

SOY ELOÍSA Y TAMBIÉN SOY UN RÍO: EXCEDENTE DE SENTIDO EN INVOCACIÓN DE ELOÍSA DE GONZALO LIZARDO

I AM ELOÍSA AND I AM ALSO A RIVER: SURPLUS OF MEANING IN INVOCACIÓN DE ELOÍSA BY GONZALO LIZARDO

Maritza M. Buendía¹

Resumen: *Invocación de Eloísa*, de Gonzalo Lizardo, contiene un tejido simbólico que conecta con lo sagrado, el mito y el amor/erotismo, zonas cargadas de excedente de sentido en palabras de Paul Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura*. El funcionamiento de dichos conceptos, dentro de la novela, se explica mediante la propuesta hermenéutica de Gloria Prado (*Creación, recepción y efecto*), principalmente. El presente trabajo muestra la relación del personaje de Eloísa con otras figuras literarias: sirena, hada y bruja.

Palabras clave: sentido, símbolo, literatura, interpretación, tejido.

Abstract: *Invocación de Eloísa* by Gonzalo Lizardo, contains a symbolic fabric that connects with the sacred, the myth and love/eroticism, charged zones of surplus of meaning, in words of Paul Ricoeur (*Freud: una interpretación de la cultura*). The operation of these concepts, within the novel, is explained by the hermeneutical proposal of Gloria Prado (*Creación, recepción y efecto*), mainly. This essay shows the relationship of the character of Eloísa with other literary figures: Siren, fairy and witch.

Keywords: meaning, symbol, literature, interpretation, fabric.

I. La herencia del nombre (acercamiento inicial al personaje)

Ciega, muda y sin voluntad, sentí que el río se volvía espeso, que sus moléculas se aglutinaban formando millares de labios y dedos que me acariciaban al mismo tiempo, pronunciando frases sin sentido, confundidas tras el rumor de burbujas...

Gonzalo Lizardo, *Invocación de Eloísa*.

¹ Doctora en Humanidades-Literatura por la UAM-Iztapalapa, México. Obtuvo el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen con *Tangos para Barbie y Ken* (Textofilia 2016), el Premio Bellas Artes de Ensayo Literario José Revueltas con *Poética del voyeur, poética del amor. Juan García Ponce e Inés Arredondo* (UAM/CONACULTA 2013), y el Premio Nacional de Cuento Julio Torri con *En el jardín de los cautivos* (Tierra Adentro 2005). En dos ocasiones fue becaria del FONCA, Jóvenes Creadores, y formó parte de la primera generación de la Fundación para las Letras Mexicanas. En la actualidad es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México y profesor investigador de la Licenciatura en Letras y de la Maestría en Literatura Hispanoamericana (Universidad Autónoma de Zacatecas). mmbuendia@hotmail.com

Para los aficionados a las historias de amor y de infortunio, el nombre de Eloísa con frecuencia remite a la autora de las famosas cartas medievales (*Cartas de Abelardo y Heloísa*), donde se narran los laberintos de una pasión que pone a prueba el pensamiento de Abelardo, su razón y cordura, su empeño en convertirse en un intelectual de la época aún en contra de sí mismo, cercenando el placer y a la propia Heloísa: su parte instintiva.

Dicho nombre recuerda aquella manera tan poco convencional de enfrentar la adversidad de las circunstancias y que Octavio Paz ejemplifica con un verso en el poema “Piedra de sol”: “el déjame ser tu puta son palabras de Eloísa” (PAZ, 1983, p. 248), es la mujer que rechaza y contradice la moral de un época al no aspirar al matrimonio y preferir la designación de amante o concubina. La mutilación física que sufre Abelardo, la vergüenza y el descrédito intelectual, el amor entendido como obstáculo y transgresión, con el paso de los años, se convertirán en uno de nuestros mitos fundacionales en torno al amor en Occidente.

A partir de ello, me resulta natural continuar la línea de alguna oscura y trágica herencia literaria: pensar, por ejemplo, que todas las *Eloísas* devienen de esa auténtica Heloísa, todas comparten algo de su misterio y de su entrega, de su anhelo de violentar la norma porque un algo más allá de la cotidianidad y de la rutina parece que las jala o las empuja a otro mundo. Ese algo las atrae, las mueve, habita dentro de ellas como una fuerza gravitacional. De tal suerte, la misión de las *Eloísas* (o si se prefiere, la función actancial según la terminología semiótica) se concentra o se resume (a imagen y a diferencia) en desintegrar un mismo cuerpo y un mismo pensamiento: el del hombre, por supuesto, objeto de su pasión. Esto, con el fin de trasladar la materialidad y la presencia, la temporalidad y el espacio, hacia una zona donde lo inmaterial y la ausencia reinan en absoluta armonía. Ese paso, no obstante, solo puede acaecer a través de un hecho violento: una transgresión mayor que involucra los distintos nombres de lo sagrado.

Bajo estos presupuestos interpreto la calma y el caos que se genera en la novela *Invocación de Eloísa*, de Gonzalo Lizardo (Zacatecas, México, 1965),² escritor que integra

² Lizardo cursa los estudios de preparatoria en el Seminario Diocesano de Zacatecas, institución a la que renuncia antes de entrar al Seminario Mayor para ingresar a Ciencias Químicas de la Universidad Autónoma de Zacatecas. En 1989 egresa de la Maestría en Filosofía e Historia de la misma Universidad. En 2005 adquiere el grado de Doctor en Letras por la Universidad de Guadalajara. Entre sus libros se encuentra *Azul venéreo* (1989), *Malsania* (1994), *El libro de los cadáveres exquisitos* (1997) y *Polifoni(a)tonal. Umbral del discurso literario* (1998). Siete años después ingresa al catálogo de la editorial Era, donde publica *Jaque*

o dialoga en gran parte de su obra con otras disciplinas, como las artes plásticas, el diseño gráfico, la música y la investigación literaria, materias fundamentales para comprender su formación. Por ello, a través de la definición de símbolo de Paul Ricoeur, localizada principalmente en *Freud: una interpretación de la cultura*, y de un ejercicio hermenéutico que seguirá la propuesta metodológica de Gloria Prado en *Creación, recepción y efecto*, se pretende demostrar que el personaje de Eloísa de la novela de Lizardo contiene una textura simbólica que se vincula con diversas figuras femeninas, como la sirena, el hada y la bruja, donde la mujer y la naturaleza reflejan una unión poderosa y ancestral, tema *leit motiv* en otras tantas obras de la literatura hispanoamericana. Igualmente, será de vital importancia rescatar la concepción del mito según Mircea Eliade (*Tratado de historia de las religiones*) y el significado del agua a partir del pensamiento de Gaston Bachelard (*El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*), entre otros tantos asuntos.

II. Las memorias de un adolescente (texto manifiesto y contenido latente)

Todo parece indicar que Ricoeur inicia sus estudios en torno al símbolo desde sus primeros escritos, tal y como sucede en su libro publicado en 1950, titulado *La filosofía de la voluntad*, donde indaga en torno a la voluntad que se relaciona con el querer y el actuar de un individuo. No obstante, no es hasta quince años después, en *Freud: una interpretación de la cultura*, donde ubica tres zonas de emergencia del símbolo: la cósmica, la onírica y la poética. Para Ricoeur, el discurso poético es en sí mismo simbólico y en él convergen las otras dos zonas de emergencia, aunque no siempre de manera evidente ni simultánea. Para ello, explica la coincidencia de lo onírico y lo cósmico en el discurso poético. Tomando en cuenta que “el sueño es la mitología privada del durmiente y el mito el sueño despierto de los pueblos” (RICOEUR, 2009, p. 9), el análisis del sueño es una herramienta que ayuda a mejor conocernos. El que sueña, una vez despierto, trata de llevar

perpetuo (2005), *Corazón de mierda* (2007), *Invocación de Eloísa* (2011) e *Inmaculada tentación y otras fábulas crónicas* (2015). Ha sido miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte y del Sistema Nacional de Investigadores. En 2017, obtiene el Premio Internacional de Ensayo Siglo XXI/UAS/COLSIN, con *El demonio de la interpretación. Hermetismo, literatura y mito*. Pertenece a la segunda generación de autores formados en los talleres literarios de la provincia mexicana por el escritor David Ojeda, y es incluido en el grupo de escritores nacidos en los años sesenta en México (CHÁVEZ CASTAÑEDA Y SANTA JULIANA, 2000, p. 125).

a las palabras eso que ha soñado, produce así un relato de su sueño que no es el sueño en sí, pues su relato está empañado por la autocensura. El objetivo del analista es revelar el deseo del soñante oculto en su relato a través de la producción de un segundo texto.

En el discurso poético sucede algo semejante: el escritor elabora una obra y, a partir de ella, el intérprete fabrica un segundo texto cuyo objetivo es revelar el deseo del escritor. Además, si se considera que la fantasía es un sueño diurno, se obtiene en seguida el umbral de la literatura. En consecuencia, se puede ver a los cuentos (a la literatura en sí) como a los sueños diurnos de un pueblo, sueños que revelan los deseos de ese pueblo, su fantasía. El relato del sueño y el relato literario son análogos: ambos se sustentan en la oposición de dos interpretaciones (la del significado literal que conduce al excedente de sentido), ambos comparten una dimensión lingüística que permite elaborar una semántica de los símbolos y una dimensión no lingüística que “se refiere intencionalmente a alguna otra cosa” (PRADO, 1992, p. 49). Intención provocada por el autor, referencia que se desprende de la obra.

En *Creación, recepción y efecto*, Gloria Prado expone cómo Ricoeur plantea el problema de lo cósmico en relación con el mito y lo sagrado, cuestión que abordan los fenomenólogos de la religión. La estructura mítica pretende fijar la compenetración entre el hombre, el culto y el mito con la totalidad del ser.

Pero [...] de qué manera expresa el mito esa plenitud, ya que dicha intuición de un “complejo cósmico” del que el hombre sería parte integral y esa “plenitud indivisa anterior a la escisión de lo sobrenatural, de lo natural y de lo humano”, no son realidades *expresadas* sino sólo *apuntadas* [...] El mito exclusivamente reconstruye esa cierta integridad en el plano intencional, y debido a que realmente la perdió, por eso el hombre se vale del rito y del mito en su nostalgia por volverla a tener (PRADO, 1992, p. 103).

Ricoeur entiende a lo sagrado como algo flotante que se avista en los mitos y en los ritos, también en la fábula, en el cuento. Presentado en forma de relato, el mito se asemeja al cuento: ambos son capaces de desplegar los signos de lo sagrado (tiempo, espacio, fiesta, etcétera). Más aún: si se acude a los mitos o a los cuentos que abordan la simbólica del mal, como es el caso de la novela de Lizardo.

Siguiendo la metodología propuesta por Prado, se encuentra que el primer nivel hermenéutico debe establecer “lo que se dice y cómo se dice” (PRADO, 1992, p. 34). En

Invocación de Eloísa alguien recuerda y escribe sus memorias, su despertar sexual en plena adolescencia, gracias al encuentro y a la guía de una preciosa joven recién llegada al pueblo.

Sorprendidos y asustados, miramos hacia el río y sólo entonces Eloísa se manifestó en toda su grandeza, como una aparición destinada a grabarse para siempre en mis retinas: con su bronceado torso fuera del agua y rodeada por una aureola de mosquitos y libélulas que resplandecían a contra luz, se me figuró una virgen pagana, ajena al pecado original, o una casta Venus, recién nacida entre la espuma (LIZARDO, 2011, p. 15-16).

Pero “al interpretar lo que se dice de manera implícita o evocada” (PRADO, 1992, p. 34), de inmediato, tal situación se complica por la fuerza y el arrojo que une y contiene, que atrae y repela a un mismo tiempo a su protagonista femenino con el masculino. Esta fuerza genera el desarrollo de los siguientes niveles de interpretación: reflexión hermenéutica (tercer nivel), apropiación de la reflexión (cuarto nivel) y autocomprensión (quinto nivel).³ El narrador se declara muerto desde un inicio. Muerto, metafórica o físicamente, no importa, el narrador se encuentra vacío de sí mismo y ese vacío solo puede llenarlo la rescritura de su cuaderno o las imágenes que él dibuja de Eloísa.

Sólo diré que no comenzaba un nuevo cuaderno o un nuevo lienzo sin quemar los anteriores, con la muda certeza de que sólo así, empezando desde nada, la pluma o el pincel harían resurgir, literalmente, cada sensación o pensamiento, furia o alegría que me poseyó durante la adolescencia, cuando el amor de Eloísa fermentó mi alma (LIZARDO, 2011, p. 7).

Ese cuaderno es el último recurso que le permite volver a acercarse a su pasión, volver a deletrearla o a bosquejarla, vivirla desde la muerte, de una manera cíclica y obsesiva. Recursos que, perversamente, lo mantienen con vida.

A semejanza de una olla de presión, de sensación de hormigas que se escapan de entre las manos y corren a lo largo de los dedos, a través del elaborado artificio que se crea en torno al uso del lenguaje, el lector intuye que la fuerza que une a los protagonistas explotará en cualquier momento. Dentro de la novela de Lizardo, tal parece que esa es la

³ El quinto nivel hermenéutico no se explica directamente en este trabajo porque forma parte de una especie de vivencia interior del lector o analista, quien experimenta la “referencia de la reflexión hermenéutica a la autorreflexión, a la autocomprensión y a la comprensión de la circunstancia propia” (PRADO, 1992, p. 43). Este nivel corresponde a la manera en cómo el intérprete se apropia del texto.

única encomienda por la que se escribe y por la que se dibuja: para disfrutar la explosión, el alarido, el estertor final. Pronto, la historia se desbaratará en una grandiosa carcajada, en un abrazo cósmico o en el más poético de los orgasmos. Solo es cuestión de tiempo y de paciencia, de aquilatar y sopesar los hechos, de desencadenarlos, de dejarse sumergir.

No obstante, ciertas incógnitas en torno al personaje femenino invitan al lector a cuestionar el contenido explícito de la novela con el fin de develar el contenido latente, lo no dicho que constituye el segundo nivel hermenéutico. ¿Quién es esta Eloísa?, ¿de qué lugar proviene?, ¿de qué mundo?, ¿cuál es su poder? A partir de las memorias del mismo narrador se sabe que es una joven de otro lugar, nacida en el interior de una sierra, quien, de imprevisto, llega al pueblo donde vive el narrador e ingresa al mismo colegio para recibir clases de nivel secundario. La maravilla, el desconocimiento y el misterio se mezclan con el rumor, elementos que configuran una especie de mito alrededor de Eloísa, quien alimenta ese misterio al comportarse de manera diferente a las demás: usa falda corta, posee unos ojos demasiado claros y se baña desnuda en el río, procurando ser vista.

Ni el narrador ni sus amigos saben de la familia de Eloísa, ignoran su origen. Ella aparece a mitad del ciclo escolar y de inmediato da muestra de su poder ambivalente, generando entre sus compañeros atracción y repulsión. A través de las conversaciones de las monjas del Colegio, se conoce un poco más: el padre de Eloísa se llama Jerónimo, es un artesano que viene del sur, contratado por el cura Encinas para restaurar el templo. Él y su hija viven en la ex Hacienda, un caserón viejo con fama de embrujado, donde circula el río por sus patios, el río que baja desde la sierra. Eloísa vive en un espacio en ruinas, antiguo, lo que no es fortuito: esa circunstancia revela un aspecto de su esencia, su atemporalidad.

Para Prado, la reflexión de un texto y su apropiación componen el tercer y cuarto nivel hermenéutico. Es decir, se toma posesión de la interpretación realizada y de lo interpretado. El intérprete y lo interpretado quedan a un mismo nivel y comparten jerarquías en un movimiento que los restituye: se hace propio lo que ha dejado de serlo (PRADO, 1992, p. 34). En este caso, a partir de la aplicación de dichos niveles, se llega a ciertas conjeturas y primeras conclusiones: Eloísa convive y representa un pasado ancestral, donde mujer y naturaleza mantienen una comunicación erótica y sagrada. De dicha relación se derivan conocimientos, saberes, poder: la habilidad de interpretar las lunas en el cielo, la capacidad de pronosticar fenómenos naturales, el conocer con precisión las funciones

curativas de las plantas o el diferenciar cuáles plantas enferman, cuáles matan. Eloísa prepara brebajes, ungüentos, desarrolla una alquimia, y si entiende el cosmos, no resulta inapropiado imaginar que conozca también el alma de las cosas y de los hombres.

A esta Eloísa le gusta nadar en el río y puede permanecer dentro del agua por varios minutos sin ahogarse. Además de que vaticina el clima, tiene el poder de desaparecer personas a su antojo, como cuando el narrador, hechizado por su belleza, propone a Héctor y al Diecinueve espiarla cuando nada desnuda en el río, y cuando los tres se bañan con Eloísa en el río, ella esfuma a los amigos para siempre, menos a su enamorado, el narrador de las memorias. A partir de entonces, para Eloísa será fácil adivinar los pensamientos del narrador, los lícitos y los prohibidos. Luego prepara ungüentos para sanar el cuerpo magullado del narrador, golpeado por un payaso indigente, quien resulta ser medio hermano de Eloísa y su más ferviente admirador. La pomada de Eloísa reconforta, cura milagrosamente.

Debido a la complejidad de sus tejidos y funciones, Eliade asegura que sin importar su procedencia, el mito enuncia o da fe de un acontecimiento que tuvo lugar en *in illo tempore*, en un tiempo primordial (ELIADE, 2013, p. 372). El mito, historia sagrada, cuenta cómo gracias a las acciones de seres o de actos sobrenaturales, la realidad existe tal y como es conocida. Puede tratarse del origen de una planta, de una piedra preciosa, de un pueblo o de una deidad. En el mito se revela un tipo de creación, cómo algo ha sido producido, elaborado, cómo algo ha comenzado a ser. Por eso las sociedades arcaicas y los nuevos estudios occidentales consideran este tipo de relato valioso, sagrado y significativo. A través de él se puede conocer la evolución mental de un pueblo, incluso las ideas que preocupan al ser humano: el destino, el tiempo, el espacio, la explicación del mundo, etcétera.

Algo de la feminidad de Eloísa recuerda o pertenece a otro tiempo y a otro espacio:

La ausencia de mamá también fue generosa conmigo: por su sangre heredé la capacidad para entender el ánimo del mundo, el alma que oculta cada bestia, cada flor, cada piedra. Atraída por ese dios salvaje, por ese demonio natural que los demás prefieren no ver pues no saben domesticar, desde muy niña me habitué a salir de mi recámara por las noches, cuando nadie me veía (LIZARDO, 2011, p. 68).

Si bien, se desenvuelve con gozo y poderío en el interior de un bosque o durante la noche, como una ninfa o un hada, su verdadero origen se remonta a lo acuático, elemento que forma parte de la ambientación de la novela, donde constantemente llueve o cae granizo. “Ella comenzó a correr y se me perdió entre el aguacero [...] agua y más agua que ensordecía mis ojos y cegaba mis gritos” (LIZARDO, 2011, p. 60). La madre de la protagonista, y antes su abuela, establece un lazo indisoluble con el río. Es por esto que Eloísa seduce y murmura con voz cantarina, como la voz de una sirena. “Me susurró al oído su invitación: *–Ándale mi niño, ven a bañarte conmigo: tú sígueme la corriente y te enseño a nadar como pececillo entre mis olas*” (LIZARDO, 2011, p. 20). Además, los animales acuáticos le rinden homenaje, parecen sus súbditos y enamorados. “*–Eso no se pregunta, pequeño* –dijo Eloísa, enredando su brazo en el mío, mientras me señalaba con los ojos a ese bagre y a esa trucha que insistían en besar sus pies y mordisquear sus dedos pequeños” (LIZARDO, 2011, p. 22).

La novela propone también una reescritura del mito de la sirena. Según algunas versiones, las sirenas son divinidades del Hades o monstruos marinos, y simbolizan las almas de los muertos, especie de genios funerarios, hambrientos de sangre y hostiles a los seres vivos. Se les invoca en el momento de la muerte. Tienen la cabeza y el pecho de mujer, y el resto del cuerpo de pájaro o de pez. Su principal diversión es seducir a los viajeros valiéndose de la belleza de su rostro y de la melodía de sus cantos. Una vez atraídos, llevan a los viajeros hacia la muerte, devorándolos (GARIBAY, 2004, p. 166).

Maldad, hechizo, muerte, belleza aterradora, son las características que rodean a la figura de la sirena, la cual se relaciona con otra representación: la bruja, a la que también suele llamársele hechicera o maga. La imagen o configuración de la bruja está marcada por los signos de su época, de esta manera se les puede considerar jóvenes o viejas, bellas o feas, mortales o inmortales, buenas o malas. Sin importar la variedad, todas tienen un rasgo en común: la magia, esta les permite escapar de la realidad y fundar un universo aparte, especial, femenino (MOLERO, 2003, p. 109).

La Eloísa de Lizardo es sirena y es bruja. Su poder, su hechicería, proviene del agua, del río. “Estoy vivo, que sea como sea, y todo gracias a Eloísa, a su magia que todo lo transforma o lo petrifica, todo lo ilumina o enloquece, todo lo hiere y todo lo sana” (LIZARDO, 2011, p. 80). Es ella quien convierte la inocencia del protagonista adolescente

en un arcano. No conforme con ello, a ese arcano lo araña y lo garabatea, le brinda la sensación totalizante y absoluta del silencio, tal y como lo expone Baudrillard en *De la seducción*: con plena conciencia y dominio del universo simbólico (BAUDRILLARD, 1981, p. 15). Eloísa es bruja, hada, ninfa y sirena. Como fenómeno que escapa del entendimiento humano y racional, es un símbolo: su presencia acerca a la muerte, a lo desconocido. En uno de sus ensayos filosóficos, literarios y hermenéuticos, *El demonio de la interpretación*, el mismo Lizardo lo aclara: “Se explica que al demonio le guste aderezar sus tentaciones con un acusado carácter sexual. De ahí proviene el poder de las brujas, quienes usan sus atractivos corporales para conducir a los hombres hacia la condenación” (LIZARDO, 2017, p. 187).

III. El baño de Eloísa (símbolo, apropiación del texto)

Para explicar la complejidad del símbolo, Ricoeur acude primero a la metáfora: ambas son estructuras de doble sentido, con su lado semántico y su lado no semántico, con un sentido explícito y uno implícito, con una significación primaria que se vincula a una secundaria, donde la conjunción de sus opuestos otorga su completa significación. Como la metáfora, el símbolo también tiene un lado semántico que se presta al análisis lingüístico. Sin embargo, se alimenta en él un excedente de sentido que se opone a la significación literal, aunque sea el reconocimiento de lo literal el que concede percibirlo. Es el “carácter confinado de los símbolos el que establece toda la diferencia entre el símbolo y la metáfora. Esta última es una invención libre del discurso; aquél está ligado al cosmos” (RICOEUR, 1999, p. 74).

El símbolo escapa del lenguaje, aunque sean justamente las palabras las que permiten descubrirlo. El símbolo liga, inaugura un matrimonio entre el hombre y las cosas, entre el hombre y el cosmos. Se divide en un primer sentido explícito y evidente que compete al mundo de las palabras, pero existe algo “que pide ser llevado en símbolos al lenguaje [y] que nunca pasa a ser lenguaje completamente” (RICOEUR, 1999, p. 76). Por eso, decir algo sobre ese excedente de sentido es quedarse, literalmente, en afonía, como un Acteón transformado en ciervo, devorado por sus propios perros debido a la venganza de una diosa. Es lo humano y su incansable deseo de alcanzar un terreno que no le

corresponde. No obstante, de esa imposibilidad se encuentra cargada la literatura y la novela de Lizardo no es la excepción. O la excepción, en todo caso, es la manera (la estructura, la forma) como se intenta apalabrar el infinito.

Para el desarrollo de una poética acorde a estos presupuestos, los personajes principales reúnen una serie de características acordes al temblor y a la entrega, aspectos que forman parte de una semántica del deseo. Dos adolescentes, un aparente despertar sexual. Primero, un narrador masculino, protagonista, embargado de sentimientos y de creencias contradictorias: una estricta educación religiosa bajo los dogmas católicos (adquiridos, principalmente, por la madre), una especie de culto a la culpa y al deleite que la culpa genera, un ser timorato y mustio, un cuarto lleno de imágenes religiosas que el mismo narrador dibuja, un deseo carnal y esotérico por la historia y el cuerpo de una santa.

Santa Águeda es una beata que consagra su castidad a Cristo y sufre de martirio cuando el senador Quintiniano la amenaza con el encarcelamiento si no le entrega su cuerpo. La joven, firme en su decisión de permanecer pura, soporta la amputación de sus pechos a través de las espadas de los soldados del senador. Esta leyenda y otros relatos bíblicos amplían el grado de intertextualidad en la novela. El relato de Santa Águeda, contado por las monjas del Colegio, causa en el narrador una especie de pasión secreta. El adolescente se siente atraído por ella, quien resulta ser el símbolo que mejor manifiesta a la madre de Eloísa, bruja también. Luego, la belleza de Eloísa que escapa de este mundo se alía de la naturaleza (del río, de los peces, de las plantas, de la lluvia, del trueno, de la oscuridad) para poder magnificarse y volverse inaccesible. Nuevamente, es la bruja y la santa, la prostituta y la maestra. Todo confluye en ella, todo se deja confluir.

Tú no me puedes besar todavía, todavía no aprendes, primero tengo que enseñarte, y entonces me explicaba, sin tocarme, cómo se usaban los labios, para qué servía la lengua, cuántas maldades me iban a hacer sus dedos, cómo se llamaba cada retazo de su piel, cada sensación de mi cuerpo, este cuerpo que después sin saber cómo ni a qué horas amanecía retorciéndose en mi cama, borracho con Eloísa y sus palabras (LIZARDO, 2011, p. 42-43).

En adelante, la historia se marcará por una serie de acciones que permitirán la arquitectura de una textura simbólica, misma que desembocará en el excedente de sentido. Por ejemplo, el río, además de la figura de la sirena, forma parte de un tejido conectado con el tema de lo

acuático. En la mayoría de las culturas, el agua se concibe como símbolo cosmogónico por antonomasia: fuente de vida, rica en gérmenes. Cuenta con el poder de fertilizar a la mujer, a la tierra y a los animales. Lluvia y semen comparten semejanzas: además de liquidez, ambos poseen la propiedad de fecundar. La lluvia es comparada o se relaciona de forma cercana con la luna, ritmos lunares y acuáticos gobiernan la aparición y desaparición periódica de todas las formas de vida y dan al universal devenir una estructura cíclica. En gran medida, luna y agua son responsables de la existencia y ausencia de diversos modos de vida, aunque sea el astro quien rijá sobre las aguas. Eliade indica que las divinidades lunares mantienen, unas más que otras, atributos con funciones acuáticas (ELIADE, 2013, p. 158).

Al ser un elemento cosmogónico, el agua adquiere el valor de lo sagrado. Se convierte en sustancia mágica que cura, devuelve la juventud y asegura la vida eterna. Para Bachelard es un ser completo con un alma y un cuerpo, también con una voz. El filósofo encuentra en ella una realidad poética donde participan los distintos valores que la componen: pureza, frescura, profundidad, movilidad, sonoridad. Es fuente espejeante de imágenes, invitación al viaje, deseo de morir de una manera especial. En general, el agua es un símbolo sagrado porque es principio de vida y regeneración. Incluso, existen ríos y fuentes que son considerados cura de enfermedades o que favorecen en cuestiones de amor (BACHELARD, 2008, p. 128).

En la novela de Lizardo, el río se manifiesta como símbolo masculino que fecunda y corre, sostiene y levanta entre sus aguas, en figurada cópula, el cuerpo de Eloísa. El río es su principal aliado, su verdadero y único amante. Mientras flota encima de él, casi muerta o desaparecida, se entrega a la suave caricia del agua. Al poco tiempo, descubre que su madre también fue una bruja como ella, que el asunto es cuestión de herencia. El río le cuenta sus secretos, la instruye, la posee. Y al poseerla, la transforma y le brinda cada una de sus facultades:

[...] adquirí del río una sabiduría sensorial, una inteligencia táctil que me permitía comprender las cosas o la gente con sólo tocarlas [...] ¿Cómo decírtelo y que lo entiendas? Agarraba cualquier planta, y de inmediato sabía cómo hervirla, macerarla, exprimirla, combinarla con otras plantas, órganos de animales, cabellos de personas o jugos de insectos. Así obtuve una notable variedad de perfumes, concentrados y pociones (LIZARDO, 2011, p. 74).

Eloísa es mujer del río, relación amorosa que parece heredada por un pacto ancestral. De este elemento se nutre, adquiere sus dones de sacerdotisa, sirena y bruja. Su proceder y su sentir escapan de la realidad, dan la impresión de pertenecer a otro tiempo y a otra dimensión, de emerger de un sueño o de una fantasía.

Algo en mí espíritu se transformó como la uva que se pudre para volverse vino o vinagre. Dejé de ser la muchachita común y corriente que iba a la escuela en el día y se fugaba al bosque por la noche. Me sentía al mismo tiempo más vieja y más hermosa, más rota pero más íntegra, más santa y más animal que nunca (LIZARDO, 2011, p. 74).

Cada uno de los diálogos de Eloísa está resaltado en cursivas, lo que le otorga una condición especial, a diferencia de los demás personajes cuando hablan. Un recurso gráfico, formal, brinda la sensación de que su voz no pertenece a la inmediata realidad del narrador ni a su entorno, como si su voz emergiera de alguna tumba o se hiciera escuchar desde un lugar muy remoto. Su carácter voluble y caprichoso, e implacable, la asemeja a una diosa ligada al agua, al bosque y al baño.

Al respecto, Eliade asegura que las deidades acuáticas suelen ser extrañas, antojadizas, hacen el bien con la misma facilidad con que hacen el mal. Estas deidades viven más que otros dioses, superando la barrera del tiempo y de la historia, guardan cercanía con el origen del mundo, pero rara vez participan en su destino. Quizá su vida sea menos divina que la de los otros, en cambio es más solidaria o fiel con el elemento primordial que representan (ELIADE, 2013, p. 192). En ese sentido, Eloísa no escapa de su destino y cede al frenético amor del río, quien la acompaña a manera de granizo, de lluvia, de nube. Como diosa acuática necesita de la cercanía de su elemento, por eso recurre al baño y a la natación con frecuencia.

Al igual que la Diana de Ovidio, Eloísa es sorprendida durante su baño en el río por las miradas inquisitorias de tres muchachos: Héctor, el Diecinueve y el mismo narrador; y como diosa, cruel y vengativa, castiga la imprudencia: convierte a Héctor y al Diecinueve en dos pequeños peces. Al día siguiente, sin más explicaciones, sus nombres desaparecen de la lista de la escuela, sus asientos son retirados. Bajo el abrigo de una magia casi natural, saturada en trampas, Héctor y el Diecinueve son borrados del recuerdo de los demás personajes, como si nunca hubieran existido.

Cabe aclarar que Eloísa, a diferencia de la diosa, no practica la castidad. Al contrario, goza de su sexualidad libremente. En este sentido, se asemeja más a la Diana de Pierre Klossowski, perfilada en *El baño de Diana*, quien ofrece una re-versión del mito de Ovidio. Klossowski asegura que nada hay de inocente en Acteón, jamás extravía sus pasos en el bosque: todo fue planeado por él, concebido a su disposición y gusto, Acteón quiere ver a Diana en el baño. Nada hay tampoco de inocente en Diana: como diosa, anhela ser vulnerada por un mortal. Por eso se deleita en la imaginación de Acteón, quien la predice y la anticipa. De la naturaleza (del viento, del prado, de los árboles), Acteón ve surgir la imagen de la diosa, espacio que se abre y se reconcentra para albergar su llegada. Klossowski alerta: “¿Será a los teólogos a quienes preguntemos si de todas las teofanías que se han producido nunca, hay alguna más desconcertante que aquella en la que la divinidad se ofrece y se sustrae a los ojos de los hombres bajo los encantos de la virgen resplandeciente y mortífera?” (KLOSSOWSKI, 1990, p. 5).

Klossowski describe el baño como un simulacro: Diana, casta e inviolable, predispone cada uno de los hechos para ser mancillada por la mirada de Acteón. Eloísa, imaginativa y rebelde, se asegura de ser deseada y espiada por sus compañeros del Colegio cuando nada desnuda en el río. Sin embargo, su deseo tiene un fin, un proyecto, perdona al narrador porque tiene vislumbrado para él un destino diferente: debe ayudarlo a realizar su boda con Cristóbal, su medio hermano, quien suele andar vestido de payaso y con un mono en el hombro. Desde ese momento, ella estará tanto en el sueño como en la vigilia del narrador para atormentarlo con dulzura, enamorarlo, seducirlo, hechizarlo; anhelo de someterse a un algo más grande que sobrepasa su propio mundo, más allá de la educación de sus padres, de la convivencia con el hermano rebelde, de los regaños de las monjas, de los golpes recibidos, de la sangre emanada por coquetear con una bruja.

El narrador goza culpable cada uno de los encuentros eróticos con Eloísa, y disfruta la culpa como nadie: “sus músculos, sus órganos, sus cavidades, esos rincones secretos donde también habitaba Dios, en su encarnación más tibia y hospitalaria” (LIZARDO, 2011, p. 88). Y justo ahí, fuera de sus cabales, las posibilidades de acción se vuelven infinitas. Entonces, cuando el río se desborda y llena de lodo al pueblo entero, cuando cientos de nenúfares y pinacates inundan como plaga las calles y las azoteas de las casas, se instaure un telón de fondo para que reine el caos y el sinsentido: el protagonista es el joven

cura, temerario y transgresor, que en medio de la noche y con Eloísa como guía, entra a la iglesia para celebrar el matrimonio. Pero aunque el matrimonio es uno de los ritos que mejor expresa el sacrificio femenino, aquí las cosas funcionan de otra manera, el orden se invierte: Eloísa no se sacrifica ni el protagonista es un cura, aun así, él se transforma en el bondadoso oficiante que al unir a su amada con un otro, a la bruja con su hermano medio idiota o medio loco, termina por ser el objeto sacrificado. En adelante, la castidad: ninguna otra mujer, no existe un después de Eloísa.

El protagonista reza, crea, pronuncia las palabras por primera vez, con todo el poder y la carga que tienen esas palabras. Pronto, los cielos se abren en una especie de ceremonia carnavalesca y abrumadora: los santos, las vírgenes, los beatos y los ángeles olvidan su inmovilidad de estatua y bajan de sus nichos o de sus vitrinas, se unen a la fiesta, escuchan la música del organista automático.

Sílaba a sílaba se fue trazando una melodía impecable, un conjuro que hizo resonar las cuerdas de mi alma en acuerdo con la partitura del cosmos. Poseído por esa soberbia locura, me sentí como un director de orquesta que estuviera conduciendo, con su batuta, la sinfonía primera del universo. Todavía ahora, si algún demonio se interesara, le vendería los residuos de mi alma para que me permitiera sentir de nuevo ese poder, esa capacidad para domesticar a la Naturaleza entera (LIZARDO, 2011, p. 164).

En un cuarto nivel hermenéutico, el lector se apropia de la reflexión y, en este caso, de la mano de Gonzalo Lizardo, recupera aquello que alguna vez tuvo y que había olvidado: un abrir los brazos para acariciar el universo, una reintegración, un humilde comulgar con el cosmos, un manantial de excedente de sentido. Eloísa, siguiendo su destino y herencia (como cualquier otra *Eloísa* que es sirena, bruja y santa al mismo tiempo), se restablece como símbolo y se aleja. Se convierte en estrella, en luna o en corriente marina que se pierde en la oscuridad de los sueños, de los océanos. Desaparece, pero deja grabada una promesa: de vez en cuando, en la noche, cuando el protagonista duerma, vendrá a jalarle los pies. Y aunque la vida de él se encuentre ya para siempre trastocada, traspasada toda por el temblor y el espanto de lo sagrado, a pesar de ello, continúa.

Y la novela termina. Regresa la calma.

Referencias

- BACHELARD, G. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: FCE, 2008.
- BAUDRILLARD, J. *De la seducción*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1981.
- CHÁVEZ CASTAÑEDA, R. y SANTA JULIANA, C. *La generación de los enterradores. Expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio*. México: Nueva Imagen, 2000.
- ELIADE, M. *Tratado de historia de las religiones*. México: Era, 2013.
- GARIBAY K., Á. *Mitología griega*. México: Porrúa, 2004.
- GENETTE, G. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1982.
- HOMERO. *La Odisea*. México: Editores mexicanos, 2014.
- KLOSSOWSKI, P. *El baño de Diana*. Madrid: Tecnos, 1990.
- LIZARDO, G. *El demonio de la interpretación. Hermetismo, literatura y mito*. México: Siglo XXI, 2017.
- _____. *Inmaculada tentación y otras fábulas crónicas*. México: Era, 2015.
- _____. *Invocación de Eloísa*. México: Era, 2011.
- _____. *Corazón de mierda*. México: Era, 2007.
- _____. *Jaque perpetuo*. México: Era, 2005.
- _____. *Polifoni(a)tonal. Umbrales del discurso literario*. México: Universidad Autónoma de Zacatecas, 1998.
- _____. *El libro de los cadáveres exquisitos*. México: Ediciones sin nombre, 1997.
- _____. *Malsania*. México: Joan Boldó i Clíment, 1994.
- _____. *Azul venéreo*. México: Joan Boldó i Clíment, 1989.
- LÓPEZ, M. “El Mundo es un Libro y el Libro es un Mundo”, entrevista a Gonzalo Lizardo, 2017, disponible en línea [HTTP://WWW.LJA.MX/2017/04/EL-MUNDO-ES-UN-LIBRO-Y-EL-LIBRO-ES-UN-MUNDO-ENTREVISTA-A-GONZALO-LIZARDO/](http://WWW.LJA.MX/2017/04/EL-MUNDO-ES-UN-LIBRO-Y-EL-LIBRO-ES-UN-MUNDO-ENTREVISTA-A-GONZALO-LIZARDO/) [fecha de consulta: 23 de febrero de 2018].
- MOLERO, C. “La magia en la literatura: magas, brujas, hechiceras”, Universidad de Alcalá, España, Centro Virtual Cervantes. Actas del XXXVIII Congreso de la Asociación Europea de Profesores de Español, 2003, ensayo en línea disponible en https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_38/congreso_38_11.pdf [fecha de consulta: 19 de febrero de 2018].
- OVIDIO. *Las metamorfosis*. México: Porrúa, 2013.
- PAZ, O. *Libertad bajo palabras*. México: FCE/Lecturas Mexicanas, 1983.
- PRADO, G. *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*. México: Diana, 1992.
- RICOEUR, P. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Madrid: Siglo XXI, 1999.
- _____. *Freud: una interpretación de la cultura*, Siglo XXI, México, 2009.
- ZUMTHOR, P. (prólogo), *Cartas de Abelardo y Heloísa*. Barcelona: Hesperus, 1997.

Recebido em: 09/01/2019
Aprovado em: 15/02/2019