su estilo y composición, se determinan por el aspecto temático (de objeto y de sentido) y por el aspecto expresivo, o sea por la actitud valorativa del hablante hacia el momento temático”.³⁷

Los objetos de nuestros discursos no son nuevos. Ya han sido tratados con antelación por otros discursos. En ese sentido, en el discurso “se cruzan, convergen y se bifurcan varios puntos de vista, visiones de mundo, tendencias”.³⁸ Es justamente esta influencia ejercida por otros discursos en mi propio discurso lo que se denomina tradición.

36 *Idem.*

37 BAJTÍN, *op. cit.*, p. 280.

38 *Ibid.*, p. 284.

Y a la influencia ejercida por una obra literaria clásica en un discurso literario posterior es lo que denominaré “tradición clásica literaria”.³⁹

Se entiende que la “tradición clásica literaria” forma una cadena comunicativa prácticamente ininterrumpida desde la gestación de la obra literaria clásica hasta la recepción, apropiación, adecuación y reformulación del discurso u objeto del discurso por un autor posterior. Bajtín asegura que “el enunciado es un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva y no puede ser separado de los eslabones anteriores que lo determinan por dentro y por fuera generando en él reacciones de respuesta y ecos dialógicos”.⁴⁰ De esta forma, cuando me refiero al término tradición, hablo de establecer diálogos con el pasado a través de los enunciados que llegan hasta nosotros de alguna u otra forma, aunque casi siempre legados por un corpus literario que ha sido adaptado para nuestra comprensión.⁴¹

La cadena de comunicación también presupone que el enunciado se relaciona con los eslabones posteriores, es decir, el autor toma en cuenta al lector, y espera su respuesta, aunque esta respuesta no vaya a llegar de forma fáctica, “el enunciado se construye desde el principio tomando en cuenta las posibles reacciones de respuesta para las cuales se construye el enunciado. (...) Todo el enunciado se construye en vista de una respuesta”.⁴² Bajtín aborda el problema de la concepción del destinatario del discurso, y afirma que éste “tiene una enorme importancia para la historia literaria. Para cada época (...) son características determinadas concepciones del destinatario de la obra literaria, una

39 La definición de “clásico” también presupone un problema conceptual bastante difícil de abordar. Sin entrar en mayores detalles entenderé por “obra literaria clásica” toda composición literaria gestada por autores griegos o romanos en un período temporal que abarca desde Homero (circa. 800 antes de nuestra era) a San Agustín (circa. 430 de nuestra era).

40 BAJTÍN, *op. cit.*, p. 285.

41 Dichas adaptaciones no son solo traducciones de la lengua original a la nuestra, sino también adaptaciones culturales diacrónicas y sincrónicas.

42 BAJTÍN, *op. cit.*, p. 285.

percepción y comprensión específica del lector, oyente, público, pueblo”.⁴³ Para el autor del discurso, vislumbrar a sus posibles lectores, a su público objetivo, no es un asunto menor, pues, que sus enunciados respondan a las necesidades de sus lectores virtuales determina si su discurso perdurará y producirá ecos en las generaciones posteriores, si su discurso se convertirá en un nuevo eslabón de la cadena de comunicación; o si, por lo contrario, su obra caerá en el olvido y no obtendrá ninguna respuesta, rompiendo así la cadena de comunicación.

Como podemos observar, Bajtín propone una teoría basada en el hecho de que los enunciados representan una enorme cadena de diálogos con el pasado y con el porvenir. Por ello se ha denominado su teoría como “dialogismo”,⁴⁴ aunque el hecho de que cada enunciado esté construido sobre la base de otros enunciados anteriores, y que su frontera esté delimitada por el cambio en la voz (lo que genera la respuesta) ha dado pie a que también se conozca su propuesta teórica como polifonía. Cualquier denominación de la teoría de Bajtín es útil para definir el concepto de tradición planteado, pero es importante que no se confunda la polifonía planteada por Bajtín en “El problema de los géneros discursivos”, con otra teoría homónima que propone, a grandes rasgos, que un texto polifónico es aquel en el que se cambia continuamente la voz narrativa, dando pie a que el narrador no sea uno, sino múltiples, de forma tal que se pueda hablar de una construcción social de un texto.

43 *Ibid.*, p. 289

44 A pesar de que “El problema de los géneros discursivos” fue escrito entre 1952 y 1953, el texto se publicó de forma fragmentaria hasta 1978. Pero ya en otros textos Bajtín habla de la importancia del diálogo y de la polifonía, aunque comprendido de una forma un tanto distinta. Por ello es que Julia Kristeva –quien parte de los textos *Problemas de la poética de Dostoievski* y *La obra de François Rebelais* de 1963 y 1965 respectivamente– en su texto “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” va a hablar de “dialogismo” y “polifonía” de una forma un tanto distinta de como lo uso en el presente trabajo.

Una vez que he definido el concepto de “tradición” y de “tradición clásica literaria” partiendo de la teoría del dialogismo de Bajtín, y con ayuda de la hipertextualidad de Genette, haré una propuesta de método de análisis literario que permita estudiar una obra literaria –en este trabajo en particular un cuento contemporáneo– desde la perspectiva de la “tradición clásica literaria”. La idea es que éste permita entender la influencia que tiene la tradición clásica en la obra analizada, pero también que deje entrever las adecuaciones contextuales con las que el autor contemporáneo reelabora el discurso clásico para, de esa forma, continuar con la cadena de comunicación, de manera que no transmita el mismo discurso, ni lo imite ni lo transforme a la manera de Genette, sino que genere un nuevo discurso, que tenga ecos de los enunciados de la tradición clásica literaria, pero que responda a las necesidades comunicativas de su propio tiempo, espacio y cultura.

En primer lugar, partiré de la idea de que todo discurso es un eslabón en la cadena de la comunicación, esto es, una obra literaria parte de otros discursos que la preceden, y a los que el autor responderá en un acto de comunicación. Por ello, la obra literaria estará plagada de ecos de diálogos que el autor haya tenido, tanto diálogos inmediatos transcurridos en su vida cotidiana, como diálogos mediatos establecidos con la tradición literaria. Estos ecos pueden ser explícitos o implícitos, y el autor puede ser consciente o no del uso de dichos ecos en su obra.

Cada enunciado está lleno de ecos y reflejos de otros enunciados con los cuales se relaciona por la comunidad de esfera de la comunicación discursiva. Todo enunciado debe ser analizado desde un principio como *respuesta* a los enunciados anteriores de una esfera dada (el discurso como respuesta es tratado aquí en un sentido muy amplio): los refuta, los confirma, los completa, se basa en ellos, los supone conocidos, los toma en cuenta de alguna manera. El enunciado, pues, ocupa una determinada posición en la esfera dada de la comunicación discursiva, en un problema, en un asunto, etc. Uno no puede determinar su propia postura sin correlacionarla con las de otros. Por eso cada enunciado está lleno de reacciones –respuestas de toda clase dirigidas hacia otros enunciados de la esfera determinada de la comunicación discursiva. Estas reacciones tienen diferentes formas: enunciados ajenos pueden ser introducidos directamente al contexto de un enunciado, o pueden introducirse sólo palabras y oraciones aisladas que en este caso representan los

enunciados enteros, y tanto enunciados enteros como palabras aisladas pueden conservar su expresividad ajena, pero también pueden sufrir un cambio de acento (ironía, indignación, veneración, etc.).⁴⁵

La cuestión es que, si la cadena de comunicación no se interrumpe, es imposible que el autor de un texto literario conozca con certeza de dónde provienen todos los ecos que lo preceden al momento de elaborar su discurso. De algunos de ellos será consciente, pero de otros no. Por ello resultaría imposible tratar de rastrear absolutamente todas las fuentes de las que se sirvió un autor al momento de elaborar un nuevo discurso literario, pero sí es posible rastrear los discursos precedentes que son explícitos en la obra analizada. “Pero, además, en todo enunciado, en un examen más detenido realizado en las condiciones concretas de la comunicación discursiva, podemos descubrir toda una serie de discursos ajenos, semiocultos o implícitos y con diferente grado de otredad”.⁴⁶

Conocer y examinar los discursos que preceden a la obra literaria resulta útil porque permite vislumbrar, cuando menos, dos cosas: 1) la intención comunicativa del hipotexto en su contexto de comunicación, es decir, cuál era la necesidad de comunicación que dicho discurso cubría para sus interlocutores; y 2) la intención comunicativa del hipertexto en su contexto de comunicación, ya que nuestra finalidad consiste en encontrar cómo la obra literaria responde al discurso explícito que la precede, pero nos interesa mucho más entender por qué el discurso del hipertexto tiene una necesidad de responder al hipotexto, y, sobre todo, la manera en que se recibe el discurso del hipotexto y se transforma para dar respuesta a nuevas necesidades comunicativas que el hipotexto *per se* no podría responder.

Por lo anterior, resulta claro que el análisis literario consistirá en establecer el diálogo que sostiene la obra literaria (hipertexto) con sus fuentes (hipotexto), pero también con su contexto de producción. En este sentido Julia Kristeva dice que la obra literaria es

45 BAJTÍN, *op. cit.*, p. 281.

46 *Ibid.* p. 286.

“un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior”.⁴⁷

Por tanto, al igual que propone Bajtín, parto de la necesidad de situar el texto en su contexto, colocarlo no sólo como un eslabón de una cadena infinita de comunicación a manera de cinturón de Moebius, sino un eslabón de una cadena lineal que conecta el pasado (la historia) con el presente (el contexto) y el porvenir (la influencia posterior). La obra literaria establece un vínculo con el pasado, pero no lo rescata. El escritor no hace un trabajo arqueológico en el que busca restablecer el pasado para estudiarlo y comprenderlo, y así explicarse su propio presente, sino que establece la conexión como un punto de partida que le ayuda a insertarse en su propia realidad, para luego transformar esos discursos que recibe de la tradición: utiliza esos ecos del pasado como una caja de resonancia con la que hará patente su voz, con la que expresará su propia individualidad y tratará de transmutar no sólo el pasado, sino su propio contexto.

Dicho lo anterior, es posible resumir la propuesta de análisis en tres pasos:

El primero consiste en hacer un estudio, lo más detallado posible, del hipotexto o los hipotextos que constituyen la base del discurso literario analizado. Dicho estudio debe ofrecer una interpretación contextual del hipotexto que nos permita entender las simbologías que tiene el discurso dentro de su contexto de producción.

El segundo consiste en estudiar el hipertexto. En este análisis es importante evidenciar los ecos de los hipotextos para establecer cómo son los vínculos que existen entre el hipertexto y sus hipotextos. Aquí también es importante buscar la intención comunicativa del texto literario y preguntarnos ¿qué quiere decir el autor? (discurso) ¿a quién se lo quiere decir? (diálogo con los posibles interlocutores).

47 KRISTEVA, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, p. 2.

Finalmente, los análisis realizados a los hipotextos y al hipertexto deberán ayudar a establecer conclusiones sobre cómo el hipertexto recibe la tradición clásica literaria, y cómo es que se distancia de ella, cómo la transforma y con qué intención.

No hay que perder de vista que, como críticos literarios, también estableceremos un diálogo con los discursos que pretendemos analizar, y que tenemos como punto de partida el propio contexto, por lo que nuestra apreciación puede verse sesgada por ignorancia o desconocimiento del contexto de producción del hipertexto, pero también porque nuestra visión de los hipotextos está determinada por el horizonte cultural de cada quien. Por ende, el análisis no puede ser –ni pretende serlo– objetivo. El valor de este análisis reside en la búsqueda, un tanto detectivesca, de los hipotextos, y en el establecimiento de conexiones que ayudarán a comprender cómo se transforma un discurso en otro.

Por último, a pesar de que esta propuesta de análisis puede utilizarse para cualquier hipertexto del que sea posible vislumbrar hipotextos, esta propuesta particular está delimitada por el corpus de textos literarios clásicos.

En este estudio particular analizaré el cuento “Yocasta confiesa” de la autora mexicana de descendencia francesa Angelina Muñiz-Huberman, contenido en el libro *Huerto cerrado, huerto sellado*. En el siguiente capítulo se hará el análisis de los hipotextos pertenecientes a la tradición clásica literaria, posteriormente, en el tercer capítulo se estudiará parte de la evolución del personaje de Yocasta, que nos permitirá comprender al personaje planteado en nuestro hipertexto, es decir, en el cuento de Muñiz-Huberman.

CAPÍTULO II

EPICASTA, EURIGANIA, EURIANASA, ASTIMEDUSA, YOCASTA

La primera mención que tenemos de Yocasta viene de la *Odisea* de Homero. Ésta nos permite ubicar el mito de Edipo en un tiempo anterior al ciclo épico troyano, pues, cuando Odiseo visita el inframundo luego de la caída de Troya, se encuentra en el Hades con el alma de Tiresias, el adivino, y de Epicasta, madre de Edipo, lo que nos permite inferir que el perdido ciclo tebano debió ocurrir mucho tiempo atrás.

Odiseo, en el inframundo, debe dar a beber sangre que lleva en una copa a las almas que a su alrededor erran sin sentido, Tiresias es el único que puede hablarle y decirle que le dé a beber la sangre, luego le explica que las demás almas no le hablarán, ni lo reconocerán a menos que les dé el preciado líquido. Perséfone entonces manda a varias mujeres en torno a Odiseo y éste debe poner orden, haciendo que las almas hagan una fila amenazándolas con su espada. Entonces les da a beber la sangre y se entera de quiénes son las desafortunadas que se encuentran con él.

Y vi a la madre de Edipo, la hermosa Epicasta, quien, en su ignorancia, cometió una acción terrible, al casarse con su hijo. Éste la desposó tras haber dado muerte a su padre. Pronto los dioses revelaron el secreto a los hombres. Edipo, por su parte entre terribles pesares siguió reinando en la muy amada Tebas según los crueles designios de los dioses, pero ella marchó al reino del Hades, el severo guardián de las puertas, colgándose de un apretado lazo de horca en su alto dormitorio, vencida por la angustia. Y a él le dejó muchas penas futuras, las que llevan adelante las Erinias de una madre.⁴⁸

Este pasaje nos relata en breves líneas la historia de Edipo. En él podemos encontrar que Yocasta actúa por ignorancia, pero también nos permite vislumbrar que el pueblo griego condena el incesto al calificarlo como “acción terrible”. La ignorancia de Yocasta no

48 HOMERO, *Odisea*, XI, 271-280.

atenúa ni un poco la condena que recibe, su castigo es la muerte, ejecutada por su propia mano, pues el mismo personaje reconoce su error.

En la *Biblioteca mitológica*, Apolodoro narra de manera sucinta la historia del ciclo Tebano, por él nos enteramos de que Layo fue desterrado, posteriormente raptó a Crisipo, hijo de Pélope. También sabemos que se casó con Yocasta y que un oráculo le advirtió que su hijo habría de matarlo, pero que en un momento de embriaguez yació con Yocasta y engendró a un niño al que mandó matar luego de perforarle los talones con un punzón de hierro, pero que el niño no fue asesinado, sino abandonado y recogido posteriormente por unos pastores que lo entregaron al rey Pólipo quien lo crió como su propio hijo. Narra cómo unos jóvenes, envidiosos de la fuerza de Edipo, ponen en duda su ascendencia y éste marcha al oráculo de Delfos para enterarse de la verdad, pero el oráculo le vaticina que matará a su padre y engendrará hijos con su madre. Por ello se va a Tebas, de camino se encuentra con Layo y lo asesina, luego resuelve el enigma de la esfinge. Entonces Creonte, quien gobernaba en Tebas tras la muerte de Layo, lo nombra rey de la ciudad y le entrega como consorte a la viuda del rey, la madre de Edipo. En esta versión sí se menciona que al descubrirse el secreto Yocasta se ahorca y Edipo se saca los ojos, que es la misma versión que seguirá Sófocles en su *Edipo rey*.⁴⁹

De Yocasta se brinda poca información. Sólo ofrece un indicio de su ascendencia, pues la designa hija de Meneceo. Sabemos que se desposó con Layo, que su hermano se llama Creonte y que engendró cuatro hijos con Edipo: Eteocles, Polínices, Ismene y Antígona. Aunque Apolodoro menciona que otras fuentes (sin confirmar cuáles son esas fuentes) dicen que Edipo engendró sus cuatro hijos con Eurigania, de donde obtenemos

49 Cfr. APOLODORO, *Biblioteca mitológica*, III, 5-9.

otro nombre con el que se designa a Yocasta, aunque Eurigania se menciona como hija de Hiperfante y no de Meneceo,⁵⁰ por lo que en estricto sentido es un personaje diferente.

Apolodoro afirma que es Edipo quien no reconoce a su madre y no Yocasta quien no reconoce a su hijo, sin embargo, no hay ningún indicio que pudiera sugerir que ella reconoce o, cuando menos, sospecha que el hombre con el que será desposada sea Edipo.

La versión que Diódoro Sículo narra en su *Biblioteca histórica* no varía mucho respecto a la presentada por Apolodoro. Las principales diferencias estriban en que Diódoro Sículo cuenta que Layo se casa con Yocasta, pero no pueden tener hijos, por ello pregunta al oráculo la causa de dicha infertilidad y éste le advierte que no le conviene tener hijos, porque su hijo lo matará, sin embargo, Layo olvida el oráculo y engendra a Edipo; mientras que en Apolodoro no es el olvido, sino la embriaguez la que lo lleva a la procreación. Otra diferencia es que Layo se dirige al oráculo una vez más para preguntar qué pasó con el niño expósito, al mismo tiempo que Edipo va a preguntar sobre su ascendencia, es ahí donde se encuentran. Finalmente, la última diferencia consiste en que –quizá por descuido– Diódoro Sículo presenta a Yocasta como hija de Creonte, de quien es en realidad hermana según las otras versiones, y el padre de ambos es Meneceo.⁵¹

A diferencia de Apolodoro, que remarca que es Creonte quien ofrece como recompensa el reino y a la viuda de Layo a quien pudiera resolver el enigma de la esfinge, Diódoro Sículo sólo menciona que existe dicha recompensa y que es Edipo quien resuelve el enigma.

El autor de la *Biblioteca histórica* al igual que Apolodoro afirma que es Edipo el que no reconoce a Yocasta: “Edipo, tras casarse con la mujer que, sin saberlo él, era su

50 Cfr. APOLODORO, *Biblioteca mitológica*, III, 7.

51 DIÓDORO SÍCULO, *Biblioteca histórica*, III, 64.

madre...”.⁵² Aunque ninguno de los dos autores habla de la posibilidad de que Yocasta reconozca a Edipo, lo cual no es de extrañar por dos cuestiones: la primera, que siguiendo la lógica del mito, Yocasta no tuvo oportunidad de conocer a su hijo, pues en cuanto lo parió le fue arrebatado de las manos; la segunda, porque ambos autores se centran más en la historia de Esquilo *Los Siete contra Tebas*, o sea, los acontecimientos que suceden luego que Edipo deja el gobierno de la ciudad de Tebas, y poco les importa detallar al personaje de Yocasta, quien es vista sólo como el premio recibido junto con el reino, como un ornamento más que adereza el trono de Tebas.

Pausanias, un geógrafo griego, en su obra *Descripción de Grecia* da cuenta de la zona de Beocia, donde se asienta Tebas, y de la sucesión de reyes de ésta desde Cadmo, el fundador. En unas cuantas líneas narra la historia de Edipo: “Cuando Layo era el rey y tenía por mujer a Yocasta, le vino un oráculo de Delfos, según el cual moriría a manos de su hijo, si Yocasta tenía alguno. Por este motivo él expuso a Edipo, quien cuando creció había de matar a su padre y se casó con su madre”.⁵³ Aunque el autor, basándose en el pasaje de Homero anteriormente citado afirma, a diferencia de Diódoro Sículo, que Edipo no tuvo hijos con Yocasta porque no podría, pues el poeta épico afirma “Pronto los dioses revelaron el secreto a los hombres”⁵⁴ y Pausanias cree que en ese breve lapso entre el incesto y la revelación del secreto no pudieron haber engendrado hijos. Por ello sigue la otra versión en la que los hijos de Edipo fueron engendrados por Eurigania, hija de Hiperfante.⁵⁵

Pausanias es un tanto escéptico con los mitos, pero aun así los toma como referencia para reconstruir la historia de Grecia. Duda, por ejemplo, de la exposición de Edipo porque

52 DIÓDORO SÍCULO, *Biblioteca histórica*, III, 64.

53 PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, IX, 5.

54 HOMERO, *Odisea*, X, 274.

55 PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, IX, 5.

dice que no encontró el lugar preciso donde se supone fue expuesto, pero hace una descripción de la encrucijada en la que Layo y Edipo se enfrentan:

Hay una subida a través de Daulide hacia las cimas del Parnaso, más larga que la de Delfos, pero no tan difícil. Volviendo de Daulide al camino recto a Delfos, y avanzando, hay un edificio a la izquierda del camino llamado Fócico, en el que se reúnen los focidios de cada ciudad.

[...]

Avanzando desde allí por el camino, llegas al llamado Esquiste. En este camino cometió Edipo el asesinato de su padre, y habría de quedar por toda Grecia el recuerdo de las desgracias de Edipo. Cuando nació le perforaron los tobillos con agujones y lo expusieron en Platea, en el monte Citerón.⁵⁶ La región de Corinto que está junto al Istmo lo crió. La región de la Fócide y el camino de Esquiste recibieron la mancha del asesinato de su padre. Los tebanos tienen aún fama por el matrimonio de Edipo y la injusticia de Eteocles.⁵⁷

El camino de Esquiste y el crimen cometido en él fueron para Edipo el comienzo de todos sus males, y los sepulcros de Layo y del criado que lo acompañaba están todavía allí justo en el centro de la encrucijada, y sobre ellos han sido amontonadas piedras escogidas. Dicen que Damisítrato, rey de Platea, se encontró con los cadáveres que estaban tendidos y los enterró.⁵⁸

Más adelante, Pausanias narra una versión diferente del mito, pues dice que la Esfinge era una hija ilegítima de Layo y que protegía el reino para evitar que los hermanos del rey quisieran dar un golpe de Estado: Layo había dicho a la Esfinge el oráculo que se le había dado a Cadmo y que sólo conocían los reyes sucesores por tradición oral, además, Layo les decía el mismo oráculo a sus hijos (en esta versión el rey tuvo hijos con concubinas, porque la sentencia que dictaba que el hijo que había de matarlo nacería de Epicasta), de esta forma, cuando los hermanos de Layo iban a buscar el trono, la Esfinge les preguntaba cuál había sido el oráculo dado a Cadmo y al no responder correctamente los

56 Pese a que en este pasaje dice el lugar supuesto donde Edipo fue expuesto, en el libro anterior menciona que no encontró rastros del bosque donde se supone fue expuesto. Cfr. PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, IX, 2.

57 Hay que recordar que, según el mito, Eteocles y Polínicos, hijos de Edipo, deciden gobernar Tebas alternándose el poder un año cada uno. Como Eteocles era el mayor tomó el gobierno en primer lugar, pero cuando llega el turno de Polínicos, su hermano no quiere dejar el poder y así comienza la guerra. Cfr. PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, IX; APOLODORO, *Biblioteca mitológica*, III; DIÓDORO SÍCULO, *Biblioteca histórica*, IV; ESQUILO, *Los siete contra Tebas*; EURÍPIDES, *Fenicias*.

58 PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, X, 5.

mataba. En esta variante del mito, Edipo conoció la respuesta en un sueño y así pudo vencer a la Esfinge (quien sería su hermanastra).⁵⁹

En este mismo apartado se ofrece una variante más, en la que la Esfinge se dedicaba a la piratería al frente de una flota, pero Edipo la vence con un ejército que salió con él cuando partió de Corinto.⁶⁰

Higinio, en sus *Fábulas*, ofrece una variante de la versión de la exposición de Edipo, pues afirma que luego que Layo recibe el oráculo que le advierte cuidarse de su propio hijo, es Yocasta quien lo manda exponer, no Layo.⁶¹ Con lo anterior, el autor carga con la culpa de la muerte del hijo a la madre, quizá por amor al esposo, a quien prefirió sobre el hijo, lo que nos daría un modelo de “mujer ejemplar” como Penélope, que esperó el regreso de Odiseo durante veinte años. Sin embargo, esta versión sólo se encuentra en Higinio, lo que hace suponer que no era muy difundida, aunque también la retomará Sófocles en *Edipo rey*, en esta versión no se ofrece mayor detalle si Yocasta actúa por convicción o por fuerza.

El mismo autor de las *Fábulas* en su narración de la historia de Edipo tiene pocas variantes sobresalientes, quizá se pueda resaltar el hecho de que, para Higinio, Yocasta sí es la madre de Polinices, Eteocles, Ismene y Antígona; también sería importante mencionar que, siguiendo la versión de este autor, Edipo es ignorante tanto de que la persona que mató en el camino fue Layo, su padre, como de que la persona con quien lo desposan al entregarle el reino de Tebas es Yocasta, su madre. A pesar de esa ignorancia el autor asegura que la peste que llega posteriormente a Tebas fue causada “por los crímenes de Edipo”,⁶² con lo que se vislumbra la condena del incesto incluso a pesar de la ignorancia;

59 PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, X, 26.

60 *Idem*.

61 HIGINIO, *Fábulas*, LXVI, 1.

62 HIGINIO, *Fábulas*, LXVII, 6.

Higinio además nos ofrece una profecía de Tiresias según la cual “si sobrevivía alguien del linaje del Dragón y moría por la patria la liberaría de la peste”,⁶³ por lo que Meneceo, el padre de Yocasta, se suicida aventándose desde la muralla;⁶⁴ finalmente, la otra variación que presenta con respecto de los otros autores, es que Pólipo, padre adoptivo de Edipo, muere mientras la peste asola Tebas y es Peribea,⁶⁵ su madre adoptiva, quien anuncia la muerte del rey de Corinto y quien le confiesa haberlo adoptado, al tiempo que Menetes, criado de Layo, lo reconoce como el hijo de Yocasta y Layo. Higinio afirma que Edipo se saca los ojos, pero no menciona nada de la muerte de Yocasta, también dice que fue el mismo Edipo quien entregó el reino a sus hijos para que gobernaran alternadamente y luego se exilia acompañado de Antígona, para que le sirviera como lazarillo.⁶⁶

Higinio narra otras fábulas, aparte de la de Layo y Edipo, donde se menciona a Yocasta, pero es sólo un nombre más. Por ejemplo, en la fábula LXX hace una lista de los siete reyes que marcharon contra Tebas, entre los que se encuentra Polínices, cuyos padres son Edipo y Yocasta. En la misma fábula habla de Creonte y lo designa como hermano de Yocasta. Posteriormente, en la fábula CCXLII hace otro listado de suicidas, esta vez menciona a Meneceo como padre de Yocasta, aunque existe un equívoco, pues Meneceo también es el sobrino de Yocasta, hijo de Creonte, y según otras fuentes es él quien se sacrifica debido a un oráculo.⁶⁷ En la misma fábula menciona una vez más a Yocasta, esta vez como madre de Edipo. Es curioso porque en la fábula LVII, donde narra la historia de

63 *Idem*.

64 Hay que tener en cuenta que las otras versiones sí hablan del sacrificio de Meneceo para que Tebas pueda salir victoriosa de la guerra cuando Polinices y Eteocles se disputan el gobierno de la ciudad, sin embargo, ese Meneceo es hijo de Creonte, sobrino de Yocasta y nieto del Meneceo al que se refiere Higinio.

65 En algunas otras versiones la madre adoptiva de Edipo y esposa de Pólipo se denomina Mérope. Existen al menos dos variantes con respecto a la adopción de Edipo. Una de ellas asegura que el pastor entrega al niño a ambos reyes de Corinto porque no pueden tener hijos y éstos lo acogen. *Cfr.* APOLODORO, *Biblioteca mitológica*, SÓFOCLES, *Edipo rey*; la otra, en cambio, habla de que el pastor le ofrece el niño a Mérope y ésta le hace creer a su esposo que es su hijo consanguíneo. Higinio parece inclinarse por la segunda versión.

66 HIGINIO, *Fábulas*, LXVII, 1-8.

67 HIGINIO, *Fábulas*, CCXLII, 3.

Edipo, al final dice que éste se saca los ojos y marcha al destierro acompañado de Antígona, pero en la fábula CCXLII menciona que “Edipo, hijo de Layo, se entregó a la muerte él mismo, después de haberse sacado los ojos, a causa de su madre Yocasta”.⁶⁸ Sin embargo, esta pequeña discrepancia no debe causar extrañeza si consideramos que Higino es un compilador de historias y que recoge diferentes variantes míticas que también encontraremos en la fábula siguiente, donde enlista a las mujeres suicidas.

En efecto, Higino hablará en la fábula CCXLIII de Yocasta como una suicida, sin embargo, no se apega a la versión de Sófocles en la que la reina se suicida justo después de que llega el mensajero de Corinto, antes de que Edipo se entere de la verdad de su linaje. Según Higino Yocasta se suicida “por la muerte de sus hijos y el acto abominable que ella misma cometió”.⁶⁹ Un dato que resulta curioso es que Higino en el párrafo 7, donde habla del suicidio de Yocasta, también menciona a otras dos suicidas: Calipso y Dido, ambas se suicidan por amor a Odiseo y a Eneas respectivamente, ambas en circunstancias muy similares, pues habían acogido a un viajero que sobrevive a un naufragio, se enamoran de él y el amor parece correspondido, posteriormente Hermes (Mercurio en el caso de Eneas) anuncia que es el momento de la partida (en la *Odisea* el mensaje de Zeus va dirigido a Calipso, mientras que en la *Eneida* Mercurio entrega el mensaje a Eneas) y el amado debe partir hacia su destino por lo que el desamor causa que las amantes se suiciden.⁷⁰ Sin embargo, el caso de Yocasta es particular, pues ella se suicida al enterarse de que su esposo, el rey de Tebas, con quien ha engendrado cuatro hijos, es en realidad su propio hijo.

68 *Ibid.*, CCXLII, 5.

69 *Ib.*, CCXLIII, 7.

70 Hay que precisar que Higino menciona entre las suicidas a Calipso, sin embargo, ésta es una diosa inmortal. Por lo demás la situación es muy parecida a la de Dido que describe Virgilio en su *Eneida*.

Finalmente, Higino dedica la fábula CCLIII para hacer un catálogo de las mujeres incestuosas⁷¹ donde se menciona en primer lugar a Yocasta con su hijo Edipo.⁷²

Digno de mención es que los autores hasta aquí expuestos, a excepción de Homero, pertenecen a periodos cronológicos muy posteriores al surgimiento del mito de Edipo, pues van del siglo II a. n. e. al siglo II d. n. e. Además, ninguno de ellos es propiamente dicho un “autor”, si bien son herederos de una antiquísima tradición oral y son partícipes de los mitos vivos pertenecientes a su cultura; tanto Apolodoro, como Diódoro Sículo, Higino y Pausanias no son escritores literarios en estricto sentido de la palabra. Apolodoro e Higino hacen compilaciones de historias míticas en su *Biblioteca Mitológica* y sus *Fábulas*, respectivamente. Ambos recopilan parte de la tradición, el primero de manera más directa por ser partícipe y receptor directo de la cultura griega, el segundo a través de libros y como receptor indirecto, pues, pese a ser de origen probablemente ateniense, parece que pasó gran parte de su vida en Roma.

Diódoro Sículo fue un historiador, por lo tanto, es receptor de los mitos como parte de la historia de su nación. Para él las fábulas que cuenta seguramente tienen tintes de realidad, o incluso son la verdad absoluta. Por otro lado, Pausanias fue un geógrafo perteneciente ya al siglo II de nuestra era. Sus innumerables viajes le permitieron hacer una descripción muy precisa de Grecia y, como heredero de la tradición, buscaba situar los mitos en el espacio geográfico donde ocurrieron.

Homero es una excepción. Debemos recordar que el personaje, medio mítico, medio real, no fue como tal un escritor, sino un aedo del ciclo épico troyano.⁷³ Por lo tanto,

71 Aquí resulta curioso que el título de la fábula sea “Las que yacieron contra natura” y no “Los que yacieron contra natura”, como si el incesto fuera un asunto únicamente femenino.

72 HIGINIO, *Fábulas*, CCLIII, 1.

73 En la Grecia antigua los aedos eran herederos de las tradiciones míticas orales y se dedicaban a cantar los poemas épicos públicamente; iban de ciudad en ciudad recitando sus versos.

podríamos decir que él sí es un “autor” propiamente dicho, aunque es el receptor de la tradición oral, su pretensión sí es totalmente literaria, sin embargo, su época es anterior a la escritura griega. Por otra parte, Homero no cuenta el ciclo tebano, y la mención que hace de Edipo y Yocasta se encuentra en apenas unos cuantos versos. Sin embargo, es importante mencionarlo por dos cosas: la primera es que con Homero se inaugura lo que conocemos actualmente como literatura griega; la segunda es que Homero fue (y en cierto sentido continúa siendo) un referente obligado de toda la literatura en la Antigüedad.

A la par del ciclo épico troyano, atribuido a Homero, se supone la existencia de otro ciclo épico, el perteneciente a Edipo, del cual se piensa existieron tres poemas de los que no se conservaron más que algunos fragmentos, pero que debieron servir como fuentes para los autores trágicos de la época aurea de la literatura griega. Apolodoro menciona que el autor del poema conocido como *Edipodia* fue Cinetón de Esparta. Se sabe que continuaba otro poema titulado *Tebaida*, cuyo autor es desconocido; de éste se hizo una versión posterior en la época imperial romana por un autor llamado Estacio. De este poema hablaré más adelante. El ciclo épico terminaba con el poema *Epígonos*. Cronológicamente, el ciclo épico tebano narra sucesos anteriores a la guerra de Troya, aunque su producción debe situarse a la par de Homero, aproximadamente en el siglo VIII antes de nuestra era.

Lo que sí conservamos, anterior a los poetas trágicos, son unos fragmentos de poesía lírica atribuidos a Estesícoro, al que puede situarse en el siglo VI a. n. e. Este poeta seguramente conoció el ciclo épico de Edipo de primera mano, y sus conocimientos sobre mitología fueron sobresalientes, sin embargo, en lo que se refiere a su producción conservamos muy poco, y en lo tocante a Yocasta sólo tenemos un fragmento donde el poeta le da voz al personaje.

El fragmento conservado de Estesícoro nos muestra una variante mítica en la que Yocasta está viva luego de que se descubre el secreto de que se casó con su propio hijo. Entonces cuando sus dos hijos Eteocles y Polínices se disputan el derecho sobre el trono de Tebas, la madre, afligida por una profecía de Tiresias que dictaba que ambos hermanos habían de morir uno a manos del otro, les ofrece una solución pacífica a sus querellas. La solución consiste en echar a la suerte por un lado el trono, por otro lado, el oro de Edipo, de forma que uno se quede como regente de la ciudad y el otro se vaya, pero con la herencia del padre, a buscar suerte en otra parte.⁷⁴ Esta variante se aleja del mito que siguió Sófocles, en el que Yocasta se suicida antes de que Edipo se saque los ojos. En cambio, parece que fue la versión que sigue Eurípides en su obra *Fenicias*.

Debemos recordar que, de todas las obras trágicas griegas que se escribieron entre los siglos VI y IV antes de nuestra era, conservamos muy poco y apenas tres autores son los que destacan porque se han conservado algunas de sus obras completas. En orden cronológico el primero en hacer su aparición sería Esquilo, seguido de Sófocles, para finalizar con Eurípides. De Esquilo conservamos completa la obra titulada *Los siete contra Tebas*, que narra la consabida batalla entre Eteocles y Polínices. Esta obra fue la última pieza de una trilogía en la que se incluían *Edipo* y *Layo*, sin embargo, estas últimas no llegaron a nuestros días. Es posible que Esquilo haya dado vida al personaje de Yocasta en estas dos obras, sin embargo, en su tragedia conservada, no aparece dicho personaje, sea porque Esquilo siguiera el mito en el que Yocasta se suicida al enterarse que es madre de Edipo, sea porque no quiso incluirla como personaje de su tragedia en la que la voz más importante la lleva Eteocles. Cualquiera que sea el caso, no conservamos una obra esquilea que nos permita dibujar al personaje de Yocasta.

74 ESTESÍCORO, 34. En *Lírica griega arcaica. (Poemas corales y monódicos 700-300 a. C.)*.

El siguiente tragediógrafo en orden cronológico sería Sófocles, sin embargo, por ser la fuente más conocida con respecto al mito de Edipo (y por consiguiente de Yocasta) lo analizaré más adelante. Así que pasaré por ahora a la tragedia *Fenicias* de Eurípides.

Eurípides en *Fenicias* básicamente trata el mismo argumento que Esquilo en *Los siete contra Tebas*: la lucha entre Eteocles y Polínices por el trono de Tebas. Sin embargo, la primera innovación que vemos en Eurípides con respecto al mito de Edipo es que tanto Edipo como Yocasta siguen vivos, Eteocles y Polínices decidieron encerrar a su padre ciego para gobernar ellos la ciudad, luego hicieron un acuerdo de gobernar un año cada uno de forma alternada. Eteocles, por ser el mayor, ocupa primero el trono, pero cuando llega el momento de intercambiar no cumple su parte del trato, por lo que Polínices vuelve con un ejército para atacar la ciudad. Mientras Polínices sitia la ciudad, Yocasta consigue una tregua para que la dejen pasar a fin de hablar personalmente a sus dos hijos para persuadirlos de no continuar con sus rencillas y reconciliarse. Al comenzar la obra, en lo que se consideraría el prólogo, aparece Yocasta enlutada, con el cabello rapado, y dirá un discurso dirigido a Helios. En esta disertación describe el linaje de la familia real, desde Cadmo que llegó de Fenicia junto con su esposa, Harmonía, de quien nació Polidoro, que fue padre de Labdaco, quien a su vez engendró a Layo y luego a Edipo.⁷⁵ Por su parte ella sólo menciona a su padre Meneceo. Luego comienza a relatar la historia de Edipo, desde el

75 El árbol genealógico que menciona Yocasta comprende padres e hijos, sin embargo, Pausanias habla del linaje de los reyes de Tebas que presenta como sigue: Cadmo fue el fundador; junto con Harmonía tuvo cinco hijos: Sémele, Ino, Autónoe, Ágave y Polidoro; lo sucedió en el gobierno Penteo, un nieto de Cadmo, hijo de Ágave, porque Polidoro era muy pequeño para gobernar; posteriormente retomó el gobierno Polidoro (pues Penteo fue desollado por su propia madre); Labdaco, el hijo de Polidoro lo sucedió en el gobierno, pero hubo un golpe de estado y se queda en el poder Nictéo, quien destierra a Layo; cuando Layo regresa el trono lo ocupaba Lico; Layo se casa con Yocasta y al morir el rey su cuñado, Creonte se queda en el trono; durante el reinado de Creonte llega la Esfinge sobre Tebas y el rey ofrece el reinado a quien pueda deshacerse de la Esfinge; Edipo vence a la Esfinge y se queda con el gobierno; Eteocles sucede a Edipo, pero muere asesinado por su hermano Polínices; Laodamante, hijo de Eteocles, se hace con el trono; llega después Tesandro, hijo de Polínices. Pausanias sigue con el linaje de los reyes míticos hasta llegar a los reyes históricos, pero la historia de Yocasta concluye con la muerte de Polínices y Eteocles.

matrimonio con Layo, la profecía y la desobediencia de ésta. La profecía que ofrece Eurípides dice: “¡Oh, soberano de Tebas de buenos caballos, no siembres el surco de hijos a despecho de los dioses! Porque, si engendras un hijo, el que nazca te matará, y toda tu familia se cubrirá de sangre”.⁷⁶ La variante que sigue Eurípides es en donde Layo, en un momento de embriaguez, engendra a Edipo, el resto transcurre sin más modificaciones. Yocasta continúa narrando los sucesos infortunados de Edipo: en busca de su auténtico Linaje se dirige a Delfos, al mismo tiempo que Layo, quien quiere indagar sobre el destino del niño que expuso años atrás, entonces ambos se encuentran en Fócida, Edipo mata a Layo y regresa a Corinto. Pero vuelve a Tebas para enfrentarse a la Esfinge, quizá obnubilado por la oferta de Creonte. Sin embargo, en esta versión Yocasta afirma categóricamente desconocer a su hijo, pues su discurso dice:

Como la Esfinge con sus depredaciones asolaba la ciudad y mi esposo ya no vivía, mi hermano Creonte hace proclamar mi matrimonio. Quien resolviera el enigma de la astuta doncella, ése obtendría mi lecho. Sucede entonces que mi hijo Edipo acierta las adivinanzas de la Esfinge, por lo que se instala como soberano de este país y recibe el cetro de esta tierra como premio a su victoria. Y toma por esposa a su madre, sin saberlo ¡infeliz!, como tampoco la que lo dio a luz sabe que se acuesta con su hijo.⁷⁷

El discurso de Yocasta sigue adelante con el nacimiento de sus hijos. Y continúa con la siguiente variante mítica importante en el texto de Eurípides, pues asegura que cuando Edipo se entera de su boda con su madre y se saca los ojos, sus hijos, en cuanto pueden lo ocultan en el palacio, encerrado bajo llave, y Edipo, a su vez, los maldice.⁷⁸ Yocasta narra el acuerdo entre Eteocles y Polínices, el exilio de éste y su boda con la hija

76 EURÍPIDES, *Fenicias*, 17-20.

77 EURÍPIDES, *Fenicias*, 46-54.

78 Es la maldición de Edipo la que desencadenará, según esta versión, el enfrentamiento entre los dos hermanos. Sin embargo, justo por tratar de evadir dicha maldición es que Eteocles y Polínices llegan al acuerdo de gobernar alternadamente un año cada uno. Es posible ver, además, que en esta versión del mito Yocasta y Edipo siguen vivos para cuando se da el enfrentamiento entre sus hijos; Sófocles, en cambio, utiliza una versión donde Yocasta se suicida y Edipo se exilia, por lo que ninguno está en Tebas para cuando se da la guerra entre hermanos.

de Adrasto, lo que lo proveerá de un ejército para regresar y tomar Tebas por la fuerza cuando Eteocles no quiere cumplir su parte del trato.⁷⁹

El pasaje es de gran importancia porque, al darle voz a Yocasta, nos permite trazarnos un dibujo más preciso del personaje, a diferencia de quien narra los mitos y sólo menciona que Yocasta fue hija de Meneceo, esposa de Layo y de Edipo, madre de Eteocles, Polínicos, Antígona e Ismene; Eurípides le da voz y la convierte en un personaje independiente. Es interesante escuchar la historia de Edipo en la voz de Yocasta, sobre todo porque, hacia el final de la obra, Edipo mismo ofrece un discurso en el que narra sus infortunios,⁸⁰ sin embargo, Eurípides nos ofrece también la versión de Yocasta.

Yocasta se encuentra con Polínicos y vuelve a recordar sus infortunios, le cuenta a su hijo que Edipo trató de suicidarse, y que los maldijo; también le dice que se enteró de su boda, y luego comienza un interrogatorio entre la madre y el hijo, donde ella hace preguntas de diversa índole, quiere enterarse de cómo vivió su hijo en el exilio, qué hizo, cómo se procuró el sustento, qué sucedió para que pudiera casarse y muchas preguntas más.⁸¹ De este extenso diálogo, quiero resaltar los versos en los que Yocasta se expresa de la siguiente manera: “De forma cruel la estirpe de los dioses destruye la estirpe de Edipo. Porque comenzó así: que yo anormalmente tuviera un parto, y que en funesto trance me casara con tu padre y nacieras tú”.⁸² En estas líneas el personaje afirma su posición de que las calamidades que se ciernen sobre su familia son causadas por los dioses y ella, de alguna forma, se deslinda de la responsabilidad.

Cuando concluye el diálogo entre Polínicos y Yocasta aparece Eteocles. Con la entrada del hijo mayor comienzan las negociaciones entre los hijos y la mediación de

79 El discurso de Yocasta se encuentra contenido en EURÍPIDES, *Fenicias*, 1-87.

80 EURÍPIDES, *Fenicias*, 1595-1638.

81 EURÍPIDES, *Fenicias*, 301-443.

82 *Ibid.*, 379-382.

Yocasta.⁸³ Presenciamos una escena a modo de discurso judicial-filosófico, donde primero Polínices expone sus motivos, Yocasta y el coro de Fenicias lo escuchan; luego Eteocles dirá los suyos ante el mismo público y, finalmente, Yocasta hace una conclusión, en la que recupera los argumentos de ambos hijos y hace una contraargumentación lógica. La escena recuerda la estructura de los diálogos socráticos expuestos por Platón. Con ello, la figura de Yocasta aparece como un personaje sabio, prudente dentro de los estándares griegos, pues busca el punto medio, el equilibrio entre dos opuestos para evitar una desgracia.

Quizá sea esta la innovación más importante que hace Eurípides con el personaje.

Eurípides sigue la versión de Estesícoro en cuanto a que Yocasta vive para ver el enfrentamiento entre sus hijos, pero en el poeta lírico vemos a una Yocasta suplicante, impotente ante la profecía de Tiresias, lamentándose por no poder cambiar el destino y proponiendo una solución que ella misma no está segura de que vaya a darse; en cambio, en Eurípides, Yocasta cuestiona la decisión de ambos hijos, les pide que desistan de sus empeños, pues si consiguen lo que quieren terminarán perdiendo de cualquier forma, porque la guerra que quieren llevar a cabo no acarreará ningún beneficio para ninguno. Yocasta, empero, no logra su cometido. Con todo, podemos ver un personaje con una voz muy firme y determinada, quizá un tanto atípico para la época, pues hay pocos personajes femeninos, fuera de Eurípides,⁸⁴ que tengan voces tan fuertes como la que manifiesta Yocasta en el pasaje citado.

La siguiente intervención de Yocasta en las *Fenicias* viene casi al final de la obra, cuando un mensajero le informa que sus hijos van a pelear, ella se lleva a Antígona para

83 *Ib.*, 446-586.

84 Los personajes femeninos de Eurípides suelen representar una ruptura con la tradición, pues sus voces son mucho más fuertes que con otros autores, como en su obra *Medea*. En contraposición, encontramos la *Antígona* de Sófocles, con la distinción que el personaje de Antígona en Sófocles, pese a tener una voz muy fuerte, pareciera una voz masculina, mientras que los personajes de Eurípides están más cerca del ámbito femenino.

tratar de evitar el enfrentamiento, pero llega tarde y ve a sus hijos morir, luego se suicida y con ello termina su intervención en la obra.⁸⁵ Sin embargo, antes de que eso suceda, el autor deja entrever tres sentencias que condenan las acciones de Edipo y Yocasta. La primera la dice el coro de Fenicias cuando afirma: “Ciertamente, lo que no nació bueno nunca será bueno, ni tampoco los hijos concebidos en contra de la ley, manchados por la sangre parricida de una madre que frecuentó el lecho de su propio hijo”.⁸⁶ La segunda proviene de la boca de Tiresias cuando le dará a Creonte una funesta profecía en la cual uno de sus hijos, Meneceo,⁸⁷ deberá sacrificarse para que Tebas se salve, pero antes pronuncia un discurso sobre la maldición que se cierne sobre la ciudad:

Hace ya tiempo que esta tierra está contaminada, Creonte, desde que engendró hijos Layo a despecho de los dioses y dio el ser al desdichado Edipo, esposo de su madre. Las sanguinolentas desgarraduras de sus ojos son un testimonio de la sabiduría de los dioses y un ejemplo para toda Grecia. Al tratar de ocultarlo en el paso del tiempo los hijos de Edipo – como si fueran entonces a escaparse de los dioses– cometieron un necio error. Pues, al no conceder a su padre los honores debidos y negarle la salida, enfurecieron al desventurado. Exhaló entonces contra ellos maldiciones tremendas, sufriendo por los dolores y además los ultrajes.⁸⁸

El incesto es condenado por los dioses, por ello el castigo de Edipo, que se inflige él mismo al reconocer su culpa, se convierte en un ejemplo para toda Grecia.

La tercera nuevamente la escuchamos en la voz del coro de Fenicias, cuando Meneceo está a punto de sacrificarse voluntariamente por la salvación de la ciudad, las Fenicias, compungidas, proclaman:

Al cabo del tiempo, vino de acuerdo con los mandatos délficos Edipo el desdichado a esta tierra de Tebas, entonces como motivo de alegría, mas luego de pesares. Porque, al salir victorioso de los enigmas, infeliz, con su madre las bodas malditas contrae y mancha a la ciudad. Y en la carrera de crímenes de sangre toma su turno al arrojar a un odioso enfrentamiento con sus maldiciones a sus hijos, ¡desgraciado!⁸⁹

85 EURÍPIDES, *Fenicias*, 1070-1284.

86 *Ibid.*, 814-817.

87 No debe confundirse el personaje hijo de Creonte por el homónimo padre de Creonte. Higinio sí cayó en esa confusión.

88 EURÍPIDES, *Fenicias*, 865-879.

89 *Ibid.*, 1044-1054.

Una vez más observamos la condena del incesto, pues llaman bodas malditas las que contrajo Edipo con Yocasta.

Finalmente, encontramos en Eurípides otra variante con respecto de la versión que presenta Sófocles. Meneceo, antes de sacrificarse, menciona que es huérfano y que Yocasta lo crió como si fuera su propio hijo.⁹⁰ Por otro lado, en la *Antígona* de Sófocles, la esposa de Creonte sigue viva y se suicida al enterarse de la muerte de su hijo Hemón, acontecimiento posterior a la batalla de los siete contra Tebas.

También encontramos en *Fenicias* un guiño en el que parece sugerir que la unión de Edipo con Yocasta fue intencional, porque en la historia narrada por Edipo éste menciona que Layo lo tuvo y lo despojó de su madre: “Y me envía, niño infeliz que anhelaba el pecho materno, como pasto de las fieras”.⁹¹ Ese anhelo por el pecho de la madre podría justificar la nueva unión con Yocasta, ya no como un niño con necesidad de alimento, sino como un hombre con deseo de posesión del cuerpo, de un cuerpo al que tenía derecho y del que se vio privado.

La obra de Eurípides concluye con el destierro de Edipo, quien se marcha hacia Colono acompañado con Antígona.

El filósofo y tragediógrafo Séneca nos ofrece su versión de Edipo en una tragedia homónima. En líneas generales sigue la historia planteada por Sófocles, salvo algunas innovaciones propuestas por el escritor romano, como que Creonte acompaña a Tiresias en un ritual con el que hacen salir el alma de Layo del inframundo para interrogarla sobre la identidad de su asesino, o el sacrificio de un toro y una novilla para hacer los ritos de adivinación, o el hecho de que Yocasta se suicide en escena hacia el final de la tragedia. Sin

90 *Ib.*, 986-990.

91 *Ib.*, 1602-1604.

embargo, el *Edipo* de Séneca no ofrece grandes aportaciones a nuestro estudio.⁹² El personaje de Yocasta tiene intervenciones mínimas, apenas suficientes para esbozar al personaje. Aun así, encontramos una Yocasta muy romana, con un pensamiento estoico que se revela desde su primera intervención, cuando afirma “Lo que yo considero verdaderamente propio de un rey es aceptar la adversidad y, cuanto más insegura sea su situación y más vacile amenazando la mole de su imperio, con tanta más seguridad y valentía debe mantenerse a pie firme. No es de hombres dar la espalda a la fortuna”.⁹³ El personaje muestra una determinación a aceptar los reveses de la fortuna que no encontramos entre los autores griegos.⁹⁴

Las siguientes intervenciones de Yocasta sirven sólo para dar continuidad a la tragedia y no ayudan a trazar una psicología propia del personaje. Sin embargo, hacia el final de la obra, cuando vuelve a intervenir, luego de que Edipo se entera de la verdad, Yocasta primero culpa al hado por los acontecimientos, como intentando deslindarse de su responsabilidad en los hechos, pero casi de inmediato rectifica y se asume cómplice de los crímenes de Edipo, por lo que procede a suicidarse.⁹⁵ En este caso vemos a una Yocasta que se suicida no por el dolor y la pena, como la presenta Eurípides, sino por asumir una culpa, por ello me parece que el personaje de Séneca es estoico.

En la tragedia del filósofo romano también se deja entrever la idea de que el incesto es detestable, que va en contra de la naturaleza y que hay que rehuir de él como se rehúye

92 Hay una ironía en Séneca que vale la pena resaltar, pues no se encuentra presente en los otros autores. Cuando le mencionan a Edipo que debe expulsar al asesino de Layo, lanza una serie de maldiciones para que el culpable padezca todas las situaciones aborrecibles que él mismo ya cumplió sin saberlo y algunas otras que padecerá más adelante: pide que, desterrado, no encuentre tierra que lo acoja, que se avergüence de su esposa y que sus hijos sean impíos, y que mate a su padre con sus propias manos. Cfr. SÉNECA, *Edipo*, 258-263.

93 SÉNECA, *Edipo*, 83-87.

94 Hay que recordar que, pese a que el estoicismo surge en Grecia, hallará sus más fervientes difusores entre los romanos. Séneca se considera un filósofo estoico.

95 SÉNECA, *op. cit.*, 1010-1040.

de los peores pecados. Por otra parte, en Séneca no encontramos ningún diálogo explícito en el que quede manifiesta la ignorancia de los cónyuges de ser madre e hijo, salvo quizá la seguridad que siente Edipo de haberse alejado de sus padres Pólipo y Mérope. Sin embargo, luego que Edipo se saca los ojos, Yocasta se aproxima a él y le dice “¿Cómo debo llamarte? ¿Hijo? ¿Es que lo dudas? Hijo mío eres, ¿te da vergüenza de ello?”⁹⁶ Aunque sería muy impreciso aventurar conjeturas a partir de estos versos, quizá podríamos pensar que la Yocasta de Séneca no se avergüenza ni se arrepiente de haberse desposado con su hijo, y por ello paga su culpa sin remordimientos en los versos subsecuentes.

Existe asimismo una versión de *Fenicias* escrita por Séneca. Pese a que el mismo autor en *Edipo* muestra el suicidio de Yocasta en escena, en *Fenicias* ésta aparece nuevamente. La obra está dividida en dos partes. En la primera, Edipo desterrado vaga con Antígona. En la segunda, Yocasta intenta convencer a sus hijos de hacer las paces.⁹⁷ Esta obra, empero, está fragmentada y no tenemos el final, pues los últimos versos representan el diálogo de Yocasta con Eteocles, pero no vemos el desenlace. Una de las variantes que presenta la obra de Séneca con respecto a la de Eurípides es que Yocasta va al campo de batalla y detiene la lucha para hablar con sus hijos.⁹⁸

Yocasta intenta persuadir a sus hijos de no continuar la guerra. Séneca centra el conflicto dramático en el sufrimiento de una madre ante la elección de alguno de sus hijos. Si bien es cierto que en Eurípides podemos ver una Yocasta que se inclina más hacia Polínicos, en Séneca no sólo es evidente, sino además explícito que la mujer prefiere apoyar a su hijo menor, pues ella misma afirma: “Nada puedo hacer con amor de madre, dejando a salvo ese amor: cualquier cosa que desee para uno de los hijos se hará en daño

96 *Ibid.*, 1010-1011.

97 SÉNECA, *Fenicias*.

98 Hay que recordar que en Eurípides es Polínicos quien entra a Tebas. Estacio en cambio dice que Yocasta va al campamento de Polínicos, fuera de Tebas.

del otro. Mas, aunque a ambos los quiero con igual cariño, hacia donde la arrastran la causa mejor y la peor fortuna, hacia allí se inclina mi alma, siempre a favor del más débil: a los desdichados los acerca la fortuna más a los suyos”.⁹⁹ Si bien es cierto que más adelante Yocasta afirmará que los quiere a ambos por igual, la vemos actuar a favor de Polínices, quizá movida por el fervor de reencontrarlo luego de un año de no haberlo visto debido al destierro.¹⁰⁰

El estoicismo que veíamos en *Edipo* se ha diluido por completo en la Yocasta de *Fenicias*, pues ella sí cree que sus desgracias han sido productos de la Fortuna: “Hasta ahora el error nos ha hecho culpables contra nuestra voluntad, toda la culpa ha sido de la Fortuna que ha obrado el mal contra nosotros; éste [la lucha de Polínices] es el primer crimen que se lleva a cabo a sabiendas”.¹⁰¹ Polínices no quiere cejar su empeño de tomar la ciudad, y le dice a su madre que no es justo que él se vaya desterrado mientras su hermano goza el premio por su impiedad, pero Yocasta le asegura que recibirá su castigo: “No temas; sufrirá castigo, y duro: va a reinar; es ése el castigo. Si lo dudas, fíate de tu abuelo y de tu padre: Cadmo te lo demostrará y la prole de Cadmo. Ningún tebano ha dejado de pagar por llevar el cetro, y nadie que ha roto un juramento podrá llevar ese cetro. Ya puedes contar a tu hermano entre esos”.¹⁰²

En *Fenicias* de Séneca vemos otra Yocasta, una que parece resignada a padecer por los errores, pues a diferencia de las otras variantes míticas, esta Yocasta no se siente realmente culpable por las desgracias que padece su familia, y considera que todo ha sido una desgracia ocasionada por la Fortuna: “Por los duros sufrimientos de mi vientre durante diez meses y por la insigne piedad filial de tu hermana [Antígona], te lo ruego, y por las

99 SÉNECA, *Fenicias*, 381-386.

100 *Ibid.*, 443-643.

101 SÉNECA, *Fenicias*, 451-454.

102 *Ibid.*, 645-651.

órbitas de los ojos de tu airado padre que él, sin ser culpable de ningún crimen, haciéndose pagar a sí mismo un espantoso castigo por su error, ha dejado vacías (...)"¹⁰³ En estas líneas podemos ver que ella no concibe, ni siquiera las acciones de Edipo, como un crimen, sino como un error que quizá no merecía castigo. Pero hay una maldición sobre los gobernadores de Tebas que afecta a toda su familia.

Tal vez la versión de Edipo más conocida sea la de Sófocles,¹⁰⁴ y la tragedia *Edipo rey* la obra más difundida sobre el mito edípico. Ésta comienza en el momento en que una peste asola la ciudad de Tebas, un coro de ancianos tebanos suplica al rey Edipo que busque una solución porque se están muriendo los animales y secando las cosechas. Edipo envía a Creonte al oráculo para preguntar la causa de la peste y la respuesta es que el asesino de Layo sigue vivo, que está en Tebas, y que mientras no se castigue al impío no cesará la peste. Entonces Edipo jura que encontrará al culpable y que pagará con su vida o con el exilio. Para continuar con sus investigaciones llaman a Tiresias, pero éste le dice que es él mismo el asesino y Edipo se enoja con el anciano y lo acusa de estar confabulado con Creonte para quitarle el gobierno de Tebas. Sin embargo, mientras sigue con las investigaciones, Yocasta vislumbra la verdad y le pide que no siga adelante, que deje las cosas como están, pero Edipo se empeña. Luego llega un mensajero de Corinto que le revela la verdad, Yocasta se suicida, y Edipo se saca los ojos.

En su primera intervención en la tragedia *Edipo rey*, Yocasta aparece en medio de la disputa de Edipo y Creonte, cuando el rey cree que su cuñado conspira en su contra y que utiliza al adivino Tiresias como medio de su conjura. Entonces Yocasta los reprende a ambos con la autoridad que tiene en primer lugar como reina de Tebas, en segundo lugar

103 *Ib.*, 336-340.

104 Sófocles trata el mito de Edipo en tres tragedias que conservamos completas: *Antígona*, *Edipo en Colono* y *Edipo rey*.

como esposa de Edipo, y en tercer lugar como hermana de Creonte.¹⁰⁵ En diálogos posteriores nos encontramos con una Yocasta escéptica, pues no cree en las profecías ni en los oráculos porque la que se le había vaticinado a Layo no se cumplió.¹⁰⁶ La intervención de Yocasta resulta de total relevancia para el desarrollo de la tragedia, pues al revelarle a Edipo la profecía no cumplida de Layo al mismo tiempo hace que Edipo sospeche que en realidad sí es él el asesino.

El susodicho diálogo también nos revela la personalidad de Yocasta en la obra de Sófocles. Por lo general el personaje de Edipo se dibuja como el hombre que busca engañar a los dioses e intentando evadir su destino termina afirmándolo, pero aquí vemos que Yocasta sigue más o menos el mismo patrón de comportamiento, pues aconseja a Edipo no dar crédito a las palabras de los adivinos, lo que implicaría una cierta confianza en que el destino no es ineludible, que puede modificarse. Sin embargo, cuando Edipo comienza el interrogatorio sobre la muerte de Layo, Yocasta parece experimentar una especie de terror, pues al responder ni siquiera se atreve a mirar a Edipo a los ojos.

El personaje de Yocasta, que aparenta escepticismo con respecto de los oráculos, posteriormente se muestra altivo. Cuando el mensajero de Corinto le anuncia la muerte de Pólipo, Yocasta se alegra pues cree que aquel era el padre de Edipo, y que, por ende, los oráculos no se cumplieron, por lo tanto, ella evadió el destino que había dictado Apolo al anunciar que se desposaría con su hijo. Edipo, al escuchar la noticia también siente alivio y cree que ya ha eludido su destino parricida, con todo, aún teme el incesto con su madre, por ello Yocasta le aconseja: “Tú no tengas miedo a los noviazgos con tu madre, pues, en este sentido, ya infinidad de mortales se acostaron en sueños con su madre”.¹⁰⁷ Sin embargo, es

105 Yocasta hace su primera aparición a partir del verso 634. Vid. SÓFOCLES, *Edipo rey*.

106 SÓFOCLES, *Edipo rey*, 708-725.

107 SÓFOCLES, *Edipo rey*, 980-983.

el mismo mensajero quien, al escuchar las aflicciones de Edipo, le revela que en realidad Mérope no es su madre.¹⁰⁸

Justo después de que el mensajero le relate a Edipo las circunstancias en que lo encontró y lo entregó en manos de Pólipo, es que Yocasta hace su última intervención en la tragedia.¹⁰⁹ Yocasta se entera de la verdad debido al relato del mensajero, y lo último que le pide a Edipo antes de entrar al palacio y suicidarse es que ceje sus investigaciones y que no indague más sobre su pasado. Encontramos que el personaje ha evolucionado, ya no es la Yocasta engreída que se siente capaz de eludir el destino, ahora sabe que en realidad el destino los ha alcanzado y decide actuar en consecuencia, pero incluso en sus últimos momentos quiere evitarle a su hijo y esposo mayor sufrimiento que el que ya padece.

Para finalizar tenemos *La Tebaida* de Estacio. Se trata de un poema épico escrito por un poeta romano de la época imperial. Se desconoce si Estacio pudo conocer o no los poemas épicos griegos o si se inspiró en la tradición oral o en las obras de los trágicos. Escrito en doce libros con versos hexámetros, narra la historia de los siete contra Tebas, y sigue más o menos la misma variante que utiliza Eurípides en sus *Fenicias*.

En los primeros libros Yocasta sólo figura como nombre, pero en el libro séptimo la encontramos como personaje. Aunque el poeta romano tiene puntos de contacto con el trágico Eurípides, la escena descrita por Estacio tiene ciertos matices que es importante resaltar. La primera diferencia es que Polínices no entra en la ciudad para encontrarse con Yocasta y Eteocles, es Yocasta quien sale de la ciudad junto con Antígona e Ismene para convencer a Polínices de que entre a pactar la paz con su hermano. Yocasta le asegura que ella fungirá de juez y que, si con una petición pacífica Eteocles se niega a entregar el reino,

108 *Ibid.*, 924-1055.

109 SÓFOCLES, *Edipo rey*, 1056-1073.

entonces tendrá razón de sobra para continuar con su guerra.¹¹⁰ Con una gran disertación Yocasta convence a los sitiadores de que se apiaden de ella y su elocuencia es tal que “así los griegos, a piedad movidos, / iban los corazones ablandando, / y, con piadoso llanto enternecidos, / el amor de las armas olvidando”.¹¹¹ Aunque Yocasta no logra su cometido de convencer a Polínices de pactar la paz, al menos obtenemos un dibujo del personaje en un poema épico, no dramático, en el que hay cierta majestad, elocuencia, inteligencia, y hasta cierto punto, valor para atravesar los campamentos enemigos con tal de hablar con su hijo.¹¹²

Yocasta también es testigo de la muerte de su yerno, esposo de Ismene, quien llega al palacio herido buscando a su amada, es Yocasta quien lo recibe y manda llamar a su hija sólo para que despida al hombre agonizante.¹¹³

Más adelante, cuando Meneceo se sacrifica por la salvación de la ciudad, Creonte lamenta la pérdida de su hijo, y en su tristeza exclama: “No yo de monstruoso ayuntamiento / nietos parí a mi hijo, cual Yocasta, / ¡y ella vivos los goza a su contento, y ve reinar la sucesión incasta!”.¹¹⁴ Podemos observar que Creonte no sólo encuentra vergonzoso el matrimonio de su hermana, sino que además le parece injusto que sus sobrinos vivan mientras sus hijos mueren.

Eteocles y Polínices piensan enfrentarse. Yocasta trata de convencer al primero de que no se enfrente a su hermano, mientras Antígona hace lo propio con el segundo. Sin embargo, no logran convencerlos y terminan dándose muerte mutuamente. La variante que encontramos en Estacio es que, tras la muerte de los hermanos, no sólo es Yocasta quien se

110 En esta versión también Yocasta se inclina a favor de Polínices, igual que en *Fenicias* tanto las de Eurípides como las de Séneca.

111 ESTACIO, *Tebaida*, VII, 165.

112 *Ibid.*, VII, 144-166.

113 *Ib.*, VIII, 185-187.

114 *Ib.*, X, 209.

suicida, como aparece en Eurípides, sino también Ismene, la hija menor. Edipo es desterrado y Antígona se va con él, esta vez no a Colono, sino al monte Citerón.¹¹⁵ En este mismo libro la Furia da un discurso contra la Piedad y entre otras cosas dice: “¿Y adónde, perezosa, te escondiste / cuando cayó la Esfinge despeñada, / y adónde cuando a Edipo permitiste / en sangre paternal manchar la espada / y cuando con mi antorcha negra y triste / vino Yocasta al tálamo engañada?”.¹¹⁶

La narración de Estacio, quizá por su estilo épico, se vuelve un tanto hiperbólica. Sin embargo, nos ayuda a entrever al personaje de Yocasta como una mujer determinada y fuerte. Si bien es cierto que en su diálogo más extenso la oímos hablar con tono suplicante, como en la versión de Estesícoro, también es cierto que su voz es más persuasiva.

Finalmente, Pierre Grimal menciona que Yocasta se conoce con varios nombres, entre ellos los ya mencionados Epicasta, Eurigania, además de Eurianasa y Astimedusa.¹¹⁷ Sin embargo, es necesario precisar que sólo Yocasta y Epicasta corresponden al mismo personaje. Epicasta es el nombre que se le otorga en la tradición épica, mientras que Yocasta corresponde con la tradición dramática. Como ya Apolodoro dejó esclarecido, Eurigania no se refiere estrictamente al mismo personaje, sino a otra esposa de Edipo con quien en realidad tuvo a sus hijos. Por otra parte, los nombres de Eurianasa y Astimedusa deben encontrarse más o menos en la misma situación: no se trata del mismo personaje, sino de otras esposas de Edipo.

115 ESTACIO, *Tebaida*, XI.

116 *Ibid.*, XI, 128. Hay que tener en cuenta que la edición española es una traducción versificada que dispone las estrofas en ocho sílabas con rima ABABABCC y por lo tanto el adjetivo “engañada” se utiliza más para conservar la rima que porque haya un auténtico engaño. Una traducción más literal sería: “cuando con nuestra lámpara vino Yocasta al tálamo”. El hecho de que Yocasta haya yacido con Edipo por la lámpara de la Furia podría implicar una decisión divina y no necesariamente un engaño. De hecho, podría pensarse que lo hizo en un estado de furor, aunque no hay contexto que pudiera explicar el porqué de ese estado. Cfr. STATIUS, *Thebais*, XI, 491-492.

117 Cfr. GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, p. 147.

Sobre Astimedusa sólo encontré un breve fragmento en los *Escolios sobre la Ilíada*, que son anotaciones hechas al margen por autores anónimos. Dicho escolio sólo menciona que: “Edipo, una vez separado de Yocasta, se unió a Astimedusa”,¹¹⁸ por lo que sabemos se trataría de una esposa que tuvo luego de la muerte de Yocasta, aunque con ese breve fragmento es imposible saber qué versión se sigue con exactitud.

Sobre Eurianasa en cambio, sólo encontré el nombre en el diccionario de Grimal, y en un libro titulado *Mito y parentesco en la Grecia arcaica* en el que se menciona “es interesante tener en cuenta que Layo también se casa con Eurianasa, hija de Hiperfante, como Eurigania, antes que con Yocasta, y también ella figura como madre de Edipo”.¹¹⁹ En este caso se trata de otra esposa de Layo, no de Edipo. Aunque según Bermejo, Eurigania y Eurianasa serían hermanas, pues a ambas las menciona como hijas de Hiperfante.

Sirva esta revisión en fuentes primarias como antecedente y contexto del escenario narrativo que Angelina Muñiz-Huberman pudo haber utilizado como base en el cuento “Yocasta confiesa”. Si bien es cierto que el mito de Yocasta puede abstraerse en el concepto del incesto y sus consecuencias, podemos observar cómo ya desde la antigüedad clásica el mismo mito tiene sus variantes y cómo se modificó dependiendo de las necesidades narrativas de cada autor para adecuarlas a sus contextos propios.

En el siguiente capítulo analizaré el cuento “Yocasta confiesa” bajo la luz de todas estas variantes míticas y trataré de dilucidar si Muñiz-Huberman pudo haber conocido estas fuentes, pero, sobre todo, intentaré escuchar ecos de las voces de estos autores clásicos en la voz de la escritora contemporánea.

118 *Scholia in Iliadem*, IV, 376, 2-3. La traducción es mía.

119 BERMEJO, *Mito y parentesco en la Grecia arcaica*, pp. 93-94.

CAPÍTULO III

LA TRANSFORMACIÓN DE UN MITO

El mito de Edipo pertenece a la tradición griega y ha permeado en la cultura occidental, a tal grado que el día de hoy continúa vigente. Un artículo de *Wikipedia* numera más de diez obras de teatro inspiradas en el mito griego, sin mencionar adaptaciones noveladas, musicales o cinematográficas. Conocemos el mito porque habita nuestra cultura, porque lo hemos recibido a través de la tradición.

Edipo y Yocasta ya forman parte del compendio cultural que todo occidental reconoce, quizá por la tradición literaria, quizá por la tradición del psicoanálisis. Estos personajes no son ajenos, aunque jamás se haya leído la obra de Sófocles, Eurípides o Séneca, ni la obra de Freud, así como no es necesario saber quién fue Homero para conocer el mito del caballo de Troya.

Me gustaría comenzar a estudiar el fenómeno de la trascendencia del mito de Edipo partiendo de una obra de parodia, cómica, que transforma la historia de *Edipo Rey* en una canción: “Epopéya de Edipo de Tebas (cantar bastante de gesta)” del grupo argentino *Les Luthiers*, cuya letra transcribo a continuación:

De Edipo de Tebas,
haciendo memoria
os cuento la historia
con penas y glorias,
de Edipo de Tebas.

Le dijo el oráculo:
“Edipo, tu vida
Se pone movida
Serás parricida”.
Le dijo el oráculo.

Seguía diciendo:
“Si bien yo detesto
hablarte de esto
(se viene) se viene un incesto”.
Seguía diciendo.

Sabiendo tal cosa,
su padre el rey Layo
veloz como un rayo
le dijo a un lacayo,
Sabiendo tal cosa:

“Te irás con mi hijo,
no quiero que crezca,
haz tú que perezca
como te parezca.
Te irás con mi hijo”.

Cumplida la orden
el muy desdichado
con los pies atados
(quedose) quedose colgado.
Cumplida la orden

Edipo salvose
y a Layo matolo
peleándolo él solo
al cielo enviolo.
Edipo salvose.

Semanas más tarde
a Tebas avanza,
resolver alcanza
cierta adivinanza.
Semanas más tarde

La esfinge de Tebas
al ser derrotada
se ofusca, se enfada
(y se hace) y se hace pomada.
La esfinge de Tebas.

Y sin darse cuenta
casado él está
con quién saben ya:
su propia mamá.
Y sin darse cuenta

De sus propios hijos
hay largas secuelas
y aunque esto le duela

Yocasta es abuela
de sus propios hijos.

Edipo al saberlo
en una entrevista
con su analista
(se quita) se quita la vista.
Edipo al saberlo.

Al ver a una esfinge
planteando un dilema
huid del problema
cambiando de tema.
Al ver a una esfinge.

Madres amantes
tomad precauciones
por las efusiones
de hijos varones.
madres amantes

Por no repetir
la historia nefasta
de Edipo y Yocasta
(lo dicho) lo dicho ya basta.
Por no repetir.¹²⁰

Esta breve melodía resume el mito de Edipo a manera de broma. Hay una discrepancia pequeña entre el mito original y el presentado por los comediantes, pues en esta versión, el oráculo le habla a Edipo, y posteriormente Layo lo manda matar: aunque aquí no se especifica que Edipo esté recién nacido, lo que no tendría sentido si puede ir a Delfos a hablar con el oráculo.

Podemos observar que la canción presenta estrofas de cinco versos, con rima consonante en los versos centrales, y que repite el primero y el último verso de cada estrofa. Este recurso literario que parece un artificio musical puesto ahí simplemente para

120 Transcribo la versión contenida en el disco *Sonamos, pese a todo* de 1971. Sin embargo, en la página lesluthiers.org se menciona que la versión original es de 1968. En dicha versión hay tres estrofas más, dos de ellas al principio, y una más casi al final, donde se incluye no solo una moraleja para las madres, sino también para los padres, pues recomienda: “Papás no accedais de vuestro hijo el ruego de usar en su juego las armas de fuego”. Ignoro si esta versión fue musicalizada, la letra puede consultarse en: <https://lesluthiers.org/verversion.php?ID=305>

dar cadencia a la melodía cobra sentido en la estrofa: “De sus propios hijos hay largas secuelas, y aunque esto le duela, Yocasta es abuela... de sus propios hijos”. Así que es muy probable que todas las estrofas se hayan construido así únicamente para darle sentido a este chiste.

Otra estrofa que llama la atención es la décima, pues en ella se afirma que Edipo se desposó con su madre, pero lo dicen en los siguientes términos: “Y sin darse cuenta casado él está, con quién saben ya”, pese a que en las estrofas previas no se menciona para nada a Yocasta, de hecho, la primera vez que se menciona su nombre es justamente en la estrofa siguiente, y se vuelve a mencionar por segunda y última ocasión en la estrofa final. Aunque pudiera tratarse de un simple descuido, no me parece que sea el caso. Las palabras “saben ya” indican que el autor de los versos da por sentado que el nombre de Edipo está ligado al de Yocasta. El público sabe quiénes son estos personajes, lo atractivo de la obra musical no es la creación de nuevos personajes, sino el planteamiento nuevo que se hace de los mismos. Las bromas cobran sentido sólo para quien conoce de antemano la historia de Edipo, quien la ignore y la escuche por primera vez en voz de *Les Luthiers* seguramente entenderá poco, si no es que nada, y la obra será intrascendente.

Esta breve epopeya sirve como punto de partida para estudiar cómo es que el mito cambia a través del tiempo. En este ejemplo se observa una versión resumida y casi sin alteraciones con respecto de las versiones griegas. El personaje principal es Edipo; Yocasta, por su parte, es un personaje secundario, sin voz. Su nombre está ahí solo porque está ligado al de su hijo, pero en realidad es solo un nombre, no podemos decir que se trate de un personaje de la historia, es “la madre de Edipo”, y esa es su única cualidad.

Les Luthiers establecen un diálogo con el pasado. Es imposible saber si el autor o autores de la epopeya conocieron el mito a través de Sófocles, Eurípides, Séneca, Freud, o

algún otro autor, o una mezcla de todos, o todos (lo que resulta poco probable). Lo cierto es que encuentran una necesidad de actualizar el mito para que responda a una nueva circunstancia. La epopeya puede ser catártica o no, lo cierto es que, de serlo, la catarsis se logra de forma distinta, no a través del llanto, ni la identificación con el personaje. El patetismo queda descartado en una canción cómica. La intención es hacer reír con ingeniosos juegos de palabras y versos que tienden al ridículo a través del absurdo. Los personajes a penas se dibujan, porque lo importante no es desarrollarlos, sino simplemente mencionarlos como seres conocidos.

Con la “Epopeya de Edipo de Tebas (cantar bastante de gesta)” tenemos un ejemplo simple de la actualización de un mito, de un diálogo con el pasado y con la tradición para reconstruir una situación en un nuevo contexto. Por supuesto, hay múltiples maneras de hacer esta adecuación de un mito, para muestra, baste ver la cantidad de producciones artísticas (sean adaptaciones, parodias, intertextos, subtextos, guiños) que hay sobre Edipo. El ejemplo propuesto es solo uno de entre un amplio catálogo para elegir.

Otro ejemplo que tomaré será el *Edipo güey* de Mario Cantú Toscano. En este caso estamos ante un guion de teatro que retoma el mito de Edipo en un nuevo contexto. En esta obra Edipo se entera que es el asesino de Layo y que, para evitar la peste, debe sacarse los ojos, es solo que no quiere hacerlo porque... le teme a la oscuridad.

Edipo güey es una comedia (quizá sea más una farsa), construida alrededor de una cena en un teatro, donde Edipo y Yocasta son los anfitriones y el conflicto se va formando a través de analepsis (o *flashback*) que nos cuentan cómo es que Edipo llegó al conflicto. Los invitados a la cena son Aristóteles y Safo, también participan, aunque sin invitación, Tiresias, Creón y Empédocles. La farsa se construye a través de varios anacronismos, como la presencia en escena de Empédocles y Aristóteles, o la mención de que la rebelión de

Espartaco tuvo lugar treinta años antes de los eventos de la cena. Además, todos los personajes conocen la profecía del oráculo y saben de antemano cómo debe terminar la obra: con Edipo sacándose los ojos. Lo anterior se corrobora con algunos chistes, como cuando Aristóteles intenta convencer a Edipo de sacarse los ojos argumentando que si no lo hace Sófocles no podrá escribir su obra maestra y, sin ella, él mismo no podrá analizar la obra de Sófocles y le será imposible terminar su *Poética*.

Al final de la obra no se corrobora si Edipo cumple o no su destino, sólo se insinúa, ya que, después de que Yocasta se suicida, Aristóteles le entrega una daga a Edipo y les pide a todos que lo dejen solo. Así, la obra culmina con Edipo sosteniendo la daga cerca de su ojo mientras el escenario se oscurece por completo.

En esta obra, se establece un diálogo con el pasado un tanto más directo. Mario Cantú Toscano transforma el mito para darle un nuevo sentido. El destino juega un papel importante, pero los intereses personales se superponen al destino. En el mito original, no importa qué versión sigamos, la simpatía está siempre con Edipo. El protagonista despierta un sentimiento de compasión necesario para que la tragedia funcione. La obra de Cantú Toscano también vuelca la simpatía hacia Edipo, pero de una manera diferente. No es la dignidad del rey la que nos hace lamentar el desenlace, es más bien lástima que se siente por un pobre que no es más que un juguete de la voluntad de los demás personajes: Tiresias quiere que la profecía se cumpla para que no se pierda su prestigio como adivino; Aristóteles porque quiere terminar de escribir su *Poética*, además de que desea instituir la democracia en Tebas; Safo busca instituir un régimen anárquico, un tanto hippie, donde las mujeres detentan el poder, y para ello, Edipo le estorba; por su parte, Creón quiere instituir un régimen militar; Yocasta quiere gobernar, aunque, de hecho ya lo hace chantajeando a Edipo, pero ella quiere gobernar directamente. De esta forma, la profecía del oráculo que

dicta que Edipo debe sacarse los ojos por haber matado a su padre y tenido hijos con su madre se vuelve el pretexto perfecto para instar a Edipo a abandonar el trono de Tebas, no para cumplir la voluntad de los dioses, sino para que cada individuo pueda cristalizar sus deseos sin necesidad de intervención directa.

De esta forma, la comedia *Edipo güey* responde a una nueva necesidad. La obra se publicó en 2005 y al parecer se estrenó en 2008. La tragedia de Sófocles fue creada para un público específico en tiempo y espacio. El día de hoy *Edipo Rey* es capaz de conmovernos, es cierto, pero sus conflictos políticos, sociales, religiosos, nos dicen poco, o nada, porque nuestra sociedad ha cambiado. Por ello es necesario transformar el mito, renovarlo para que funcione en nuestra época, y Mario Cantú Toscano lo logra, porque usa el mito griego para representar una realidad mexicana. Pero esta nueva realidad no sólo se ha construido a través de los mitos griegos, sino que ha pasado ya por varios tamices, entre ellos, el del psicoanálisis. El autor está consciente de ello y hace varias referencias. Por ejemplo, existe una enorme diferencia entre el concepto de héroe grecolatino y el héroe moderno o el superhéroe contemporáneo. El Edipo de Cantú Toscano, como personaje mexicano, no quiere ser un héroe trágico. Cuando Tiresias intenta convencerlo de que se saque los ojos para que cumpla su destino, Edipo se resiste porque no comprende por qué él debiera ser un héroe, Tiresias lo compara con Aquiles, Odiseo y Hércules, pero Edipo no encuentra sentido en la comparación, él no quiere ser un héroe. Tiresias no se rinde y le dice: “Eres un héroe trágico, estás destinado a ser leyenda, a ser historia, a ser arte, a ser complejo...”,¹²¹ con esto hace un juego de palabras, por una parte, se refiere a complejo como parte de un personaje complejo o redondo; por otra parte, se refiere al complejo de Edipo que plantea Freud. El contraste con la cultura griega está en que, para los griegos clásicos, lo que les

121 CANTÚ Toscano, *Edipo güey*, p. 11.

importa al momento de realizar sus hazañas es ser recordados, para ellos, la memoria es importate, pues constituye la única forma de alcanzar la inmortalidad. Aquiles prefiere morir joven en batalla y ser recordado, que morir de viejo en el olvido. Otra referencia al complejo de Edipo lo encontramos en voz del mismo Edipo; cuando están hablando de la diferencia entre hombres y mujeres Edipo dice: “Pero ellas no pueden orinar de pie, y en el fondo nos tienen envidia por eso... ésa es mi teoría”.¹²² Con ello se hace una referencia a la teoría freudiana, porque, bien o mal, el hecho de que Freud tomara el mito de Edipo como piedra de toque para elaborar sus teorías del psicoanálisis influyó sobremanera en la difusión del mito.

Pero ¿qué papel juega Yocasta en la obra de Cantú Toscano? Yocasta es un personaje secundario, no es incidental. Sin embargo, Yocasta no tiene un papel tan distinto del que juega en las obras clásicas: es la madre y esposa de Edipo, y eso es importante porque le da sentido al personaje de Edipo, el protagonista. En la obra de Cantú Toscano vemos a Yocasta siendo mujer, pero una mujer estereotipada con las cualidades de la mujer griega: es seductora y tonta. En esta obra, Yocasta quiere gobernar, no porque tenga un plan de acción, o porque sepa qué hará si realmente se vuelve la cabeza del Estado, sino por la simple idea romántica de la detentación del poder, y como es incapaz, utiliza la manipulación a través de la seducción, usa su cuerpo como moneda de cambio para alcanzar sus objetivos. De esta forma, Yocasta se vuelve un objeto de deseo, no un sujeto deseante.

En la obra de Cantú Toscano se prepara una cena, Edipo no está de acuerdo, no quiere que dicho evento se realice. Yocasta “sugiere” qué hacer, y al final, convence a Edipo de que es él quien toma las decisiones: “Yo nunca he decidido nada, yo no tengo voz

122 CANTÚ Toscano, *Edipo güey*, p. 16.

ni voto; mi amor, amo, señor e hijo es quien toma las decisiones importantes”.¹²³ Aquí lo dice de forma irónica, porque en realidad ella manipula a Edipo, como manipuló a Layo, a través de la seducción. Sin embargo, sí refleja una característica importante del personaje de Yocasta, es un personaje sin voz y sin voto, que no toma decisiones.

De esta forma, Cantú Toscano presenta una Yocasta cuerpo, objeto. Pero no cualquier objeto, es un objeto deseable, la única cualidad femenina según la perspectiva griega. En la obra hay una parte donde dice Edipo “no tenemos escritoras”, en la obra se refiere a que en Tebas no hay escritoras, pero en general, a que no existen las escritoras, cuando mencionan a Safo, Creonte replica: “Lo dicho, no tenemos escritoras”, el juego de palabras consiste en que se considera que Safo es lesbiana y, por tanto, que las mujeres no pueden escribir, para ser escritor hay que ser hombre o comportarse como uno. Así, se presenta a Safo como un hombre: es una guerrillera, escritora, pensadora, tiene ideales y no tiene escrúpulos en hacer lo necesario para alcanzar sus ideales. Safo engaña a Yocasta con una doble finalidad: la primera es que desea su cuerpo; la segunda, porque Yocasta es la reina y Safo necesita deshacerse de Edipo para terminar con la monarquía, así que lo hará desde el interior del sistema. Safo le promete a Yocasta que ella podrá gobernar en su calidad de mujer, porque lo que intenta la escritora griega es instituir un gobierno de mujeres, una aristocracia basada en la idea de que las mujeres son superiores a los hombres. Aunque Safo comprende cabalmente cuál es el deseo de Yocasta, que no son ni ella ni su forma de gobierno, aun así, la convence a través de sofismas.

Por otra parte, Aristóteles desea imponer una democracia en Tebas, y sigue exactamente la misma estrategia de Safo. Convince a Yocasta de que, si instituyen una democracia ella “puede” (como una posibilidad) gobernar: “Yocasta: Sí, claro. Yo podría

123 CANTÚ Toscano, *Edipo güey*, p. 11.

gobernar, ¿no?; Aristóteles: Este... de alguna manera sí. Porque gobernar significa decidir un destino”.¹²⁴ Yocasta por ello busca que Aristóteles lleve la democracia a Tebas, y no duda en seducir al anciano y entregarle su cuerpo como moneda de cambio, un favor por otro favor. En la obra de Cantú Toscano, Yocasta es una prostituta. Como mencioné anteriormente, no es un sujeto que experimenta deseo, es un objeto de deseo para los demás. Sin embargo, ella cree que, a través de intercambiar su cuerpo, alcanzará sus objetivos, y no se percata de que las promesas que le hacen no tienen intención de cumplirse.

Yocasta es tonta e ignorante, no puede seguir las conversaciones, le cuesta trabajo identificar argumentos, esa es la razón por la que todos la engañan. Mientras Aristóteles, Safo y Creón discuten cuál es el mejor sistema de gobierno, Yocasta se esfuerza por seguir la conversación, al no lograrlo quiere indagar más, hacer preguntas: “Yocasta: Perdona mi ignorancia; / Safo: Eso no se perdona, se tolera... mamacita”.¹²⁵ Y posteriormente, como Yocasta sigue sin entender la conversación, Safo le dice: “Linda, calladita estás más bonita”.¹²⁶ Lo único que Yocasta desea es tomar sus propias decisiones, ser —en voz de Amado Nervo— “el arquitecto de su propio destino”, pero no puede, porque es mujer, es griega, es Yocasta. Por ello, hacia el final de la obra Aristóteles le dice: “(A Yocasta) Y tú nunca podrás ser alguien ni tomar decisiones. (Incluye a Safo) Son mujeres, admítanlo. Es más, ni siquiera sabemos si ustedes son humanas”.¹²⁷

El diálogo con la tradición, en la obra de Cantú Toscano, consiste en actualizar el mito, pero fundamentalmente no lo modifica. En cuanto al personaje de Yocasta, ésta tampoco sufre cambios importantes con respecto del mito griego: es la madre y esposa de

124 CANTÚ Toscano, *Edipo güey*, p. 25.

125 *Ibid.*, p. 18.

126 *Ib.*, p. 25.

127 *Ib.*, p. 26.

Edipo, desea tomar decisiones, pero no puede porque su condición femenina se lo impide. El protagonista de la obra es Edipo, toda gira en torno de Edipo, el mito se construye a su alrededor. Yocasta es un personaje que se queda en el deseo, pero que no va más allá, se convierte nuevamente en un personaje invisible, útil para el desarrollo de la trama, pero sin un desarrollo de personaje propio. Yocasta en la obra de Cantú Toscano, al igual que en el mito de Sófocles, en algún momento desaparece de la escena y se quita la vida sin que hayamos observado una transformación, una anagnórisis, un algo que nos permita ver ese reflejo de lo humano que tanto buscamos al leer una obra literaria. Todo recae sobre Edipo.

Si bien es cierto que la tradición clásica griega nos ha legado un amplio catálogo de mitos, también es verdad que el mito de Edipo ha cobrado una mayor importancia a partir de las teorías de Freud. El psicoanálisis de Freud y de Lacan se han fundamentado *grosso modo* bajo la idea de que la mujer, representada en el mito griego por Yocasta, es un ser incompleto que, en su búsqueda por completarse, toda su vida envidia al varón, que sí está completo. Pero la mujer sufre en silencio, siempre, porque no tiene voz, no tiene palabras ni lenguaje para expresarse. La autora Christiane Olivier se expresa al respecto en los siguientes términos: “Nacer mediante la palabra del hombre es perder el acceso a lo que hubiera podido ser *nuestra existencia* y sumergirnos para siempre en *su* palabra, que supone nuestra desaparición”.¹²⁸

En los ejemplos anteriores, ni *Les Luthiers* ni Cantú Toscano dotan a Yocasta de una voz auténtica, el mito de Edipo se actualiza en torno de Edipo, pero la voz de Yocasta sigue sin existir. Por ello, ahora hablaré del cuento “Yocasta confiesa” de Angelina Muñiz-Huberman. “Yocasta confiesa” es el sexto cuento de la antología titulada *Huerto cerrado*,

128 OLIVIER, *Los hijos de Yocasta*, p. 194.

huerto sellado, de la escritora mexicana nacida en Francia, Angelina Muñiz-Huberman. Este cuento breve aborda el mito de Edipo, pero lo hace desde la perspectiva de Yocasta.

“Yocasta confiesa” es un relato breve, comienza y termina —a manera de las historias épicas griegas— *in medias res*. Yocasta nos narra —rememorando el momento en que ve a Edipo regresar a Tebas hasta un presente incierto donde se ubica el relato— cómo ha sido su vida como esposa de Edipo. El cuento se construye a través de un narrador protagonista (pues es Yocasta la única voz narrativa). El texto es principalmente narrativo y tiene un tono erótico-sensual derivado de los encuentros conyugales entre Yocasta y Edipo. Todos los elementos necesarios para la construcción de los escenarios, espacios, tiempos u otros personajes involucrados se dejan al conocimiento previo del lector, pues se presuponen conocidos: de hecho, salvo el nombre de Yocasta que aparece en el título del cuento, el único otro nombre que figura es el de Layo. Así, el relato se construye a través del diálogo con el pasado. La autora presupone que el lector sabe quiénes son Yocasta, Edipo y Layo, y por ello no necesita introducir a los personajes, en cambio ofrece algunos elementos para que el lector reconozca a los personajes del relato, como la derrota de la Esfinge o la existencia de la profecía.

El cuento de Muñiz-Huberman se centra en una premisa: Yocasta reconoce a Edipo en cuanto lo ve, pero no dice nada al respecto. Recordemos que el mito griego, sin importar la variante que se siga, parte de la ignorancia de Yocasta (y de Edipo). En el mito griego existen dos profecías: la primera, dirigida a Layo, dicta que su hijo habrá de matarlo; la segunda, dirigida a Edipo, asevera que matará a su padre y desposará (o engendrará hijos, depende de la variante) con su madre. En el mito griego Yocasta puede o no conocer la profecía dictada a Layo (la mayoría de las variantes sugieren que la ignoraba); la de Edipo la conoce por la voz del mismo Edipo, así que no puede conocerla previamente; por lo

tanto, en el mito griego Yocasta es ignorante tanto de la profecía como de quién sea Edipo. Recordemos también que Yocasta es un personaje secundario y caracterizado principalmente por carecer de voz. En cambio, en el cuento de Muñiz-Huberman Yocasta no ignora la profecía, como lector supongo que habla de la profecía de Layo, aunque también se sugiere que conoce la de Edipo; y sabe perfectamente quién es Edipo, es solo que toma la decisión consciente de callar.

En “Yocasta confiesa” la protagonista también está consciente de cuál va a ser el desenlace de la historia, el final que todos conocemos debido a la tradición; sólo que el cuento no llega a ese final, termina antes y no alcanzamos a ver el trágico desenlace. “También sabía que él sufriría y que sus recuerdos habrían de ser atormentados. A mí sólo me quedaba la muerte, y cuando estaba a su lado no hacía sino pregonar el quebranto último”,¹²⁹ dice el personaje como presagio de lo que vendrá después. Y concluye el cuento con esta frase: “Después no quedarían sino el caos y las tinieblas”,¹³⁰ donde se hace referencia a la muerte de ella como el caos, y a la ceguera de Edipo como las tinieblas. Pero eso será después, en otro momento, un tiempo que todavía no alcanza a silenciar la voz de la protagonista.

En el cuento de Muñiz-Huberman el mito griego no se modifica sustancialmente, es solo que la mayor parte de la narrativa mitológica griega queda fuera del relato de Yocasta. Entonces, ¿por qué es relevante dicho cuento? La respuesta parece muy simplista, pero veremos que no lo es. La relevancia consiste en que en el cuento de la escritora mexicana Yocasta tiene voz, aunque esta voz sea mental, aunque sus palabras son un secreto donde el lector se vuelve cómplice de la protagonista. Lo que leemos son los pensamientos de Yocasta.

129 MUÑIZ-Huberman, *Huerto cerrado, huerto sellado*, p. 30.

130 *Idem*.

En el mito griego observamos que Yocasta no tiene voz. En los ejemplos contemporáneos podemos ver lo más parecido a una voz en la obra de Cantú Toscano mencionada líneas atrás, donde Yocasta manifiesta un deseo, aunque su voz no se aprecia con claridad. Aquí, Muñiz-Huberman dota al personaje de libertad: toma una decisión y acata las consecuencias que su decisión conlleva. A diferencia de las otras Yocastas que actúan por ignorancia, esta Yocasta lo hace desde la consciencia: “...supe que era él. No lo dudé ni un momento. (...) Supe que era él y sin embargo callé: la profecía era hermética”.¹³¹ El mito de Edipo normalmente se interpreta como la imposibilidad de modificar el destino: el hombre que lucha por cambiar su destino sólo terminará reafirmando. Yocasta lo sabe, sabe que hablar implicaría cambiar el destino de Edipo, al menos una parte, porque para cuando Yocasta ve a Edipo, éste ya mató a Layo cumpliendo así la mitad de la profecía. Modificar el destino es ir en contra de los dioses, o al menos así lo plantea la protagonista: “Yo a veces olvidaba quién era él y pensaba que esa felicidad redimiría mi culpa, y que haber respetado la profecía pudiendo haberla desmoronado, me otorgaría el perdón de algún dios. Pero sabía que me engañaba”.¹³² En el fondo, el personaje no cumple la profecía por piedad o por temor divino, sino por deseo. Aunque el personaje duda si en verdad actúa por deseo, o por temor divino, pues expresa “como si me vengara (...) de mi propia debilidad, que de nuevo me hacía aceptar el sino, aunque engañándome, pensando que la decisión partía de mí”.¹³³ Y este “de nuevo” es importante, porque Yocasta se recrimina la debilidad de haber permitido que Layo la separara de Edipo debido a un “decreto divino”, o sea, la primera profecía. En el momento que vuelve a ver a Edipo, esta Yocasta debe ya conocer la segunda profecía, la dirigida a Edipo, y por ello duda si debe ser débil, como la

131 *Ibid.*, p. 28.

132 *Ib.*, p. 29.

133 *Ib.*, p. 28.

primera vez, y callar y dejar que el destino siga su curso, o debe hablar y entonces volver a perder a su hijo que ahora se presenta ante ella como su amante, lo que le traerá también desgracias.

Así, observamos que Yocasta deja de ser un objeto de deseo y se convierte en un sujeto deseante. Ve a Edipo convertido en un galante mancebo y lo desea. Su deseo es un tanto ambiguo, es cierto. Por un lado, reconoce a su hijo y su impulso materno busca recuperar el tiempo madre-hijo que no tuvo oportunidad de tener con él, sin embargo, sabe que, si profiere que Edipo es su hijo, entonces él se alejará por temor a cumplir la profecía y no lo volverá a ver; por otro lado, Yocasta sabe que, si no dice nada, Edipo la desposará, porque la promesa de Creón fue entregar el reino a quien lo librara de la esfinge. Edipo era rey de Tebas por naturaleza (por ser hijo del rey) y, sin embargo, se vuelve rey de Tebas por mérito. Así que Yocasta sopesa las dos opciones: si habla, Edipo se alejará de ella una vez más; si calla, tendrá a Edipo, no como hijo, sino como esposo. Su conclusión es recuperar a Edipo sin importar la condición en la que vuelve. Así, su amor de madre se transmuta en amor de amante y el deseo se tiñe con tonos eróticos: Yocasta admira el cuerpo juvenil de Edipo y desea que el joven vuelva al lugar de donde alguna vez salió: “volvía a mí porque de mí salió”.¹³⁴

Yocasta se debate entre lo que está bien y lo que está mal, y por más que trata de convencerse a sí misma de que lo que hace está bien, que su amor es puro y además es un amor mucho más sublime, por ser un amor dual, amor de madre y de amante: “Pero no era impuro mi deseo: volver a amar en uno, al padre y al hijo. Los celos que hubiera podido sentir alguna vez los acallaba así, y volvería a tener hijos, de mi propio hijo”.¹³⁵ Sin embargo, sus intentos de convencimiento son insuficientes, sabe que sus actos son, cuando

134 *Ib.*, p. 29.

135 *Idem.*

menos, recriminables, y por ello debe optar por el silencio. Pero es un silencio que pesa, quema y presagia el desenlace trágico. Yocasta calla, porque ese es su papel, el papel que debe cumplir es el de no decir nada: “Cada día a partir de aquel en que no quise hablar, el silencio tuvo que ser más necesario. El silencio pesaba como agua olvidada. El silencio remordía como granizo indeseado. El silencio iba sembrando la duda y creaba las palabras que nunca se decían”.¹³⁶ El silencio de Yocasta ha determinado el rol del personaje en la narración del mito.

Entonces, ¿cómo se transforma el mito griego en el cuento de Muñiz-Huberman? Cambiar la perspectiva y narrar desde el punto de vista de Yocasta supone una gran diferencia con respecto del mito griego original. Pareciera una cuestión fútil, pero no lo es. Muñiz-Huberman no es la primera autora que cambia de perspectiva un mito clásico. De hecho, ya desde la literatura clásica se tienen ejemplos al respecto. Ovidio, en sus *Heroidas*, hace algo así. Toma un mito, por ejemplo, el de Teseo y el Minotauro. Y luego lo reconstruye desde la perspectiva de Ariadna, abandonada en una isla, dedicándole una carta a Teseo. Ariadna le recrimina el haberla abandonado luego de que ella sacrificó todo por él.¹³⁷ Este cambio de perspectiva implica una transformación del mito, pues modifica la percepción que tenemos de los personajes, e incluso, de la realidad que se refleja en la obra literaria. Si volvemos a la teoría de Bajtín, esta transformación del mito implica un diálogo verdadero entre la tradición y el hablante. En el caso de las *Heroidas*, Ovidio establece un auténtico diálogo, es decir, uno que implica escuchar con atención la idea que desea transmitir la tradición, y no se queda en la recepción, sino que la transforma, la utiliza como punto de partida para desarrollar una nueva idea. Por ello el cuento “Yocasta confiesa” también establece un diálogo con la tradición, y utiliza el diálogo para transformar el mito.

136 *Id.*

137 Ovidio, *Heroidas*, Epístola décima.

Yocasta-objeto se transmuta en Yocasta-sujeto y eso cambia todo. Muñiz-Huberman le da voz a un personaje que había permanecido silente durante más de dos milenios y sus palabras, breves pero concisas, retumban en los oídos del lector: son incómodas, podría decirse que son hasta grotescas, pero son necesarias para una sociedad que se ha construido sobre el silencio de las mujeres.

La diferencia entre Ovidio y Muñiz-Huberman es que el primero dota a las heroínas de una voz, pero lo hace desde su masculinidad, mientras que la segunda le da voz a Yocasta desde su feminidad, y eso supone una enorme diferencia. Tanto Chirstiane Olivier como Lucie-Anne Skittecate están de acuerdo que el lenguaje es un factor importante al momento de generar identidad. Un personaje mítico femenino que habla desde la masculinidad del escritor en realidad no habla con una voz propia, no emplea los vocablos adecuados para expresar sus emociones reales y se queda siempre en la ficción de pronunciar las palabras que un varón quiere que pronuncie. Olivier afirma: “sólo ha sido perjudicial para nuestra condición de mujer ese dejar que hablen los otros en lugar nuestro y tratar de expresarnos con otra palabra que no fuera la nuestra”.¹³⁸ Mientras que Skittecate dice que “la dominación del hombre sobre la mujer no es un hecho de naturaleza (supremacía física o psicológica) sino, como dice Lacan, un hecho de lenguaje”.¹³⁹ El personaje de Muñiz-Huberman es transgresor, sobre todo, porque habla: porque utiliza el lenguaje, que además es un lenguaje típicamente masculino, para expresar los anhelos que la impulsan a tomar una decisión que, desde la perspectiva del mito griego original, no le correspondía tomar por su condición de mujer.

Cuando asevero que el lenguaje utilizado por Yocasta de Muñiz-Huberman es típicamente masculino, me refiero a que a las mujeres no se les ha permitido hablar

138 OLIVIER, *Los hijos de Yocasta*, p. 45.

139 SKITTECATE, *Los silencios de Yocasta*, p. 44.

abiertamente de temas sexuales; mucho menos en tonos sensuales y eróticos, y menos aún si estas palabras expresan deseos reales, quiero decir, no los deseos que los varones quieren escuchar:

Mientras la mujer no sea reconocida en su especificidad sexual, mientras Yocasta permanezca parcialmente condenada al silencio, no podrá insertarse en la tradición patriarcal sin entrar en contradicción con su identidad afectiva e intelectual. Por lo tanto, resulta urgente que la mujer aborde la cultura con sus características personales dejando de obedecer a la palabra masculina que la niega o la disloca en imágenes que le son ajenas.¹⁴⁰

Nuestro personaje habla, toma decisiones, comete errores y está consciente de que su deseo tendrá consecuencias, no es solo un “juguete del destino” como afirma ser Romeo en la obra de Shakespeare. Yocasta se rehúsa a morir por los actos cometidos por Edipo, al contrario, toma la palabra para confesar que, si ha de morir, lo hará por sí misma, porque eligió ese camino. “Del mismo modo, la mujer que no ha poseído nunca un lenguaje que traduzca adecuadamente sus deseos, su afectividad, y su relación con el mundo, juega con dados trucados, que amenazan con obnubilar sus facultades creadoras”.¹⁴¹

Por esto resulta muy importante hablar de “la voz femenina” y dotar a personajes míticos con una voz que no han tenido. El cuento “Yocasta confiesa” es transgresor, no sólo por abordar el tema del incesto desde una perspectiva erótico-sensual, sino porque da voz, una voz que puede resultar aterradora; aunque el terror que despierta es más por la resonancia de una voz que había permanecido callada por tantos siglos, que por el contenido de su discurso. Y pese a que Yocasta sí utiliza un discurso masculino, sí se expresa un deseo que socialmente se asocia a los varones, el tono con el que Muñiz-Huberman arma el discurso dota de feminidad a las palabras. No es que se cambie la palabra, no es que se modifique la intención de su uso, es, como ya había mencionado, el cambio de perspectiva lo que dota a las palabras de nuevos matices. El cuento de Muñiz-

140 *Ibid.*, p. 8.

141 *Ib.*, p. 46.

Huberman se convierte así en un trabajo poético. “Sin perder sus antiguas resonancias poéticas, todo el lenguaje debería cargarse con tonalidades nuevas más estimativas de la feminidad”.¹⁴² Al menos en este cuento sí se logra modificar el lenguaje en el sentido que lo propone Skittecate. Además, cuando Yocasta toma la decisión de forma consciente de aceptar a su hijo como amante deja de ser un objeto y se convierte en sujeto, lo que quedará latente a través del lenguaje; Yocasta crea un discurso masculino y lo utiliza para expresar su identidad femenina, tal como plantea Olivier:

El discurso del hombre es mortífero para la mujer, en la medida en que, al tomarla, como objeto, le arrebató su lugar de sujeto y decide en vez de ella lo que debe resultarle bueno. De ese modo es el hombre quien define el lugar y el lenguaje femenino, pero sólo puede tratarse de un lugar de muerte y de un papel de muda, ya que no es ella quien los eligió. [...] Verme representado y volviendo a representar eternamente la misma pieza teatral, cuyas reglas son siempre las mismas y los papeles están distribuidos de la misma manera; ser al mismo tiempo actriz y espectadora de un texto que yo no escribí; saber de antemano que el desenlace de la obra supone mi desaparición; nada de esto, puedo asegurarlo, me divierte, aunque ya sepa interpretar a la perfección mi papel.¹⁴³

Sin embargo, Muñiz-Huberman construye un cuento a través de un discurso con el que el papel de “muda”, el “silencio” con el que se ha condenado a la mujer, se rompe, y el personaje de Yocasta se vuelve actriz y espectadora, pero de un texto que esta vez sí escribió ella; y no lo hizo en función del varón, aunque sí lo construyó utilizando lo que culturalmente consideramos su lenguaje, el lenguaje de él, y eso lo vuelve más contundente aún. Yocasta sujeto convierte a Edipo en su objeto de deseo, y lo expresa utilizando un lenguaje que se consideraría inapropiado para una mujer, cuando el personaje dice cosas como “amé su cuerpo joven y ágil, el peso de sus músculos, su cabeza redonda y suave, la proporción precisa de sus miembros, como un potro en carrera libre hacia el mar”,¹⁴⁴ o “el deseo de su cuerpo y de sus labios, de su sonrisa y del color de sus ojos, de su piel dulce y

142 SKITTECATE, *Los silencios de Yocasta*, p. 189.

143 OLIVIER, *Los hijos de Yocasta*, p. 188.

144 Muñiz-Huberman, *Huerto cerrado, huerto sellado*, p. 29.

tersa, de su pecho duro y cubierto levemente de vello”,¹⁴⁵ o como “su pierna tensa marcaba la dureza de sus músculos”,¹⁴⁶ el personaje denota el deseo físico que socialmente le está vedado por ser mujer, y mucho más por ser madre, pues una madre no debería experimentar deseo, y mucho menos por su hijo. El amor maternal debería ser tierno, protector, sacrificado, y no un deseo vehemente y sexualizado, pero Yocasta lo expresa con la certeza de que sus acciones, representadas por su discurso, la condenarán por transgredir las normas sociales: “yo a veces olvidaba quién era él y pensaba que esa felicidad redimiría mi culpa, (...) Pero sabía que me engañaba”.¹⁴⁷

Olivier dice que cuando una mujer toma la palabra lo hace siempre con temor: “De este modo, cuando la mujer toma la palabra tiene miedo de no emplear las *palabras debidas* (consideradas femeninas) y de apartarse de los *temas permitidos*. Lo común es que diga que no tiene palabras para expresarse (pues las palabras no son las suyas, sino las que se le impuso a la mujer que es); y si no utiliza las palabras de su sexo, teme no aparecer como ‘mujer’ y entonces no gustar”.¹⁴⁸ Yocasta no teme, y es quizá por ello que su discurso parezca tan “masculino”, por ello el personaje suscita temor y desconfianza, pues rompe por completo el canon establecido. Olivier agrega: “y aprende ya cómo debe hacer para gustar, en lugar de mostrarse tal como es. ¡Cuántas veces se me dijo, que por ser yo mujer: ‘Ah, Christiane, ¡qué de groserías en boca de una niña!’ Sin duda había olvidado por un instante la relación entre mi existencia y mi apariencia”.¹⁴⁹ El personaje de Muñiz-Huberman, empero, se muestra tal cual es, o mejor aún, tal como debiera ser. Yocasta se transforma, en este cuento, en un nuevo arquetipo. “Otro recurso que nos ayudaría a

145 *Ibid.*, p. 29.

146 *Idem.*

147 *Ib.*, p. 30.

148 OLIVIER, *Los hijos de Yocasta*, p. 203.

149 *Ibid.*, p. 202.

cambiar el inconsciente cultural sería no ya cambiar los *mitos* (hemos comprobado ya el fracaso de los cuentos feministas que no tenían en cuenta la fuerza del inconsciente patriarcal) sino aprender a ponerlos en tela de juicio”,¹⁵⁰ opina Skittecate. El cuento de Muñiz-Huberman nos demuestra que es posible cuestionar los mitos y transformarlos sin tener que erradicarlos.

“Yocasta confiesa” es un ejemplo de cómo se puede entablar un diálogo con la tradición para transformar un mito de manera que éste responda a nuevas necesidades. Modificar el mito implica adecuarlo para que tenga un nuevo impacto social. La literatura es un referente de nuestra realidad social, y si el mito tradicional deja de reflejar nuevas realidades, surge la necesidad de modificar estos mitos para que cumplan con esa función. Pero de aquí surgen dos preguntas: ¿Por qué entablar un diálogo auténtico con la tradición literaria? ¿No sería más fácil crear nuevos mitos *ad hoc* para la nueva realidad que busco plasmar? Es cierto que la literatura, el cine, las series que se difunden en las nuevas plataformas e incluso los videojuegos, se esfuerzan por ofrecernos nuevas historias y, a pesar de todo, cada cierto tiempo volvemos a ver nuevos intentos de replantear los mitos clásicos. Los ejemplos abundan: tenemos películas y series que hablan sobre la guerra de Troya, *animés* que intentan retratar cómo se vivía en la Roma clásica; videojuegos que nos permiten hacer recorridos virtuales por el antiguo Egipto, o por Grecia y Roma, o algunos más osados que mandan a un guerrero espartano a combatir en las tierras nórdicas de Odín¹⁵¹. El receptor de estas obras es el encargado de interpretarlas, de dialogar con ellas y de dotarlas de significado.

150 SKITTECATE, *Los silencios de Yocasta*, p. 190.

151 Solo por mencionar algunos ejemplos concretos, en el terreno de las películas hay títulos como: *Helena de Troya*, *Troya*, *Furia de titanes*, *La Odisea*; en cuanto a *animés* tenemos algunos títulos como *Saint Seya*, o *Termæ Romanæ Modernæ*, en el terreno de las series está *Troya* o *Roma*; mientras que los videojuegos nos ofrecen títulos como *Kid Iccarus*, *Assassin Creed*, *Rise of Rome*, o *God of war*.

Entablar un diálogo con el pasado no solo responde a la tradición, a la costumbre o a la falta de creatividad de los nuevos artistas. Los mitos clásicos perviven en el inconsciente colectivo debido a que la cultura tiene sus basamentos en estos mitos, por ello, no basta con olvidarse de ellos y crear nuevos mitos, nuevos arquetipos y nuevas historias. Skittecate dice que “el objetivo no reside en destruir la tradición, ni en impedir a los hombres que se comprometan en una evolución que los atañe tanto como a nosotras. La meta estriba más bien en sacudir en sus bases la ideología fálica monista, para que entre los eslabones se instauren nuevos trayectos favorables a la polaridad”.¹⁵² Por otro lado, tampoco basta con pasar los mitos clásicos de generación en generación, porque de esta manera van perdiendo su vigencia, dejan de comunicar. Por esa razón, reconstruir los mitos se convierte en una necesidad, por ello vemos resurgir los viejos mitos con tanta frecuencia. Ahora, el propósito de la reconstrucción variará según la intención del autor, de la persona que entable el diálogo con la tradición y entienda que puede utilizar esos mitos con una nueva función comunicativa. En el caso de Angelina Muñiz-Huberman con su “Yocasta confiesa” el objetivo es restituir el papel de la mujer en un antiguo mito donde la feminidad no tiene cabida.

En una sociedad basada en la cultura patriarcal, Skittecate encuentra como solución para el problema de la identidad de las mujeres la transformación de los mitos tradicionales. El mundo cambia, pero pareciera que las estructuras sociales intentan permanecer inamovibles, por ello, dice la autora de *Los silencios de Yocasta* que “El mundo evoluciona, pero el peso del inconsciente patriarcal nos somete siempre a su inercia, ya sea que nos complazcamos en él o lo rechazamos. Las mujeres llevan todas las de perder en esa inercia: si se someten, caen en la trampa, si se sublevan, viven en conflicto con los mitos

152 SKITTECATE, *Los silencios de Yocasta*, p. 189.

ancestrales”.¹⁵³ Pero vivir en conflicto con los mitos ancestrales no resulta una solución viable, puesto que, como ya se mencionó, la identidad del individuo, en este caso particular, la identidad de la mujer se basa en estos mitos. En otras palabras, pareciera que la masculinidad y la feminidad son conceptos tomados, entre otras fuentes, de dichos “mitos ancestrales”, y que conservar la tradición literaria implica aceptar dichos arquetipos de masculinidad y feminidad, tal y como los concebían los griegos o los hebreos. El devenir del tiempo ha transformado estos mitos ancestrales, pero la función de la transformación varía según el tiempo y la cultura, y en todos estos siglos parece que ningún cambio ha estado enfocado en modificar el *statu quo* de lo femenino, y según Skittecate, es justamente este ir y venir entre la tradición y la innovación lo que tiene a las mujeres en una constante lucha interna. La autora lo expresa con estas palabras:

Aunque lo deploramos o lo celebremos, los mitos religiosos y los marcos familiares pierden actualmente su consistencia; el hombre para sobrevivir, estará obligado a inventar nuevos referentes, y siempre lo hizo. (...). Esto no significa que los significantes ancestrales hayan perdido su impacto, sino que al contrario, esta divergencia entre la supervivencia del inconsciente patriarcal y lo vivido por las mujeres (sus conquistas, sus reivindicaciones) es precisamente una de las causas del malestar actual.¹⁵⁴

Como bien menciona Skittecate, los mitos ancestrales no han perdido su impacto. El mito de Edipo sigue siendo un referente importante en nuestra sociedad y en la conformación de nuestra identidad. Cuando Muñiz-Huberman escribe un cuento como “Yocasta confiesa”, éste se ve como un cuento subversivo, que transgrede los valores establecidos por la tradición y por ello es incómodo. “Los cuentos subversivos que, ya sea por su tono irónico o provocador, introducen valores nuevos (solidaridad, feminismo, creatividad) en general sólo tienen un éxito efímero. ¿Estaremos entonces condenados a modelarnos indefinidamente sobre la base de los mismos arquetipos?”,¹⁵⁵ pregunta

153 SKITTECATE, *Los silencios de Yocasta*, p. 23.

154 SKITTECATE, *Los silencios de Yocasta*, p. 93.

155 *Ibid.*, p. 30.

Skittcate. No sé qué tanto “éxito” pueda decirse que tiene la obra de Muñiz-Huberman, pero el hecho de que no sea posible encontrar fácilmente el número de copias vendidas del libro, nos habla de que, en general, la recepción de *Huerto cerrado, huerto sellado* no puede compararse con la de algún *best seller*. La voz de Yocasta en “Yocasta confiesa” nos sitúa en una posición muy incómoda que muchos lectores prefieren evitar, porque plantea una realidad que no queremos ver: las mujeres tienen voz, y desean expresar sus deseos por sí mismas, sin intermediarios, con el lenguaje que han aprendido. Y su voz no expresa algo que los hombres quieren escuchar. Un cuento tan “simple” en apariencia como “Yocasta confiesa”, es realmente revolucionario y es transgresor en el sentido que le dan América Luna, María Virginia Meza y Aralia López: Yocasta se convierte en un sujeto y expresa un deseo que, convencionalmente ha tenido prohibido expresar; pero es transgresor también en el sentido de que la voz de Yocasta, sin importar el contenido de sus discursos, rompe con el mito tradicional griego y convierte a Yocasta en un nuevo arquetipo de feminidad.

Si no modificamos profundamente los arquetipos del hombre viril y de la mujer sumisa, se perpetuará el ciclo infernal, eterno conflicto entre la familia del ogro y Pulgarcito, entre Caperucita Roja y el Lobo feroz, entre brujas y reyes padres. Historias llenas de ruido y de furor en que Edipo mata a su padre, impulsa a la madre-esposa a suicidarse, se perfora los ojos, obliga a los hijos a matarse entre sí y a sus hijas a transformarse en báculos de su vejez errabunda. (...) Conservar los arquetipos sería mortífero; querer transgredir la tradición comporta graves riesgos de desequilibrio. Se comprende entonces la confusión actual del hombre frente a las reivindicaciones feministas.¹⁵⁶

Es justamente este “desequilibrio” del que habla Skittcate el que se evidencia en un cuento como “Yocasta confiesa”. La autora toma un mito directamente de la tradición y lo transforma de manera que rompe por completo la idea original del mito. Hace un diálogo auténtico, justo como lo propone Bajtín. “Intentar introducir ideas revolucionarias en el cuento exigiría un sentido impactante de la imagen y una comprensión psicoanalítica que son indudablemente antinómicas. (...) ¿Veremos algún día cuentos o tiras cómicas

156 SKITTECATE, *Los silencios de Yocasta*, p. 178.

concebidas en una verdadera óptica feminista? Lo deseo, aunque no me hago muchas ilusiones”.¹⁵⁷ Las palabras de Skittecate resultan curiosas porque *Los silencios de Yocasta* es diez años posterior a *Huerto cerrado, huerto sellado*, y posterior también a *Sed de mar*, lo que me hace pensar que la autora no conocía estas obras al momento de publicar su libro; además, que es justamente en Latinoamérica donde se está revolucionando realmente la literatura, dotándola de una dignidad feminista con la que las mujeres puedan realmente identificarse. No he leído, ni puedo leer absolutamente toda la literatura contemporánea, pero en mi experiencia personal me he encontrado con más ejemplos de autoras latinoamericanas que de otras regiones geográficas que buscan romper los arquetipos femeninos antiguos y crear nuevos a través de la transformación de los mitos clásicos como lo hace Muñiz-Huberman o Seligson.

Esta transformación de los mitos se ha dado de forma constante a través de la historia. El objetivo no es obligar a la literatura (o a la ficción en general) a promover nuevos valores o ideologías; se trata más bien de que seamos más receptivos con los reflejos de estas nuevas realidades plasmadas en la literatura. “El deleite con el que leemos los cuentos tiene que ver con la repetición mortífera del sueño. Entramos en él con la delicia, terror o arrobamiento. Sería absurdo querer despojarlos de ese espesor de encantamiento y pánico para convertirlos en textos polémicos”.¹⁵⁸ Sin embargo, no es absurdo. Muñiz-Huberman lo hace, aunque no despoja el cuento del “espesor de encantamiento y pánico”, lo reviste con un tono sensual, pero escandaloso, que lo vuelve polémico. Estoy de acuerdo con Skittecate, no se trata de hacer literatura polémica sólo por ser polémica y de rechazar todas aquellas obras literarias que se apegan a la tradición o no buscan romper con lo establecido, porque entonces se corre el riesgo de convertir a la obra

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 36.

¹⁵⁸ SKITTECATE, *Los silencios de Yocasta*, p. 35.

literaria en un panfleto ideológico. Pero Muñiz-Huberman demuestra que es posible la transformación del mito, el rompimiento con los cánones establecidos y el diálogo auténtico con la tradición; y todo esto sin sacrificio de la estética del cuento. Y si la realidad actual exige la creación de nuevos mitos tanto como la transformación de los mitos clásicos, entonces la literatura está aquí para darles voz a todos aquellos individuos a quienes la historia no les ha permitido hablar.

Así lo expresa Skittecate en resumen: “Por lo menos en el plano mítico, comprobamos que se ha devuelto el habla a aquellas a las que se había condenado antes al silencio: Yocasta, Eva, Elena. Poco importa lo que se piense que dicen, la novedad es que el mutismo (o la ‘estupefacción’) ha dejado ya de ser un dogma y las mujeres se niegan actualmente a ceder al lirismo o al dogmatismo masculino el privilegio de decir lo que ellas son o quisieran ser”.¹⁵⁹

159 SKITTECATE, *Los silencios de Yocasta*, p. 195.

CONCLUSIONES

El libro *Los silencios de Yocasta* hace un análisis de varios cuentos y de su influencia en la educación y la formación del subconsciente en los niños. Por otra parte, Freud se basó en el mito griego de Edipo y Elektra para desarrollar algunas teorías. Actualmente el mito se interpreta como una alegoría de una realidad que es difícil de comprender. En otras palabras, nuestra cultura (pensamientos, ideologías, comportamientos), nos guste o no, sigue fundamentada en los mitos antiguos; y de entre los mitos antiguos, los más difundidos en Occidente son los mitos griegos. Por ello resulta de suma importancia dialogar con ellos, pero no en un sentido “clásico” de tradición, en el que recibimos los mitos y los reproducimos tal cual, para la siguiente generación, sino en un sentido más bajtiniano, en el que realmente establezcamos un diálogo: entendemos el mensaje y replicamos sus contenidos, preparamos una respuesta, modificamos el enunciado antes de utilizarlo en un nuevo discurso propio. Reelaborar y reestructurar el mito es importante, porque, repito, nuestra cultura tiene basamento, en gran parte, en los mitos griegos. “Pero el problema”, nos recuerda Skittecate, “queda en pie: ¿cómo hablar como mujer, en una situación en que el lenguaje fálico oblitera nuestra especificidad, obligándonos a expresarnos por enigmas, en el caso de que decidiéramos hacer abstracción del él? Se trataría, entonces, no de inventar desde la nada un nuevo sistema cultural significativo, sino de operar extrapolaciones a partir de la red existente, para enriquecerla con nuevas armonías”.¹⁶⁰

Reconstruir un mito implica también resignificar el lenguaje utilizado. Pues, como menciona la autora citada en el párrafo precedente, no se trata de inventar un nuevo sistema

160 SKITTECATE, *Los silencios de Yocasta*, p. 61.

cultural que ayude a ciertos sectores de la población a sentirse identificados (en este caso la autora se refiere específicamente a las mujeres, pero el mismo problema de falta de identidad se puede dar con cualquier otro sector de la población que no forme parte de la mayoría dominante, como podría ser la población indígena, por poner otro ejemplo), sino de utilizar el sistema que ya existe; y que no solo existe, sino que determina el inconsciente colectivo. El objetivo de entablar un diálogo con la tradición para reconstruir los mitos clásicos consiste en diversificar el mito, para que éste tenga un mayor alcance, pues “Nuestra cultura es patriarcal. Era inevitable que el hombre, que hizo la teoría de la historia, la filosofía y la política, se proyectara en ella como sujeto-amor. La mujer reconocida en su especificidad podrá modificar ese contenido cultural y enriquecerlo, pero querer partir de cero sería utópico y empobrecedor”.¹⁶¹

Los mitos ayudan a construir la identidad de los individuos de la sociedad que los comparte. Reconstruir un mito implica replantearse el sistema cultural en sí mismo. Los valores difundidos se ven cuestionados desde el instante en que cuestionamos los mitos fundadores de dichos valores. La reconstrucción intencionada de los mitos plantea un cambio de discurso que a su vez conlleva a una modificación en los esquemas de pensamiento: “Al carecer de significantes que designen la sexualidad y la identidad que le son propias, la mujer vive en un universo distorsionado que la obliga a recurrir a ‘simulacros’”.¹⁶²

Ahora, si el lenguaje es típicamente masculino, –o al menos se ha entendido así debido a que las mujeres difícilmente encuentran identidad en los mitos clásicos que nos son legados mediante el lenguaje– entonces es necesario resignificar también el lenguaje para que éste no sea un motivo de disidencia, sino una herramienta de auténtico diálogo,

¹⁶¹ SKITTECATE, *Los silencios de Yocasta*, p. 170.

¹⁶² *Ibid.*, p. 46.

tanto con el pasado como con el presente. Al respecto, Olivier considera que el hombre busca disgregar a la mujer por todos los medios, pero especialmente mediante el lenguaje:

El lenguaje masculino está forzosamente marcado por la antifeminidad. ¿Entonces, qué pueden hacer las mujeres si quieren hablar? Si entran en el discurso masculino, adoptan su misma antifeminidad y hablan contra sí mismas; pero si pretenden hablar de otro modo, agravan todavía más la diferencia entre los sexos y participan del alejamiento decretado por el hombre, quien en ningún momento piensa en hablar como una mujer y sostiene obstinadamente la existencia de dos naturalezas y de dos discursos.¹⁶³

Para que la feminidad y la masculinidad coexistan sin ser mutuamente antagonistas no basta con la voluntad de los individuos, hay que descender a los niveles más profundos del inconsciente social, porque no es sencillo identificar, desde el lenguaje, cuando el lenguaje se utiliza de forma discriminatoria, debido a que la transmisión de las ideologías identitarias se encuentra presente en todos lados y, las manifestaciones artísticas son un excelente medio de propagación de estas ideologías. Al respecto, Skittecate dice que “las mujeres deberán armarse de paciencia, lucidez y sentido del humor para detectar sin tregua las discriminaciones jurídicas y profesionales pero también el ‘sexismo ordinario’ vehiculado por el vocabulario, la publicidad, la enseñanza, la prensa, la literatura y el cine”.¹⁶⁴ Sin embargo, modificar las estructuras lingüísticas para que el lenguaje adquiera nuevos matices, nuevos significados y pueda utilizarse de manera más neutra, más general, no es una tarea sencilla. Y si la población que se ve afectada por el uso hegemónico del lenguaje permanece en silencio, será imposible que se produzca algún cambio. La paradoja, como bien menciona Skittecate, consiste en que alzar la voz también implica un conflicto identitario y una segregación de los grupos que se resisten al cambio.

Y en mi caso particular, es justamente en mi misma reflexión donde me siento más irritada ante lo que me ha ocurrido por haber nacido mujer: pues, efectivamente, es en la propia palabra donde encuentro la muerte que se ha querido sembrar en mí. Si quiero hablar, si quiero existir, tengo que hacerlo en contra de la palabra del hombre que me ha aniquilado,

163 OLIVIER, *Los hijos de Yocasta*, pp. 186-187.

164 SKITTECATE, *Los silencios de Yocasta*, p. 190.

pues yo no me puedo olvidar de esta famosa frase de hombre: ‘Si las mujeres saben algo, ¿el psicoanálisis tiene algo que hacer con eso que saben?’¹⁶⁵

Por todo lo anterior, un cuento como “Yocasta confiesa” se considera trasgresor, subversivo, inapropiado e incómodo, puesto que resignificar un mito de manera que rompa con los valores tradicionales establecidos en la sociedad no es siempre bien visto; de hecho, pocas veces tiene un buen recibimiento, pero este tipo de obras son un medio necesario para comenzar a reconstituir la ideología social. No se trata de destruir para comenzar de nuevo, sino de partir de las bases con las que se cuenta actualmente. Y si el día de hoy las bases ideológicas favorecen principalmente al varón, blanco y europeo, entonces se vuelve imperante que la literatura nos muestre nuevas maneras de percibir e interpretar nuestra realidad social. Este tipo de textos parten de una necesidad social como respuesta a una *invisibilización* sistemática de aquellos miembros de la sociedad que jamás han podido expresarse abierta y libremente.

Y los cambios que se suscitan gracias a estas obras artísticas (aquí vimos el ejemplo de un cuento, pero hay otras manifestaciones que cumplen con la misma función social: novelas, poemas, películas, series, cómics, *performance* y muchas otras manifestaciones artísticas) no son estériles. El replantear un cambio en alguna estructura social, el hecho de que un sector que había permanecido en silencio levante la voz, necesariamente obligará a los otros sectores a repensarse a sí mismos, sea de buen o de mal grado: “Si las mujeres volvemos a pensar *nuestra identidad*, el hombre se verá obligado a volver a pensar *la suya*. Es esto lo que preocupa del feminismo”.¹⁶⁶

En la actualidad es posible apreciar un cambio gradual en la identidad de varios grupos, sobre todo grupos minoritarios, que han comenzado a alzar la voz. Sin embargo,

165 OLIVIER, *Los hijos de Yocasta*, p. 190.

166 *Ibid.*, p. 199.

estos cambios pueden ser imperceptibles si no se genera una consciencia histórica de cómo se ha difundido la ideología dominante en nuestra sociedad. Para ello, la propuesta de Bajtín resulta una herramienta de gran utilidad, porque la disposición al diálogo, el cuestionamiento de los mitos, y la reflexión sobre realidad propia, conforman los discursos que el individuo reproducirá y defenderá posteriormente en un diálogo persona a persona con otros interlocutores. Así que no basta con producir obras literarias (o artísticas en general) transgresoras, no basta tampoco con leerlas desde nuestra perspectiva contemporánea, hay que dialogar con ellas, y ellas mismas deben ser un punto de partida que nos ayude a tender vínculos con el pasado para comprender cómo es que se entendía un mito y por qué no debemos ceñirnos simplemente a la tradición, sino que hay que adecuarla para que ésta sea un apoyo para manifestar nuestra propia voz, y una voz que hable por nosotros.

FUENTES CONSULTADAS

Fuentes bibliográficas

APOLODORO, *Biblioteca*, Madrid, Gredos, 1985.

BAJTÍN, Mijaíl, “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1999.

BERMEJO, José, *Mito y parentesco en la Grecia arcaica*, Madrid, Akal, 1980.

CASTRO, Maricruz *et al.* (editoras), *Escrituras en contraste. Femenino / masculino en la literatura mexicana del siglo XX*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2004.

DIÓDORO de Sicilia, *Biblioteca histórica. Libros IV-VIII*, Madrid, Gredos, 2004.

DOMENELLA, Ana Rosa (coordinadora), *Territorio de leonas. Cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2001.

ESTACIO, *Tebaida*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1996.

EURÍPIDES, *Tragedias III. Helena. Fenicias. Orestes. Ifigenia en Áulide. Bacantes. Reso*, Madrid, Gredos, 1979.

GENETTE, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.

HIGINIO, *Fábula*, Madrid, Gredos, 2009.

KRISTEVA, Julia, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana, UNEAC, 1997.

- LÓPEZ González, Aralia (coordinadora), “La otra ética: Reinterpretación femenina de mujeres míticas” en *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, México, El Colegio de México, 1995.
- MEZA Fernández, María Virginia, *Semblanza de Angelina Muñiz y acercamiento a los personajes femeninos transgresores de Huerto cerrado, huerto sellado en especial de las protagonistas de “La ofrenda más grata” y “Yocasta confiesa”*, México, Seminario de Investigación: Narrativa, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.
- MUÑIZ-Huberman, Angelina, *Huerto cerrado, huerto sellado*, México, Oasis, 1985.
- OLIVIER, Christiane, *Los hijos de Yocasta. La huella de la madre*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, Madrid, Cátedra, 2003.
- PAUSANIAS, *Descripción de Grecia. Libros VII-X*, Madrid, Gredos, 2008.
- REYES, Alfonso, “Apolo o de la literatura”, en *Obras completas XIV*, México, Fondo de Cultura Económica,
- RODRÍGUEZ Adrados, Francisco (introducción, traducción y notas), *Lírica griega arcaica. (Poemas corales monódicos, 700-300 a. C.)*, Madrid, Gredos, 1980
- SEGURA Munguía, Santiago, *Nuevo diccionario etimológico Latín-Español y de las voces derivadas*, Bilbao, Deutso, 2010.
- SÉNECA, *Tragedias I*, Madrid, Gredos, 1979.
- SÉNECA, *Tragedias II*, Madrid, Gredos, 1980.
- SKITTECATE, Lucie-Anne, *Los silencios de Yocasta*, México, Siglo XXI, 2005.
- SÓFOCLES, *Tragedias completas*, Madrid, Cátedra, 2001.
- ZAMUDIO, Luz Elena, *El exilio de Dulcinea encantada: Angelina Muñiz-Huberman, escritora de dos mundos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.

Fuentes cibergráficas

CANTÚ Toscano, Mario, *Edipo güey*.

Recuperado de:

<http://www.dramaturgiamexicana.com>

10 de febrero de 2018

CASTAÑÓN, Adolfo, *Encuentro con un clásico*, Letras libres, 2000.

Recuperado de:

<https://letraslibres.com/revista-mexico/encuentro-con-un-clasico/>

14 de junio de 2022

LUNA Martínez, América, “Con tinta roja, con tinta blanca. La escritura del deseo en ‘Yocasta confiesa’ de Angelina Muñiz-Huberman” en *La Colmena*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2008.

Recuperado de:

<http://www.redalyc.org/pdf/4463/446344567004.pdf>

20 de febrero de 2018

MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Un país creado por el libro*. Fundación TEM, 2017.

Recuperado de:

<https://fundaciontem.org/un-pais-creado-por-el-libro-tomas-elay-martinez/>

14 de junio de 2022.

MUÑIZ-Huberman, Angelina, *Huerto cerrado, huerto sellado*, México, Grupo Destiempos, 2011. (Versión electrónica)

Ovidio, *Las Heroidas*, Madrid, Luis Navarro, 1884. (Versión electrónica)

Recuperado de:

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/las-heroidas/>

28 de diciembre 2022.

Scholia in Iliadem (Versión electrónica del *Tesaurus* de lengua griega)

SELIGSON, Esther, *Sed de mar* en *Cuentos reunidos*, Malpaso, 2017. (Versión electrónica)

SHAKESPEARE, William, *Romeo y Julieta*, Mística. (Versión electrónica)

TITUS LIVIUS, *Ab urbe condita*, (versión electrónica del *Thesaurus* de lengua latina)

VOLPI, Jorge, *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*, orhi-Meddle, 2007. (Versión electrónica)