



El estanque de los cisnes | Otto Bartsch (sepia, 2003).

De las frondas del árbol mítico a la resiliencia del movimiento armando en *Guerra en el paraíso* de Carlos Montemayor

Cuauhtémoc Díaz González Domínguez
Universidad Veracruzana

Resumen

En estas páginas analizo la pervivencia del mitologema del árbol que conlleva sustancia griega en *Guerra en el paraíso* de Carlos Montemayor. Se observa que la presencia del árbol mítico enlaza, en el plano del *mythos*, personajes negados por la historia oficial mexicana con los héroes mitológicos de la tradición griega. Para lograr presenciar dicha equiparación me serví de la metodología de análisis conocida como mitocrítica. Este trabajo se desprende de una investigación más amplia realizada a lo largo de dos años.

Palabras clave

Mito, mitologema, novela mexicana del siglo XX.



Nido | Pedro Meneses (óleo sobre tela, 2008)

From mythical tree fronds to de resilience of the movement arming in Guerra en el Paraíso by Carlos Montemayor

Abstract

On this pages it is analyzed the survival mythologem of the tree that brings substance of Greek myths in *Guerra en el paraíso* (1991), by Carlos Montemayor. It is observed that the presence of the mythical tree links, at a level of *mythos*, characters denied by the Mexican official history with the mythological heroes of Greek tradition. In order to witness such uniformity, it was used the methodologic analysis known as myth criticism. This work follows a broader investigation of two years which culminated as a master's thesis.

Key words

Myth, mythologeme, mexican novel of the 20th century.

●

Carlos Montemayor es una figura importante de las letras mexicanas que, aunque es ampliamente conocido, ha recibido muy poca atención de la crítica especializada. Su compromiso como poeta y narrador con los grupos sociales más lesionados por la violencia emanada del Estado y su preocupación por dar a conocer la literatura escrita en lenguas indígenas, se complementa con el formidable conocimiento que poseía de la tradición grecolatina. Él destacó, entre otras actividades, por las traducciones que realizó de las obras de la poeta Safo, así como de la literatura clásica latina de Catulo y de Virgilio, y de los ensayos que escribió acerca de Séneca y Esquilo. Estos intereses están insoslayablemente presentes en su producción literaria; si bien es posible rastrear sustancia mítica en todas sus novelas, en *Guerra en el paraíso* se torna evidente el influjo de la literatura clásica. Carlos Montemayor declaró en diferentes ocasiones que esta obra proviene de dos lecturas fundamentales: *La Ilíada* y las tragedias de Esquilo (Arenas, 2001: 74); además expresó en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, que nuestra literatura, la que podemos llamar mexicana, “proviene de una amplia y profunda raíz universal, clásica [...], las letras griegas y latinas son la tradición permanente de lo que hemos escrito en México” (Montemayor, 1986: 14).

El acto narrativo de *Guerra en el paraíso* inicia con un mitin en una escuela primaria de Atoyac donde el orador es Lucio Cabañas; la policía federal dispara a la multitud, lo cual detona la narración, pues Cabañas huye a la sierra con un grupo de personas que conformarán el Partido de los Pobres.

Como en las tragedias griegas, la verbalización de la historia se ofrece en diversas voces bien diferenciadas de dos bandos: el primero representado por guerrilleros liderados por Lucio Cabañas, y en el otro grupo el ejército, con el General Cuenca Díaz a la cabeza. Asimismo, al igual que los coros clásicos, el pueblo que no es participante directo de la insurgencia se muestra como depositario de la memoria.



El mito no aparece explícito en la novela, sin embargo es posible reconocer la sustancia del mismo en la obra; para ello me guiaré del mitologema del árbol. Perseguir esta unidad icónica o cadena semio-simbólica, como la llama Luis Cencillo, me ayuda a otorgar uniformidad a los posibles mitos de transformación en árboles para poder centrarme en aquello que los unifica. Por eso concuerdo con Cencillo cuando en *Los mitos, sus mundos y su verdad* (1998) declara:

Los mitos y sus componentes mitologemáticos no sean fruto de una libre ideación arbitraria y cambiante según etnias y tiempo se demuestra, o se aprecia empíricamente, por el hecho objetivo de que el repertorio de mitologemas [...] es muy poco cambiante de una cultura a otra” (Cencillo, 1998: 15).

Aunque me centraré en la transformación en árbol, pondré atención también a la persecución o al sujeto o los sujetos que la ejercen. También me serviré de la pervivencia que otorga la transformación para develar la analogía con la continuidad del movimiento armado.

Guerra en el paraíso y *Las armas del alba* tienen en común que abordan la ficcionalización de eventos de la historia de nuestro país, en los cuales intervienen guerrillas o movimientos armados. Mientras la primera se centra en la creación del Partido de los Pobres, Lucio Cabañas y el secuestro de Rubén Figueroa; la segunda se ocupa del asalto al cuartel de Madera por integrantes del Grupo Popular Guerrillero el 23 de septiembre de 1965. Esta fecha fue tomada como nombre por un grupo posterior con presencia en algunas ciudades del país: la Liga 23 de Septiembre; integrantes de esta asociación también son verbalizados en *Guerra en el paraíso*, creando así interrelación entre ambas obras.

A las dos novelas ya referidas además de la temática también las relaciona la forma como están capituladas y la elección de los nombres de cada una de las partes en las que están divididas. En *Guerra en el paraíso* se marca una línea temporal que comienza con el primer capítulo (el cual es titulado con un periodo específico “Noviembre de 1971 a febrero de 1972”) y culmina con la

muerte de Lucio Cabañas. En *Las armas del alba*, la distribución capitular inicia con el “Capítulo primero (23 de septiembre de 1965. Madera, sierra de Chihuahua)”, después dejan de aparecer fechas al inicio de cada apartado hasta el “Capítulo octavo (2 de septiembre de 1965. Azcapotzalco, Ciudad de México)”, el cual a su vez se divide en dos subcapítulos representados por fechas que aparecen entre paréntesis: la primera es “(14 de septiembre de 1965. Región de Dolores, sierra de Chihuahua)”, y la segunda “(16 de septiembre de 1965. Río Tutuaca, sierra de Chihuahua)”.

El noveno y último capítulo, “(21 de septiembre de 1965. Santa Rosa de Ariseachic, sierra de Chihuahua” se divide en tres fechas más que van del 21 al 23 de septiembre del mismo año. Los primeros tienen lugar en la sierra de Chihuahua y el último en Madera. Esto quiere decir que la novela inicia y termina con el mismo evento; además, al recurrir a una cadena de sucesos fechados (en el tiempo que fragmenta la obra) se desarrolla la traslación de los personajes, justo como ocurre con *Guerra en el paraíso*, en el caso de *Las armas del alba* la salida es de Azcapotzalco y concluye en Madera, Chihuahua, con el intento de asalto del cuartel:

—Con el primer disparo —le ordenó Arturo Gámiz— haz blanco en el foco, será la señal para que ataquemos (Montemayor, 2003: 9).

El que yo recurra a otra obra de Carlos Montemayor es para constatar que en ambas novelas se reafirma una temporalidad que refuerza acontecimientos históricos, además de evocar el movimiento de los personajes que en ambos textos obedece, en gran medida, a la persecución a la que los somete el estado representado por el ejército. Esto significa que los personajes que sufren una transformación vegetal tanto en una novela como en la otra, son resultado de la misma inquietud del autor de otorgar la pervivencia al movimiento armado; es decir, que la recurrencia a elementos botánicos no se limita a una parte de la producción literaria del autor sino que es constante la tradición mítica en su obra.

La sugerencia del trocamiento botánico ocurre cuando los personajes son torturados, asesinados, aunque también su mera presencia en algún fragmento evoca, sin necesariamente ser vio-



lentados, la sustancia de lo vegetal en ellos. En el fragmento siguiente es la muerte la que provoca el cambio:

El camión se bamboleaba suavemente mientras avanzaba. Era un camión para transportar troncos de árboles. En la plataforma descubierta iban tendidos los ocho cadáveres de los atacantes al cuartel. Se movían de un lado a otro los cuerpos, conforme las piedras y los hoyancos de la calle sin pavimento dificultaban o facilitaban el avance del camión (Montemayor, 2003: 39).

Aunque no se explicita que los cuerpos hayan mutado, la isotopía comienza a germinar cuando la voz narrativa deja saber que se trata de un camión que transporta específicamente troncos de árboles, aunado a la imagen que elabora al verbalizarlos como leños inanimados que salen de los aserraderos. Líneas después otros elementos isotópicos se añaden, con los cuales la sugerencia de la metamorfosis se completa: “los cadáveres se movían en la tarima como delgados troncos que fueran chocando unos con otros, blandamente, sin follaje, pero sucios de tierra y de lodo como los árboles reales, ensangrentados y serenos como las cosas vivas” (Montemayor, 2003: 40).

Además del proceso de la muerte, existen momentos en los cuales la naturaleza arbórea parece tener su equivalente en los personajes. Cuando Escóbel y Ramón Mendoza se dirigen a un antiguo faro internado en la sierra para buscar compañeros sobrevivientes se lee: “el bosque entero parecía respirar como ellos, avanzar detrás con la misma prisa. Con la misma concentración” (Montemayor, 2003: 49). Es decir, que tanto los árboles como ellos comparten ciertos rasgos que posteriormente se revelan, es el caso de sus compañeros muertos, como si fueran seres vegetales que se revisten con una momentánea naturaleza humana. En *Guerre en el paraíso* existen ejemplos similares como en la cita siguiente: “el hombre pequeño, moreno, subió a la combi. Despedía un ligero olor a hierba, a tierra húmeda” (Montemayor, 2000: 231). Es una concepción frecuente en diversas culturas pensar que el árbol es el hombre. Hans Lenz, en *La tierra será como los hombres sean*, recaba muchos ejemplos mesoamericanos al respecto; cuando se

ocupa de Jacinto de la Serna (quien durante el virreinato fue rector de la Universidad de México en tres ocasiones) expresa que éste afirmaba que los pobladores mesoamericanos anteriores a la Conquista “atribuían almas racionales a los árboles. Pensaban que éstos fueron hombres que en ellos se convirtieron” (Lenz, 1994: 71). Esta idea está presente en pueblos tan alejados del continente americano como los eslavos, quienes “veneraban a los árboles por considerarlos sus ancestros, y por ser más sabios que los hombres” (Lenz, 1995: 75). Esta concepción es importante porque permite pensar en las metamorfosis arbóreas como un regreso a la forma botánica primordial.

La isotopía que surgió cuando los cuerpos de los asaltantes del cuartel de Madera fueron transportados en un camión, además de que llega a construir a los hombres como árboles, también es capaz de revelar el nuevo revestimiento vegetal de los personajes, así se ofrece la posibilidad de pensar en un elemento de las metamorfosis botánicas de los mitos, la continuidad del personaje en un ser distinto (árbol):

Los cuerpos parecían crecer bajo la lluvia, agigantar sus ropas y sonar como un follaje de jóvenes troncos secretos. Iban desprendiéndose con los cabellos abundantes por la lluvia, casi voluntariamente, del lodo, de la tierra con que se habían revestido en el combate, en la muerte, en el amanecer. Los cadáveres se desprendían también de la sangre reseca, de las costras de sangre en los brazos, en la cabeza, en la ropa. Con un leve rumor, grave, seco, la sangre mezclada con tierra, con lodo, con los restos de cortezas de troncos, caía desde el camión hacia la calle, y fluía, se desplazaba en pequeños arroyos por la pendiente de la calle central, corría bajo la oscuridad, entre los charcos, en la paciencia inabarcable de la tierra (Montemayor, 2003: 54).

Por un momento la sustancia mítica presente en la obra crea la posibilidad del vencimiento del natural proceso de morir, para trasladar a los personajes al terreno vivificador del mito, donde puedan continuarse a pesar de su anulación trágica. Quiero decir con lo anterior que el que las hebras míticas sean parte de la novela, permite pensar en la realización de los personajes



en un plano diferente: el mítico, porque es claro que su participación culmina con la muerte; sin embargo, cubre de significado al resto de obra, ya que reiteradamente estos guiños hacen pensar en una transformación arbórea y pueden abordarse como una totalidad que va sucediéndose a lo largo del discurso; y no como una mutación acabada. Incluso podría decir que esta cadena de isotopías que evocan la metamorfosis en árbol es un elemento que cohesiona estas dos obras de Carlos Montemayor que abordan los movimientos armados.

En la cita precedente, los jóvenes —que también son troncos— reaccionan al poder revitalizante del agua, la cual también posee una relación inseparable del mitologema del árbol. En el caso de los mitos que aparecen en *Las metamorfosis*, el agua es un elemento fundamental en el cambio de las formas de los personajes. Peneo, el dios río y padre de Dafne, es quien muta a su hija para salvarla de la persecución de Apolo; el intercambio de Siringa ocurre en el río Ladón, por ello muta en cañas palustres; el reflejo de Narciso en el agua o la sangre de Jacinto convertida en flor, también son ejemplos de la relación de este elemento con los cambios vegetales que ocurren en gran cantidad de relatos. Pero no únicamente en la región mediterránea se encuentra esta relación; Kirk en *El mito* (1990) clarifica tres mitos emparentados de los bororó, que previamente Claude Lévi-Strauss recopiló en *Mitológicas*, para analizar el método comparativo del antropólogo francés.

En uno de ellos, un joven llamado Geriguiaguiatugo es testigo de la violación de su madre, le cuenta a su padre y éste asesina tanto al violador como a la esposa. El hijo va en busca de su madre, creyéndola viva, y para ello “se convierte en pájaro, y deja caer unas gotas de excremento en el hombro de su padre. Este excremento hace crecer un árbol que resulta tan molesto para el padre” (Kirk, 1990: 77), quien decide abandonar la aldea; “sin embargo, se da cuenta de que cada vez que se detiene a descansar, brota un lago o un río (no había entonces agua terrestre), y que el tamaño del árbol disminuye, hasta que, por fin, desaparece” (Kirk, 1990: 77). Aunque tiene claramente visos etiológicos acerca del

surgimiento de cuerpos de agua en la tierra, resulta importante un rasgo que subyace en este relato mítico: “la mediadora entre el cielo (pájaro) y la tierra (árbol) es el agua terrestre, proporcionando así un vínculo entre la vida y la muerte” (Kirk, 1990: 77).

Esta mediación se observa en muchas construcciones tanto míticas como literarias, el mismo Kirk cuando se ocupa de los mitos acadios da una muestra de ello. En el relato de Etana aparecen en un episodio un águila y una serpiente que comparten una vivienda que ya puede adivinarse. El águila vive en la copa del árbol y la serpiente en las raíces del mismo (Kirk, 1990: 135), aunque su acuerdo es que “ambas generarán en paz sus crías y compartirán su alimento” (Kirk, 1990: 135) a la primera oportunidad el águila devora a los hijos de la serpiente cuando ésta no se encuentra en su hogar; después de darse cuenta el ofidio atrapa al águila, le arranca las alas y la lanza a un pozo para que muera. Estos ejemplos demuestran la polarización entre lo alto y lo bajo, pero también el mitologema del árbol que enlaza los opuestos de la vida y la muerte.

El tratamiento mitológico del árbol como el ser que liga las oposiciones de vida-muerte, alto-bajo, es posible encontrarlo en la obra de Montemayor —además de la sugerencia del cambio vegetal— que aborda la minería en el norte de México. En *Mal de piedra*, el papel de la figura icónica que persigo se torna evidente pues la novela, al centrarse en la muerte del abuelo, el padre y el hermano del protagonista llamado Refugio a causa de la silicosis, enfermedad propia de los mineros, sigue la estructura de los rituales cristiano-católicos sobre los difuntos. La novela inicia con el hermano fallecido al que se le prepara para las oraciones y culmina con su sepelio; más que contar acontecimientos que van sucediendo, el narrador, utilizando el monólogo interior para exponer sus recuerdos sobre los tres familiares.

Cuando Refugio va al cementerio para hacer los arreglos necesarios para el entierro de su difunto, se enfoca en el que será el próximo hogar y destino de su hermano, tal como lo fue para sus ancestros:



Veo los sepulcros de la entrada, destruidos; unos de cantera, ya muy viejos, junto a la barda. Hay un pino gigantesco en otro, ante una cúpula con un pequeño ángel. El pino recibe el sol y devuelve sólo la sombra (Montemayor, 2010: 51).

Aunque sutil, este fragmento evidencia la oposición propia de la figura icónica del árbol, en este caso de la luz y las sombras, arriba y abajo, y al encontrarse en un panteón se completa su significado funerario. Esto se reafirma páginas adelante cuando de nuevo la voz se centra en el mismo punto:

Vuelvo a mirar el pino gigantesco. La sombra empieza a caer sobre el sepulcro. Hay un pequeño jardín en el sepulcro, lo alcanzo a distinguir [...] Lo veo fijamente, me gusta el pino levantado, como oponiéndose al sol, con mucha serenidad, diciendo algo muy viril, algo muy profundo en este silencio (Montemayor, 2010: 53).

Resulta importante la figura del ángel y del árbol que —en un momento de la narración que se ocupa de la bendición del sepulcro— se conjuntan en el mismo propósito fúnebre y den una voz distinta al protagonista narrador que suplica que Dios coloque en la tumba:

Un árbol que no importe que retenga en su memoria el sol que lo desgasta, ni en sus raíces la voz sorda que sueña en la muerte. Déjalo unido a la tierra, aunque la vida acabe en los labios de la muerte y su respiración se abandone al sueño [...] y es el árbol que has puesto, es un ángel que se sienta junto al sueño en que nuestra vida termina sin viento que la agite, sin rumor de follaje, sin ruido de estrellas. Pero en el sepulcro, oh Dios, se entrega el árbol a la luz, de sus raíces se eleva hasta la noche, sin temor o recuerdos, y sus frutos son tardes, son días, son lugares, porque el mundo que lo circunda es la presencia que florece y perdura, que se extiende esperando el sueño (Montemayor, 2010: 70).

El árbol es un ángel, dice el fragmento, un ángel que aunque puede evocar un ser etéreo y de ascensión, queda explícito que se trata de un ícono físico en la narración, una pequeña escultura, imagen que junto con el árbol adquiere la cualidad de velar por el difunto. Gilbert Duran, en *Las estructuras antropológicas del*

imaginario (2012), analiza el proceso que llevó a antropomorfizar seres vegetales, aunque se centra específicamente en las tradiciones del sur de Asia, como han dejado claro varias voces que he convocado en este texto, los mitologemas son idénticos para todas las culturas. Dice Durand que “el árbol es verdaderamente una totalidad psicofisiológica de la individualidad humana” (Duran, 2012: 351), también señala que la humanización de los árboles puede estudiarse en la iconografía

Porque si el árbol se vuelve columna, a su vez, la columna se vuelve estatua, y toda figura humana esculpida en la piedra o la madera es una metamorfosis al revés. Habíamos comprobado que, en muchos casos, el papel metamórfico del vegetal es prolongar o sugerir la prolongación de la vida humana” (Duran, 2012: 351).

Justamente por estar frente a personajes que son parte de una obra literaria y en los cuales se intenta reproducir los rasgos humanos (físicos y mentales), también es posible contemplar la función mitológica que provee la transformación vegetal. La continuidad en forma arbórea después de la muerte —su antecámara en el proceso de tortura— y la existencia de miseria como un estado de continua vejación, es comprensible atendiendo a las múltiples posibilidades que otorga la sustancia mítica en *Guerra en el paraíso*. La idea de permanencia, prolongación y continuidad del sujeto en los mitos de metamorfosis en árboles es entendida por Gilbert Durand en los términos siguientes:

El verticalismo facilita mucho tal “circuito” entre el nivel vegetal y el humano, pues su vector viene a reforzar todavía más las imágenes de la resurrección y el triunfo. Y si Descartes compara la totalidad del árbol, Bachelard pretende que ‘la imaginación es un árbol’. Por consiguiente, nada es más fraterno y halagüeño para el destino espiritual o temporal del hombre que compararse con un árbol secular, contra el cual el tiempo carece de asidero, con el cual el devenir es cómplice de la majestad de las frondas y la belleza de las floraciones (Durand, 2012: 352).

Los rasgos que evocan el cambio en los personajes muchas veces se adelantan premonitoriamente a la muerte de los mis-



mos. Al acudir a un fragmento de *Las armas del alba* se puede entender a qué me refiero, en éste se narra la captura de un policía por parte de los guerrilleros: "su cuerpo se agitaba por el llanto, por el ronco gemido que lo doblegaba. Era un pedazo de tronco sucio, caído, rodando junto al fuego de la casa" (Montemayor, 2003: 171). Aunque hasta ese momento no se atestigua ninguna muerte ni siquiera tortura, es posible reconocer el fatídico final solamente por el modo como es presentado: tronco sucio, pues como he hecho notar hasta ahora, el trocamiento se completa necesariamente cuando se muere.

El mito como narración es fundante, organizador, inaugura una visión distinta. En un caos crea un cosmos en el cual las posibilidades de los personajes se multiplican y no se reducen a una concepción maniquea. Lo que quiero decir es que si en *Guerra en el paraíso* dos fuerzas específicas y antagónicas discurren en acontecimientos de persecución y lucha, no es que se trate sólo de sujetos de un bando y de otro sino de un poder (el gobierno mexicano) y el pueblo al que aquel pretende nulificar. Esto se comprueba cuando al acudir a la novela se observa que la metamorfosis puede alcanzar a los personajes que representan al lado persecutor (el Estado), por un momento se alcanza la inversión de los papeles, lo cual ocurre cuando en el inicio del capítulo dos, los hombres pertenecientes al Partido de los Pobres emboscan un convoy del ejército y abaten a doce militares:

Otros hombres habían subido al camión y retiraban de los cuerpos las armas, las fornituras, los M-1, las pistolas, los cargadores. Otros más, en el lodo del camino, movían los cuerpos ensangrentados como si estuvieran haciendo rodar troncos, ramas de árboles, y los fueran deshojando, los fueran limpiando de su viejo e inútil follaje, hasta dejarlos más livianos, más quietos (Montemayor, 2003: 40).

El trocamiento se hace presente también en los sujetos contrarios, posiblemente porque en este caso, para este momento en particular de la narración, los perseguidos se convierten en los persecutores; pero a su vez puede explicarse que la sustancia

mítica permite que los rasgos propios del mitologema del árbol (prolongación de vida, pervivencia) otorguen, al igual que sucede con los personajes guerrilleros, la posibilidad de permanecer en una realidad distinta: la del mito; una oportunidad que la realidad histórica no permite pues son sujetos del Estado, y como tal no podrían obtener la gratificación que sí consiguen con el entramado mítico: unificar por un momento ambos grupos. Esta idea se reafirma cuando, ya como cadáveres, son recibidos en su zona militar y pareciera que al menos en un breve instante podrían adquirir cualidades de semillas y germinar:

El que había estado manejando se dirigió con los otros soldados a la parte trasera del camión y recorrió la lona. La luz del día penetró en el camión militar. Quietos, inofensivos, pero como si supieran que estaban siendo observados, se alineaban en cuatro hileras doce féretros grises. Uno de los soldados trepó al camión y empezó a bajar esa carga quieta, hueca, que al recibir la luz del sol parecía algo vivo (Montemayor, 2000: 42).

Además de que la isotopía de la transformación botánica sobre los militares muertos se fortalece —ya que se infiere la reacción de los seres vegetales a la luz—, también lo hace la concepción de la oportunidad de la pervivencia que, como se observa, a pesar de que la voz narrativa verbaliza a personajes muertos, en este caso a manos de integrantes de la guerrilla de Lucio Cabañas, también evoca una posible restauración de vida brevísima y sólo sugerida; esto justamente porque es lo propio del mito, de las oportunidades posibles previstas en él, el tiempo del discurso ahora es el del relato mítico, la atemporalidad que le es inherente se hace presente.

A lo largo de estas páginas he propuesto que la sustancia de los mitos griegos de transformación se encuentra presente en gran parte de la producción de Carlos Montemayor, particularmente en su narrativa. Los rasgos de lo mítico los he equiparado con el acto narrativo que los sugiere y, aunque se trata de discursos virtualmente distintos (mito y literatura), gran parte de los acercamientos al estudio de esta problemática los concibe más



similares que diferentes. Lilia Leticia García Peña, por ejemplo, en *Etnoliteratura. Principios teóricos para el análisis antropológico del imaginario simbólico mítico* (2007), teniendo en cuenta la teoría de los géneros discursivos de Bajtín, lo comprende exactamente como un género discursivo oral y, por tanto, es permitido entenderlo como una correa de transmisión entre la historia, la sociedad y la lengua, por ello es comprensible cuando afirma que “en la literatura escrita se elaboran antiguos mitos que han llegado hasta nosotros a través de la escritura: la literatura los libera a veces de manera consciente y en otras surge de la reserva del inconsciente” (García Peña, 2007: 55). Lo anterior resume esencialmente los estudios que se cobijan bajo lo que ha sido llamado mitocrítica que conlleva la aceptación de que “la correlación entre la literatura escrita y la mitología constituye una de las características fundamentales de todo tipo de cultura” (García Peña, 2007: 55).

Ya que analizo cómo se presenta la sugerencia de los trocamientos vegetales en *Guerra en el paraíso*, es importante entender la relación inseparable —al menos en este caso— de la narrativa y el mito, pues es evidente que de ahí parto para establecer la reformulación mítica propuesta desde un inicio. El mito, *mythos*, desde su etimología griega, significa relato, que define Luz Aurora Pimentel (1998: 10) como una construcción de un mundo de acciones humanas mediado por un narrador, puede tener un referente funcional o no, aunque la misma autora divide a la vez el relato desde la perspectiva de lo narrado y del texto, lo importante en este momento es que se instaura la narración, que es el elemento fundamental para comprender la correspondencia a la cual he aludido. Lluís Duch en *Mito, interpretación y cultura* (1998), explica la inclinación hacia este tipo de construcciones del discurso:

La tendencia de los humanos a la narración procede del hecho de que estamos plenamente convencidos de que las narraciones, mejor que las presentaciones discursivas o que las definiciones de la realidad en el concurso de los conceptos, expresan plásticamente la verdad de la vida (Duch, 1998: 165).

Así como el mito —como primera hermenéutica— es la forma más antigua de conceptualizar la realidad y por consiguiente de establecer orden en un mundo que se encontraba en Caos (en cuanto que las cosas no habían sido llevadas al concepto) y se dirigía al cosmos, así también la narración debe ser entendida como “el producto de la conciencia humana, que impone orden y coherencia a nuestras experiencias realizadas en el tiempo” (Duch, 1998: 166), y además se puede afirmar junto con Lluís que el mito y la narración no podrían ser más cercanos.

Más que presenciar la revelación de un mito en una obra literaria, lo que puede encontrarse es la sugerencia de alguna versión del mismo. Por la obvia imposibilidad de conocer un mito original sólo podemos aspirar a reconocer enunciados concretos de ese texto virtual que es incognoscible; “un mito, en concreto no puede ser identificado a través de un texto único, porque, indefectiblemente, hay múltiples variantes” (Duch, 1998: 170). En *Guerra en el paraíso* se presencia una metamorfosis botánica de los personajes, que se va sucediendo en fragmentos, articulándose en alusiones vegetales que responden a múltiples sucesos, como ya había adelantado: torturas, muerte, sueños. La isotopía del árbol, además de los rasgos físicos que se le atribuyen al vegetal, incluye todo aquello que remite al continuo detrimento de los atributos propios del hombre en favor de aquél; como ya he establecido, la diferencia entre ambos es bastante difusa en los relatos míticos: el hombre es el árbol pero el árbol también es el hombre.

Cuando la voz narrativa verbaliza a un hombre, que al huir de un enfrentamiento pasa cerca de personajes heridos, deja notar sutilmente la savia humana que en nuestro interior nos mantiene vivos, al escapar de los cuerpos se torna acuática: “Se manchó las botas y un brazo cuando se apoyó en dos soldados de los que manaba profusamente la sangre, como si no fuera un líquido humano, sino lodo, agua oscura, de depósitos abiertos, rotos” (Montemayor, 2000: 70). Aunque se muestra el resultado de la violencia hacia los cuerpos, también como ya había propuesto, estos cambios que comienzan a notarse en los perso-



najes pueden aparecer antes de que a éstos se les inflija alguna agresión como premonición de lo que está a punto de acontecer. Un grupo de militares detiene a una persona que desciende del monte, acusándola de ser partidario de Lucio Cabañas, lo cual niega, además de ser presentado por su vestimenta: “traía una camisa amarilla, vieja. Unos pantalones remendados y roídos sin cinturón” (Montemayor, 2003: 104), también pone atención la mirada en aquello que va a ser el punto que insinuará el cambio: “entre los fuertes pies del campesino se confundían la tierra seca y las gruesas uñas, como una sola masa compacta de tierra o lodo” (Montemayor, 2003: 104). Líneas más adelante, a ese mismo personaje le torturan sus captores para que confiese que es miembro del Partido de los Pobres:

[E]l campesino se revolcaba de dolor en la tierra, contrayéndose con gritos roncros, deformes, como si la garganta misma se le hubiera desgarrado con la sangre llena de tierra de las plantas de los pies rebanadas, como pedazos de lodo descompuesto (Montemayor, 2000: 105).

La reiteración de la sangre como algo que va perdiendo sus propiedades animales (humanas en este caso) y que adquiere por consiguiente rasgos propios del agua y de la tierra: agua oscura, lodo, lodo descompuesto, conlleva un alejamiento del personaje de lo que le es propio (humano) y lo acerca —tomando en cuenta hacia donde dirigen la lectura los otros fragmentos revisados— al contexto espacial donde suceden los acontecimientos: el monte, con todo el despliegue semántico que tiene implícito *monte* en la sierra de Guerrero ficcionalizada en *Guerra en el paraíso* (árboles, cerros, arroyos, bosque).

La evocación de los atributos vegetalizadores de los sujetos se hace presente en la manera en que son expuestos por la voz narrativa al presentar a los personajes en determinadas situaciones. Aunque también cuando el narrador cede la voz a éstos se observa que parecen tener conciencia de que los reviste una naturaleza vegetal intrínseca; esto se verifica en un diálogo que mantiene Lucio Cabañas con un hombre anciano, que no es po-

sible conocer por su nombre, pero sí se deduce que ha participado en varios movimientos armados que él mismo menciona: “me tocó vivir la guerra que hizo Amadeo Vidales y también la de Silvestre Mariscal, ese al que llamaban ‘Ciruelo’. Fíjate si no voy a saber” (Montemayor, 2003: 105); la última frase lo erige —por su experiencia— como una figura de autoridad que le va a proporcionar su conocimiento a Lucio Cabañas. Este pasaje me parece importante por la forma en que es mostrado el personaje:

El viejo se sonrió y continuó quitando la cáscara a la naranja. Movió hacia Lucio la mano, para explicarse. Levantó su brazo, como una pequeña rama dura y seca, morena” (Montemayor, 2000: 105).

Esta propiedad se va a sostener a lo largo de la narración de este encuentro. El anciano le explica a Cabañas que las tácticas del gobierno tienen su correspondencia con la labranza de la tierra:

Eres como algo que se está empezando a quemar. Y el gobierno ve mucho rastrojo, muchas cosas que pueden quemarse, ¿ves? Y no le gusta la situación. Igual que nosotros desmontamos las parcelas, que cavamos primero una guardarraya para que el fuego no pase al bosque, para que se quede aislado, ¿entiendes? Así le hace el gobierno contigo, pero no cavando en la tierra, sino en los pueblos. Quiere aislarte (Montemayor, 2003: 105).

La analogía que se establece entre la persecución del Estado y la agricultura itinerante o de roza confiere un referencia interesante que despliega su aporte a la isotopía del árbol cuando se conoce esta técnica, la cual consiste en abrir claros en las regiones con vegetación espesa quemando los árboles para que sus cenizas aporten fertilidad al suelo. Justamente este proceso de hacer arder los árboles-guerrilleros no hace otra cosa que contribuir a la conformación de nuevos cuadros para los movimientos armados y legitimar la ideología que les anima. En el fragmento anterior la tierra y el pueblo isotópicamente son el sustrato, el cual evidentemente guía la interpretación de los seguidores de Lucio Cabañas y a él mismo como seres botánicos. El verbo quemar aunque no necesariamente convoca un combustible made-



rero o vegetal, sí lo alude porque en seguida aparece la palabra rastrojo, que en este contexto se interpreta como las personas que pueden comulgar con la ideología del Partido de los Pobres, así que nuevamente puede observarse que los hombres conllevaran una vegetalización: rastrojo = personas.

La alusión arbórea que es sugerida por la misma voz de uno de los personajes, como ya había advertido, además de tener conciencia sobre su propia naturaleza (al ser parte del pueblo, inmediatamente se coloca como rastrojo o sustrato) cobra relevancia porque los atributos de árbol, que el anciano tiene conferidos, vuelven a ser expuestos por el narrador en el final del pasaje: “se frotó las manos largas y morenas, como pedazos de troncos” (Montemayor, 2003: 105).

A lo largo de la novela el narrador acude reiteradamente a asociaciones semánticas que como en el caso anterior ayudan a construir una atmósfera de significado metonímicamente del árbol, aún cuando no se mencione directamente. Esto ratifica la isotopía que origina el mitologema arbóreo que se encuentra presente en la novela; por ejemplo, cuando los soldados capturan a pobladores para torturarlos, uno de los militares observa el grupo de hombres violentados:

El cabo se volvió a mirar a los indios. Estaban en el suelo, caídos como un montón de cosas, de paja seca, de lodo [...]. Dos de ellos tenían los brazos rotos; eso aumentaba la sensación de que eran cosas inflamadas, carne abombándose, amoratada y negra como el lodo, como distinta de los cuerpos (Montemayor, 2003: 79).

Como se ve, la elección de las palabras sigue con la continuidad isotópica; así como en el diálogo el hombre anciano tiene ramas por brazos, otro personaje —esta vez interrogado por un capitán— aporta un eslabón más a la cadena semántica: “las manos del viejo estaban crispadas sobre su sombrero de palma. Eran largas, muy morenas, como pedazos secos de tierra” (Montemayor, 2003: 123). Es importante resaltar que no importa desde quien se focalice la mirada: militar, guerrillero, hombre del pueblo o la misma perspectiva de la voz, las consecuencias

verbalizadas son las mismas. Una parte importante de la novela expone la relación existente en la ficción entre el Partido de los Pobres y los grupos marxistas, aparentemente académicos, y las problemáticas que surgen del contacto de ambas asociaciones; la principal, los marxistas no consideran legítima la lucha de los guerrilleros, porque únicamente es animada por la necesidad de aliviar sus condiciones de vida, en lugar de cambiar las estructuras del Estado.

En las páginas dedicadas a este encuentro resalta la intervención de un personaje llamado Renato, quien toma distancia frente a los miembros de la guerrilla y cuya separación está marcada justamente por el conocimiento teórico acerca del marxismo. Recuerda además, cuando daba clases en preparatoria y que con sólo analizar las miradas de sus estudiantes sabía si tenían inteligencia o carecían de ella; esto se explicita en la narración del momento en que le toca estar frente a la multitud de los seguidores de Cabañas:

Miró los ojos de esos campesinos pobres, enfermos, acosados por el sudor por largas caminatas, por el viento y el sol de la sierra que curte la piel, que endurece los músculos de la cara, de la espalda, que los va mimetizando como esa tierra misma como pedazos de piedra, como ramas secas (Montemayor, 2003: 136).

Pero además del despliegue de la isotopía de los personajes, también puede ocurrir que sea el caso contrario, que las cosas evoquen lo humano y se establezca una confusión que también se enlaza a la cadena semántica que va construyendo al mitologema. Una práctica usual del ejército consiste en quemar los pueblos como escarmiento por apoyar a los rebeldes, al poner atención en cómo se quema una vivienda se puede observar el punto anterior: "la casa pronto comenzó a arder con una explosión de gasolina. Las llamas producían un ruido sordo, grave. La pequeña casa de bajareque se iba doblando lentamente, como un cuerpo que se arrodillaba sobre la tierra, en la noche" (Montemayor, 2003: 266), mientras esto le ocurre a su hogar, sus antiguos habitantes permanecen expectantes "la mujer del cam-



pesino y sus hijos quedaban sentados en la tierra, como pequeños montones de trapos, de hojas" (Montemayor, 2003: 267). ¿Por qué traigo a colación este fragmento y lo conjunto con los otros eslabones isotópicos? La respuesta se encuentra en un elemento que podría pasar desapercibido porque no es muy común, la técnica de construcción de viviendas con bajareque; en resumidas cuentas a base de ramas, zacate compactado, carrizos y troncos, se levantan muros recubiertos con barro. Teniendo esto en cuenta se puede establecer a la casa con la misma naturaleza vegetal que recubre a los personajes de la novela, esto sumado a que se presenta la casa utilizando el equivalente de cuerpo, que al poder arrodillarse no deja duda que se está acudiendo a la imagen de un hombre.

Al establecer un contrato de verosimilitud, está claro que el narrador va a abordar las formas de intimidación utilizadas por el ejército, pero lo que no es gratuito es la elección de palabras para verbalizar los sucesos. Personajes a veces con ramas, a veces lodosos, como tierra seca por momentos, que despiden olor a hierba, mimetizados con su ambiente y ahora una casa que adquiere las propiedades de esos elementos que, hasta ese momento, parecían ser propios de aquéllos. ¿Se presencia una violencia a la vivienda que puede corresponder a la de cualquiera de los guerrilleros? Yo diría que sí. Los habitantes desalojados son montones de hojas, si a esto se le agregan los mencionados recursos del bajareque conformarían un campo semántico correcto.

Recuerdo a Michael Foucault con *El cuerpo utópico* (2010: 8), en cuyo trabajo define la utopía (referida al cuerpo) como "un lugar fuera de todos los lugares" y en esa utopía se tendrá un sin cuerpo "límpido, transparente, luminoso, veloz, colosal en su potencia, infinito en su duración, desligado, invisible, protegido, siempre transfigurado"; es decir, un cuerpo incorpóreo del que puede liberarse y por el cual surgen las utopías del cambio del cuerpo, de su transfiguración. En *Guerra en el paraíso* la pérdida de la propiedad del cuerpo va ocurriendo en varios momentos que deben leerse como componentes de una totalidad que abarca toda la obra y no como un acontecimiento que ocurre de súbito y completo.

El sentimiento de pérdida del cuerpo aparece como antesala para su cambio, se aprecia en un fragmento en el que torturan a un hombre con descargas eléctricas; para ello, entre varios soldados lo sujetan para introducirlo en una pileta de agua: “el hombre sintió un descanso cuando lo elevaron. Luego le pareció que la espalda y los hombros comenzaban a pesar, a desgajarse de él, a caer antes que él” (Montemayor, 2000: 314). Está claro que el momento en que se violenta al personaje (lo que evidentemente genera la metamorfosis) alude a que la pertenencia del cuerpo va siendo menor, en favor de erigir al sujeto en *otro lugar*, el cual considero que se trata del que le otorga el mito. Páginas después se ratifica el detrimento de la pertenencia sobre el cuerpo:

En el último desmayo quedó lacio como una yerba seca, inmóvil. Después deseó que todo transcurriera así, en la oscuridad de la venda que lo sangraba, en los brazos y manos que ya no tenía, que ya no eran suyos, que no existían en ningún lugar de su sensación, de su recuerdo, [...] las descargas eléctricas estremecían, convulsionaban su cuerpo como una estopa atrapada en una llama. Iba deshojándose como una rama seca en un sólo grito (Montemayor, 2003: 318).

Dice Foucault (2010: 9) que hay una utopía para borrar los cuerpos, el país de los muertos, él lo ilustra con las momias de la civilización egipcia, las menciona como “el gran cuerpo utópico que persiste a través del tiempo [que son la utopía del] cuerpo negado y transfigurado”. Aunque en la novela de Carlos Montemayor no se contemplan momias, sí se percibe una persistencia aún en la muerte del cuerpo negado que se transfigura como una reacción de continuidad. La sustancia de los mitos de transformación es su equivalente ya que exigen la pervivencia del personaje; lo llevan a una utopía mítica donde permanece. En esta obra hay instantes de metamorfosis instantánea provocados por la muerte rápida del personaje. Cuando los militares están atacando a los guerrilleros el fuego cruzado termina con la vida de uno de los hombres cercanos a Lucio Cabañas:



Sabás corrió hacia la maleza, hacia adelante. Febronio vio que Zacazonapan se inclinaba con el arma al pasar una red de lianas y luego pareció detenerse. Febronio escuchó varias ráfagas cercanas, de Fal. Vio que la cabeza de Sabás pareció moverse con fuerza, de lado, como si tratara de sacudirse una rama. Luego apareció el cuello cercenado, la cabeza lacia, rota como un tallo u otra rama, como las lianas (Montemayor, 2003: 316).

Foucault aduce la utopía del cuerpo incorpóreo en un país de hadas, duendes, magos, cuerpos veloces, donde se puede romper la barrera de lo posible (*El cuerpo utópico 8*), creo que no hay mejor referente de esa utopía que el sueño, es el territorio donde habitan todas las utopías liberadas de la consciencia. Se han creado frases como, el país de los sueños y demás referencias a lo onírico, que prueban la necesidad que se tiene de tener otro lugar donde se pueda cumplir lo que parece imposible por estar atados irremediamente a una realidad corporal.

Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* (1998) tiene un apartado para estudiar la relación existente entre el mito y los sueños, con una postura psicoanalítica, el autor deduce que los mitos están asociados a complejos psicológicos, aunque no comparto del todo esta idea, superada por demás por varios estudiosos a los que he acudido a lo largo de este trabajo, creo que permite atender una probable relación. Geoffrey Stephen Kirk (1973) en *El mito: significado y funciones*, observa que:

Los sueños, como los mitos, se nos presentan como un fantástico *mélange* de temas, lugares, épocas, secuencias y estilos [...] como los mitos, los sueños tienen una singular propensión a pasar del diminuto detalle, o de cierta brillantez y elevado realismo, a una abstracción e indiferencia incoloras (Kirk, 1973: 317).

Está claro pues, que hay un parentesco onírico en los mitos, sin que esto suponga la reducción de éstos a sueños colectivos. En *Guerra en el paraíso* resalta un episodio que se centra en un personaje llamado Lázaró, quien se encuentra durmiendo. Éste, páginas antes fue herido en el pie en un enfrentamiento con el ejército, aclaro que es el único momento en toda la novela que

la voz narrativa verbaliza el sueño, por lo cual no me queda duda de que el incluirlo en la narración debe tener una razón de peso:

Soñó que iba subiendo desde hacía mucho tiempo por un cerro y que el pie se le hundía en la tierra. Trataba de cavar con el fusil pero su pie estaba muy hondo. La tierra se cerraba y él comenzaba a sentir un frío que le adormecía el pie. Muy cerca de donde estaba detenido había un alto amate. En las copas del árbol apareció el sol, rojo e inmenso. Fue dorando lentamente las ramas que luego se doblaron hacia donde él estaba. Se asió de las ramas calientes, pero no quería soltar el fusil. Entonces una rama se encajó en su mano. Sintió alivio, pensó que podía quedar unido a las ramas del amate sin esforzarse con la mano. La rama caliente comenzó a crecer en su brazo y pudo ya sostener su fusil. Luego otras ramas del mismo árbol se hundieron en la tierra y sintió el calor de las ramas cuando penetraban en el suelo y rodeaban su pie. Entonces miró que la tierra se abría, que la tierra se apartaba de su pie y se tornaba roja, transparente como el fuego, como una llama que lo hubiera estado apresando; la tierra se ablandaba como el fuego y su pie emergía, caliente, desde el fondo de la tierra, envuelto en las ramas del amate. Las ramas crecían y se dio cuenta después que esos eran ahora sus pasos (Montemayor, 2003: 294).

La palabra con la que inicia este fragmento es la que introduce lo onírico, aunque la estructura no rompe la articulación tradicional de las frases, sí es posible entender que se presencia un suceso que no podría ocurrirle al personaje estando despierto. Lázaro está herido, por eso duerme, y es en ese proceso donde se invoca la transformación del hombre en árbol. Tiene su pie (aunque no se menciona, se infiere que es en el que recibió un impacto de arma de fuego) hundido en la tierra como una raíz; además se señala que cerca hay un árbol de amate que comienza a envolverlo desde el pie y que parece crecer dentro de él. Resulta importante cuando menciona que gracias a la rama que crece en su brazo pudo sostener su fusil, pues se sugiere que le anima a sostener el arma. El trocamiento que se inició con el pie-raíz y que se va desarrollando en el fragmento se completa con la última línea que culmina con la conciencia del propio personaje de su cambio; el crecimiento de ramas que lo rodean completa-



mente hace pensar en una confusión de cuerpos, pues los pasos del amate son ahora los pasos del hombre, y los de éste son los de aquél.

El día 17 de marzo de 2015, el periódico *El Universal* publicó que el Archivo General de la Nación catalogó los archivos que contenían datos de la denominada Guerra Sucia como confidenciales.¹ La guerrilla de Lucio Cabañas, el Partido de los Pobres y los grupos que condujeron a movimientos armados previos en el estado de Guerrero han sido continuamente silenciados por el discurso de la historia oficial, o de quienes tienen la autoridad de discriminar los hechos de nuestro país. A lo largo de la novela *Guerra en el paraíso*, los personajes representantes del Estado niegan constantemente la existencia de la guerrilla cuando confrontan a la prensa; sin embargo, persiguen a ese grupo para aniquilarlo. Y aunque pareciera que con el acto final —el asesinato de Lucio Cabañas— resultan vencedores, como ha sido posible observar en este trabajo la sustancia mítica, presente en la narración, que les confiere a los vencidos una oportunidad de permanencia en el plano del mito.

Ante la virtual imposibilidad de conocer a los sujetos que confrontan al poder, la voz narrativa lo resuelve al acudir a un discurso que permite dialogar con ellos. Conuerdo con Lluís Duch (1998: 156) cuando dice que “el mito es comunicación porque es una fuente poderosa de continuidad y de comunión más allá de las determinaciones históricas de los individuos”. Si bien en la novela no se presencia una conversión física plena y total en un personaje aislado, la metamorfosis debe de entenderse como una continuidad que se va completando; ya que el lector no está frente a Dafne o a Mirra, ¿cómo percibir el árbol clásico? El trocambio vegetal deberá leerse como una cadena que logra ensamblarse por completo con cada uno de los pequeños eslabones: una a una las sugerencias del cambio arbóreo que se ofrecen en condiciones similares en los personajes. Así cobra sentido pensar la metamorfosis botánica como la posibilidad mítica que

¹ Susana Zavala Orozco (2015). Cierran archivos históricos. *El Universal*. 17 de marzo.

eleva a personajes suprimidos y marginales a la discursividad del mito, confiriéndoles una nueva continuidad, estoy seguro que la novela en sí misma es un acto de mutuo perdón, un perdón estético, imposible en la realidad histórica fuera del texto.

Bibliografía citada

- Arenas Monreal, R. (2001). *La voz a ti debida: conversaciones con autores mexicanos*. Universidad Autónoma de Baja California: Plaza y Valdés.
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cencillo, L. (1998). *Los mitos, sus mundos y su verdad*. España: Biblioteca de Escritores Cristianos.
- Duch, L. (1998). *Mito, interpretación y cultura: aproximación a la logomítica*. España: Herder.
- Durand, G. (2012). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Focault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- García Peña, L. (2007). *Etnoliteratura. Principios teóricos para el análisis antropológico del imaginario simbólico mítico*. México: Universidad de Colima.
- Kirk, G.S. (1973). *El mito: su significado y funciones*. España: Barral Editores.
- Kirk, G.S. (1990). *El mito*. España: Paidós Básica.
- Lenz, Hans (1994). *La tierra será como los hombres sean*. México: Porrúa.
- Montemayor, Carlos (2009). *Guerra en el paraíso*. México: FCE Debolsillo.
- Montemayor, Carlos (1986). *La tradición literaria en los escritores mexicanos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Montemayor, Carlos (2003). *Las armas del Alba*. México: Joaquín Mortiz.
- Pimentel, Luz Aurora (1998). *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México: UNAM /Siglo XXI Editores.

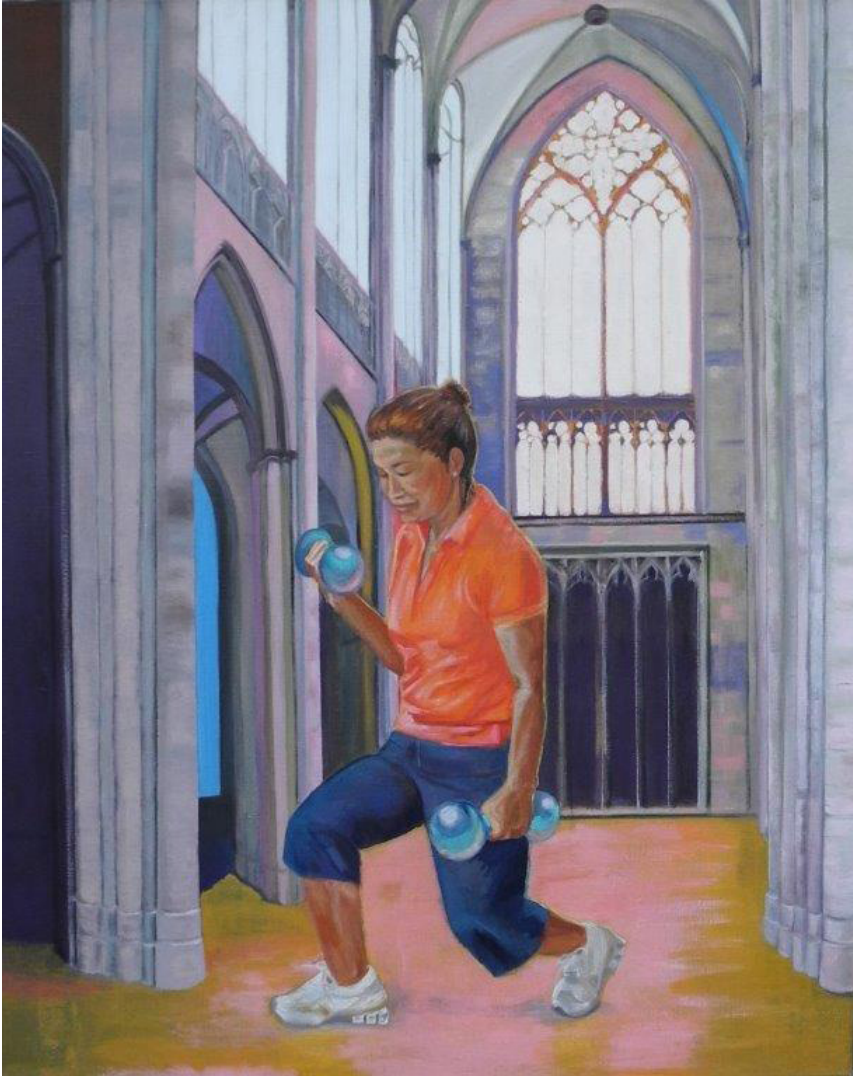
Recepción: Octubre 15 de 2015

Aceptación: Noviembre 26 de 2015

Cuauhtémoc Díaz González Domínguez

Correo electrónico: t_e_m_o_c@hotmail.com

Mexicano. Maestro en Literatura Mexicana por la Universidad Veracruzana. Líneas de investigación: literatura mexicana, literatura y violencia, estudios sobre el mito.



Religión nueva | Micaela Villa Morales de Schäfer (técnica mixta, 2014).