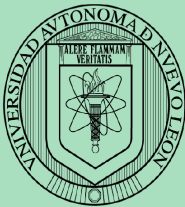


ISSN: 2683-3247

HUMANITAS

REVISTA DE TEORÍA, CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

VOL. 3 NÚM. 5
JULIO-DICIEMBRE
2023



UANL®

CENTRO
ESTUDIOS
HUMANÍSTICOS

Humanitas

Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios

<http://humanitas.uanl.mx/>

Nostos, nostalgia y el mundo como teatro en la
narrativa de Luisa Josefina Hernández

Nostos, nostalgia, and the world as drama in the
narrative of Luisa Josefina Hernández

Jonathan Gutiérrez Hibler
Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad Autónoma de Nuevo León,
San Nicolás de los Garza, México
orcid.org/0000-0002-7686-7896

Fecha entrega: 12-7-2023 **Fecha aceptación:** 27-7-2023

Editor: Víctor Barrera Enderle. Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro de Estudios Humanísticos, Monterrey, Nuevo León, México.

Copyright: © 2023, Gutiérrez Hibler, Jonathan. This is an open-access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



DOI: <https://doi.org/10.29105/revistahumanitas3.5-62>

Email: jonathan.gutierrezzhr@uanl.edu.mx

Nostos, nostalgia y el mundo como teatro en la narrativa de Luisa Josefina Hernández

Nostos, nostalgia, and the world as drama in the narrative of Luisa Josefina Hernández

Jonathan Gutiérrez Hibler
Universidad Autónoma de Nuevo León
Monterrey, México
jonathan.gutierrezzhr@uanl.edu.mx

Resumen. La obra narrativa de Luisa Josefina Hernández tiene marcas de su otro proceso artístico: el teatro. El presente trabajo analiza fragmentos de tres novelas de la autora donde la influencia del teatro dialoga con los temas del *nostos* y la nostalgia. En *La plaza de Puerto Santo* (1961), *Nostalgia de Troja* (1970) y *Apocalipsis cum figuris* (1981), están presentes dichos temas, pero se usan recursos dramáticos desde la perspectiva de los narradores y de los personajes. Además, el teatro está presente como parte de la vida y esto se extiende a un tercer tema presente desde los clásicos grecolatinos: *Theatrum mundi*. Los seres humanos somos como personajes dentro de una obra teatral. Durante el análisis se encontró el uso de diálogos, monólogos y elementos metaliterarios en diferentes situaciones. Así mismo, la autora noveliza géneros propios del teatro dentro de la novela, como sucede con la comedia de enredos, las pastorelas y el teatro alegórico. La distancia temporal que hay entre las tres novelas permite observar una evolución en la narrativa de la autora mediante el uso de los elementos teatrales. Los regresos o viajes de los personajes ocurren en dos dimensiones: una física y la otra psicológica. Además de esto, el *nostos* como tema no implica un éxito como sucede en la *Odisea* y la nostalgia puede variar en lo temporal: pasado, presente, futuro y en lo Absoluto.

Palabras clave: Luisa Josefina Hernández, novela, teatro, *Theatrum mundi*, nostos, nostalgia.

Abstract. The narrative work of Luisa Josefina Hernández has elements from her other artistic experience: drama. This paper analyses fragments from three different novels written by this autor, in which the influence of drama dialogues with subjects such as nostos and nostalgia. In *La plaza de Puerto Santo* (1961), *Nostalgia de Troja* (1970) y *Apocalipsis cum figuris* (1981), for these subjects, dramatic elements play an important role with the narrator's and characters' perspectives. Also, theater is there as part of life and this thing becomes a third subject in play: *Theatrum mundi*. Human beings are like characters inside a play. This research shows the use of dialogues, monologues, and metaliterature elements on different situations. The author also novelizes genres from drama such as sitcom 'comedia de enredos', 'pastorelas' y alegoric theater. The time between the three novels shows and evolution in Luisa Josefina's narrative with the help or drama elements. Returns or journeys of the characters are shown in two dimensions: physical and psychological. Also, *nostos* as a subject does not become a success like in the Odyssey, and nostalgia can have different times: past, present, future and the Absolut.

Key words: Luisa Josefina Hernández, novela, drama, *Theatrum mundi*, nostos, nostalgia.

Los géneros literarios son dinámicos a pesar de sus demarcaciones. A veces delimitan con claridad sus fronteras, en otras ocasiones aparecen híbridos de difícil clasificación. Sin embargo, en medio de estos dos espectros, cada género literario toma elementos del resto y se nutre en diferentes diálogos que exploran lo mejor de cada uno. En el caso de la narrativa de Luisa Josefina Hernández, el teatro está presente en diferentes dimensiones: aparecen sus recursos dramáticos con influencia del barroco, detalles metaliterarios al estilo cervantino donde el arte también es parte de la vida e incluso también tradiciones teatrales donde el mundo es un escenario completo.

La presencia de estos elementos teatrales en la obra de la escritora mexicana aparece en relación con dos temas importantes en la literatura occidental: el *nostos* y la nostalgia. Tales son los casos de *La plaza de Puerto Santo* (1961), *Nostalgia de Troja* (1970) y *Apocalipsis cum figuris* (1981). En estas obras se puede observar la evolución del *nostos* y la nostalgia a la par del mundo como teatro.

En el presente trabajo expondré diferentes conceptos de *nostos* y nostalgia, principalmente los de Steiner sobre la nostalgia y su relación con el absoluto y Simon Hornblower en cuanto a la tradición del primero como tema literario. Con base en lo anterior y las aportaciones de Antonio Vilanova sobre el gran teatro del mundo, analizaré las variaciones de lo teatral a través de dichos temas en estas tres novelas de Luisa Josefina Hernández. El objetivo que planteo, como parte del análisis en este ensayo, consiste en describir estas manifestaciones teatrales en cada novela como una muestra de una de las constantes temáticas en la narrativa de la autora mexicana.

Nostos y nostalgia: diálogos desde la tradición

El *nostos* es un tema recurrente en la literatura occidental. Es importante retomar el sentido de esta palabra, su evolución y variaciones, pues incluso en la misma literatura griega tienen sus puntos en común y rasgos distintos. Simon Hornblower (2018), en la introducción del libro compilatorio de *The Returning Hero: Nostoi and Tradition in the Mediterranean Settlement*, esboza las aproximaciones en torno al origen de la palabra y sus diferentes acepciones en el mundo griego. A *nostos*, como palabra, se le relaciona con *noemai* y, de acuerdo con, Hornblower tiene diferentes sentidos como acciones que indican “yo voy”, “yo vengo” o “yo regreso”. Lo que nos ha llegado con mayor claridad es el sentido que le damos a su sustantivo: *nostos* es regreso. No obstante, las raíces no son suficientes para definir por completo el sentido de un tema. Por esa razón aclara: “Occasionally it can mean ‘arrival’ or even ‘journey’, as (perhaps) when Pindar speaks of Herakles reaching the end, telos, of his nostos” (2018: 6)¹. De inmediato surgen una serie de ideas en torno a esta palabra: regreso, viaje y llegada involucran diferentes aspectos y al mismo tiempo comparten algunos. Un viaje no necesariamente involucra un regreso, tampoco llegada, sobre todo si lo llevamos más lejos con el caso de la *Eneida*, de Virgilio, donde Troya ha sido destruida y no hay espacio físico para regresar, salvo el llanto de las cosas.

Hornblower continúa con las variaciones morfológicas de esta palabra, pero aterriza finalmente en la atención que le damos

¹ Lo que llama la atención de esa revisión y comparativa de la palabra es cómo se amplía la visión clásica, por ejemplo la de Emilio Güemes Crespo (edición crítica de la *Iliada*, 1996) como el regreso de los caudillos después de Troya, p. 17.

como tema literario, y plantea de nuevo la concepción clásica: el regreso. En este tema destaca algo importante: el apego al espacio, lo que bien podríamos traducir ('place attachment') como el arraigo del hogar o la patria: "But in the Odyssey, the most vigorous and memorable lines about Odysseus' return may not contain a nost-word at all" (2018: 9). Hornblower se refiere al pasaje donde, cerca del final, cuando muestra su identidad a los pretendientes de Penélope, quienes no siguen las leyes del hospedaje. Claudia N. Fernández, por su parte, apunta lo siguiente: "Como bien observa Padel (1995), en la cultura griega el viaje no es considerado un desplazamiento positivo. Ajenos a la idea de la excursión por placer, toda empresa que exigiera un desplazamiento tenía para los griegos un objetivo bien definido". (2006: 222)

Hornblower (2018) comparte similitudes con esta descripción del *nostos* al mencionar, como parte del ciclo, el vagabundeo ('wandering') de Menelao, el asesinato de Agamenón, la venganza de Orestes, pero agrega que los regresos también fracasan. De acuerdo con el autor, existen viajes narrados en la época helenística, cambio de espacio, que terminan con la muerte de los protagonistas.

Si bien encontramos una serie de variaciones, la constante es la separación de un espacio por parte de un protagonista y los acontecimientos que ocurren en su desplazamiento. Esta estructura mítica del héroe es bien ilustrada por Joseph Campbell (2010), en su libro *El héroe de las mil caras*, traducido en México por Luisa Josefina Hernández. El autor parte de una fórmula que denomina separación-iniciación-retorno, lo llama monomito, y explica que la aventura del héroe empieza "...desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosa, y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su

misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos” (35). Campbell usa los ejemplos de Prometeo, Jason (sin aclarar las versiones) y Eneas. Después analiza otros relatos míticos con similares características y propone su famosa lectura de las etapas en el relato mítico del héroe.

Además de lo complejo del *nostos*, su representación va más allá de la épica o los ejemplos que usualmente se citan dentro de este género. De ahí la importancia de dialogar con Hornblower (2018) y mostrar cómo el *nostos* aparece también en otros géneros literarios, como el caso de la tragedia y la comedia:

Tragedy naturally exploited the Trojan returns, but also the Theban cycle of myths. More generally *nostoi* tragedies include those ‘escape-plays’ in which the hero returns from exile to his homeland. Even Euripides’ *Bacchae* is a version of the return-and-revenge plot of the Orestes type. (14)

Coincide Hornblower, similar a la lectura que propone Campbell, con que el tema del regreso puede observarse en otros ciclos (en el caso del autor de *El héroe de las mil caras*, en otras culturas). En el caso que cito se observa también la ciudad de Tebas, uno distinto al del regreso después de la guerra de Troya. Bien puede incluirse también a Esquilo con *Prometeo* o el caso de Polinices en diferentes tragedias, como protagonista o motivo (como en la *Antígona*, de Sófocles).

El *nostos* en un sentido moderno ha tenido cambios respecto a las polémicas en torno al pensamiento Occidental. Emmanuel Levinas (2001), en *La huella del otro*, propone una lectura distinta al tema del regreso. Frente al mito de Ulises (Odiseo) Levinas señala: “...quisiéramos contraponer la historia

de Abraham que abandona para siempre su patria por una tierra aún desconocida y que prohíbe a su siervo, incluso, conducir nuevamente y de regreso a su hijo a ese punto de partida². (54)² El filósofo orienta esta propuesta en cuanto a la obra como un sin retorno, similar al concepto de juego de Gadamer donde la construcción transforma (a diferencia de alterar)³: el desplazamiento debe generar un cambio drástico, uno de apertura frente a las limitaciones del objeto en su realidad⁴.

A las lecturas, apuntadas también por Hornblower, sobre otros relatos griegos donde está presente el *nostos*, María Begoña Ortega Villaro (2022) agrega un aspecto importante en la imposibilidad del regreso por parte del héroe:

El exilio es una experiencia universal y lo son también los múltiples sentimientos generados por él, entre ellos la nostalgia, literalmente el «dolor del regreso». El regreso que duele por ser imposible, porque el lugar del que se partió es inaccesible, o inexistente, o ya no deseado...El exiliado sufre una situación extrema, en condiciones materiales durísimas, pero también sufre de «nostalgia», la primera idea que surge cuando leemos los versos 5.151-158 de la Odisea citados más arriba...De acuerdo con las leyes compositivas del griego antiguo, podría significar: «un dolor por aquello que regresas»... (4 y 30)

² Esther Cohen, quien por cierto traduce esta edición de Levinas que cito, en su libro *El silencio del nombre*, critica esta postura: Ulises no es el mismo al regresar y Abraham sigue arraigado sentimentalmente a su patria.

³ Véase en *Verdad y método* (Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito). Sígueme, p. 156-157.

⁴ Por un lado, el *nostos* implica un desplazamiento y una transformación frente al arraigo del hogar; por el otro, todo lo anterior no involucra necesariamente un éxito (basta recordar el Ulises, de Joyce) ni el cumplimiento de todas las subetapas del monomito.

En más de una ocasión surge ese dolor donde la temporalidad y la distancia juegan un papel importante en la representación que plantea cada obra literaria. En el *nostos*, la nostalgia se vuelve un fenómeno complejo, sobre todo en la literatura moderna, porque el dolor de eso que regresa no es necesariamente el pasado, sino por el presente que nunca fue, el futuro que aún no llega e incluso una nostalgia por un tiempo mítico.

Friedrich Nietzsche (2003), en *La genealogía de la moral*, resalta con detalle el primer concepto de nostalgia al que aludí en el párrafo anterior. El filósofo ve el olvido como una actitud positiva que se desconecta de ese dolor y apunta a un principio que él considera psicológico: “Se marca algo a fuego para que permanezca en la memoria: sólo lo que no cesa de hacer daño permanece en la memoria” (p. 101). Para Nietzsche, esta dimensión de la memoria está llena y le sobra sangre, martirio y guerra: el dolor, por lo tanto, es una fuerza auxiliadora de la memoria. En el regreso hay otros regresos: si es físico, hay recuerdos; si hubo destrucción, hay utopía; si hay exilio, hay catábasis. Pero ésa es una de las trampas de la nostalgia del pasado. Nietzsche agrega más adelante: “Cuánto más desmemoriada ha sido la humanidad, tanto más terrible fue siempre el aspecto de sus usanzas...” (102). La memoria se vuelve algo selectivo en el viaje del héroe, se selecciona el dolor y entra en conflicto la Mismidad criticada por Levinas frente a la Otredad.

Finalmente, en relación con el *nostos*, es necesario retomar el concepto de nostalgia por el absoluto por parte de George Steiner (2001). En su ensayo sobre los mesías seculares reflexiona acerca del lenguaje propio que desarrollan las mitologías y cómo algunas áreas

del pensamiento crean un lenguaje similar al del absoluto cristiano⁵. Steiner plantea lo siguiente:

Esa nostalgia, tan profunda, yo creo, en la mayor parte de nosotros, fue directamente provocada por la decadencia del hombre y la sociedad occidental, por la decadencia de la antigua y magnífica arquitectura de la certeza religiosa. Como nunca anteriormente, hoy, en este momento del siglo XX, tenemos hambre de mitos, de explicaciones totales, y anhelamos profundamente una profecía con garantías. (22)

Lo importante en la aportación de Steiner es esa nostalgia por lo mitológico: la repetición de sus elementos estructurales, como el caso de los mesías individuales o colectivos. La nostalgia en el *nostos* moderno implica una serie de dolores a lo que se regresa, con todo y sus fracasos, entendidos como la vuelta al espacio donde existe el arraigo por el hogar (o lucha por el desarraigo). Uno de esos elementos mitológicos del cristianismo y que Occidente ha seguido adaptando de manera nostálgica es el mundo como una ficción, un texto o una gran obra de teatro.

El mundo como teatro

El teatro estuvo en casi toda la vida de Luisa Josefina Hernández. Desde los cuatro años iba con su madre y una pariente suya todos los domingos. El teatro le parecía al inicio parte de esa vida de fin de semana. No obstante, aparte de los montajes y los textos, en

⁵ Otro libro muy importante sobre el Absoluto en Occidente es *Filosofía accidental. Ensayos sobre el hombre y el Absoluto*, de José María Ridaio (2015). Ridaio relaciona el Absoluto como una máscara para esconder la soledad radical del ser humano: un imposible, similar algunos regresos.

su vida estaba la narrativa, pues de su madre heredó el gusto por contar. La narrativa y el teatro están desde muy temprano y, sobre la narrativa, específicamente el arte de novelar, menciona: “Con las novelas sucede de otro modo; ahí hay un afán de no perder grandes momentos de la vida, propios y ajenos, que algo no se olvide, no se borre tan pronto como nos borramos nosotros mismos” (2016: 16). La autora sabe distinguir bien sus impulsos y la orientación que tiene un género del otro: “Mi relación con el teatro sigue siendo turbia, pero profesional. Emilio me convenció de escribirlo, pero yo me lancé a estudiarlo profesional y sistemáticamente (mis amigos no lo hicieron)” (16). Reflexiona lo que escribe después de escribirlo, sabe cuándo usar las unidades de Aristóteles y en qué momento no son adecuadas para el texto, inclusive se cuestiona la noción de los tres actos que le ponen como lectura. Y a pesar de esta distinción del modo en que se trabajan las novelas, el teatro⁶ está ahí en su narrativa de diferentes maneras.

El tema del *Theatrum mundi* en el mundo Occidental tiene sus raíces desde la época grecolatina. En un inicio se entiende como una cuestión de roles sociales, máscaras a la manera de los *hipokrates* (actores) del drama ático. Pero uno de los registros importantes y más claros sobre esta perspectiva se encuentra en la epístola LXXVII de Séneca a Lucilio. “En el segundo pasaje, Séneca utiliza el símil de la comedia y los comediantes para probar que las riquezas y dignidades del mundo no son más que un disfraz, análogo al de los actores que se despojan de sus atavíos fingidos al terminar la representación de la comedia” (Vilanova, 1950: 154). La idea que presenta Antonio Vilanova es todavía un concepto puesto en forma

⁶ Sobre todo, la influencia de Bertolt Brecht.

analógica para explicar los fenómenos sociales, similar a la propuesta que cita Eugenia Bridikhina (2015) respecto al poder en las cortes y su teatralización:

La noción de la dramaturgia de la vida, desarrollada por Ervin Goffman (1987) y Elizabeth Burns (1972), permite comprender cómo los individuos actúan socialmente como actores y desempeñan un papel social a partir de las expectativas que tienen en la reconstrucción de la imagen social por la cual desean ser reconocidos. (10)

Hay una clara comprensión del mundo a partir de una manifestación artística, en cuanto a los roles sociales. Cada uno juega un papel distinto y no por nada la palabra hipócrita, en su sentido actual, muestra estas ambivalencias entre el ser y parecer de una persona, aspecto muy trabajado en la ficción.

La aportación de Vilanova (1950) es clave porque traza la evolución del gran teatro del mundo desde dicha analogía hasta convertirse en tema e incluso alegoría dentro del mundo occidental. Uno de los primeros registros como tema se encuentra en Luciano de Samosata, concretamente uno de sus diálogos, el de "Menipo en los abismos": "...aparece una nueva versión del tema que comparando la vida humana a una larga procesión⁷ cuyos miembros se revisten de diferentes insignias y atavíos, culmina en una perfecta exposición de la comedia de la vida humana" (157). Las ideas clásicas sobre este tema pasaran al Renacimiento y es donde crearán la base, junto con la influencia medieval del universo como un gran texto⁸, para sentar

⁷ Imagen muy parecida a la peregrinación en *Apocalipsis cum Figuris*, de Luisa Josefina Hernández.

⁸ En la estética simbolista, detallada por Edgar de Bruyné en *La estética*

las bases alegóricas, cómicas, trágicas y metaliterarias del *Theatrum mundi*.

Ese giro del Renacimiento y del Barroco crea las bases dentro del teatro para que aparezca esta consciencia teatral en la condición humana. Se desarrolla el artificio del engaño con ecos del mundo grecolatino. Una de las traducciones y comentarios que más destacan su influencia es la del *Enquiridion*, de Epicteto, en particular las aportaciones que hace el Brocense acerca de esta obra. Antonio Vilanova señala lo siguiente: “En efecto, la postrera interpretación que da el Brocense del texto de Epicteto, se refiere de manera específica a la esencia de la representación dramática, cuyo carácter aparente y fingido subraya con particular detenimiento”. (165) Además de lo anterior, Dios aparece como autor de la comedia, ésta entendida como teatro en general, no específicamente lo que conocemos como género cómico.

Sin duda es necesario agregar a todas estas nociones del *Theatrum mundi* clásicos como *La vida es sueño*, *Don Quijote de la Mancha* o *Hamlet*, por mencionar unos pocos donde este tema aparece en diferentes dimensiones, sobre todo respecto al engaño y el mundo como un gran escenario. Desde los diferentes travestismos que vienen desde el Renacimiento y tienen un auge en el Barroco, hasta los elementos metaliterarios como en las obras de Shakespeare y Cervantes, este tema está ahí presente y sigue reproduciéndose en lo social hasta el siglo XX, incluso en las cosmovisiones, por ejemplo, *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello, o *El gran circo del mundo*, de Rodolfo Usigli.

de la Edad Media, resume cómo los seres humanos son símbolos de algo más elevado; no se trata de un símbolo como actualmente lo entendemos, sino todo como parte de una obra de arte o un texto hecho por Dios.

Regresos, porvenires y teatro novelesco en

Luisa Josefina Hernández

La plaza de Puerto Santo cuenta la historia de un pueblo con el mismo nombre. En términos de Levinas, acerca del *nostos* de Ulises, sería una representación de la Mismidad: se trata de un espacio que puede cambiar en su proceso de urbanización y el tamaño de población, pero que sigue siendo el mismo: “Lo más original, lo más terrible de Puerto Santo y por eso lo más digno de mención, es que soportó tres siglos sin cambiar salvo en lo que se refiere a un comparativamente pequeño aumento de población”. (Hernández, 1985: 11) El primer apartado o capítulo de la novela (son veinte en total) se centra en la descripción de este pueblo inmutable en su esencia, aunque en lo accidental parezca cambiar poco con respecto a esa resistencia de tres siglos. Al final de esta parte se establece la expectativa de la historia:

Como es natural, todos los grupos humanos llevan a vivir momentos críticos al igual que los seres humanos. De ellos, pueden surgir tres cosas: una renovación, la destrucción absoluta o el regreso a un estado anterior, pero difícilmente se logra conservar la misma situación que dio lugar a la crisis, Puerto Santo, con ser una excepción, no es tan excepcional que escape a toda regla general. (13)

Después de este sembrado lleno de ironías, la narración establece cómo un escándalo cambiará lo que no pudieron transformar los vientos del norte ni los huracanes. Puerto Santo es una Mismidad que sufrirá un cambio desde adentro de su tiempo mítico negado a cambiar los incestos, las violaciones o el suicidio de algún joven con inclinación sexual contraria a las de las costumbres de los portosantinos.

Un grupo de hombres importantes en Puerto Santo se reúne, como había solido hacerlo durante treinta y cinco años, para preguntarse cómo llegaron a un acto inmoral. Los personajes son Fernando Camargo (casado con una de las descendientes del fundador Arau), Gonzalo Peláez (comerciante de telas y alquilador de doce casas), Miguel Suárez (dueño de huertos y productor de todas las frutas) y los jóvenes Ramón Jiménez, Edgar y Claudio Ramírez, descendientes del fundador de Puerto Santo. De esta élite, a punto de cuestionarse sus actividades de mirones voyeristas, resalta la de Fernando Camargo: “El doctor Camargo dejó su lugar de origen a los doce años, estudio secundaria y preparatoria en Veracruz, interno en un colegio militar, y luego hizo su carrera en la ciudad de México su carrera de medicina”. (Hernández, 1985:14) En este apartado se hace presente un desplazamiento por parte de uno de los personajes, el doctor Camargo, quien se separa de Puerto Santo y su iniciación y retorno, irónicamente, es resumido de la siguiente manera: “Al terminarla tuvo una gran duda y, como en otros grandes momentos, se dejó llevar por las angustias de su corazón más que por los razonamientos o las conveniencias y regresó a Puerto Santo donde se casó con una Arau, tuvo cinco hijos y empezó a envejecer”.

(14) El regreso del hijo pródigo traerá ese cambio importante en la estructura política; el médico y compañía serán la cura involuntaria de esa resistencia de más de trescientos años. Su nostalgia por el regreso, angustia reflejada a la distancia de su lugar de origen, lo llevará con una fidelidad de ritmo macilento (35 años) a cumplir dos de las tres cosas que señaló el narrador en el primer capítulo: renovación y un cierto regreso a un estado anterior. La crisis está en el personaje que regresa al hogar que tiene arraigado en el corazón. Tan arraigado que durante su labor le entraba un estupor por

encontrarse de nuevo ahí, y ese mismo estupor lo llevaba a rencores, sentimientos negativos y, a la chispa de la trama, el aburrimiento.

El tema de la nostalgia en el *nostos* está ahí y poco a poco se introduce este mundo como un gran escenario teatral desde los diálogos de los mismos personajes. Antes de que surja el esquema de una comedia de enredos, hay una comparación por parte del doctor Camargo cuando discuten la razón de cómo llegaron a semejante situación:

En segundo lugar, hay mucho escrito sobre la naturaleza de las bromas. La risa, por ejemplo, tiene una función especial de catarsis. Nos reímos cuando las cosas nos afectan, para disfrazarlas. Así pudiera ser que el nombre de broma no fuera más que una máscara para ocultar algo innombrable. (Hernández, 1985:18)

El resto del grupo ve—en la novela todavía no se devela la actividad secreta—toda la situación como una broma pasajera, algo que dejarán de hacer, pero en realidad ya han comenzado un viaje histórico sin retorno. Aparecen la catarsis y la risa, como antesala de la comedia de enredos que se aproxima, sin que ellos lo sepan.

En ese pasaje se siembran varios detalles para el manejo de la ironía. Este grupo de élites cree tener mayor conocimiento de las acciones que el resto del pueblo. Y, en ese juego de seres y pareceres, el doctor Camargo reflexiona en torno a los disfraces y cómo una palabra sirve como máscara para ocultar lo terrible que ellos están haciendo en Puerto Santo. Lo innombrable tiene un doble sentido: no se nos dice todavía desde la narración y los diálogos, y, al mismo tiempo, es moralmente inaceptable para la histórica idiosincrasia de la doble moral portosantina.

Los problemas se extienden hasta el presidente municipal, Teobaldo López y su esposa Florinda Rentería, quienes tienen

una rivalidad dentro y fuera de casa, y mantienen las apariencias como personas importantes de esa sociedad: son un matrimonio por conveniencia mutua, pero su vida está llena de rencores. Para muestra de su actuación, a la manera del *Theatrum mundi*, puede observarse la siguiente narración: “Esa tarde de jueves, Florinda se maquilló y se vistió con el profesionalismo de una actriz para recibir a sus amigas, mientras que Teobaldo, echado en la cama, se preparaba para dormir la siesta”. (Hernández, 1985: 30) La pareja llevaba dos días sin dirigirse la palabra en el espacio privado. Los detalles son sutiles las analogías del narrador: el maquillaje, pero sobre todo el profesionalismo de actriz con las mujeres fuera del entorno conyugal. Teobaldo le menciona (se inventa) que una vez en Veracruz tuvo sexo con cinco mujeres y que podría repetirlo. Florinda esquivo todo, con una naturalidad sospechosa, y él añade:

La verdad es que para un hombre que ha hecho una cosa así, las mujeres carecen de importancia. Es lo único que se saca en claro. Ustedes creen que irse a la cama con un hombre es como concederle la corona de Francia y no es nada de eso...en realidad no es nada. Mujeres sobran. (30)

Florinda escapa de esa realidad con su imaginación. Piensa que es una reina en Francia y viste con las mejores telas mientras un joven la besa la mano cuando ella la levanta. La escena es bastante teatral, son dos mundos distintos los que chocan: “¿Qué rayos estás haciendo?” (30), le pregunta su esposo. Lo que no sabe el alcalde López es que su esposa tiene un joven amante que no sólo le besa la mano: Ernesto. Dos tramas se conectarán al mero estilo del arte nuevo de hacer comedias en los tiempos de Lope de Vega.

El enredo es simple y esto le permite complicar dos tramas: la de los mirones de Puerto Santo y el amorío de Florinda con Ernesto, el joven ayudante del alcalde Teobaldo (quien no sabe jugar ajedrez, pero irónicamente terminará triunfando en la luz pública). Todo se complica porque Ernesto y Florinda son descubiertos por un mirón a través de la ventana de su casa. La narración describe la admiración de Ernesto por Florinda como un espectáculo y Florinda no encuentra fabuloso al amante, pero necesita que la contemplan como la persona que ella se imagina. En medio de este encuadre, se descubre el acto del mirón:

—Mira, voy a hacer un escándalo antes de que me lo hagan a mí. Voy a decirle a todo el mundo, empezando por mi marido, que hoy, al desvestirme, noté que un hombre me espiaba. Que grité y él huyó. Dejaremos de vernos por una semana y Teobaldo pondrá que vigile la casa de noche. Así se asustará y no volverá. (Hernández, 1985: 50)

Lo anterior resulta en una auténtica ironía: Florinda y Ernesto critican las novelas, entendidas como ficciones; para el primero, le reflejan un mundo inútil; para Florinda las novelas influyen en la vida de las personas, incluso en la suya. Con tal de mantener el secreto, imposible en un lugar como Puerto Santo, se inventa una ficción: un engaño a la manera del *Theatrum mundi*, porque el regreso del marido no significa lo mismo que el regreso del amante: dos ficciones que vive Florinda y que chocarán con una tercera que acaba de maquilar junto con Ernesto.

En medio de la comedia de enredos que se desarrolla, hay diferentes expresiones del *nostos* como memoria de *Puerto Santo*. Aparecen rencores entre las mujeres que son esposas de los

mirones o historias de supuestos fantasmas, como la historia del sastre cuando buscan al mirón culpable (que resultan ser varios) y el recuerda una historia de su juventud: una pianista drogaba a los padres, seguido, para disfrazarse del fantasma de un ahogado con tal de verse con un hombre casado. Los ejemplos abundan en cada diálogo, pero el culminante donde confluyen *nostos*, nostalgia y el mundo como un teatro es en las palabras del doctor Camargo, en la búsqueda simulada, cuando habla del viaje del héroe y lo divide por los peligros internos y externos:

Todas las grandes tragedias que han conmovida al mundo tratan de hombres así, de hombres que, como nosotros, han llevado una vida ejemplar hasta un momento equis, el terrible momento en el que se vieron arrastrados por una fuerza sorprendente, superior a sí mismos, superior a sus deberes, al ejemplo de su pasado y cedieron. (Hernández, 1985: 84)

Esa nostalgia a la que ceden los héroes trágicos, según la comedia involuntaria del doctor, antes del remate de su compañero como gracioso, es la del peligro. Y ese peligro se ha repetido una y otra vez en Puerto Santo: el doctor trata de lavarse con las historias del pasado, los escándalos de mujeres, para justificar: “Todos los sucesos precedidos por el hambre de la emoción, por el hastío y la rebelión contra la vida diaria que requiere humildad y renunciaciones, acaban en una catástrofe”. (88) Los diálogos ponen en relieve esa consciencia en el juego de la novela de la nostalgia dentro del viaje de los héroes modernos, conscientes del escenario teatral en el que viven.

Esto toma una dirección distinta en *Nostalgia de Troya*. El pasado, su representación, no es un conjunto de relatos similares en la Mismidad de un espacio, sino diferentes desplazamientos centrados en la figura de René. A diferencia de la otra novela, los

recursos dramáticos, como la abundancia de diálogos, no dominan sobre la narración, pero al tratarse de narradoras y narradores en primera persona, entre ellos René, hay monólogos que exploran ese regreso al pasado con la consciencia de vivir un mundo teatral. La nostalgia está en dos niveles: el pasado de René (o sus pasados, porque son diferentes momentos) y la nostalgia por un presente que no existe, el cual queda de relieve en el monólogo final de la novela.

Destacan en la novela los momentos metaliterarios donde el teatro es parte de la vida. Por ejemplo, cuando Martín, segundo narrador, conoce a Elise (primer matrimonio de René) y su madre, esto sucede en el teatro. Está en escena una obra de Molière, *El burgués gentilhombre*. Al narrador le aburre esta obra sin importar quién la interprete, pero cuando mira a Elise, su madre y el entonces pretendiente René comenta:

La señora Duchamps, por ejemplo, no reía de acuerdo con el texto, sino que tenía una sonrisa amable pintada en los labios como para demostrar públicamente que no estaba preocupada ni tampoco de mal humor. Elise miraba un poco debajo de la escena. Era obvio que no se atrevía a mirar a otras partes para evitar de su madre; no se rió ni una sola vez. René, en cambio, disfrutaba profundamente de la obra maestra de Molière. No sólo respondía a los parlamentos y a la actuación, sino que su rostro expresaba toda la malicia de lo que estaba ocurriendo. Si uno quería ver el Burgués Gentilhombre en todas sus consecuencias, lo más efectivo era espiar a René mientras él era espectador. (Hernández, 1970: 41)

Para este capítulo, desarrollado en el año de 1950, trece años antes de los sucesos narrados en el primer capítulo, ya se tienen los sembrados de la profesión de René y su hipocresía.

La información narrativa filiada por este segundo narrador amplía el conflicto de René. En la obra aludida de Molière el engaño

está en la conversión al Islam por parte de Jourdain, de forma teatral. René también vive un engaño: su vida, y por eso disfruta con malicia lo que no se puede decir, pero que se muestra en el teatro. Los matrimonios, en esa sociedad, también son farsas como la que vivió el personaje de *El burgués gentilhombre*, pero se adaptan al vacío de René, pues, aunque sea años más tarde, desde el primer capítulo deja claro que “No busco tu alma como soñaste. No, encanto, busco mi alma, ¿me lo permites?” (Hernández, 1970: 31). René ya le había dejado claro a la primera narradora, la mujer colombiana, cómo “Nos explicamos uno a través del otro”. (31) Y esa es la función teatral que encontrará René a través de las ficciones o las personas que se asemejan a su nostalgia, sobre todo aquellas donde se ha dejado la patria, concretamente el hogar.

Hay dos momentos distintos en la novela *Nostalgia de Troya* que conectan esta nostalgia en los diferentes viajes de René. El sembrado ocurre en la narración de su madre, quizá el momento axial, en el tiempo de la nostalgia, en la vida de René. En el capítulo cuarto, año 1936, la madre de René narra su historia que indirectamente toca la de su hijo. Ella recibe por error, tal vez, la carta de la amante de su esposo. El momento es terrible para Laura, madre de René: los rencores estallan en la ciudad de Roma, ella sabe que François, su marido, tiene una amante, pero él propone un viaje. Sin embargo, le llega una carta a éste de parte de su otra mujer y quien recibe el sobre es Laura. Ella está desolada, intenta aclararle un incidente a su hijo, pero en la Villa Borghese encuentran por casualidad un teatro de títeres: “En cuanto René lo vio, se paró como si hubiera echado raíces y no hubo manera de arrancarlo de ahí a pesar de no entender el texto... René no reía, pero gozaba”. (Hernández, 1970: 114) La representación de la nostalgia será distinta en René y su madre Laura;

en este capítulo se centra en la ruptura, la separación sentimental con François y, en consecuencia, con su hijo, quien la interrumpe y corrige constantemente hasta que ya no puede entenderlo.

Durante toda la función de títeres, que Laura considera vulgar porque se ríen los adultos y hay policías y bofetadas, ella piensa en la carta, en su contenido y cómo incluso en un viaje para reencontrarse como familia, todo sigue roto: no hay regreso más que al dolor, es a lo único que aspiran. Una vez terminada la función ocurre lo siguiente:

—René, ¿no quieres que te compre unos títeres?

—¿Los venden? —dijo con seriedad.

—Por supuesto y el teatro también.

—Qué lástima.

Me puse impaciente.

—Creí que te gustaban.

—Sí, pero si me los compran no podré verlos ni oírlos de frente. Manejarlos debe ser muy difícil. (Hernández, 1970: 115)

Se trata de un momento axial por una cuestión de repetición narrativa y dramática. En otro capítulo, cuando René es narrador en Ixtapan de la Sal, menciona la dificultad que es para él escribir una novela y este motivo volverá a aparecer en el monólogo final, la culminación de su *nostos* donde la nostalgia ya no es por el pasado, sino por el presente⁹. En su niñez, René está fascinado por el teatro

⁹ En el capítulo donde es narrador en Ixtapan de la Sal, menciona su nostalgia por el futuro inmediato. Véase p. 105, de la edición que cito.

porque lo puede ver todo de frente, no como los secretos de sus padres. Es un placer similar al que siente antes de casarse con Elise mientras observa la obra de Molière. La imagen es simbólica porque él es el único que se queda cuando desmontan el teatro de títeres, como si para él la función no hubiese terminado.

Este aspecto metaliterario se retoma en el monólogo del capítulo final donde René es narrador y su narrataria es la primera narradora de la novela: la mujer colombiana que también huye de su país, lejos de su marido, su madre y su hijo. Le escribe de esa manera porque puede ver las cosas de frente, como en el teatro. Le cuenta su primera impresión del amor es sumamente teatral: una agnición dramática. Dicha coincidencia sucede al toparse en la noche a su padre recitando, entre la maleza, con el cabello despeinado, las ropas mal puestas y con un rostro angustiado, un poema de Catulo a Lesbia: “Ésa fue mi primer impresión del amor, un espectáculo que se admira en silencio y del que uno está naturalmente excluido. El amor era el teatro, la ópera, los títeres y el mundo” (Hernández, 1970: 196). René no ve el amor en el contacto físico, sino en la contemplación porque solamente se pueden amar las peculiaridades. Al final, René le menciona a su narrataria que Colombia está lejos, pero promete que se verán en Troya, símbolo de las ruinas y la destrucción de lo que un día puede ser vida y no sólo dolor.

Por su parte, *Apocalipsis cum figuris*¹⁰ totaliza el *Theatrum mundi*. Además de las dimensiones sacra y simbólica de esta novela está

¹⁰ Hay una relación paratextual interesante en el título. Por un lado, la obra pictórica de Alberto Durero (1498) y la obra de teatro de Jerzy Grotowski (1969). Inicialmente, el proyecto era una obra de teatro que terminó en novela, viceversa de John Milton con su *Paraíso perdido*, que empezó como tragedia y terminó en épica. Véase el artículo de Fabienne Bradu sobre la novela de Luisa Josefina Hernández en la revista *Vuelta*, 80, 1983, pp. 41-42.

presente el peregrinaje como parte de un escenario en la obra divina: los personajes cumplen diferentes papeles sociales y alegóricos. En el mundo propuesto en esta novela aparece una variedad de clanes: Peregrinos y Peregrinas, Payasos y Payasas, Frailes, Caballeros o personajes pertenecientes a la Commedia dell'Arte (como el caso de Pierrot), por mencionar sólo algunos. Aunque parezcan de una naturaleza arquetípica, algunos casos se despegan debido a los destellos singulares que tienen, por la focalización de la narración, con respecto al resto. Éste es el caso de la Peregrina, quien tiene un pasado frente a la revelación a donde se dirigen todos en sus caminos del mismo peregrinaje; de igual manera, puede citarse el caso del Fraile que la sigue y las historias que comparten entre sí, con un parecido algo notorio, en la intensidad, con la mujer colombiana y René, personajes de *Nostalgia de Troya. Apocalipsis cum figuris* es como un tipo de círculo hermenéutico, en el sentido de que mucho de lo dicho es la efectuación de un texto que es el universo y se particulariza a partir de citas bíblicas o alusiones medievales convertidas en acción singular.

El primer momento explícito del teatro y sus parecidos está después de una de las repetidas despedidas con el Fraile (los personajes salen y regresan). La Peregrina piensa en evitar la presencia de un grupo, salvo si se los encuentra en su camino, pues no hay más opción; sin embargo, en el fondo, aunque no se lo confesara a ella, los buscaba: los músicos. En el texto se lee: “Ahora sí, verlos. Los músicos y los artistas. Tres músicos y el director, dos payasos, una bailarina, un hombre vestido de domador con un león a su lado, dos perros bailarines. Todo en movimiento...” (Hernández, 1982: 8) El domador latiguea al león y a la bailarina. Todo se logra, como en el teatro, por la presencia de un espectador, en este caso la Peregrina,

aunque en un enfoque teológico Dios funcionaría también como autor y espectador.

La descripción es importante en este pasaje porque prepara nuevamente un motivo intratextual en la obra de Luisa Josefina Hernández: el desenmascaramiento o el uso metafórico de las máscaras como artificio dramático. Se describe con detalle la falta de individualidad de los payasos: "...adorables payasos color naranja, con las amplias sonrisas y las grandes lágrimas pintadas en la cara. Nada de cara. Ojos como botones". (Hernández, 1982: 19) Caso contrario a la Payasa, que se encontrarán en dicho camino, quien perderá el maquillaje, dándole un aspecto singular con respecto al resto de los payasos. Ahí empieza la nostalgia: una vez desvanecidas las máscaras, la negación de un rostro, es que comienzan a pesar las narraciones del pasado. Hay un viaje, a manera de peregrinaje, hacia el perdón o, al menos, el juicio del Absoluto a través de diferentes tradiciones.

Pero esta representación dentro de la novela no se queda en el nivel de la descripción, sino que aparece tomando elementos dramáticos, como el diálogo para introducir la reflexión más allá del nivel literal de la novela. Esto sucede después de la discusión de la Peregrina con el Domador, porque su alegría de circo es vergonzosa, y es ignorada por éste por medio de la música; al final, esa cuarta pared de la realidad se fortifica. El Peregrino aparece y observa cómo la Peregrina cede al espectáculo que critica y se une a él. Ya lejos del baile, entre los arbustos, como una selva oscura dantesca, dice lo siguiente:

—No es posible recibir el perdón si hago lo que odio, si hablo sin sentido, si nadie me ha dado permiso de reformar el mundo. ¿Por qué no es mío el mundo? Somos bufones sin querer, nuestro pan es la vergüenza y siempre tenemos hambre de inmundicia. (Hernández, 1982: 20)

La Peregrina deja un sembrado sobre su pasado: la búsqueda de perdón implica una acción hecha con anterioridad, en el contexto de ese mundo, un pecado que ella busca limpiar. Contrario a René en *Nostalgia de Troya*, a la Peregrina sí le gustaría ser dueña de ese mundo; no como él al negarse a comprar titeres. Por otro lado, el Peregrino la interrumpe señalando que Sara, en la biblia, ríe cuando Dios le anunció que sería madre. Hay un salto del teatro como espectáculo, donde la Peregrina pasa de espectadora a actriz y luego a un texto canónico. Dentro del mundo de la novela, se trata de un texto que es el universo, y aunque esté fijo, requiere efectuarse en sus protagonistas, como sucederá en las siete vueltas que dará la Peregrina durante siete días para invocar al Peregrino desaparecido.

Otro de los momentos importantes en el regreso al Absoluto ocurre cuando la Payasa ha dado a luz una criatura después de haberse escapado amorosamente con el Unicornio. El Peregrino señala que deben prepararse para el día de mañana y comienzan las indicaciones del montaje, casi como de pastorela o escenas teatrales de peregrinaje:

—La payasa y tú tendrán que recibir a cuantos personajes vengan a felicitarlas.

—¿Irremediablemente?

—Sí.

—¿Qué harás tú mientras?

—Pasear con el Unicornio, si él está de acuerdo.

—Los hombres escogen la mejor parte. (Hernández, 1982: 135)

Hay un claro simbolismo al cristianismo a través del unicornio. De acuerdo con Cirlot (1992) simboliza la castidad, la palabra de Dios

y a Cristo, y que a veces se transmuta en paloma blanca (Jung, de acuerdo con Cirlot), en cuanto a la lectura cristiana y otras positivas¹¹. De manera similar, como Cristo postrado en el seno de la Virgen, el unicornio de la novela se tiende junto a la Payasa. Además de esta preparación teatral, se da una razón importante porque el nacimiento de un Unicornio para muchos de los personajes que viven en ese mundo es: "...el primero y el único suceso de sus vidas; para los privilegiados es el último porque este testimonio ha de abrirles la última de sus puertas cerradas y de dar luz a la más oscura y oculta de sus cavernas". (136) En el resto de los personajes hay una certeza religiosa en los ritos, la que Steiner menciona que se extraña en la modernidad de Occidente, mientras que en la Peregrina está la duda y al mismo tiempo hay una lucha entre la nostalgia de su pasado y la del Absoluto, una incertidumbre de seguir o no las escrituras para que el texto se manifieste en el mundo. Y para lograrlo, hay que representarlo con el cuerpo.

Conclusiones

Lo teatral, entendido como elementos dramáticos o la presencia de éste dentro de la ficción, aparece en la narrativa de Luisa Josefina Hernández, y esto se manifiesta principalmente en el *nostos* y la nostalgia. La culminación de esta relación se da con base en el *Theatrum mundi*. En los fragmentos analizados de las novelas, es posible observar cómo los diálogos y monólogos de los personajes, su configuración discursiva, se complementa con la de las narradoras y narradores, sin importar si son heterodiegéticos u homodiegéticos.

¹¹ El unicornio también tiene lecturas negativas, pero no aparecen así en este texto.

El *nostos* en las tres novelas tiene diferentes manifestaciones: los regresos provocan destrucción (una élite en *La plaza de Puerto Santo*), renovación (*Apocalipsis cum figuris*) y punto de transformación (como René en busca de una Troya semejante a sus ruinas personales). Pero los *nostos* (en plural) no son solamente vagabundeos físicos, sino psicológicos, y su punto de partida más importante es la nostalgia; ésta puede ir etimológicamente a un dolor del pasado, pero también se manifiesta de otras maneras, como el presente o el futuro inmediato, y a manera de Absoluto, en forma de duda, a diferencia de lo planteado por Steiner. Y, como señala Nietzsche, los olvidos ocultan algo terrorífico. La nostalgia lo devela o es síntoma de lo que se develará.

Sin duda esta línea de investigación requiere ampliar su estudio en el resto de la obra narrativa de Luisa Josefina Hernández. Son temas que se repiten y tienen un diálogo intratextual entre sí, por lo cual es necesario otro estudio enfocado en el resto de sus novelas como *El lugar donde crece la hierba* (1959), *Los palacios desiertos* (1963) o *La cólera secreta* (1964), por mencionar sólo unos cuantos casos que se pueden agregar al corpus de este ensayo.

Referencias bibliográficas

- Bridikhina, E. (2015). *Theatrum mundi. Entramados del poder en Charcas colonial*. OpenEdition.
- Campbell, J. (2010). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito* (Trad. Luisa Josefina Hernández). Fondo de Cultura Económica.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor.
- Fernández, C. N. (2006). “Significados del espacio en la comedia de Aristófanes”. *Jornadas filológicas homenaje a Noel Olaya* (Rojas

Otálora, J, Arriaga Díaz, L, Rincón González, A, Barajas Niño, E, González, J, Crespo Güemes, E, Von Der Walde, G, Ochoa Sierra, L, Cabrero, M, Bocchetti Nery, C. et al). Universidad Nacional de Colombia, pp. 207-233.

Hernández, L. J. (2016). *Luisa Josefina Hernández. Memorias (Conversaciones con David Gaitán)*. Ediciones el Milagro/ UANL.

_____. (1985). *La plaza de Puerto Santo*. Fondo de cultura económica/SEP.

_____. (1970). *Nostalgia de Troya*. Siglo veintiuno editores.

_____. (1982). *Apocalipsis cum figuris*. Universidad Veracruzana.

Hornblower, S. (2018). Introduction. *The Returning Hero: Nostoi and Tradition in the Mediterranean Settlement* (Ed. Simon Hornblower and Giulia Biffis). Oxford University Press.

Levinas, E. (2001). *La huella del otro* (Trad. Esther Cohen, Silvana Rabinovich y Manrico Montero). Taurus.

Nietzsche, F. (2003). *Genealogía de la moral* (Ed. Diego Sánchez Meca y Trad. José Luis López y López de Lizaga). Tecnos.

Ortega Villaro, B. (2022). La Ítaca inalcanzable el imposible regreso de los héroes griegos. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, N° 12, pp. 19-48.

Steiner, G. (2001). *Nostalgia del Absoluto* (Trad. María Tabuyo y Agustín López). Siruela.

Vilanova, A. (1950). El tema del Gran Teatro del Mundo. *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, Vol. 23, pp. 153-188.