

METAMORFOSIS EN UNIVERSOS MITO- POÉTICOS CLÁSICOS Y (NEO)BARROCOS

METAMORPHOSIS IN CLASSICAL AND (NEO) BAROQUE MYTHO-POETIC UNIVERSES

María JOSÉ ROSSI

*Universidad de Buenos Aires / IEALC**

RESUMEN: El trabajo opera un contrapunto entre un poema clásico, *Las metamorfosis* (Ovidio), y una novela neobarroca latinoamericana, *Hombres de maíz* (Asturias), textos que reelaboran, respectivamente, antiguos mitos greco-romanos y mesoamericanos referidos al devenir de los cuerpos. En ambos, las mutaciones somáticas de los seres a nivel de la diégesis se muestran a través de un corpus polifónico y mutante al que corresponden identidades caracterizadas por la discordia, la hibridez, la movilidad o la posibilidad de petrificación.

PALABRAS CLAVE: Metamorfosis, Ovidio, Asturias, cuerpo, texto, identidad.

ABSTRACT: This paper achieves a counterpoint between a classic poem, *Metamorphoses* (Ovid), and a Latin American neo-Baroque novel, *Hombres de maíz* (Asturias), texts that rework ancient Greco-Roman and Mesoamerican myths referring to the evolution of bodies. In both, the somatic mutations of beings at the level of diegesis are shown through a polyphonic and mutant corpus, corresponding with identities characterized by discord, hybridity, mobility or the possibility of petrification.

KEYWORDS: Metamorphosis, Ovid, Asturias, body, text, identity.

* Profesora Asociada regular de Filosofía, Facultad de Ciencias Sociales-IEALC, Universidad de Buenos Aires, M. T de Alvear 2230, CABA, majorossi75@gmail.com. Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación «Herencia y actualización del Barroco como ethos inclusivo» (PID2019-108248GB-I00 / MICIN/ AEI / 10.13039/501100011033), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Agencia Estatal de Investigación, del Gobierno de España.

1. Introducción

Vinculada al crecimiento y la evolución de las especies, la metamorfosis es un proceso que impone el devenir a los cuerpos vivos, sustrayéndolos del peligro de la fijación y la quietud. En la mitología greco-romana y mesoamericana, el cambio sobreviene por intervención de fuerzas extrínsecas al humano devenir: dioses airados aporrean a sus víctimas convirtiéndolas en plantas que sufren la adherencia al suelo, en animales a los que les está vedado el uso de la palabra articulada, en piedras que inhiben todo movimiento. En un mundo en el que todo es fluir y en el que la palabra es soberana, la petrificación y la falta de habla constituyen el peor de los castigos. También puede suceder que, por el contrario, las fuerzas divinas moldeen a los humanos en cuerpos de barro, materia plástica y maleable proclive a deshacerse, incapaz de asegurar algún sostén.

En este trabajo, el concepto de metamorfosis adopta el sentido que fuera acumulando a lo largo de la tradición filosófica occidental: la de ser un proceso que implica cambio de forma y, por ende, mutación de identidad. Aristóteles denomina «alteración» a la capacidad que tiene un ente de devenir «otro» mudando de forma (*Met.*, 1068a). Aunque también es posible otro tipo de cambio: aquel por el que la apariencia se modifica mientras la esencia de la cosa se mantiene. El recurso a la simulación, que no pretende cambios profundos, descansa en esta posibilidad que deja intacto el fondo mientras altera la superficie. Retomando la idea, Hegel señala en su *Enciclopedia* (§345) que metamorfosis es *trasmutación*. La referencia explícita a *Las metamorfosis de las plantas* de Goethe le permite concluir que metamorfosis no es simple cambio accidental sino un proceso que, al alojar la *diferencia*, mantiene la unidad de la vida. Es la vida misma la que requiere el desdoblamiento y la escisión de los seres para preservarse como unidad. Con todo, animales y humanos sufren su transitoriedad y su finitud, experimentan de cerca el límite y la falta, comparten con las plantas la irritabilidad que supone la división y la muerte.

Noción que desafiara la inteligencia de los filósofos desde las aporías de Platón, el devenir de los cuerpos no ha sido ajeno a la literatura. Ovidio los encarna en *Las metamorfosis*, extenso poema construido en hexámetros en el que, con anterioridad a su exilio, el autor revivifica antiguos mitos greco-romanos y repone batallas hazañosas en un ejercicio intertextual de impresionante factura. Al hacer de la metamorfosis el corazón de su corpus poético, este texto ejemplar transforma la abstracción filosófica en historias donde sus personajes viven

múltiples posibilidades de la transformación de manera, ora dramática, ora cómica, a veces trágica. El carrusel de impresiones visuales es tal que ellas no pueden sino trastornar nuestra propia percepción acerca del cambio: un texto sobre las mutaciones capaz de mutar al lector es un texto que cumple con creces con su cometido, aun cuando el autor esperase otra finalidad para su poema: vencer con la voz la finitud de su cuerpo, trascender su tiempo, alcanzar la inmortalidad.

Dado que resulta imposible agotar las múltiples aristas que ofrece el poema y llevar a cabo una revisión exhaustiva de la inmensa biblioteca que consiguió acumular a lo largo de siglos, sólo me detendré en aquellos aspectos que atañen a la metamorfosis de los cuerpos y su transfusión a la palabra poética. El objetivo es provocar un contraste entre ese poema del siglo II y una novela del siglo XX, *Hombres de maíz* (1949) del escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias (1899-1974). Gran conocedor de la mitología maya, sobre la que publicara diversos ensayos, Asturias urde una novela en la que fuerzas inmanentes al devenir de los cuerpos impulsan su transformación y trastruecan su aparecer siempre cambiante.

La distancia temporo-espacial entre los textos no puede ser mayor. Sin embargo, es precisamente la brecha entre sus horizontes respectivos la que abriría la posibilidad de un diálogo que suture el abismo que los separa. Sus poéticas también acusan una diferencia sustancial: se trata, en un caso, de un poema híbrido que, en correspondencia con la inclusividad estilística del periodo augusteo (Galinsky, 2009), combina géneros literarios conflictivos como la épica, lírica y tragedia; en el otro, de una novela que conjuga prodigio y realidad, maravilla y existencia concreta. Sin embargo, un elemento determinante autoriza a mi criterio el contrapunto hermenéutico: ambos se componen sobre la base de antiguos mitos que se reescriben para poner en escena, desde una potente visualidad, a seres que *son* sus propios cuerpos, cuya identidad está inextricablemente ligada a su materia corpórea. Hombres y mujeres, de humana o divina estirpe, que gozan y sufren los avatares de sus transformaciones corporales y que, a través de ellas, entretejen sus vidas con los otros. Criaturas a merced de poderes arbitrarios o ciegos, dependientes de las dentelladas de su carne animal, de sus necesidades y aflicciones. Texto antiguo y literatura contemporánea pueden así, desde el trazado audaz de este espacio, ponerse a dialogar, superar la clausura que imponen sus contextos y sugerir vías alternativas para la construcción de la propia identidad-diferencia.

¿Qué conexiones existen entre el cuerpo de los textos (el *corpus* propiamente dicho) y el cuerpo biológico de los protagonistas de estas historias? ¿Hasta qué punto los cambios en la materialidad corpórea afectan el psiquismo de los seres? ¿Es posible que la discontinuidad corporal no afecte la singularidad personal? En el intento por responder estos interrogantes, ensayo una lectura cruzada que toma, por un lado, dispositivos heurísticos provenientes de la lingüística literaria¹, y por el otro, procedimientos retóricos y conceptos operatorios procedentes de las filosofías que tratan acerca del cuerpo y de la vida, de la mudanza de las apariencias, el ardid y la simulación, el devenir y la transformación. De este modo, llevo a cabo una lectura que deja de lado cuestiones extratextuales vinculadas a la historia o la biografía —si bien no podrá evitarse escuchar de fondo una sutil melodía que emparenta la realidad del imperio romano y su inclusividad (a la que responden, en sordina, dioses amotinados), con los despojos de un imperio que ha dejado paso al habla regional y a dioses ligados a la tierra en concilio permanente. El mayor desafío, en términos metodológicos, consiste en la pertinencia del abordaje comparativo entre un poema del siglo II perteneciente a la época augustea y una novela latinoamericana contemporánea. De acuerdo con mi pauta lectora, los puntos de convergencia entre textura corporal y cuerpo textual vuelve plausible el ejercicio, aun cuando se trate, en un caso, de un poema que hibrida y deconstruye épica, lírica y tragedia para la reescritura de mitos greco-romanos, y en el otro, de una novela que adopta material mítico proveniente de la cultura maya para construir una narrativa que esquivo los esquemas convencionales de la novela tradicional.

El interés en la temática del cuerpo como locus de violencia y deseo, como soporte material de identidades siempre mutables y de las ansiedades que acompañan su devenir, data de poco tiempo atrás. El cuerpo, por tanto tiempo soslayado, parece reclamar su lugar: que se preste oído a sus urgencias, a sus dislocaciones y a sus cambios, a sus mascaradas y su vulnerabilidad, al modo conflictivo de su relación con la mente, con esa dimensión inmaterial que llamamos alma, a su captura por los otros y a la posibilidad real de que una violencia desmesurada, despótica o arbitraria, se cierna sobre él. A este respecto, el poema de Ovidio tiene algo para decirnos. Sin embargo, el interés de la crítica por abordar la obra desde el ángulo del cuerpo solo se constata de manera reciente, lo cual no

¹ Tomo como principal referencia el texto *Transformaciones ovidianas. Estudios sobre Metamorfosis y su recepción* a cargo de Hardie, Barchiesi y Hinds (2009) que recoge los trabajos presentados en el simposio de Cambridge de 1997 «Perspectivas sobre Metamorfosis de Ovidio: Aproximaciones críticas modernas y recepción previa».

deja de ser llamativo, dado que las transfiguraciones no pueden prescindir del elemento somático y sus revestimientos. Por contrapartida, el lugar privilegiado que ostenta el cuerpo en la literatura latinoamericana, tornaría muy problemático esquivar la cuestión. Las explícitas alusiones a la corporalidad en novelas y ensayos neobarrocos contemporáneos se confirma en el caso de *Hombres de maíz*, cuyo título nos sirve en bandeja una de las fuentes nutricias más importantes para el habitante americano.

2. Metamorfosis ovidianas

«Formas transformadas en nuevos cuerpos». Así comienza Ovidio *Las metamorfosis*², con la indicación expresa de que es su «espíritu» el que lo lleva a componer un poema que trata sobre los cuerpos. Al modificarse por la acción de agentes exteriores, las formas (las almas) adoptan cuerpos nuevos. De seguirse la fórmula aristotélica, se trataría de un cambio sustancial: si la ninfa Calisto, amada por Júpiter, se transforma en vaca por la ira de Juno, deja de ser lo que era, su identidad ya no es la misma. Sin embargo, en el poema no es así: al permanecer intacto su psiquismo, ahora encerrado en un cuerpo bovino, ella mantiene su identidad. Y la ninfa amada por el dios sufrirá en castigo la tensión entre dos dimensiones que le resultan incongruentes, que introducen la escisión allí donde antes reinaba la armonía. La capacidad de transformación de los cuerpos de los sujetos no se corresponde con la de su interioridad, lo cual, en esta particular visión de la metamorfosis, constituiría más bien uno de los rasgos de la *metempsychosis*. En una economía del universo todo se transforma y nada muere, las criaturas sufren su discordia constituyente, la escisión entre la materialidad de la carne y su interior inmaterial.

Mejor es que esta stirpe impía pague su castigo con el exilio o con la muerte, o con algo, si lo hay, intermedio entre el exilio y la muerte. ¿Y qué castigo ha de ser, sino la metamorfosis? (X, 232). Figura intermedia entre el exilio y la muerte, la metamorfosis consiste en la migración del alma y su ingreso en el cuerpo del animal, planta o mineral, donde no muere pero cambia de ciudadanía. El traspaso al estatus de *horribles animales, similares y diferentes al hombre* (XIV, 93), opera un cambio ontológico y estético: un devenir del humano en animal y un

² Se adopta una versión que respeta el *carmen perpetuum* que Ovidio atribuyó a su poema; se utilizan cursivas en las citas para no perturbar con una marca ortográfica la continuidad del texto.

descenso de lo bello en horripilante. La sentencia de los dioses no mata, pero confina a los seres a un lugar de frontera. No los arroja a *otro* lugar: les impone un exilio respecto de sí mismos.

Uno de los peores castigos es la transformación del infractor en piedra, la petrificación de la carne y de la vida. En un universo regido por el cambio, la pérdida de la fluidez es devastadora, al igual que la imposibilidad de articular palabras, de que el sentido fluya y circule garantizando la expresión de los deseos o la identificación de los culpables de un crimen. La pérdida de la palabra es el fin de la comunidad. Cuando las víctimas ven trastrocada su habla; cuando ya no son capaces de defenderse porque su aliento se interrumpe; cuando cesan de quejarse o de manifestar dolor porque de sus bocas salen graznidos, ronroneos o mugidos, es que han abandonado la condición política, aquella que consiste, según el estagirita, en poder expresar lo perjudicial y lo beneficioso, lo justo y lo injusto. Toda comunidad es urdimbre política tejida de palabras.

El cambio de forma se impone la más de las veces para castigo de los crímenes que deshonran (rapto, violación, canibalismo), o para escarmiento de aquellos que desafían las jerarquías que rigen el ordo divino, por arrebato o insolencia. Las penas más severas se reservan a quienes osan ponerse a la altura de un superior. No hay, con todo, una «naturaleza» criminal, sino que ella se adopta con posterioridad a la comisión del delito. En otras palabras: no existe el criminal *en sí*, sólo la trasgresión del ordo natural o la desmesura convierten a dioses o criaturas en infractores o criminales.

Es lo que sucede en la historia que se narra en el libro VI (433-677): Tereo es rey de Tracia y está casado con Procne, hija del rey de Atenas. Un matrimonio bien avenido concertado entre familias poderosas al que corona la llegada del hijo, Itis. Pero la falta que arruina plenitudes, precedida por el siniestro augurio del búho que se posa en lo alto de la cámara nupcial, no tarda en aparecer. Procne añora a su hermana Filomela, por lo que ruega a su marido que vaya en su busca. Tereo se embarca en la misión: ir en busca del «regalo». No sospecha aun que, cuando la vea, no podrá evitar arder de pasión. *Tereo no sintió un fuego menor / que cuando alguien incendia secas espigas, o quema hojas y hierbas / sobre un montón de heno* (457-8). El recurso a la analogía, no por habitual, deja de cumplir con su función: alcanzarnos un tipo de conocimiento que requiere del auxilio de la imaginación. La pasión es al fuego lo que Tereo es al heno, un combustible fácil de arder, efímero al contacto de lo que quema. Es así que, preso de un amor desbocado contra el que no podrá ningún amarre ético, ningún tabú, ninguna

prescripción y tampoco ningún cuidado, se lanza a su conquista. Sin saber que con ello colabora con su perdición, la propia Filomela pide al padre visitar a su hermana *cosa que iba a favor y en contra de su vida* (477). Ya en el navío comienza la tragedia, pero es en tierra donde el tracio la toma por la fuerza. No le pone Ovidio el nombre de «violación» a lo que allí ocurre, sino que, al igual que en el procedimiento barroco de proliferación, traza, como señala Sarduy, una órbita en torno al significante tachado (2011: 11). Apela así a metáforas sustitutivas para nombrar a los partícipes de la acción impía: «asustada cordera», «amedrentada paloma», «lobo gris», «cruelles garras». Pero Filomela no calla: *Lo has desquiciado todo: me conviertes a mí en rival de mi hermana y a ti mismo en adúltero* (VI, 533). Verdad crudelísima que encuentra su contrapartida en la feroz embestida de Tereo, que le corta la lengua. A la salvaje mutilación sucede la sobrevivencia de la parte que, incluso caída a la tierra, sigue sacudiéndose como la cola de una serpiente. La escena es tan grotesca que casi podría mover a risa. Sin embargo, el mensaje no es cómico: el órgano murmurante proclama su liberación, su autonomía respecto del todo. Filomela encuentra una manera de comunicarse con su hermana escribiendo lo sucedido en una tela: la escritura es salvoconducto cuando falla la voz. La truculencia del desenlace de esta historia haría empalidecer a cualquier realizador de «pulp fiction» contemporáneo: decidida a vengar el ultraje a su hermana y la infidelidad del esposo, *hirviendo en silenciosa ira*, Procne imagina en su mente febril innumerables castigos. Hasta que se decide por el más terrible: cortar el cuello de Itis, en el que ve un reflejo de su padre. Pero no se detiene allí, sino que cocina los fragmentos vivos de su cuerpo y los sirve a su marido. Ignorante de su suerte, el rey pregunta por su hijo. *Dentro de ti tienes lo que buscas*, es la respuesta brutal de Procne. El festivo banquete se transforma en funesta comida, el hijo se vuelve bocado y el estómago del rey se convierte en sarcófago de quien fuera su única descendencia. Las pulsiones, parece decirnos Ovidio, son inmunes a la mordaza de las normas civilizatorias.

Hay veces en las que los dioses se transfiguran para seducir: si se presentaran con sus auténticos ropajes, con su verdadera forma y su resplandor acostumbrado, las ninfas se espantarían, no podrían soportar la intensidad del dios. Pero ello, más que metamorfosis es *simulación*. Una simulación al servicio del deseo, de las urgencias de la carne y de la perentoriedad de la pasión. En otras ocasiones, es la compasión la que mueve a la metamorfosis. Como sucede con la desdichada Dafne, quien, *como si fuera un crimen, aborrecía las antorchas conyugales* (I, 480). Pero Apolo, a quien el lascivo niño Cupido tocó con su flecha, no estaba dispuesto a renunciar a su deseo. Dafne resiste, huye, hasta que, al límite de sus fuerzas, ruega por su conversión. Entonces su padre cederá y el dios deberá conformarse

con el laurel. La transformación no es arbitraria: dado que cada elemento de lo humano se convierte en su correspondiente análogo de la naturaleza, porque «la metamorfosis implica un encadenado sistema de analogías que resuelven la realidad del continuo entre lo humano y la physis» (González, 2005: 40), es que los cabellos se hacen hojas; los brazos, ramas; los pies, raíces; los huesos, madera.

Castigo y venganza parecen hechos para satisfacción de una ira a la que los dioses ceden sin medida. Sus sentencias eluden el momento deliberativo que caracteriza a los gobiernos que quieren fundarse en la virtud: sólo basta con llenarse de cólera. Así, pues, *Las metamorfosis* es algo más que una enciclopedia que atesora el secreto de las etimologías: es un compendio de crímenes posibles y sus sanciones. Donde nada se pierde y todo se transforma, una sola cosa es segura: no hay crimen que quede impune en este universo multiforme.

Metamorfosis es experimentar el ser-otro en sí. Los atribulados personajes sufren una contradicción insoportable entre su discontinuidad corporal y la persistencia de su singularidad personal. Como sucede al héroe Acteon convertido en ciervo por la ira de Diana al ser observada sin ropas por aquel, y al que *solo le quedó su antigua personalidad* (III, 203). La sentencia se repite como un mantra: son muchos los conversos a los que les queda su «antigua personalidad». El hecho de ver, sentir y pensar lo mismo que veían, sentían y pensaban antes de su nueva experiencia corpórea, pone en entredicho la transformación. El nuevo envase no modifica sus percepciones, algo de ellos mismos permanece intacto, fuera del área de influencia de sus recién estrenados cuerpos. La desconexión entre psiquismo y corporalidad los sume en la impotencia; disociada de su mente, la potencia de sus cuerpos queda aminorada. Perseguidos por quienes fueran sus subordinados (inversión de la figura del amo), desconocidos por sus propios hijos y allegados (inversión de la figura del padre), a estos desdichados sólo les queda el recurso de algunos signos mudos para probar a los demás que siguen siendo lo que son en un cuerpo equivocado: lágrimas que se vierten (Calisto), el suave temblor de unas ramas de laurel (Dafne). El énfasis del poema en la contradicción y en la tensión de aspectos incongruentes, a los que algunos se resignan y otros sucumben, refuerza, una vez más, el carácter dialéctico que asume por momentos el poema.

2.1. Metamorfosis textuales

En el periplo de las mutaciones, el poeta lleva la voz cantante, aunque en ocasiones la ceda a los protagonistas de sus historias para que ellos tomen la posta del relato y sean los agentes de sus propias desdichas. Estos cambios en el nivel narrativo, presentes ya en Virgilio, introducen la metamorfosis en el plano de la forma: al asumir la voz narrativa, son los personajes intra-diegéticos los que *se convierten* en extra-diegéticos, desplazando con ello al que, hasta ese momento, se presentaba como narrador principal (el poeta Ovidio). Entretanto, la historia narrada por él *se convierte* a su vez en un relato de «segundo grado», en un relato adentro del relato, procedimiento habitual en la novela barroca (Genette, 1989). Los injertos y distorsiones no son, pues, exclusivas de los cuerpos biológicos, sino que son operaciones que afectan el propio *corpus* textual (Baler, 2008). La relación analógica es evidente: al igual que los cuerpos mudables de sus protagonistas, la voz narrativa puede interrumpirse de un momento a otro e introducir un movimiento, un devenir, incluso un corte, en la anatomía del poema. La violencia ejercida por los dioses es análoga a la violencia que el narrador Ovidio ejerce en la estructura del poema, forzando cambios de foco y alteraciones de puntos de vista imposibles de prever por sus lectores.

Los virajes se dan sin previo aviso: de la impersonalidad de la tercera persona se pasa sin más a la segunda, momento en que el sujeto de la enunciación le dirige la palabra al personaje principal de su relato como si estuviera actuando la escena en un teatro. Así sucede con Narciso: *No sabía que estaba viendo, pero moría por su causa [...] ¿Por qué intentas atrapar, crédulo, imágenes vanas y fugaces? / ¡No está en ningún lado lo que deseas!* (III, 430-434). La efectividad de la estrategia narrativa es doble: al hablarle a Narciso, nos habla a nosotros, sus lectores. El golpe de efecto es aún más desconcertante en el caso de las hijas de Minie que, hilando mientras todos celebran, bailan y se embriagan en las calles, se cuentan historias, posibilitando con ello la asociación, ya habitual, entre escritura y tejido (Rosati, 2009).

Estos cambios en la voz enunciativa no son ajenos a la materia del poema: son metamorfosis. Ovidio invita a un juego en el que el sujeto de la enunciación queda desplazado, en el que cede la autoría o el dominio de sus historias a fin de provocar resistencias, revueltas, trastrueques. Lejos de pretender potestad sobre su poema, consiente en cambio que se reconozcan en su texto las huellas de Homero, de Hesíodo, de Virgilio, de Enio, con cuyas voces entreteje su poema.

El uso del verbo «memoro», según destaca Burrow (2009), exhorta al lector a que «recuerde» textos anteriores, por lo que el propio texto fabrica, desde una enunciación laberíntica y compleja, su genealogía, sus antecesores, sus lectores y la hermenéutica desde la que quiere ser leído. El autor urde las reglas que componen la trama o eje vertical (como las hermanas-arañas que trabajan), pero el eje horizontal (la urdimbre) escapa a su control, como sucede en la fiesta de Baco. Ello inhabilita a que una voz única se apropie del relato, pues en definitiva es el lector quien, como las arácnidas, tiene los hilos del relato: la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino (Barthes, 1987); su legalidad interna engulle el poderío del autor y disuelve su omnipotencia. Como resultado de esta operación, el cuerpo textual se convierte en el lugar en el que leer las transformaciones somáticas que harán del dios una piedra, o un ave del humano que trasgrede las leyes de los dioses.

La primera en sufrir el golpe es la tragedia. El humor y la ironía despiadada con que se describen algunas escenas, amortiguan los desenlaces trágicos, típicamente griegos, de esas historias, poniendo un «toque romano» al despliegue de la diégesis. El contenido altamente visual de algunos relatos, plagados de detalles espeluznantes, constituyen un reto a la emotividad, a la «seriedad» de los desenlaces fatales y a la posibilidad de toda identificación con la suerte de los personajes.

Ovidio hace de la metamorfosis materia de una narración sin pausa que parece transcurrir con la calma de un único aliento. Pero ese ininterrumpido sucederse de los acontecimientos no impide que la materia del relato esté habitada por momentos de afrentosa violencia, de doloroso desgarrar, de ominoso silencio o de quietud insidiosa. En conformidad con su forma narrativa, la epopeya replica el devenir informe del caos originario y de los «embriones discordantes de cosas mal unidas». El texto no cesa de dar cuenta de la ambigüedad de sus criaturas, desafiantes de la ley de no contradicción. El engendro o «feto híbrido» (VIII, 134), mitad hombre, mitad toro, se da de bruces con la noción de que la identidad es una y la misma. De ahí que no sorprenda que despertara el recelo de los filósofos: desde la perspectiva aristotélica, un mismo cuerpo no puede albergar dos especies distintas. La contravención ontológica del principio de identidad conlleva efectos políticos: una naturaleza que escapa a los encasillamientos, que fuerza el orden natural, corre el peligro de tornarse ingobernable, poniendo en jaque el orden de la familia y de la polis.

Así como algunos seres muestran su dualidad constituyente, ya sea por soportar en sí la contradicción o por desenvolverla en el devenir, también las acciones

escapan a la unilateralidad. El doble efecto que ellas provocan desautoriza la construcción de una historia lineal. La paradoja es reinante: unas veces, perder es ganar (y viceversa); otras, para no ser criminal es necesario cometer un crimen, como en el caso de las hijas de Pelias (Cf. VII 340), por lo que el juicio ético queda en suspenso o en entredicho.

Finalmente, la pérdida del habla por la conversión del dios o el humano en animal, inaugura una dicotomía fatal y sumamente angustiosa para el que la padece. Pues conlleva una nueva contradicción insuperable: la que se da entre esencia humana y apariencia animal, entre máscara y persona, entre cuerpo y subjetividad. El único modo de atravesarlas, parece decirnos Ovidio, es contar sin pausa los relatos una y otra vez, seguir el encadenamiento de las historias, revivir sus traumas y recordar que somos nosotros los que las padecemos.

3. Metamorfosis en *Hombres de maíz*

Sensible al sucederse entre calmo y violento de las formas, atenta a una corporalidad de la que no se duda, la literatura neobarroca latinoamericana hace de la metamorfosis somática un tema central de ensayos, poemas y novelas. *Hombres de maíz*, la novela publicada en 1949 que consagrara al escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias, no constituye una excepción. Tomando como fuentes de inspiración al *Chilam Balam* y al *Popol Vuh* —recopilación de narraciones míticas, legendarias e históricas del pueblo k'iche', nativo de Guatemala— la trama reelabora mitos y leyendas precolombinos en el contexto de una sociedad en transición a la modernidad. El *Popol Vuh* contiene numerosos rasgos expresivos indígenas que se replican en la novela, como la repetición, el epíteto, el apósito, la iteración y el paralelismo. Asturias subvierte la noción occidental de «libro» como totalidad cerrada y conclusa, a la par que presenta alternativas a la escritura alfabética como secuencia y vehículo de un significado «fijo y unívoco». La memoria y las imágenes de antiguos mitos locales con los que se familiariza, se recrea en los iconos verbales que imitan el carácter semi-oral, semi-escrito y semi-pintado de los antiguos códices precolombinos (Camayd Freixas, 1998).

Además de estos recursos retóricos, destaca la interdependencia entre dioses y hombres, rasgo característico de la idiosincrasia maya (Losada, 2020): es el humano el que, con su recuerdo, constituye el sustento y el fundamento de lo divino. La inversión es notable, pues los creadores viven y perduran gracias a una

memoria que es vehículo mnemotécnico y alimento de los inmortales. Pero el juego de dependencias mutuas no acaba aquí: así como los dioses dependen del alimento del humano, así como los pueblos mascan su historia en el hervidero de una memoria que sólo se queda con lo esencial, así también la vida del varón está sujeta a la de la mujer. El pasaje de un estado de amor al de desamor, de presencia y de ausencia, depende de que la mujer desee o no permanecer a su lado. Las que huyen, por lo general, escapan de la violencia o de una maternidad prolongada sin correlato alimentario. Escapan de la vergüenza y del despecho. «Todo lo que ansían les está negado» (Asturias, 1949: 293). Los que persiguen, en cambio, añoran la comida caliente con la que satisfacen su apetito, el buen abrigo, los cuidados que ellas les prodigan. Y si bien en la novela el cura atribuye a los «brebajes malditos» de los indios el abandono del nido, son las propias protagonistas de estas historias las que, a través de su voz, nos hacen saber las motivaciones profundas que las animan a huir. Ser dejado por una mujer es pasaje a la errancia. Y, también, pasaje de la ceguera a la visión. Pues solo después de que el objeto amado se ausenta, se puede leer en el hueco que deja en el alma, la huella de su significación y su importancia: «la mujer es la que le da el ser al hombre cabal» (Asturias, 1949: 238). De ahí que el amor puede ser un precipicio para el enamorado. Un asomo a su profundidad oscura.

Un rasgo distintivo de la divinidad maya que Asturias retoma en su relato, es la búsqueda de consensos para la toma de decisiones: «Hablaron, pues, consultando entre sí y meditando; se pusieron de acuerdo, juntaron sus palabras y sus pensamientos» (*Popol Vuh*: 23). Los dioses no operan en solitario: meditan, consultan, consensuan; procuran que palabra y pensamiento sean congruentes, que lo que se dice no desmienta lo pensado, que deseo y realidad coincidan, aun cuando se constate su fracaso.

La materia nutricia y sus transfiguraciones son temas que articulan una novela que se caracteriza por la fragmentación, en la que se traza un parangón entre los vengadores de los impíos en el *Popol Vuh* (aquellos que no recuerdan ni veneran a sus dioses) y los actos vengativos llevados a cabo contra los que lucran con el maíz, que de ser carne y alimento ha pasado a ser bien de cambio, negocio para unos pocos. Se opera así un contrapunto entre las prácticas ancestrales de los antepasados indios, cuidadosos del entorno, y las formas modernas (capitalistas) de apropiación del suelo. El destino de la fuente principal de sustento americano, desconocido para los colonizadores antes de la llegada al continente, se liga al de la tierra: para las comunidades indígenas, la tierra no es un objeto, no es una cosa; su personificación la sustrae del ámbito desacralizado de la mercancía: «Si

la tierra es persona, si la tierra es humana, su sacrificio vale la pena si es alimento, no negocio» (1949: 268).

La transformación de los entes orgánicos está ligada al cuerpo de la tierra, fuente de nutrición y principio material de subjetivación ético-política. Si en *De anima* Aristóteles señala que, entre los presocráticos, «todos los elementos han tenido sus partidarios, con excepción de la tierra» (1983: 31), por el contrario, la tierra nunca ha dejado de tener sus partidarios en aquellas comarcas en las que es fuente de alimento y abrigo de los cuerpos, como el rancho de paja y lodo, en las que vida, tumbas, memoria ancestral constituyen una semiosfera de confines difusos y a la vez tangibles (Camblong, 2020). Cuerpo comunitario en perpetuo devenir, escindido, nómade, en litigio con una autoridad cuya misión es proteger a los hacendados y blindar el negocio. La ingesta de alimentos propicios y el repudio de sustancias venenosas que matan ocupan por ello un lugar central. La letra seca de la escritura anodina se trastrueca en una fiesta de sabores y sentidos, en un banquete colorido cargado de erotismo.

3.1 Un universo real-maravilloso y polifónico

En el universo real-maravilloso de Asturias los seres adoptan diferentes trajes, caminan sobre fuego, vuelan como pájaros, corren como coyotes. Los planos de la fantasía y la realidad se confunden (Chiampi, 2008; Rossi, 2022). La magia y el prodigio ocupan el lugar de la voluntad divina o humana. Tampoco es infrecuente que las «gentes» puedan cambiar, por *motu* propio, su forma humana por la de su nahual —su animal protector, su *alter ego*: cada humano está unido desde su nacimiento con su animal tutelar. Determinado por la propia naturaleza, es decir, por la fuerza de los astros o el poder de la estirpe, el nahual (de *náhuatl*: oculto, escondido, disfraz) protege, guía e inviste a su doble de sus propiedades y virtudes.

Diversas circunstancias ligadas al cuidado, el resguardo y la continuidad de la vida hacen que un «muñeco humano» pueda trastrocarse en su animal. Fortuita o deliberada, la metamorfosis activa los resortes del deseo, construye identidades híbridas, rompe con la rigidez de los códigos, desafía la normatividad petrificada e inventa líneas de fuga. La ficción literaria trasgrede así los límites de lo monstruoso, sorteando los prejuicios con que se construyen los parámetros de la normalidad ética y estética.

Esa trasgresión se produce en un doble plano, pues es en el cuerpo textual y en el cuerpo de la tierra donde tiene lugar la experiencia de la transformación y el potencial subversivo de la corporalidad comunitaria. De este modo, como en el poema de Ovidio, las mutaciones se dan en dos planos: el formal-literario y el diegético. Pero hay algo más: mientras que el zoomorfismo interior a la trama nos revela cómo se transforma el hombre en animal, o, mejor dicho, cómo el humano es la realización de su animal, el isomorfismo alegórico convierte a los personajes en instancias críticas de la explotación de un recurso esencial para la sobrevivencia de la comunidad humana: el maíz.

Asturias realiza una mixtura entre mitología griega y cosmogonía maya creando una «zona liminar» o «zona de transición», lugares de acogida de los «híbridos», según Latour (2012: 85), en la que incluso está presente Cervantes (en cierto tracto de la novela, se compara el «mal de araña» con la fantasía de Don Quijote). En ello reside la peculiaridad del neobarroco latinoamericano: en ser «horno trasmutativo», en crear nuevos cuerpos a partir de diferentes ingredientes culturales en el que cada uno se funde con los otros sin perder su textura y su sabor. De ahí su «tensión y su «plutonismo» (Lezama Lima, 1993: 93). Cada personaje nos hace saber, desde sus experiencias, del modo en que participa de la materialidad del mundo. Cuerpos que pueden ser de barro (prestos a la descomposición), de madera (cruels y duros), o de maíz (cuerpos devotos, definitivos). La plasticidad de la materia facilita el desborde de la sustancia somática y su alteración. Metamorfosis es así el movimiento del cuerpo hacia otro cuerpo para alcanzar una identidad rizomática de frontera indefinida (Deleuze, 2004).

La alteración de la concepción lineal del tiempo, la doble identidad de los personajes (mitad animal, mitad hombre), la palabra como fuerza viviente y activa, plantean otras posibilidades de subjetivación identitaria, para la que la metamorfosis es el modo de retornar a la diferencia indígena y campesina. En tal sentido, el nahual representa el nivel más alto de compenetración entre especie humana, vegetal y animal, «relación simpatética» por la que los vencidos constituyen una identidad en constante mutación (Jossa, 2017).

Metamorfosis es cambio de forma. Pero es la materialidad sensible de las cosas la que vuelve proclive el hospedaje y la itinerancia de las figuras. Con Simondon (2015), es la fuerza de la materia y de las energías vehiculizadas por ella las que posibilitan el devenir, la «adquisición» de una forma determinada. Las edades por las que pasan los hombres llevan el nombre de un material. Pero esos materiales no son el oro, la plata, el cobre o el hierro, sino el barro, la madera, el

maíz. Los elementos ligados a la tierra toman el lugar de los metales, son ellos la base de la producción y reproducción de la vida.

4. Conclusiones

Sin desconocer la brecha que los separa y su pertenencia a diversos mundos (el greco-romano y el latinoamericano), tanto en *Las metamorfosis* como en *Hombres de maíz* las transformaciones corporales quedan proyectadas a la palabra poética. La experiencia de lectura se equipara a las experiencias de los personajes, que encarnan de modo performativo la imposibilidad de la unidad. Se trata, en ambos casos, de una estructura narrativa que quebranta la unidad sintagmática, la teleología y la linealidad, líneas de fuerza que caracterizan tanto a la épica como a la novela clásica. De ahí que un rasgo común sea la polifonía. Al propio tiempo, las mutaciones en los cuerpos de los personajes son resultado de una diversidad de decisiones (propias y ajenas), de acciones y sentencias (secuestro, estupro, violación, castigo, discordia), de prodigios y actos de habla, de deliberación y reflexión, por lo que escapan a un destino predeterminado y a una identidad definitiva y definida: hay cuerpos híbridos que rehúyen todo binarismo. Y así como cada corpus textual es el punto terminal de una diversidad de fuentes literarias que se entretejen y superponen, las materialidades somáticas son el precipitado de otros cuerpos que, a su vez, colaboran con la creación o la eliminación de muchos otros a los que engendran, alimentan o matan. En otras palabras: la textura corporal de los seres que habitan ambas tramas no es ajena a la materialidad significativa que construye la diégesis. El ejercicio intertextual hace que las fronteras entre los géneros se tornen porosas, obturando la posibilidad de que una única voz capture todo el relato.

A la convergencia temática (criaturas humanas a merced de dioses iracundos y tempestades ominosas), es preciso añadir la afinidad de recursos: cuando se trata de cuerpos que padecen arbitrariedad y violencia, que sufren mutilaciones o fragmentación, los registros estilísticos tienden a coincidir. Sin embargo, una lectura atenta de *Hombres de maíz* nos ha mostrado cómo ciertos motivos mitopoéticos universales adoptan un sesgo peculiar cuando son reelaborados desde una óptica latinoamericana y neobarroca: la presencia de zonas liminales o zonas de transición decantan en el entrelazamiento de lenguajes mestizos y cuerpos ambiguos, travestidos o híbridos (no considerados monstruosos) como marcas sensibles de las «gentes» que habitan esta parte del mundo. Ese imaginario fabuloso podría

convertirse en fuente de inspiración para muchas de las poéticas interculturales y transgénero que, en la actualidad, buscan vasos comunicantes entre universos aparentemente cerrados o clausurados: al no rechazar el interfaz humano-animal, e incluso el humano-máquina, al trasgredir las fronteras que desde el platonismo se vienen trazando entre los diferentes estamentos de lo real, esa poética facilita el libre fluir de las apariencias y la movilidad de lo que se supone fijo o cristalizado.

Dada la personalísima apropiación de temas y recursos, y aun cuando se nos invite a horadarla, la presencia del autor Ovidio parece más fuerte que la de Asturias, que deja hablar a sus personajes sin aparentemente mayor intervención que la de enlazar sus respectivas historias. Sin embargo, los trastrueques y puestas en abismo en el poema de Ovidio dejan el espacio abierto a las insolencias de un lector insubordinado que acometa la tarea de resaltar las posibilidades intrínsecas del texto en detrimento de las presuntas intenciones del autor de controlarlo todo.

El agente de transformación difiere en ambos relatos: en Ovidio, los dioses intervienen de manera directa para, movidos por una ira vindicativa (pocas veces por la piedad), provocar la mutación de los cuerpos y la persistencia de la personalidad, lo cual genera una contradicción desgarradora. En la novela de Asturias, en cambio, los principales artífices de la transformación no son dioses, sino que una fuerza oscura y secreta dicta el destino de cada cual. Es esa fuerza innominada y ancestral la que induce los cambios, cuya inmanencia es equivalente a la savia que alimenta el temple vegetal del mundo. Los personajes viven de modo más «natural» esa convivencia con la maravilla y el prodigio que, como observa Chiampi, es la marca de la narrativa americana. Como si anticipasen la deconstrucción brutal que hoy asedia al antropocentrismo moderno, con su Yo victorioso y soberano, ambos textos desalojan la centralidad de lo humano. El todo comprende a cada uno de los vivientes, y cada viviente es experiencia del todo.

Por efecto de la metamorfosis narrativa, poema y novela rehúyen los encasillamientos y su fijación a un único género. Ambos textos recurren a la paradoja para contraer aspectos de lo real contradictorios o incongruentes entre sí. Abundan los contrastes violentos en que la palabra sufre la tensión de opuestos que resultan inconciliables. Pero estos no son recursos simplemente formales, sino que participan de las tensiones y desgarramientos a los que se ven sometidos los cuerpos en sus respectivos universos diegéticos. En Ovidio, la reelaboración, tan audaz como provocadora, de las tradiciones literarias que inspiran su poema, tiene su correlato en la pérdida violenta de la integridad física que sufren sus criaturas. En Asturias, la propia novela es a la vez cuerpo fragmentado y vegetal,

horno trasmutativo que funde en sus páginas mitos ancestrales y amotinamientos modernos.

Finalmente, al ser prolongación de los cuerpos biológicos, los corpus textuales «salvan» de la corrupción a sus portadores, los preservan de la muerte y de la desaparición definitiva. Las voces inmateriales de poema y novela aseguran así la inmortalidad de sus autores. Y garantizan la memoria comunitaria de unas historias que aún hoy nos maravillan y nos perturban, que aún tienen el poder de metamorfosar nuestra manera de leer las plegaduras de los cuerpos y sus misterios.

Referencias

- ARISTÓTELES (1983). *De ánima*, Buenos Aires, Leviatán.
- (1986). *Metafísica*, Buenos Aires, Sudamericana.
- ASTURIAS, M. A. (1949). *Hombres de maíz*, Buenos Aires, Losada.
- BALER, P. (2008). *Los sentidos de la distorsión. Fantasías epistemológicas del neobarroco latinoamericano*, Buenos Aires, Corregidor.
- BARTHES, R. (1987). «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós.
- BURROW, C. (2009). «Lleno de la astucia del creador: Ovidio acerca de la imitación, y acerca de la imitación de Ovidio», en HARDIE, P., A. BARCHIESI y S. HINDS, *Transformaciones ovidianas. Estudios sobre Metamorfosis y su recepción*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, pp. 333-354.
- CAMAYD FREIXAS, E. (1998). «Miguel Ángel Asturias, “Hombres de Maíz”: Como lectura surrealista de la escritura mayense», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 24, N° 47, pp. 207-225.
- CAMBLONG, A. (2020). «Homo semioticus, animal territorial», en CANGI, A. y A. GONZÁLEZ (comp.), *Meditaciones sobre la tierra*, Buenos Aires, Red Editorial, pp. 99-111.
- CHIAMPI, I. (2008). *O realismo maravilhoso*, San Pablo, Perspectiva.
- COCCIA, E. (2021). *Metamorfosis*, Buenos Aires, Cactus.
- DELEUZE, G. y F. GUATTARI (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos.
- GALINSKY, K. (2009). «Metamorfosis de Ovidio y la temática cultural augustea», en HARDIE, P., A. BARCHIESI y S. HINDS, *Transformaciones ovidianas. Estudios sobre Metamorfosis y su recepción*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, pp. 131-142.

- GENETTE, G. (1989). *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- GONZÁLEZ, H. (2005). *La crisálida. Metamorfosis y dialéctica*, Buenos Aires, Colihue.
- HEGEL, G. [1830] (2017). *Enciclopedia delle science filosofiche in compendio*, Milano, Bompiani.
- JOSSA, E. (2017). «Cuerpos subversivos. La metamorfosis en la literatura centroamericana actual», *Confluencia*, vol. 33, N° 1.
- LATOUR, B. (2012). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- LEZAMA LIMA, J. (1993). *La expresión americana*, Ciudad de México, FCE.
- LOSADA, J. M. (2020). «Mito y antropogonía en la literatura hispanoamericana. *Hombres de maíz*, de Miguel Ángel Asturias», *Rassegna iberistica*, N° 113, pp. 41-55.
- OVIDIO (2012). *Las metamorfosis*, Buenos Aires, Losada.
- POPOL VUH (1960). *Las antiguas historias del Quiché*, México, FCE.
- RÍO TORRES-MURCIANO, A. (2016). «La sphragís de las Metamorfosis de Ovidio (XV 871-879). Metempsychosis, apoteosis y perdurabilidad literaria», *Emérita, Revista de Lingüística y Filología Clásica* LXXXIV 2, pp. 269-289.
- ROSATI, G. (2009). «Forma en movimiento: tejiendo el texto en Metamorfosis», en HARDIE, P., A. BARCHIESI y S. HINDS, *Transformaciones ovidianas. Estudios sobre Metamorfosis y su recepción*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, pp. 297-312.
- ROSSI, M. J. (2022). «Real maravilloso», en ROSSI y A. GONZALEZ (comp.). *Glosario de términos (neo)barrocos, con imágenes de Nuestramérica*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 193-202.
- SIMONDON, G. (2015). *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*, Buenos Aires, Cactus.

Recibido: 12/06/2023

Aceptado: 19/09/2023

Este trabajo se encuentra bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0

