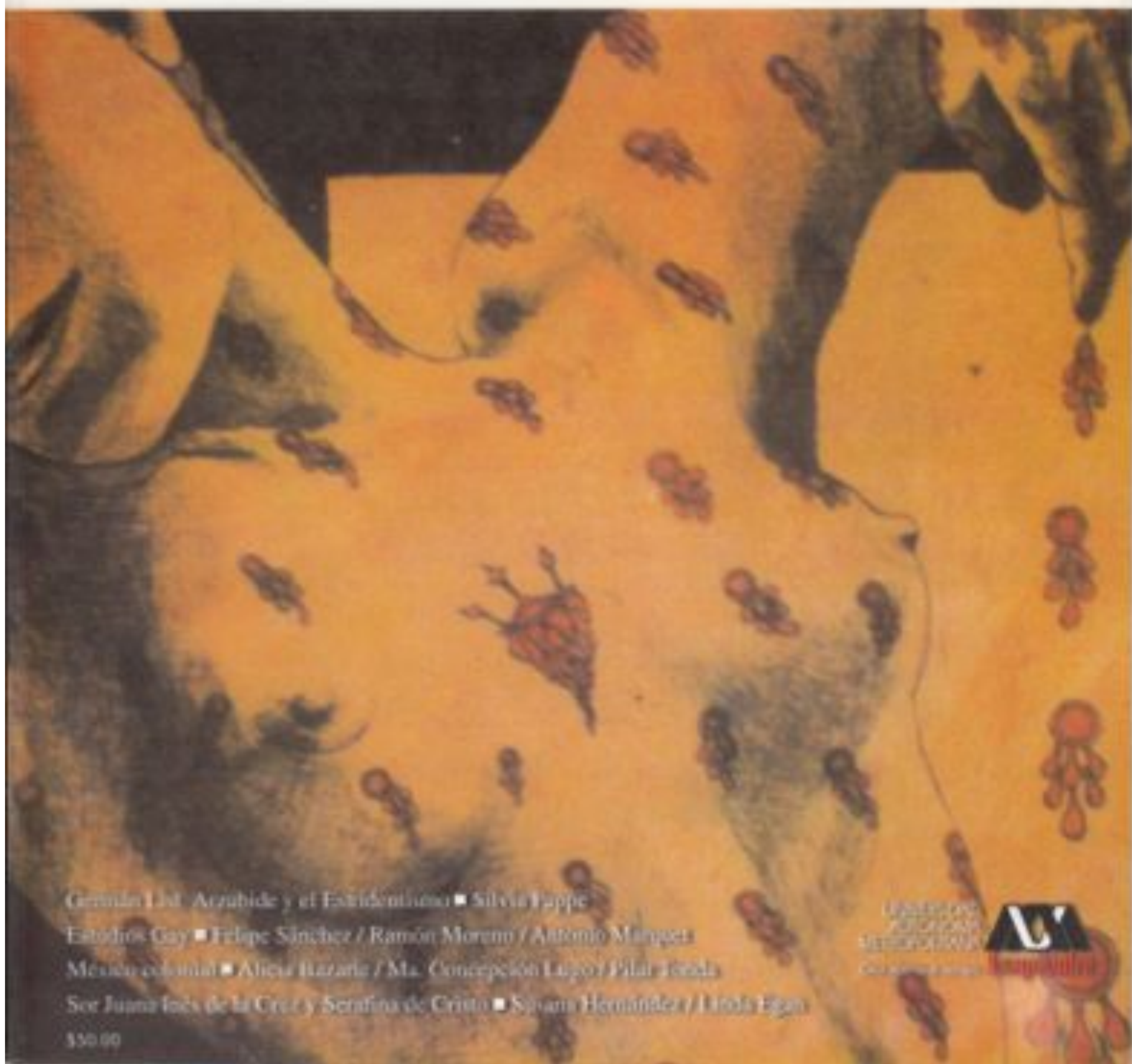


R E V I S T A
FUENTES
HUMANÍSTICAS

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES DE LA UAM-AZCAPOTZALCO • ISSN 0188-8900 • AÑO 10 • I SEMESTRE DE 1999 • No. 18



Germán José Arzubide y el Existencialismo ■ Silvia Puppe
Esteban Gay ■ Felipe Sánchez / Ramón Moreno / Antonio Márquez
México colonial ■ Alicia Bazzari / Ma. Concepción López / Pilar Jorda
Sor Juana Inés de la Cruz y Serafina de Cristo ■ Soana Hernández / Hiroa Egan

\$50.00

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA
DE AZCAPOTZALCO



R E V I S T A
FUENTES
HUMANÍSTICAS

D I R E C T O R I O

Dr. José Luis Gázquez Mateos RECTOR GENERAL ■ Lic. Edmundo Jacobo Molina SECRETARIO GENERAL ■
Mtra. Mónica de la Garza Malo RECTORA DE LA UNIDAD AZCAPOTZALCO ■ Lic. Guillermo Ejea Mendoza
SECRETARIO DE LA UNIDAD ■ Mtro. Victor Manuel Sosa Godínez DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES
Y HUMANIDADES ■ Lic. Gabriela Medina Wischover JEFA DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES ■ Mtra. Leticia
Algaba, Mtra. Elvira Busina, Mtro. Saúl Jerónimo, Mtra. Elsa Muñiz, Lic. Severino Salazar CONSEJO
EDITORIAL ■ Dr. Antonio Marquet COORDINADOR EDITORIAL ■ Mtro. Fernando Chávez COORDINADOR DE
PUBLICACIONES DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES ■ Adriana Corona DISTRIBUCIÓN ■
Eugenia Herrera ■ Israel Ayala DISEÑO GRÁFICO

"D. R." 1999 © UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES ■ DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES ■ UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA-AZCAPOTZALCO ■ AV. SAN PABLO 180, COL. REYNOSA TAMACUÍPAS, AZCAPOTZALCO, CP 02200, MÉXICO,
D. F. ■ TEL. 5724-4325 Y 5724-4326 ■ FAX 5394-7506 ■ CORREO ELECTRÓNICO fuentes@hp9000a1.uam.mx;
lida1@hp9000a1.uam.mx

CERTIFICADO DE LICITUD DE TÍTULO Y CONTENIDO NÚMEROS 6926 Y 8017 ■ ISSN 0188-8900

DISEÑO, NO F@NE ■ VÍA MERUERO 56, ARCOS DE LA HACIENDA, CUATITLÁN IZCALLI, EDO. DE MÉX.
IMPRESIÓN, ACES ■ FONTE 108 NO. 354, COL. DEFENSORES DE LA REPÚBLICA, MÉXICO, D. F.
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL 30 DE ENERO DE 1999.

IMÁGENES DE PORTADA E INTERIORES ■ © Beatriz Romero

CONTENIDO

| | | |
|------------------------|-----|---|
| <i>LITERATURA</i> | 2 | Silvia Pappé <ul style="list-style-type: none">■ GERMÁN LIST ARZUBIDE, EL HOMBRE QUE NO NACIÓ EN NINGUNA PARTE |
| <i>ESTUDIOS GAY</i> | 8 | Felipe Sánchez Reyes <ul style="list-style-type: none">■ SAFO Y SU POESÍA |
| <i>POESÍA</i> | 12 | Safo <ul style="list-style-type: none">■ DOS FRAGMENTOS |
| <i>ESTUDIOS GAY</i> | 14 | Ramón Moreno Rodríguez <ul style="list-style-type: none">■ AMBIVALENCIA Y ESTILO EN TRES NOVELAS DE JUAN GOYTISOLO |
| <i>ESTUDIOS GAY</i> | 26 | Antonio Marquet <ul style="list-style-type: none">■ MICHEL TREMBLAY: EN BUSCA DEL PRÍNCIPE AZUL |
| <i>LITERATURA</i> | 36 | Rosaura Hernández Monroy <ul style="list-style-type: none">■ LA PALABRA ESCRITA, ENTRE LOS SACRO Y LO PROFANO |
| <i>HISTORIA</i> | 46 | Alicia Bazarte Martínez <ul style="list-style-type: none">■ LA COFRADÍA DE COSME Y DAMIÁN EN EL SIGLO XVIII |
| <i>HISTORIA</i> | 54 | Ma. Concepción Lugo Olín <ul style="list-style-type: none">■ LOS JESUITAS COMO EDUCADORES PARA LA MUERTE Y SUS OBRAS |
| <i>HISTORIA</i> | 60 | Ma. del Pilar Tonda Magallón <ul style="list-style-type: none">■ TESIS DEL DERECHO DE CONQUISTA |
| <i>LITERATURA</i> | 80 | Armando Partida <ul style="list-style-type: none">■ B. V. TOMASHEVSKII |
| <i>LITERATURA</i> | 83 | B. V. Tomashevskii <ul style="list-style-type: none">■ LOS GÉNEROS DRAMÁTICOS |
| <i>ARTES PLÁSTICAS</i> | 100 | Antonio Marquet <ul style="list-style-type: none">■ BETSABÉE ROMERO, LA MEMORIOSA |
| | 103 | Mirada crítica <ul style="list-style-type: none">■ ERNESTO SOSA / IGNACIO DÍAZ RUIZ / BEGOÑA ARTETA |
| | 111 | Hemerografía <ul style="list-style-type: none">■ LETICIA ALGABA / SUSANA HERNÁNDEZ ARAICO / LINDA EGAN |



GERMÁN LIST ARZUBIDE, EL HOMBRE QUE NO NACIÓ EN NINGUNA PARTE

Silvia Pappé*

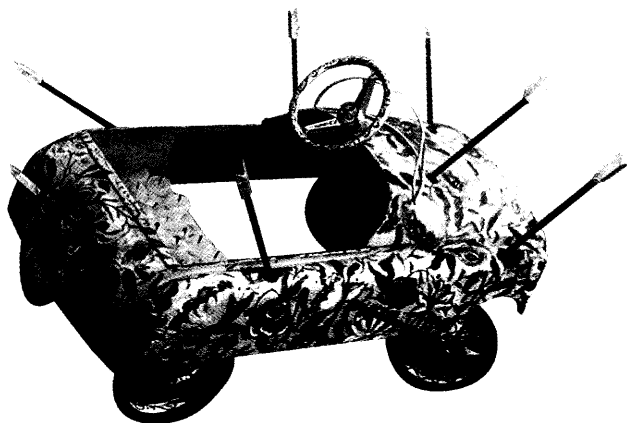
En páginas interiores de los periódicos del país, la esquila: Germán List Arzubide, “el último estridentista”, ha muerto a la edad de 100 años y 139 días. Expresamos nuestra más profundo pesar. Los críticos literarios se apresuran a cerrar un incómodo capítulo de la historia de la literatura mexicana. Un último homenaje efímero, en el periódico, al estilo de los propios estridentistas: “las moscas no pondrán su ortografía sobre nuestros artículos porque después de ser leídos, servirán para envolver la azúcar...” Hay quienes aprovechan la ocasión para profundizar su silencio más absoluto, resultando de largas e intensas prácticas profesionales; que no se diga que no hay crítica literaria, ellos, los silentes son legión. Cabe aquí recordar lo que apuntó ya Manuel Maples Arce, en “Margen” para el libro *Esquina* de List Arzubide en 1923: “Germán List Arzubide no es, como podría creerse, un revolucionario. Nuestra revuelta literaria –añade– la han hecho aquellos que cerraron los ojos a la emoción de la belleza nueva, aquellos que no son capaces de ver, ni siquiera sobre la noche que ven los ciegos, como dice Shakespeare”.

Para ciertos comentaristas, el reciente homenaje organizado en torno al Estridentismo, que cronológicamente coincidió con el centenario de List Arzubide, había sido una excelente oportunidad para dedicarle nuevamente unas cuantas páginas, años después, a este movimiento de vanguardia; balances reconsideraciones leves, muchos recuerdos. Para otros, el último comentario a don

Germán es, también, el primero. Los festejos dedicados a la memoria del movimiento –sólo don Germán lo vive una vez más– dieron las pautas para la crítica de hoy. La muerte de List Arzubide no altera en nada la disposición, y el homenaje no se repite. Lo escrito, escrito está: sólo fuente de citas ocasionales. Lo que en realidad nunca les había quitado demasiado el sueño a ninguno de ellos, lo que nunca les interesó lo suficiente para un estudio crítico más extenso, hoy es noticia, y mañana no será sino un acontecimiento sin mayor trascendencia: el cierre largamente pospuesto, el homenaje póstumo, sombra de homenaje apenas, al último miembro de un movimiento literario que había terminado, se sabe, hace ya más de setenta años, setenta y uno para ser más exactos, y dejando de lado una diferencia de días, meses.

Un sólo periódico, el *Arqueles* en la edición del día de hoy, que no tiene fecha, dedica el espacio de su primera plana a un *démenti*, es más, en cada página hay *démentis*, la muerte de List Arzubide no puede haber ocurrido: algunos de los comentarios razonan que en primer lugar, un poeta como este estridentista –porque desde 1923, List Arzubide era, ya, “un clásico”–, no puede morir; otros afirman que una persona que nunca ha tenido trayectoria ni importancia en las letras mexicanas, en pocas palabras, una persona sin presencia, tampoco puede desaparecer. El *Arqueles*, periódico de la época y de todas las épocas, incluso cuando ya no se publica, surgió como proyecto de Germán

* Departamento de Humanidades, UAM–Azcapotzalco.



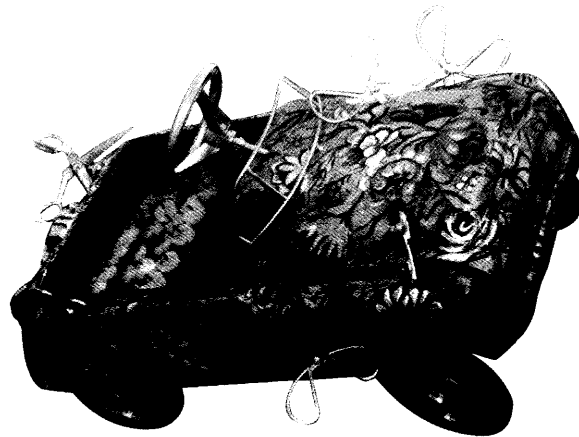
Cueto; es en este diario donde “estaban las noticias de lo que no había sucedido y las catástrofes que pudieran ocurrir”. Nadie osa dudar que los críticos y comentaristas que allí escriben, tienen acceso a información de primera mano; ellos saben acerca de esta muerte no acontecida.

Germán List Arzubide no nació sin más un día 31 de mayo de 1898 para contar, a partir de ahora, los días, meses y años de su vida. Lo que sucede, es más complejo: “Al fin surge el poeta en la hora en que negamos todos los caminos anteriores y avisamos una aurora nueva; y una alegría enorme llena nuestro espíritu.” Este poeta nace en y con la negación de todo lo anterior, crea la negación mediante su propio *Ser*, revista editada en Puebla a pesar de Puebla; se opone tanto a los caminos anteriores, como a tradiciones, poses, ecuaciones viejas. “Cuando languidecen las canciones sobre el tema absurdo de una tristeza “pose” se hacía necesario que una mano borrara la vieja ecuación de las estrellas, para plantear un problema de vida nueva y ansia en traje de diario.”

Germán List Arzubide tampoco nació simplemente en la ciudad de Puebla. Fuentes bien informadas reportan incluso que allá, “una noche, la Asamblea, rígida de seguridad, declaró que List Arzubide no debía ser de Puebla, y no pudiendo darle una ciudad exacta a su inquietud, lo dejaron sin punto de partida como el hombre que nació en ninguna parte”. En una situación de tal

magnitud y gravedad, el susodicho no puede sino participar activamente en la fundación de Estridentópolis: “ciudad absurda, desconectada de la realidad cotidiana”. Y así construido el entorno propio, cómo hablar de la Avenida Jalisco número 100, Colonia Roma, si ellos, los estridentistas –personas y personajes– se reúnen en el Café Multánime, el Café de Nadie, “el Café que nunca tuvo dueño, que no guardó ninguna hora, donde el reloj regresaba el tiempo en cada tarde para servirlo a los parroquianos sin encuentro; a los amantes sin retorno”.

A partir de la construcción de Estridentópolis, no sólo el tiempo regresa en cada tarde, también los espacios se trastocan, las calles, los edificios, y las percepciones ya no volverán a ser las mismas. Cómo, al narrar la vida de don Germán, reducir todo ello a un orden como el que reina en Puebla. Cómo achicar las ciudades donde viven los estridentistas y escandalizan a las buenas conciencias, a la provincia que nosotros creemos conocer porque los nombres de los lugares parecen referirse a las mismas ciudades, como cuando “list arzubide iba a destrozar los dorados silencios de las capillas de Puebla y de Oaxaca”. Cómo, si no sólo List Arzubide, sino también Maples Arce, Arqueles Vela, Salvador Gallardo, Germán Cueto, Leopoldo Méndez, Jean Charlot y centenares más reconocen que era, por lo menos “necesario salir hacia la provincia inventada por López Velarde”.



mán como le llamaban algunos, list arzubide, con minúsculas, como se nombraba a sí mismo. En un tiempo–espacio que no dura sino unos cuantos años cuando se le compara con el otro, el que no es estridentista y se extiende a lo largo de un siglo; el que no abarca sino nuestra propia ciudad con su visión estrecha, olvidados los horizontes, las posibilidades múltiples de rebasar, traspasar, cruzar, borrar límites y dimensiones espaciales.

Es aquí donde Germán List Arzubide, constructor y habitante de Estridentópolis, desafía el tiempo y vive sus más de cien años; es aquí donde es poeta de los cambios e historiador de lo inacabado, de aquello que se construye con ironía y sarcasmo. Lugar de retos, en Estridentópolis las acciones y actitudes, los gestos y todo lo que diga, rebotan con creces y causan escándalos. Estridentista en Estridentópolis, list arzubide termina siendo un proyecto de sí mismo, personaje de sus propios textos, constructor de su vida.

Mundo inacabado, Estridentópolis está pensado como posibilidad abierta con tintes de arbitrariedad: sólo nosotros, los estridentistas, estamos en lo cierto aquí, los demás son distintos y permanecen distintos –una obligación a la pluralidad, a desarrollarse de manera diferente cada quien. Subjetivismos, parcialidades; huellas, restos y fragmentos, inicios sin direccionalidad clara– y la imaginación de restituir y/o crear distintas posibilidades, ya habidas, distintas, corregidas, creadas.

El espacio se amplía mediante las emisiones de Radio Estridentópolis, los extras de periódicos, los acervos de las bibliotecas, los libros y revistas en las estanterías de las librerías. “Los hombres han puesto la brújula de oriente hacia Estridentópolis”, “las multitudes han vuelto hacia Estridentópolis, en el vértigo de nuestra páginas”, y todos, sin excepción, “se abren hacia los universos insospechados”.

List Arzubide, ya convertido en su propio espacio, lo impregna de sí mismo y de sus amigos y novias, se viste de él, y hay objetos que no se sabe si son de uno o de otro. “El poeta List Arzubide –recuerda Manuel Maples Arce– se ha identificado con el alma de la época”. Siendo su espacio, siendo su ciudad, le sobra tiempo y espacio para las amigas, para “Ella que está siempre a xv minutos del Zócalo”; las novias, “Mabel o Janne, según fuera de mañana o de tarde...”; además, “en el gabinete donde list arzubide y Mabelina citaban sus caricias sin fin, sus abrazos trenzados en la voluptuosidad, sus besos filmicos, una mano halló y estrujo frenéticamente un pañuelo de encajes, tejido de cosquilleos y más lejos alguien recogió debajo del canapé el temblor azul de una liga caída en los deslizamientos de un escorzo apasionado.”

Hay tiempo e interés para los viajes, hay tiempo, diario, para los alegatos contra los enemigos del dentro y fuera de la ciudad; hay tiempo, diario, para los alegatos contra los enemigos del estridentismo y



las batallas campales en las librerías; “cada noche list arzubide, con las manos llenas de carteles horricos, después de sus batallas con los fifies de San Francisco y las direcciones de las comisarías donde arrumbaba sus enojos, llegaba a la librería a cosechar mensajes amorosos de las mujeres que compraban su libro.” Y se repiten las batallas campales en las “calles abiertas de iluminación”, en los edificios, cada vez más arriba, hasta el último piso del edificio estridentista.

En Estridentópolis hay tiempo, siempre, para los escándalos y, en definitivo, para la risa. Ambos resultan “históricos” cuando list arzubide escribe la historia del movimiento; “mi libro –afirma– está aquí magnífico de escándalo y de alegría; y mi risa, mi gran risa de vencedor, suena en todo él como una catarata de triunfo.” En esta ciudad no hay límites, sólo horizontes, y eso lleva a la insolencia. “De mi libro sólo diré –dirá list arzubide– que nunca en México se había escrito nada más bello en su agilidad y en su intención. Lo digo no por haberlo escrito, sino porque lo he leído con admiración y entusiasmo.”

List Arzubide rebasa sus cien años en más de 139 días, por ser poeta, constructor y habitante e historiador de Estridentópolis, ciudad, como ya dijimos, “desconectada de la realidad cotidiana”. Esta ciudad “corrigió las líneas rectas de la monotonía desenrollando el panorama. Borroneada por la niebla, está más lejos en cada noche y regresa en

las autoras rutinarias; luída por el teclado de la lluvia, los soles la afirman en el calendario de los nuevos días; sus ventanas giran hacia los paisajes que decoraron de amplitud Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez; las calles se trizan contorsionadas de afanes inaugurales; por las aceras van los viajeros apresados de tiempo; sus arquitecturas se han erigido de líneas audaces avisoras de la existencia; el alba la levanta cada vez más alta y rígida, flota sobre el momento desenfrenado del medio día, entre el clamor anónimo del tráfico que desparrama las avenidas; en las tardes es fastuosa, maquillada de cielos solemnes. Anclada en el abandono de sus edificios que despiertan de luces eléctricas las avanzadas de la noche, se escurre en el silencio; amplía sus avenidas y la liquida de paseantes para que en la soledad formal de las horas abandonadas a los temas ascensionales, los fundadores siembren sus palabras aviónicas. Arrasada por los discursos que dictan Maples Arce y list arzubide desde el balcón de las audacias, surge entre los proyectos a 100 h. p. de Germán Cueto, y es en cada mañana una ciudad nueva para los ojos de los que la corrigen de entusiasmos”.

En alguna *esquina* de Estridentópolis, “hay acontecimientos increíbles. Maravillosos sucesos ideológicos, inusitados accidentes sin escenario y sin espectación.” ¿Alguien pudo haber muerto posiblemente, en una ciudad así?■



SAFO Y SU POESÍA

Felipe Sánchez Reyes*

“ Safo era una mujer pequeña, morena, vivaz, de buen humor y sincero hablar que estremece todas las emociones de la naturaleza y del corazón, maliciosa y graciosa, amante con fogosidad, la más inspirada poetisa, compositora perfecta e innovadora”, así la describe uno de los mejores críticos y estudiosos de la autora, Théodore Reinach¹.

Safo, la décima musa la nombra Platón en el *Fedro*, “la verdadera reveladora del amor en Occidente²”, goza de gran fama en su época y en nuestros días, y es la poetisa lírica de Lesbos que cultiva el amor en sus más puros y diversos estados: pasión ardiente, celos, despedidas y añoranzas. Ella vive en la época de Estesícoro, su enemigo político Pítaco y su amigo poeta Alceo, quien en uno de sus poemas la llama “Safo, la pura Safo, la de los cabellos ceñidos de violetas, la de la dulce sonrisa”. Ella, Teócrito –s. III a. c.– y Catulo –s. I a. c.– son la máxima expresión de la pasión amorosa en la poesía grecolatina.

Acercas de su vida sabemos lo poco que atestigua la *SUDA*³. Nace en una familia de la nobleza de Eresos, ciudad de la isla de Lesbos, hacia el 640 o 635 a. c., luego emigra a Mitilene donde pasa su adoles-

encia y florece poéticamente allí entre el 612 y 600 a. c., y hacia el 600, sostiene Page⁴, ella ya adulta deja su patria por razones políticas y busca refugio en Sicilia, y luego vuelve a Mitilene donde muere a edad avanzada⁵.

Sus padres son Cleis y Scamandrónimos, quien muere en las luchas internas de Lesbos cuando ella tiene seis años de edad. Sus hermanos son tres: el primogénito Caraxo –comerciante de vinos– que se queda con la mayor parte de la herencia paterna, la derrocha en Egipto con la célebre cortesana Dorica, goza de mala reputación en su ciudad natal y origina muchas penas a Safo; Eurygio del cual nada se sabe, y Larico, el más joven, apuesto y refinado que es escanciador de vino en los festines de los señores de la nobleza de Mitilene, actividad propia de nobles, pues, para ella una bebida noble tiene que ser servida por un escanciador bello, fino y amable por el cual el bebedor sienta simpatía y nazca entre ambos una relación sutil y picaresca.

Ella se casa con Cercilas, hombre rico de la isla de Andros, ambos procrean una hija, Cleis, a quien, según la costumbre, le impone el nombre de la

¹ Théodore Reinach, *Alcée, Sapho*, París, Belles Lettres, 1960, p. 169.

² W. Schadewalt, *Safo: mundo y poesía, existencia en el amor*, Buenos Aires, EUDEBA, 1993.

³ Adler, Ada, *Suida Lexicon*, Stutgard, Teubner, 1971, vol. 4, pp. 322-323.

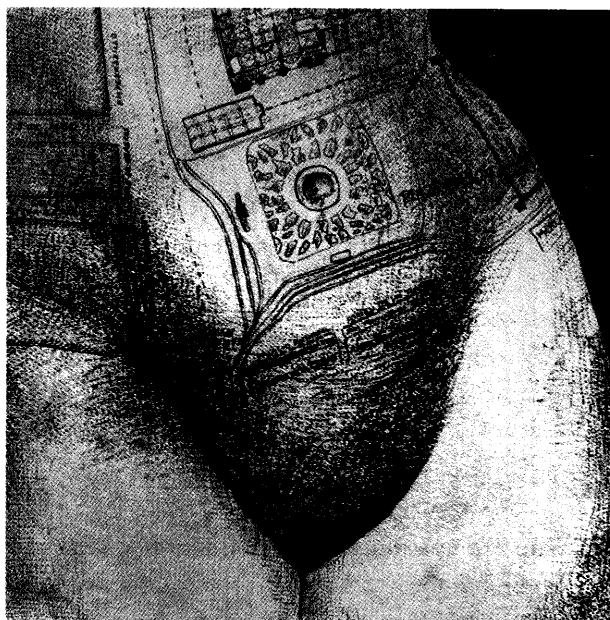
⁴ Denys Page, *Sappho and Alceus*, Oxford, 1955, p. 244 y ss.

⁵ Para el lector que desee obtener mayor información acerca de la vida de Safo, le recomiendo consultar el libro de Arthur Weigall, *Safo de Lesbos, su vida y su época* (trad. Alicia Justo), Buenos Aires, Schapire, 1954, pp. 250.

abuela. Acerca de sus amoríos existen muchas leyendas atribuidas a Safo con los poetas Alceo y Anacreonte, y con el personaje mitológico Faón, pero todas ellas son falsas. Su vida tampoco transcurre con tranquilidad, pues vive una época de disturbios, violencia, guerra civil, asesinatos, sangre y destierros entre los nuevos ricos comerciantes, procedentes del pueblo, y la nobleza terrateniente, a la que ella pertenece.

Lesbos, por su ubicación geográfica y buenas condiciones climatológicas, es una ciudad privilegiada y lugar de paso obligado entre la civilización oriental –prosperidad económica, lujo y refinamiento– y el naciente mundo griego, la virilidad como ideal homérico.

En Lesbos, afirma Manuel Galiano, las mujeres habían alcanzado no sólo un cierto grado de cultura, sino mayor libertad que en las demás ciudades griegas para hablar entre ellas o con hombres y reunirse en tertulias⁶. Allí existe una cultura femenina, apartada de los hombres, y muy desarrollada en los Thiasos –casa cultivadora de las Musas que tiene como diosa protectora a Afrodita, diosa de la belleza y el amor–, lugar al que acuden las jóvenes de la nobleza para ser educadas por mujeres experimentadas. El Thiasos proporciona una instrucción completa y refinada que incluye desde el aprendizaje de las artes –poesía, música, cantos y rondas–, el buen gusto y el decoro, y el conocimiento de trenzar coronas para adornar los bucles y el cuello, hasta vestirse y moverse con gracia y elegancia, participar en las fiestas y en los ritos, y conocer lo concerniente al matrimonio y la maternidad⁷. Cuando una de ellas se

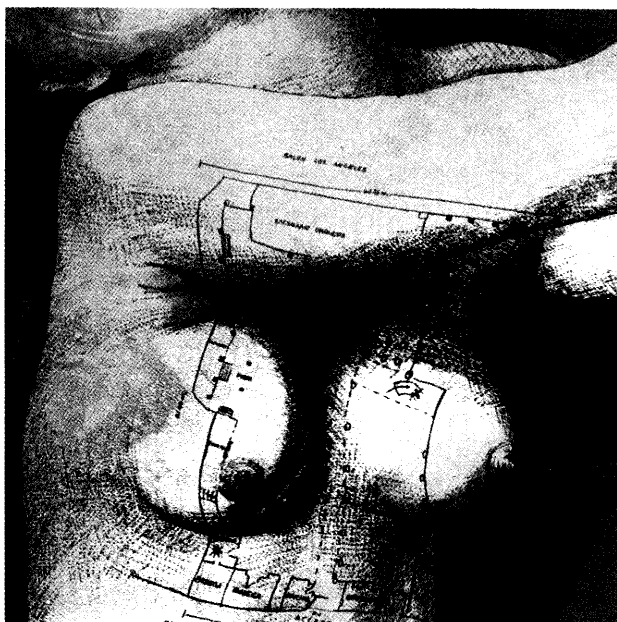


casa, sus amigas, con cantos que prometen felicidad a la pareja, la acompañan a recibir al novio y luego al lecho nupcial.

Safo, maestra de arte y guía espiritual, es la conductora del más importante Thiasos de Lesbos y está rodeada por un grupo muy numeroso de muchachas de familias ilustres que llegan de lugares lejanos, y su Thiasos posee una profunda devoción por la diosa Afrodita, como se aprecia en el Frag. 1. Se sabe, por los fragmentos que se conservan, que su asociación rivaliza con la de Andrómeda de Mitilene y Gorgo, que entre sus alumnas estaban tanto Anactoria de Mileto, Gongila de Colofón y Eunice de Salamina, como Atis, Telesipa, Megara y Mika, y que a éstas tres últimas ella ama con ternura y emoción profundas, por ello, cuando una de ellas la abandona o se pasa a la asociación rival, ella se que-

⁶ Manuel F. Galiano, *Safo*, Madrid, Cuadernos de la Fundación Pastor, 1958, p. 15.

⁷ Manuel Galiano, (*Op. cit.*, pp. 49 y ss.) está contra esta idea del Thiasos y afirma: “yo lo definiría como una colección de amigas que se reúnen para oír versos sáficos, tal vez para cantarlos, o quizá, para dedicar sus actividades conjuntas a la interpretación de epigramas compuestos por nuestra poetisa. Todo lo que sea pasar de estas modestas afirmaciones es incurrir en grave error (p. 56)”. Sin embargo, todos los autores consultados en este texto no están de acuerdo con su afirmación.



da en un círculo doloroso de nostalgia, de amargura, de angustia y resignación.

La unión homoerótica que une a Safo con sus alumnas es común, ya que un amante adulto y un joven amado eran reconocidos públicamente en Tebas, Esparta y Creta. Entre una adulta amante y una joven amada existían en Esparta y se hallan en los poemas de Alcman⁸. Las muchachas demuestran un afecto apasionado entre sí y para con Safo, quien profesa un cálido amor a algunas de ellas, pues, “des-

⁸ Con esta idea coinciden G. Aurelio Privitera, “Lirici greci monodici”, en *Dizionario degli scrittori greci e latini*, Milán, Marzotari Editore, 1990, vol. II, p. 1204; Herman Fränkel, *Poesía y filosofía de la Grecia clásica* (trad. Ricardo Sánchez Ortíz), Madrid, Visor, 1993, p. 175; W. Jaeger, *La Paideia*, y Manuel Galiano, *Op. cit.*

de comienzos del siglo sexto, los griegos consideraron el amor homosexual más digno y elevado que el heterosexual [...] y el amor entre el hombre y el muchacho o joven, entre la mujer y la muchacha era considerado como la principal fuerza educadora, siempre que empujase a la pareja a proyectar y realizar una existencia ideal mediante una emulación apasionada.⁹”

Safo escribe en el dialecto eólico de Lesbos, su poesía casi toda es autobiográfica, poesía individual y personal, y de ocasión. Su obra está compuesta de epigramas, versos elegiacos –versos para ser cantados en las rondas ante el altar de la diosa Afrodita, en comidas de la comunidad, festines y bodas– yambos y monodias o estrofas líricas, y es editada por primera vez en la época helenística y romana –s. III-I a.C.– en nueve libros, tomando como base la métrica de sus composiciones. De ellos quedan una oda entera y cerca de doscientos fragmentos, la mayor parte de los textos es ilegible y ha llegado de manera indirecta a través de los hallazgos papiráceos.

Presento dos poemas completos del libro I; la plegaria a Afrodita, frag. 1, y los síntomas de la pasión, frag. 31.

Mi versión presupone la elección de un texto griego elaborado por eruditos que resuelvan los problemas lingüísticos, por ello he elegido el texto de Lobel–Page, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, y, a veces, me he apoyado en el libro *Sappho and Alceus* de Denys Page.

He renunciado a una versión libre y me he apegado a una que respete el ritmo español de la estrofa sáfica (tres endecasílabos sáficos más un adonio), propuesta por Tomás Navarro¹⁰. Quien tenga profundo conocimiento del griego advertirá que mi versión no quiere ser obra de filología, sino impregnarse de fidelidad al texto griego y a los valores expresivos y sentimentales de la autora. ■

⁹ Herman Fränkel, *Op. cit.*, p. 175.

¹⁰ Tomás Navarro, *El arte del verso*, México, Compañía General de Ediciones, 1975.

DOS FRAGMENTOS

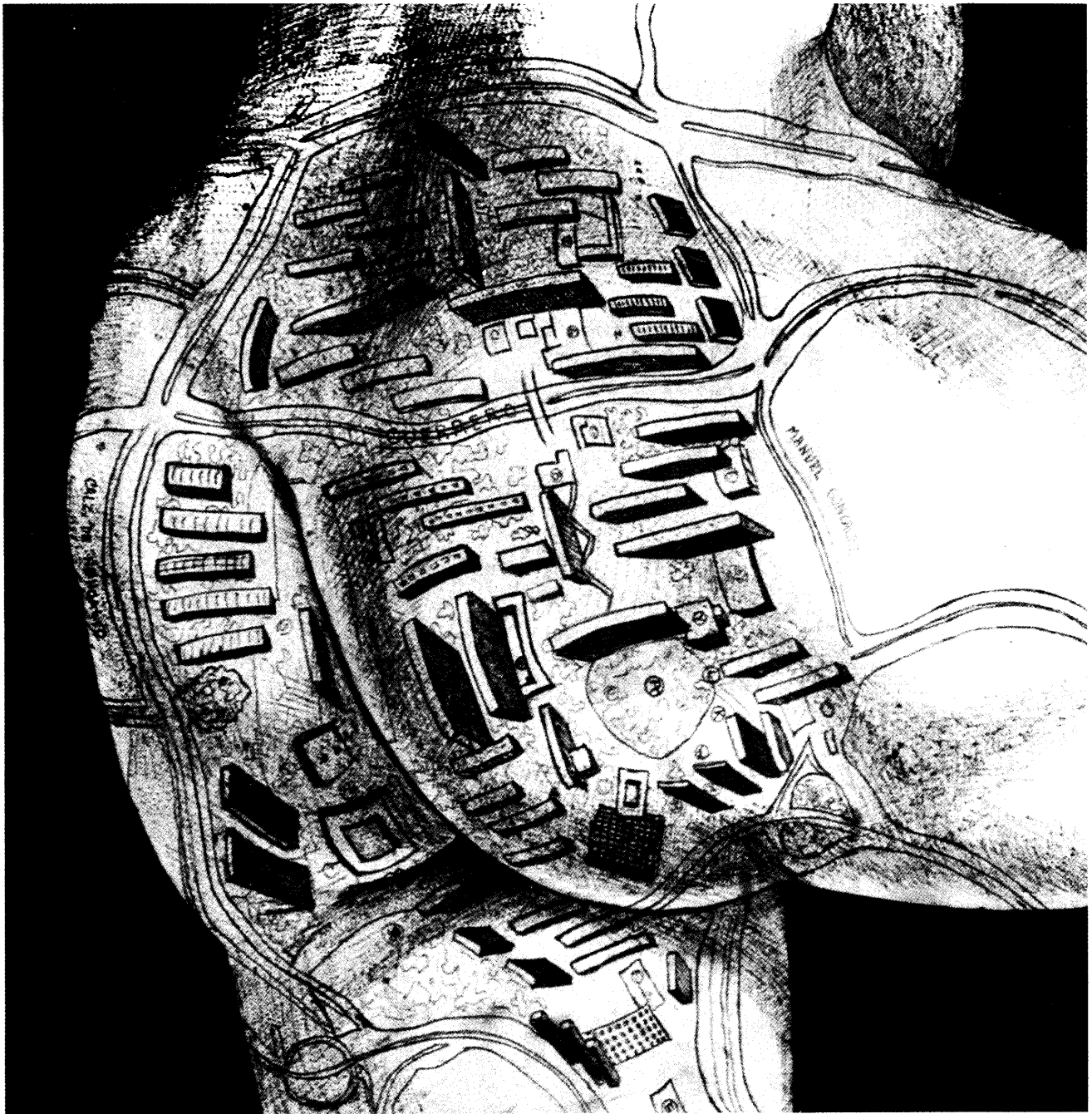
Safo

Fragmento I (Lobel-Page)

Diosa Afrodita de adornado trono,
hija de Zeus que intrigas urdes, te oro.
No con tormentos ni pesares domes
mi alma, señora. 4
Hoy ven aquí, si tantas veces antes
al escuchar mis ruegos tú atendiste,
viniste a mí, dejando lejos casa
de oro del padre 8
y unciendo el carro te traían bellos
gorriones raudos a la negra tierra,
batiendo al aire las espesas alas
desde el Olimpo. 12
Presto arribaron. Tú, risueña diosa,
sonriendo afable con divino rostro,
me inquietas ¿qué sufro y por qué de nuevo
vuelvo a llamarte?, 16
¿qué tanto quiero yo obtener de ti
en mi alma loca?. ¿A quién de nuevo quieres
que yo doblégue hacia tu amor, oh Safo?
¿Quién sufrir te hace? 20
Pues si hoy te evita, pronto ha de buscarte,
si un don no acepta, pronto habrá de darte
si hoy no te quiere, te querrá muy pronto
aun lo desprecies. 24
Hoy ven aquí, y ¡ay! de esta cruel angustia
líbrame y cumple todo cuanto mi alma
ansía con loco afán y en esta lucha
sé tú mi aliada. 28

Fragmento 31 (Lobel-Page)

Creo que es igual a un dios divino, el hombre
aquel que frente a ti está sentado
y cuando le hablas con tu dulce voz
te oye muy cerca, 4
ríes de forma afable y, ¡es muy cierto!,
pasión ardiente se encendió en mi pecho.
Sólo te miro ya mi voz no suena,
mi eco se adentra, 8
mi lengua débil quiébrase en silencio,
ardiente fuego piel adentro avanza,
un velo oscuro ya mis ojos nubla,
zúmbanme oídos. 12
Turbada estoy, un frío sudor me cubre,
toda yo tiemblo, gualda más que hierba
estoy, y muy débil, ya casi muerta,
siéntome así. 16



AMBIVALENCIA Y ESTILO

EN TRES NOVELAS DE JUAN GOYTISOLO

Ramón Moreno Rodríguez*

La cultura española ha sido siempre una cultura de frontera¹. La existencia de la península, en la era antes de Cristo, estuvo dividida entre cartaginenses y romanos; por otro lado, la división por setecientos años entre cristianos y musulmanes ha desarrollado en su gente una profunda conciencia de lo que significa la frontera desde cualquier perspectiva: histórica, cultural, anímica, existencial.

El español siempre ha tenido una clara noción de lo que significa la otredad, es conocedor de lo que implica estar entre dos culturas, en pertenecer a una y ser ajeno de la que está al lado. Esta "alienación" del vecino lo obliga a reflexionar sobre su propia condición y a tener que mirar para uno y otro lado de la línea divisoria con una actitud de distancia y mirada interrogante, tanto para la otra cultura como para la propia.

El español puede colocarse en esa imaginaria y existencial línea de la frontera y ver hacia las dos orillas que lo circundan, mejor aún, que lo limitan. El español puede ser de momento, un *out land* sin identidad y distante de lo propio, aunque se la tenga al

lado. A pesar de que esta condición no es una característica exclusiva de los españoles (sobre todo en estos años de pugnas étnicas en Europa), sí fue fuertemente remarcada en una o dos generaciones de españoles que vieron fuertemente afectadas sus vidas y costumbres a raíz de la emigración que implicó, para muchos, la Guerra Civil.

La obra de Juan Goytisolo, en consecuencia, no estará ajena a esta doble perspectiva que implica el punto de vista de la narración en la trilogía que nos ocupa². Dirigiremos nuestra atención a un tópico propio de esta condición: la frontera implica mirar para las dos orillas, obliga a tomar una actitud de Jano: ver atrás y adelante, lo alto y lo bajo. Me ocuparé, pues, de los elementos ambivalentes en la trilogía "Álvaro Mendiola".

Nuestro autor ha ido, como bien descubrió Linda Gould³, de la construcción a la destrucción, pero, ciertamente no se quedó únicamente en esas líneas paralelas. Su camino ha ido, en una especie de sube y baja, de la construcción a la destrucción; de lo social a lo individual de lo corporal a lo espiritual;

¹ En este caso me refiero a la frontera como un fenómeno sociológico. Es decir, como el espacio físico que divide a una cultura de otra. A una forma de ver el mundo de otra. A España por su situación geográfica le ha tocado ser una de las fronteras entre la cultura occidental y la cultura oriental. Esta situación y sus ulteriores consecuencias han sido estudiadas por muchos críticos. Cf. sobre todo el extenso estudio que sobre este fenómeno realizó Fernand Braudel en su libro *El mediterráneo*.

² Me refiero a las novelas *Señas de identidad*, *Reivindicación del Conde don Julián* y *Juan sin Tierra*, comúnmente conocidas como "Trilogía Álvaro Mendiola", a la que dedico el estudio principal de este artículo.

³ Cf. Linda Gould Levine, *Juan Goytisolo: la destrucción creadora*, Joaquín Mortiz, México, 1975, 305 pp.

de lo concreto a lo abstracto; de la destrucción a la construcción con ruina.

Este orden muestra una especie de teoría del Big-Bang⁴ en el que Juan Goytisolo concluye una etapa de su estética, para después regresar al mismo punto de partida: mostrarnos una fiera cabeza decapitada: su enjuiciamiento de la sociedad contemporánea. En un principio, pienso en *Fin de fiesta*, *La isla* o *Campos de Níjar*: el estudio parte de la estética del realismo socialista que se integra, indudablemente, en el área de la expresión clásica del arte. La última expresión de su arte, cubista, (*Reivindicación del Conde don Julián*, *Juan sin Tierra*, *Makbara*) parece alejarse de su primer camino. Esto es cierto en cuanto que la cabeza mostrada se parece más a la de jibarero que a la de un *sans-culotte*, a un Picasso que a un Delacroix. Pero no lo es, porque en el fondo es un mismo acto taumatúrgico: su juicio, moralizante, de la sociedad contemporánea⁵.

En la obras previas a *Señas de identidad* el autor procede con un afán constructor: edificar sus posturas ideológico-políticas respecto de la sociedad española. Expresa su desacuerdo con el modo de vida burgués español, su indignación ante la ociosidad y enajenación de la clase media española y su desprecio por la ceguera política del franquismo que, injustamente, se puso del lado de los poderosos. Su propuesta, ante este esquema social basado en la falta de oportunidades equitativas, parte de la des-

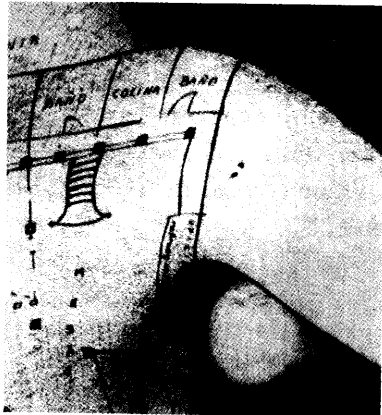
trucción; destrucción que vendrá de las clases sociales bajas y de aquellos intelectuales conscientes que se pongan del lado del desprotegido (*Campos de Níjar*), o bien, vendrá de un mismo proceso de degradación en que, por su falta de conciencia histórica, la misma burguesía se autodestruya (*La isla*).

Su preocupación por un temática social siempre fue muy marcada, pero es evidente que siempre tuvo un matiz y una perspectiva individual. No es Goytisolo, ciertamente, un escritor que se deje ganar por el tono épico tan común en sus contemporáneos del "Boom". Su preocupación por los niños marginados por la Guerra Civil, por ejemplo, siempre estuvo muy matizada por la perspectiva individual; pienso en Abel Sorzano de *Duelo en el Paraíso*, personaje en el que importa su condición de niño desplazado por la guerra, pero también, su condición existencial que en ocasiones toma mayor relieve que su condición social. Así pues, Juan Goytisolo transita de lo social a lo individual constantemente, hasta que su más íntimo deseo se ve satisfecho cuando, a partir de *Señas de identidad* logra despojarse del pesado lastre que significó su conciencia política. Sacrificio que hizo en aras de su verdadera vocación: hablar de sí mismo sin tener que mediatizar sus temas por los conflictos sociales.

Si en sus primeras obras los personajes son unidimensionales (sólo poseen el rostro de la conciencia política de su autor), no menos lo eran en su concepción corpórea. En la medida que sus personajes son entelequias de sus preconceptos políticos, eran más un yo externo que un yo interno. Más papel, menos esencia. Más cuerpo y menos espíritu. Si el lector escudriña un poco en personajes como Utha de *El circo* o Antonio de *La resaca*, descubre que estos protagonistas de Goytisolo no esconden en ellos un espíritu que sustente su existencia en este mundo. Será a partir de Álvaro Mendiola cuando encontraremos personajes que realmente guarden una personalidad que trasciende los campos de la unidimensionalidad para adentrarse en el complejo mundo de los personajes concebidos no como idealizaciones, sino como seres de carne y hueso, en los que se plasme todo el mundo complejo que conforma a quien concibe y lee la

⁴ Según esta teoría, después de la gran explosión y de la gran expansión vendrá un período de contracción que hará regresar todo al punto de partida. Eso mismo, me parece, sucede con la obra de nuestro autor.

⁵ Esta trilogía de J. G. aparenta de primera instancia que es una obra anárquica, no inmoral sino amoral, pero no es así. Aunque está fuera de tema y objetivo de este trabajo, es importante señalar que cuando se cuestiona tan acremente la conducta social de un grupo, como sucede en estas novelas, ese gesto suele devenir, inevitablemente, en una nueva moral. Se expresa de forma cabal la idea de Octavio Paz de revolución: se llega al mismo punto del que se partió. Y no puede ser de otra forma: cuando niego el código de conducta social que se me propone, inevitablemente estoy poniendo otro, y en ese sentido se es un moralista. Aunque, ciertamente, la moral propuesta por los personajes de Goytisolo es muy otra, respecto de la conservadora moral española que se está estigmatizando en estas novelas.



obra. Se traspasa pues, a partir de la trilogía que nos ocupa, la visión de un yo protagonista concebido a partir de mitificaciones producto más de la fantasía que de las buenas intenciones, o mejor aún, de la realidad.

¿A qué se debe esa evolución de los personajes de Goytisolo? Son varias las respuestas, pero la que ahora nos interesa está relacionada con la transición de una literatura "corpórea" a una literatura "con espíritu". Si los personajes ganan en complejidad conceptual, también las novelas se enriquecen en visiones de la realidad mucho más abstractas, y en ese sentido, mucho más propositivas y polisémicamente más ricas. En efecto, la transición del

estilo goytisoliano que se da a partir de *Señas de identidad* se ve fuertemente enriquecida cuando el autor español decide presentar puntos de vista muy abstractos donde el lector puede construir su propia versión de los hechos, y por qué no, su propia novela. En efecto, me estoy refiriendo a lo que Carlos Fuentes llama "lector costilla" y Julio Cortázar "lector macho".⁶

En la medida en que Juan Goytisolo deja su visión unidimensional de los conflictos que plantea, permite a sus personajes enriquecerse con el beneficio de la lectura de su lector y no quedarse exclusivamente con la del catalán. Ciertamente, esta búsqueda de lo abstracto lo llevó por un camino sin salida. Me refiero, claro está, al mismo problema que enfrentaron los creadores del *nouveau roman* y la novela experimental en general: la incomunicación con su lector. En efecto, la senda de lo abstracto, que tanto privilegió Juan Goytisolo a partir de *Reivindicación del Conde don Julián*, y que prácticamente no ha querido dejar, lo han conducido a una doble pérdida de lectores: los decepcionados porque abandonó su técnica del realismo socialista y aquellos que intentaron acercarse a su nueva prosa y tuvieron que abandonar el intento ante lo intrincado de su escritura. Simplemente hagamos un balance, con todas las dificultades que ello implica, entre los lectores que leyeron obras como *Duelo en el Paraíso* o *Señas de identidad* frente a *Juan sin Tierra* o *Paisajes después de la batalla*. Es evidente que la pérdida de lectores fue por partida doble.⁷

Si Goytisolo destruyó su estilo a partir de *Señas de identidad* es verdad que tuvo que construir uno nuevo. Lo particular de ello es que esa construcción no se hizo con nuevos materiales. Y en ese sentido la afirmación de Linda Gould es providencial en cuanto que ésta implica (aunque la estudiosa no lo haya

⁶ Cf. de Carlos Fuentes, "Juan Goytisolo y el honor de la novela" en *Geografía de la novela*, FCE, México, 1993 de la página 56 a la 62.

⁷ Por sólo mencionar dos obras de las más reconocidas de su nuevo período literario. Pero me pregunto quién ha leído, en nuestro país, *Makbara* o quién leerá *La saga de los Marx*.

querido decir) construir con cosas inútiles⁸. Es hacer un pastiche con cosas dignas de un basurero. Con lo anterior no estoy despreciando la obra de Goytisolo, simplemente estoy caracterizando su técnica narrativa, por otro lado, muy estructurada. En efecto, la técnica de “construir con ruinas” recuerda mucho la escena final de la película *The Wall* de Alan Parker. En ella vemos cómo un niño (se sugiere que es el mismo protagonista) recoge ladrillos arrancados por una fuerte explosión al muro de nuestros propios prejuicios y convicciones. Pinky, el protagonista de la película, y Mendiola son un mismo fluir de conciencia. Es el protagonista cansado de sus debilidades, de sus preferencias, de su relación enferma con su madre, etc. La diferencia radica, a favor de Juan Goytisolo, en que *The wall* se interrumpe donde, precisamente, nuestro autor reinicia con la trilogía que hoy estudiamos.

“Construir con ruinas” tiene sus ventajas. Por ejemplo, la originalidad. Hasta entonces ningún novelista había probado tal camino. Su dificultad radica en que tal “exorcismo de esti(1)o” implica una fuerte capacidad autodestructiva digna de una “mea culpa” entre caribeño y peninsular.

Así pues, la obra de Juan Goytisolo ha ido de un extremo a otro, de una preocupación a otra externa, de un estilo a otro, etc., que vienen a caracterizar, quién lo duda, a su proceso de creación literaria como una labor ambivalente. Ambivalencia que lo será también en los temas tratados. Pasemos, pues, a analizar algunas de estas dicotomías temáticas en la trilogía de Mendiola.

Como se podrá notar, la ambivalencia temática se hace más evidente a medida que nos alejamos de su viejo estilo. Es decir, la dicotomía en *Señas de identidad* es menor comparada con *Reivindicación del Conde don*

Julián o Juan sin Tierra. Por ejemplo, una de las ambivalencias fundamentales es la formada por heterosexualidad–homosexualidad del protagonista. En *Señas de identidad* se alude ya a la homosexualidad de Mendiola, pero ésta se hace de manera muy velada, casi clandestinamente.

En el capítulo seis de dicha obra se da cuenta de un “extraño” encuentro de Álvaro con un árabe. Nunca se explicita que exista una relación sexual entre ambos personajes, pero el contexto es más bien claro. Como el fragmento en sí mismo no es muy largo lo transcribo a continuación para que el lector forme su propia opinión, a pesar de que, para ser una cita, resulte extensa.

Una escena familiar te ronda la memoria: estás en el París industrioso del canal de Saint Martin y un sol invernal, rezagado, brilla sobre las aguas. Paseas despacio. El árabe ha abandonado la contemplación del panorama de las grúas y suelta a andar a su vez, cauto y receloso, con las manos hundidas en los bolsillos. A una veintena de metros de él puedes observar a tus anchas sus botas de goma, los pantalones de burdo azul mahón, la zamarra de cuero con las solapas forradas de piel, el pasamontañas de lana ceñido a la cabeza. Su presencia discreta gobierna la calle. Al llegar a los jardincillos desnudos del square tuerce en dirección al bulevar, aguarda sin volverse al semáforo verde, atraviesa la calzada, y tal como has previsto tú, continúa su marcha hacia La Chapelle bajo el techo herrumbroso del aéreo. Le imitas.

El viento ha ahuyentado a los habituales clochards tumbados en los bancos de madera y, con excepción de algunos atareados y absortos transeúntes, en el andén central no hay más que un reducido corro de curiosos y una pareja de inveterados jugadores de pétanque. El árabe se demora a mirar con expresión ausente. Al llegar tú y seguir su ejemplo te examina unos segundos con sus ojos profundos y negros. Ha sacado la mano derecha del bolsillo de la zamarra y, de modo mecánico, se acaricia el bigote con el índice y el pulgar.

El metro pasa zumbando encima de vosotros y su sacudida estremece brutalmente el suelo. Sustraído de pronto al tiempo y al espacio recuerdas que un día, en un hotelucho cercano, hiciste el amor (¿con quién?) aprisa y corriendo (era tarde, tenías cita en la France Presse) y tu eyaculación había coincidido exactamente con el temblor provocado por el tránsito de los va-

⁸Y por supuesto con el hecho, ineludible, de que mucho de lo que constituye su nueva estética ya existía, embrionariamente, en sus obras anteriores. Incluso, en las más remotas. La misma Linda Gould ha hecho una serie de comparaciones entre Álvaro Mendiola y Abel Sorzano, protagonista, este último, de su segunda novela: *Duelo en el Paraíso*. Hecho que evidencia lo que afirmo. Cf. de *La destrucción creadora* la página 215 y s.

los altibajos de tu pasión por Dolores con la fuerza magnética y brusca con que te fulminara la primera vez. Cuando os separasteis se fue sin darte su dirección ni pedir la tuya. Tenía dos mujeres, seis hijos y nunca supiste cómo se llamaba.)⁹

La interpretación que doy a este encuentro pudiera ser cuestionada si no tuviera, como tengo, la parte complementaria, en la que es totalmente evidente la relación homosexual y que Juan Goytisolo narra en su segundo libro de memorias: *En los reinos de Taifa*. Es decir, que lo sugerido en la novela es reconocido por su autor, como algo que a él mismo le sucedió:

baje al bulevar de la Chapelle, concurrido por algunos autóctonos y me acomodé en la barra de un café de la esquina del bulevar de Barbès sacudido regularmente por los temblores del metro aéreo. A mi izquierda, dándome la espalda, un hombre joven hablaba en árabe con un amigo y, bruscamente, al eclipsarse éste, se volvió hacia mí. Delgado, nervudo, de mediana altura, ojos oscuros, gran bigote negro, su rostro transmitía una viva impresión de fuerza y cordialidad. Me pidió lumbre y, al advertir que mis manos temblaban al alargarle una cerilla, las inmovilizó suavemente con las suyas. *Merci, juya*, dijo mezclando su lengua con el francés. No sé de qué hablamos ni tengo idea de lo que bebimos: quizá dos o tres rondas de cerveza, apresuradamente repuestas por el camarero a una señal mía, con el designio de alargar aquella conversación casual grávida de promesas. Temía cortar el hilo al pagar y que cada uno se fuera por su lado; pero, desmintiendo la aprensión, mi vecino aguardó a que el empleado me devolviera el cambio y salió conmigo. No sé adónde ir a dormir, me dijo, ¿Conoces un sitio en el que podamos pasar la noche juntos? Aunque el corazón me dio un vuelco, procuré ocultarlo y dije que había muchos hoteles en el barrio: en alguno de ellos encontraríamos habitación. Subimos por el bulevar de Rochechouart y dimos en seguida con uno, situado al comienzo de la Rue de Clignancourt. El cuarto era desastroso, pobre, con una sola cama de matrimonio encabezada por un largo tra-



gones. (¿Consecuencia lógica del ruido o casualidad pura?) Desde entonces, piensas con nostalgia, no has vuelto a probar jamás.

Niños vestidos de Sioux corren delante de ti disparando con revólveres de juguete. El árabe camina pausadamente y escudriña con gesto atento los comercios y tiendas de la acera de los impares. Dos celadoras de l'Armée du Salut se dirigen hacia Barbès recogidas y mudas, con la inepta gracia de Dios pintada en el rostro. Escualido, el son parece descarnar aún las fachadas carcomidas de las casas y se refleja en los cristales sin hacer escardillo.

(Como necesario horizonte para ti, el rostro de Jerónimo, de las sucesivas reencarnaciones de Jerónimo en algún rostro delicado e imperioso, soñador y violento había velado en filigrana

⁹ Juan Goytisolo, *Señas de identidad*, páginas 339 y 340.

vesaño. Mientras me desvestía, Mohamed se coló, acechante, entre las sábanas, sonriendo con su mostacho montaraz y labios rotundos. Mi lento naufragio en el placer se acompañó, en el duermevela agitado de la noche, en una lúcida, recobrada serenidad.¹⁰

Lo que importa destacar de este fragmento es la situación no del todo ambivalente del protagonista ante su sexualidad. Podría decir que sigue atrapado en un solo lado de su identidad, de su frontera. Aún a su pesar, Mendiola tiene que guardar silencio y sólo logra liberar estas leves y alevés alusiones. Todavía en *Reivindicaciones del Conde don Julián* queda algún resabio de esta actitud que no logra definirse del todo. Mejor todavía, el tránsito de uno a otro lado de la frontera de su sexualidad está más bien reflejado no en la alusión a sus actividades heterosexuales y homosexuales, sino a la transición del yo narrador desde un yo pasivo (Álvaro Mendiola) a un yo activo (Don Julián).

El narrador es un yo pasivo en cuanto que en lugar de enfrentar los retos que le plantea el franquismo, huye de España. Una vez en su autoexilio tangerino, por efecto del kif, pero sobre todo de su personalidad ambivalente, decide transformarse en el agente activo de la destrucción de la España odiada, un nuevo Julián que traicione y violente, inclusive sexualmente, a todo lo que sea España. Este símbolo de la ambivalencia se presenta de varias formas a lo largo de *Reivindicación del Conde don Julián*. Parte desde el ya aludido caso del protagonista que narra la historia, Álvaro Mendiola, que transita desde su cuartucho de hotel desde el cual observa al mundo, hasta llegar a unirse a la "jarca" de árabes por él imaginaba que llegará a España, encabezada por otro trasunto imaginario de él, Tarik. Así, unidos los dos personajes históricos, reciclados por la imaginación del narrador, Mendiola, se unen para destruir España. Tarik y Julián son pues, la concretización de las fantasías sexuales de Álvaro Mendiola. El símbolo de la ambivalencia sexual

también se hará presente cuando se narre, al final de la novela, la sodomización de Caperucito.

El personaje infantil tiene tres rostros pues en él se reúnen tres personajes a la vez. Es el niño que fue Álvaro Mendiola mientras acudía a clase forzado a ver la lucha de dos insectos¹¹, símbolo sexual de extrema pasividad. También es el niño europeo que sigue a Mendiola por las calles de Tánger¹², actitud nuevamente pasiva. Finalmente, es un niño barcelonés que conoció Juan Goytisolo en su infancia y del que supo fue víctima del "rubio desdén fluido" de sus amigos¹³, nuevo gesto pasivo. El sodomita que victimiza a Caperucito es un personaje también triple: es Álvaro, don Julián y un emigrado árabe, guardián de una obra de construcción en la época de la infancia de Juan Goytisolo. Como violador que es asume el papel activo. Lo interesante de esta fábula final de *Reivindicación del Conde don Julián* es que los seis personajes son encarnados por la misma voz narrativa de la novela. Se reúne, nuevamente en una sola persona la ambivalencia pasividad-actividad, heterosexualidad-homosexualidad.

el niño no llorará esta vez y aceptará calladamente tu trato; el yugo avasallador de tus brazos y el moroso festín de la culebra: y, a continuación le pedirás dinero: Urbano es humilde y tú potentado: no puedes prestarle una poca ayuda?: el Dios de los cielos te premiará: cien pesetas, quinientas o mil : tu mamá te da cuanto le pides: tú mismo, golfillo, guardas tus ahorros en el

¹¹ Cf. Juan Goytisolo, *Reivindicación del Conde don Julián*, página 93 y s.

¹² Cf. *Reivindicación del Conde don Julián*, páginas 16 y 237 respectivamente.

¹³ Nuevamente lo que le sucede a Álvaro y a Juan se unen. A medida que separa de la primera a la segunda novela, y de la segunda a la tercera, el paralelismo entre Mendiola y Goytisolo son más constantes. El hecho real en el que se basa esta parte de la fábula forma parte del siguiente recuerdo de Juan Goytisolo: "La imagen mental del individuo meando me causó un indeleble impacto: cuando días después me enteré de que uno de los chicos de la pandilla sujetó al niño anormal e hidrocéfalo de nuestros vecinos y orinó en su cabeza, la noticia me provocó una excitación incontenible. Baje al jardín, ansioso de repetir la hazaña, y al no dar con el crío, escupí y me mee en la puerta de su casa, presa de un frenesí cuyas motivaciones oscuras aflorarían en mi escritura mucho más tarde." *Coto vedado*, página 72 y 73.

¹⁰ Juan Goytisolo, *En los reinos de Taifa*, páginas 242 y 243.

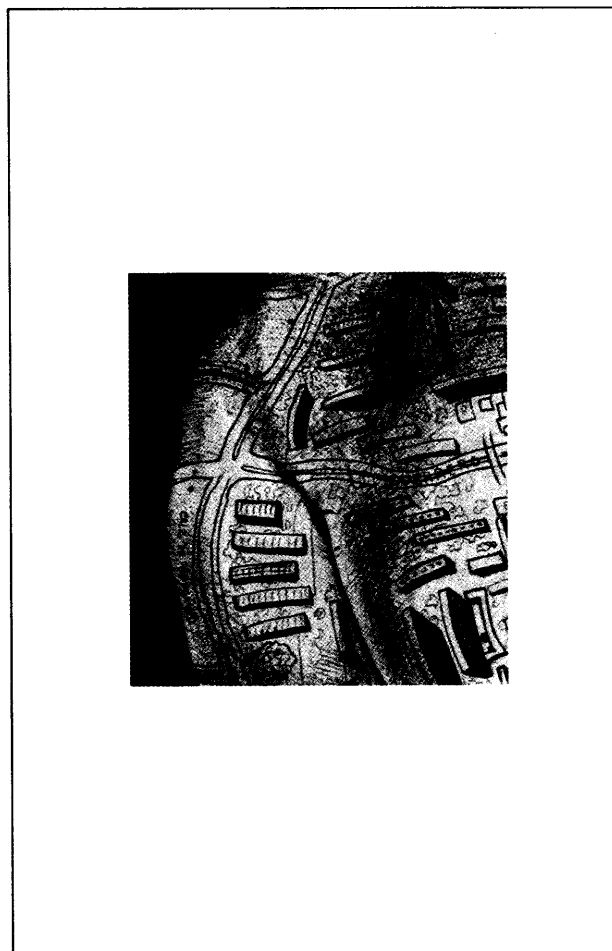
attention aux BICOTS/ ils sont voleurs et puants/ ils peuvent vous l'offrir sur tablettes de terre muette/ vuestro brazo voraz atrae sus virtuosas miradas reprobadoras e ilustra perfectamente a sus ojos los abismos de escarnio, inmundicia y pecado de la temible estirpe agarena: horrorizados, pero misericordiosos se inclinarán sobre ti con sus cámaras, y, tras captar la cópula bárbara para el futuro museo mondo-canesco de sus recuerdos, tratarán de aliviar tu bajeza y tus lacras con una magnánima lluvia de monedas /oh, comme c'est dégoûtant!/ take a look / I can't, it's so horrible/ ils s'enfilent entre eux en public!/ tíos guarros/ si a meno fossero giovani/ l'Arabo è vecchio e spaventoso¹⁵

Por otro lado, en *Juan sin Tierra* es donde Goytisolo más trabaja la ambivalencia como una temática deliberada que responde a una posición estética que tiene mucho que ver con las teorías bajtinianas del carnaval¹⁶. Pero, por ejemplo, algunas otras constantes formas de esta bipolaridad son las siguientes: el yo narrador se ubica en el presente de la Cuba comunista, para luego saltar al extremo contrario: la época colonial esclavista. Habla del presente de negros libres frente al pasado de negros esclavos. El futuro de mulatos y mestizos en el poder y el pasado glorioso de los blancos. El siguiente fragmento pertenece al capítulo segundo del apartado cinco, en que se narra paralelamente –no sin crítica– los extremos de la ambivalencia: los cubanos reunidos por el comité revolucionario para un mitin y la reunión de los esclavos para escuchar al amo del ingenio, el bisabuelo de Álvaro:

el sol del trópico cae a plomo sobre sus cabezas y se defienden de él como pueden, con pañuelos de colores y rústicos sombreros de palma: mezcladas con ellos, las hembras se abanicaban con femíneos gestos, coquetas siempre a pesar del polvo, la suciedad y las ya raídas prendas de descanso: compañeros responsables encau-

¹⁵ Juan Goytisolo, *Juan sin Tierra*, página 65. En particular el travestismo es un tema fundamental en *Makbara*, la novela posterior a la que nos ocupa.

¹⁶ Cf. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, "El contexto de François Rabelais", Alianza Editorial, México, 1990, 431 pp. (Col. Alianza Universidad, 493).



zan la circulación del gentío hacia los últimos espacios huecos y camaradas voluntarios de ambos sexos revisan cuidadosamente el podio de la plataforma revestida de colgaduras y alfombras en donde, según toda probabilidad, llegada la hora, surgirá la dirección colectiva te interrumpirás unos segundos a fin de completar el decorado. sofás, mecedoras, hamacas, un piano de cola para la niña música, tuestos con helechos, canastas de fruta, ramilletes de flores?: el rostro ovalado del alguna bisabuela imperativa, un criollito que espanta las moscas con una obsequiosa penca de yarey?¹⁷

¹⁷ Juan Goytisolo, *Juan sin Tierra*, página 235.

Otra ambivalencia se da cuando se enfrenta a los amantes sucios, homosexuales, frente a los amantes limpios heterosexuales. El fragmento de la cópula homosexual citado arriba, concluye cuando una pareja de recién casados decide ir a hacer el amor, como oposición a la escena de la que han sido testigos:

nos van a estropear la luna de miel / no te preocupes, cielo ahora mismo vamos al cuarto y fabricamos un nene / sí hazme un niño rubito! / cuando el babélico genio se dispersa, una última pareja de curiosos tomará un primer plano en color del cuerpo duplicado del delito: los dos son bellos, armoniosos y jóvenes e intercambiarán una cómplice sonrisa feliz que galardoneará la soberana perfección de sus dientes¹⁸

Como se podrá notar en este fragmento también se presenta como ambivalencia la cópula de los recién casados con la cópula pública de los homosexuales, así como la belleza y salud de los primeros frente a la fealdad y la enfermedad de los segundos. Si se opone la cópula pública frente a la privada, otro tanto se hace con la defecación. Desde *Reivindicación del Conde don Julián* ya se da esta ambivalencia, pues a lo largo de la novela se menciona que un personaje trata de defecar a hurtadillas, entre los matorrales, pero es sorprendido por un imprudente Julián que prácticamente lo orina:

de puntillas te aproximarás a él y descubrirás, acucillado, un filósofo con catadura de gitano viejo (...) tarareando entre tanto, el celestial motivo como oportuno anticlímax: forzando el tono en la plausible apoteosis del esfuerzo hasta el instante en que, al ladear la cabeza, descubre tu vecindad indiscreta y, desde su humilde y acongojada postura, advierte/ eh, que estoy aquí!/ y aunque baluceas excusas y le das públicamente la espalda, escucharás todavía, en sordina, sus imprecisas, neutras, sucesivas emisiones vocales¹⁹

En *Juan sin Tierra* se convierte la defecación en un tema central ya que se menciona a lo largo de la misma, la obsesión infantil de Alvarito de retener las heces fecales. Otro tema reiterado en toda la novela es la presentación en público del primer retrete automático que comprará, para su uso y comodidad, el bisabuelo de Álvaro Mendiola. Aquí encontramos otra ambivalencia: la retención pública de heces de Alvarito, como vía para lograr su santificación, frente a la expulsión pública y festiva por parte de la familia del bisabuelo y de sus esclavos. A continuación un fragmento de Alvarito triunfante ante la retención y el humor festivo (y fétido), luego, de la instalación del retrete y su uso:²⁰

la Niña se dispone a bajar con dos pedacitos finos de paño reunidos con cintas cuando un sencillito, enternecedor milagro corona los esfuerzos sobrehumanos de Alvarito: el acto de eliminar sin zumbidos ni furia, de modo odorífero y noble!: la emoción es intensa y lágrimas de dicha humedecen los ojos de numerosos espectadores: al punto, King-kong y las sierpes retroceden y huyen y los coros y jerarquías celestes elevan sus preces y antífonas entre dulces arpegios y rumores de alas qué pasa?, dice el Bisabuelo: por qué se agitan mis ángeles?/ están cantando victoria!/ qué victoria?/ ha ganado, Papá ha ganado!/ quién? : el niño?/ sí Papá, te lo juro!/ hija que alegrón me das!/ acaba de exhalar por vía cutánea una substancia aromática huele bien?
mejor que un perfume francés!

* * *

los técnicos ingleses se agitan al rededor del invento, tratando de adivinar por la tensión o alivio del rostro de los protagonistas el éxito o fracaso de la profiláctica operación: padres de la criatura al fin y al cabo, recorrerán el estrado a trancos, con las finas manos atrás y la testa pelirroja abrumada : ansiosos de llegar al final de la prueba²¹

²⁰ Es evidente que el humor festivo de los esclavos es compartido por el autor de la novela. Es decir, que no se me escapa la intención humorística de Juan Goytisolo en esta parte de la novela.

²¹ Juan Goytisolo, *Juan sin Tierra*, página 19 y 229 respectivamente.

¹⁸ Juan Goytisolo, *Op. cit.* página 67.

¹⁹ Juan Goytisolo, *Reivindicación del Conde don Julián*, página 153.

Enlistar por sí mismos estos elementos de ambivalencia en la trilogía que nos ocupa no tiene sentido. En esta actitud del autor se revela una intención que ahora trataré de demostrar. Lo primero que salta a la vista es que la más de media docena de ambivalencias aquí señaladas tiene un punto de encuentro que, a su vez, forma una gran y genérica ambivalencia. En efecto, toda esta línea temática y estética que utiliza Juan Goytisolo a lo largo de las tres novelas, pero, principalmente en *Juan sin Tierra*, responden a un interés de su nuevo quehacer y que debe mucho a la lectura que hiciera del libro *Conjunciones y disyunciones*²² de Octavio Paz.

Si observamos, veremos que la ambivalencia que reúne y da unidad a todas las demás ambivalencias es la reivindicación del cuerpo, como contrapartida a la negación del cuerpo. Todas las ambivalencias están construidas partiendo de un principio rector: por un lado se niega al cuerpo como elemento que construye la existencia de los mismos personajes, para después oponerle el triunfo del mismo, como una forma de reconocer que nada es imposible que exista, si antes no se reconoce su valor. Se opone pues, puritanismo frente a carnaval, lo alto contra lo bajo, lo limpio frente a lo sucio, etc. Uno de los muchos temas de análisis que se pueden derivar de esta actitud ambivalente en la temática de Juan Goytisolo es la actitud de Jano que implica dicha bipolaridad. Dicho de otra forma, el ver hacia uno y otro lado de la frontera es representado por una actitud de Jano de la voz narrativa y que tiene que ver con lo que Bajtin explica respecto del carnaval.

Para el crítico ruso el carnaval en cuanto parodia de la cultura oficial tiene un doble rostro. Dice que "el vocabulario de la plaza pública es un Jano de doble rostro"²³. La bipolaridad que implica Jano bifronte se debe a que la cultura oficial ha desechado la imperfección de sus elementos constitutivos y sólo

acepta aquellos que le parecen perfectos o correctos, en cambio, la cultura popular, como contrapartida, incorpora todo aquello considerado imperfecto y nos muestra un rostro ambivalente de la cultura. Se parte, continúa, de una bipolaridad en el vocabulario, donde lo laudatorio es una manera de injuriar, y la injuria es una forma de alabanza, para de ahí partir a un sinnúmero de expresiones todas ambivalentes.

Lo que la tradición popular quiere mostrar con esto es el aspecto de imperfección que subyace en toda cultura. Que el mundo es un objeto bicorporal que nace y muere a un mismo tiempo. Cuando en una circunstancia, un lenguaje o un gesto determinado se reúnen estos dos elementos, lo que se requiere atrapar es el instante efímero en que se produce el cambio, la transición de lo antiguo a lo nuevo, de la muerte al nacimiento. Así pues, la actitud ambivalente en los personajes de Juan Goytisolo persigue un mismo fin: mostrar el rostro bipolar y contradictorio de las sociedades. Por otro lado, intenta incorporar todo aquello que la cultura oficial ha excluido de toda manifestación cultural, incluido el discurso literario. Obviamente uno de los temas más excluidos por los valores sociales oficiales, sobre todo por los franquistas (y, ¡oh paradoja!, por los comunistas de Fidel Castro) son los de la homosexualidad.

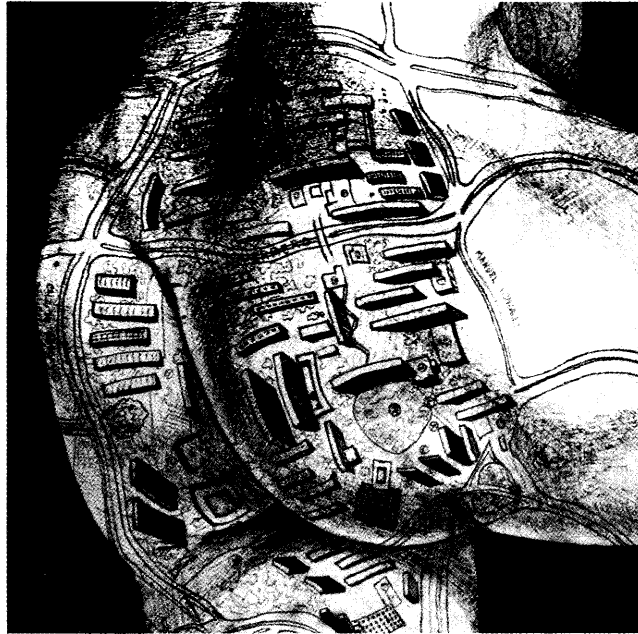
En este sentido es que Juan Goytisolo nos presenta seres bisexuales o hermafroditas. Lo que está haciendo es mostrar el otro rostro de la sexualidad humana que se niega o censura por la cultura oficial. Dice Bajtin: "En el curso de la evolución de la sociedad clasista, esta concepción del mundo sólo podía expresarse en la cultura extraoficial, porque no tenía derecho de ciudadanía en la cultura de las clases dominantes".²⁴

Juan Goytisolo rompe con toda forma de cultura oficial y con todo discurso literario avalado por una determinada "normalidad" en cuanto que esa percepción de la cultura tiende a abolir la mezcla de lo inferior con lo superior. Esta ambivalencia en la obra de Juan Goytisolo representa en última instancia una ruptura no sólo con la cultura oficial, sino

²² Cf. Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, Joaquín Mortiz, México, 1994, 236 pp.

²³ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, México, Alianza, 1990, página 149.

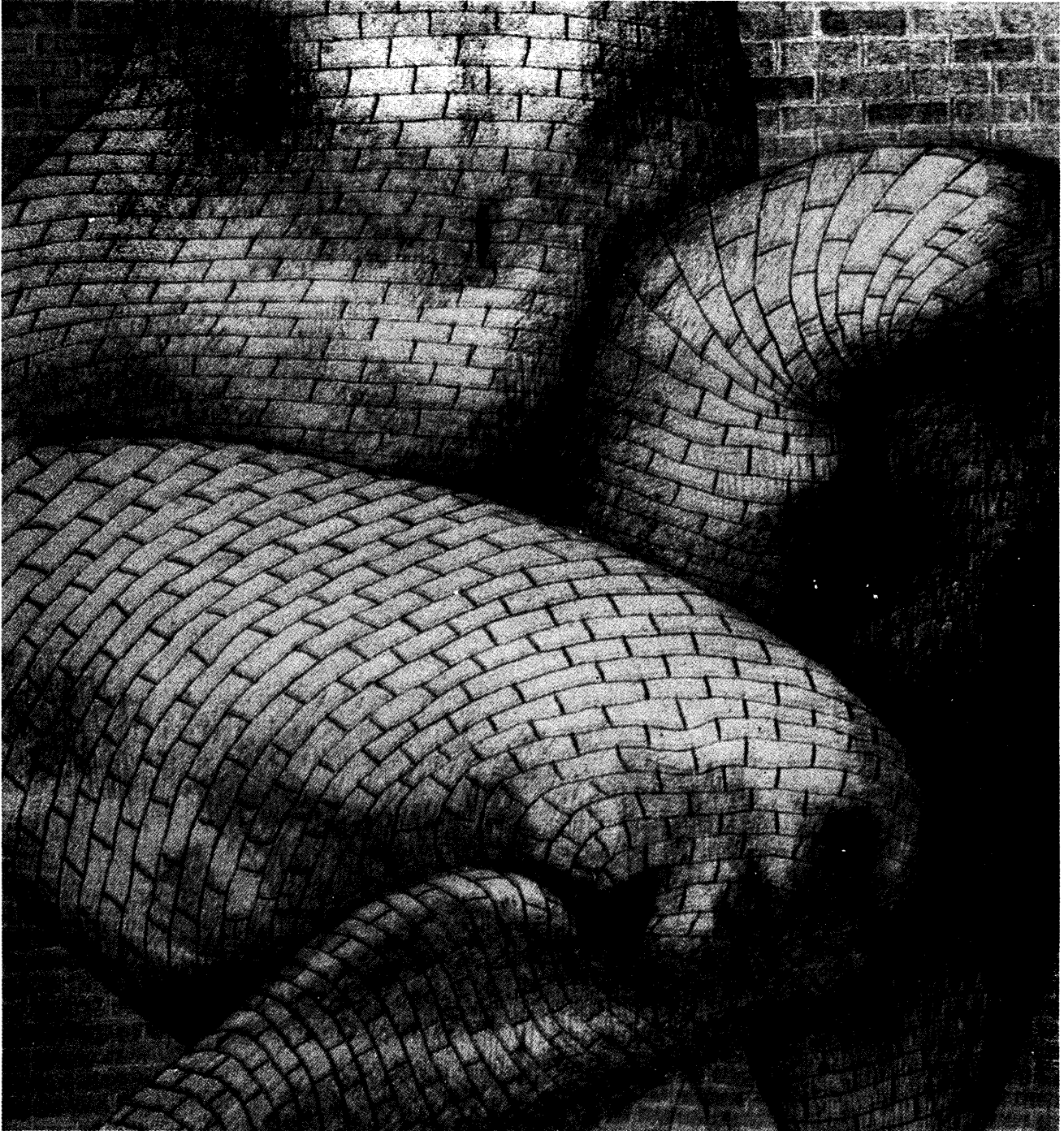
²⁴ Mijail Bajtin, *Op. cit.*, página 150.



que, llevado a sus extremos, con el discurso literario de su generación de escritores que siempre miraron, cuando pudieron hacerlo, al fenómeno de la homosexualidad, desde una perspectiva "oficial" en la medida en que no hablaron de ello como una parte integradora de la propia cultura, sino como un fenómeno desde afuera. Asumieron pues, la posición de la cultura oficial de no unir lo alto con lo bajo, lo limpio con lo sucio, lo bello con lo feo, etc. Pienso en autores como José Donoso que cuando enfrenta el tema de la homosexualidad (*El lugar sin límites*) lo trata siempre con una mirada divisoria que separa lo inferior con lo superior. Con esto no quiero afirmar que el autor debiera asumir una preferencia sexual que no le interesa, tan sólo para satisfa-

cer el morbo de sus lectores. Me refiero, claro está a que el manejo del discurso literario implica una división que se emparenta con la actitud del discurso oficial de la cultura y que Juan Goytisolo trata de abolir para entregarnos un sólo aspecto: la condición bipolar de la cultura, independientemente de sus preferencias sexuales.

Lo anterior es un elemento clave para entender el nuevo y abigarrado estilo del catalán, sobre todo en sus dos últimas y complejísimas novelas: *Las virtudes del pájaro solitario* y *La saga de los Marx*. La frontera en la que se ubica, a estas alturas, el discurso literario de Juan Goytisolo le ha demostrado que lo fundamental de su quehacer literario radica en la capacidad que tenga de mirar para uno y otro lado. ■



MICHEL TREMBLAY:

EN BUSCA DEL PRÍNCIPE AZUL

Antonio Marquet*

El mismo título de la novela de Michel Tremblay (Montreal, 1942), *La nuit des princes charmants* (“*La noche de los príncipes azules*”, Montreal, 1995) pone en relieve dos aspectos característicos de la cultura homosexual: la noche y la pareja. Aquella remite automáticamente a vida nocturna, a los bares, sitio de reunión, en torno de los cuales se ha constituido una comunidad. Ésta, a la constante búsqueda del hombre ideal, transformado en esta novela en “príncipe azul”, cuño que además de rozar en el ridículo, apunta al aspecto menos práctico de la búsqueda de un auténtico compañero de carne y hueso y, por lo mismo, la remite a una dimensión interminable, censurada por la moral dominante como promiscuidad, resultante del entrecruzamiento de la demanda ideal y de la oferta cotidiana siempre deceptiva.

Las exigencias del arquetipo con prerequisites tan definidos, no están dispuestas a ceder a pesar de que resulte imposible que alguien pudiera reunirlos. El mismo protagonista lo señala al expresar irónicamente las expectativas de quienes, ante el *last call* (los últimos quince minutos antes de que cierren el bar), se sienten desesperados: buscaban a un hombre con el cuerpo de un dios griego y el cerebro de Einstein, que además fuera joven y... En cambio, en ese momento están dispuestos a partir casi con cualquiera. El carácter extremista de ese retrato ideal, así como el hecho de que esté armado con elementos ajenos, heteróclitos en que lo divino, lo terrestre, la Antigüedad clásica y la modernidad; religión y ciencia, se conjugan sin traba, sin lí-

mites¹, ponen en evidencia a quien se deja arrastrar, *arrestar*, por ese fetiche (del cual el narrador no está del todo exento), insuflado con tal megalomanía.

Por un lado, tal declaración de gustos (*gusto* y *angustia* son, en efecto, los polos en los que transita la novela) contrasta con el retrato de Alan, el “trofeo”² del protagonista que sin corresponder con esos requerimientos, conserva el carácter extremo de ser el más guapo de todos, según el protagonista. Por otro lado, habría que reconocer que un arquetipo masculino así definido aleja a cualquiera de cualquier posibilidad realista de lograr un proyecto afectivo

¹ La misma lógica preside el diseño del libro, la ilustración de la portada reproduce el “Joven desnudo sentado a la orilla del mar” de Hippolyte-Jean Flandrin, cuadro emblemático de una serie de novelas que lo escogen como ilustración, icono favorito en la comunidad, que en principio no tendría nada que ver con ninguno de los retratos de los protagonistas.

² Esta forma de llamar a su ligue, “trofeo”, da a la empresa seductora una dimensión de competencia en el seno de la comunidad gay, que debe desarrollarse ante la mirada de la comunidad. Por otra parte hay que señalar que el itinerario ritual, según la moda de los sesenta en Montreal, consistía en ir al Tropical, al Quatre Coins du Monde, ligar, hacer el amor y luego ir a desayunar para lucir los “trofeos” al día siguiente en el restaurant “Sélect”. En *La nuit des princes charmants* el protagonista cumple con este itinerario codificado y con el suyo propio. Sin embargo esta necesidad de ir a lucir al trofeo para saber quién fue el más guapo, y por lo tanto para saber quién es el que puede arrogarse ese poder de ligarlo, apunta a una plus de goce narcisista que equivaldría a haber atrapado a ese fetiche del Otro, y por ello gozar de un sitio más privilegiado en la comunidad.

considerado vital, y lo mantiene con un agudo sentimiento de fracaso: desde esa perspectiva dictada por un yo ideal, nuestro personaje hubiera podido terminar por acostarse con “el peor es nada”; en cuyo caso, habría que evitar involucrarse afectivamente o cualquier contacto ulterior a esa experiencia sexual que sólo podría considerarse como una caída, desliz, ofuscación... que debe ocultarse a los amigos³, con la subsiguiente culpabilidad, malestar y auto-descalificación. Así, el arquetipo puede no ser más que una coartada para justificar (¿ante quién?) el constante cambio de parejas, y hacer la búsqueda interminable así como un esfuerzo renovado por mantener un sentimiento de fracaso, y de insatisfacción del deseo.

Sigmund Freud definía como uno de los elementos del malestar en la cultura, la renuncia sexual impuesta al hombre. En este caso, tal causa de malestar ha sido desechada, sin que el malestar desapareciera; por el contrario, reaparece en la novela bajo la forma de una angustia por pertenecer a un grupo marginal y por el anhelo compulsivo de ser aceptado⁴.

³ Lo cual activa la dinámica del ocultamiento: a la disimulación social en que debe mantenerse una sexualidad marginal, hay que agregar un nuevo ocultamiento de una práctica sexual, alejada o divorciada del ideal, en la misma comunidad homosexual. Multiplicación del ocultamiento que funciona como un rasgo distintivo del identitario homosexual.

⁴ Daniel Sibony en el último capítulo de *Perversiones: diálogos sobre locuras actuales*, (México, 1990) señala que el malestar en la cultura actualmente se remite a “la pulsión del vínculo, en el impulso de pertenecer y capturar, de atar y atarse, de establecer relaciones sociales, grupos, instituciones...” (p. 260). El protagonista señalará la importancia de pertenecer a un grupo, de hecho de eso se trata la novela, de los avatares sufridos en la desincorporación de un grupo familiar y las maneras de integrarse a una comunidad, lo cual para el protagonista no resuelve su problemática: parecería estar más a gusto escuchando el tercer acto de *La Bohème*, integrado en ese trío que está a punto de disolverse.

La empresa narrativa de *La nuit des princes charmants* se construye como un programa que consiste en ir a la ópera (el personaje asiste por primera vez a la representación de *Romeo y Julieta* de Gounod); entrar por primera vez a un bar gay; pasar una noche fuera de casa; “escapar” de la órbita maternal, encontrar al príncipe azul, y perder la virginidad justamente un 26 de enero (la intriga se sitúa al inicio de los años sesenta). El plan que se ha impuesto el protagonista, cuyo nombre repetidamente se evita⁵, acumula sólo elementos inaugurales en una misma jornada, el día en que sale del clóset⁶. Esta



⁵ En el momento de presentarse con el cantante François Villeneuve, el protagonista dice “[Yo] Era incapaz de pronunciar mi nombre” (p. 89); más adelante afirma que “Me puse de pie y me presenté” (p. 107) y luego “Todavía experimentaba dificultad para pronunciar mi nombre” (p. 103) “Esta vez mi nombre salió directo y fuerte; adquiría seguridad y me sentía orgulloso por esto” (p. 134), aunque no aparece en la novela. Por su parte, la camarera en el “El”, lugar donde canta François Villeneuve, lo llama “hueso”, por el hueso de ternera que se cuelga el protagonista sin nombre para ir a la ópera y darse un aire bohemio.

El hecho de no haber dado nombre al protagonista, y de hacer evidente que no se pretende que el lector lo sepa, quizá sea una estrategia de Michel Tremblay para señalar que a pesar de que se trata de él mismo, se ha introducido una serie de variantes y por ello *La nuit des princes charmants* se presenta como novela y no como autobiografía o testimonio aunque el relato tiene mucho de autobiográfico: Michel Tremblay cumplió dieciocho años en 1960, es montrealés y tiene un gusto particular por la ópera.

Jacques Derrida señala en el *Le monolingüisme de l'autre* (París, 1996) el alto grado de complejidad que requiere el decir “yo me acuerdo” y que esto se transforme en memorias, autobiografía o novela autobiográfica. Ello supone una serie de identificaciones con las posibilidades de la lengua, la historia literaria y cultural que ese “yo me acuerdo” supone. En el caso de *La nuit des princes charmants* el sujeto se define por su gusto por la ópera, por haber cumplido un programa que lleva al sujeto a declarar su independencia de sus padres, a entrar en otro mundo y a escribir una novela.

⁶ Tal obsesión por describir detalladamente el inicio, el itinerario inaugural es una estrategia que oculta un futuro en el que, en el mejor de los casos, sólo habrá una repetición del

fecha abre una nueva época para el protagonista, todo será nuevo de acuerdo con una línea demarcadora trazada tajantemente; todo debe ser refundado. Michel Tremblay narra en *La nuit des princes charmants* una verdadera epifanía, no sólo del sujeto; sino que pretende ser válida para la sociedad quebequense ya que la unión homosexual reúne a los extremos irreconciliables, a la etnia fóbica para su sociedad, a la manera de Genet, de Fassbinder...⁷, y se plantea como posibilidad de futuro integrador para una comunidad francoparlante más bien proclive al hermetismo, que reivindica su diferencia cultural al grado de llevarla a un reconocimiento nacional, debido a un pasado en el que la herida de la persecución inglesa aún no cierra, y existe aún el peligro de la asimilación. “Federalista”, esta voz de la comunidad homosexual ofrece una alternativa a un presente separatista que tiene como objetivo afirmar la autonomía quebequense. La historia de amor de *Romeo y Julieta* en el escenario (que desde el punto de vista operístico y escenográfico resulta todo un fracaso), precede a la historia de amor propia (la cual se transforma en un éxito rotundo), en la que se reproduce, como en la ópera de Gounod, la confrontación de dos clanes enemigos de Verona, sustituidos por las comunidades anglo y francoparlantes en Montreal. El *coming out* del protagonista francoparlante se produce en el barrio “inglés” de la ciudad; el teatro al que asiste a la ópera lleva el nombre de *Her’s Majesty* y los bares homosexuales se encuentran en zona “inglesa” –por lo menos tal era la distribución topográfica hace tres décadas– en un oeste poco frecuentado por el protagonista.

mismo itinerario, y así, el tema elegido, el inicio se muestra ya como una forma fija, una especie de cliché.

⁷ Sibony marca el hecho de que ciertos homosexuales en su rebeldía sólo pueden gozar con extranjeros marginalizados en su cultura, cita el caso de los árabes en Francia: “No gozar sino con el “extranjero” es poder “insultar” en bloque al grupo de origen, nombrarlo con su negativa...” Y concluye diciendo que: “Es una manera de integrar al Otro en el estado puro.” (p. 215) En esta novela se produce el efecto contrario, aunque la lógica del proceso pueda no ser ajena a lo que describe Sibony.

En su bicentenario, la conquista inglesa de 1760 de Montreal, se celebra con una “conquista” de otra naturaleza, y en cierta forma, en sentido inverso.

La reunión de las dos comunidades lingüísticas que viven en Montreal, parecería exigir la igualdad de circunstancias, en cuanto a edad, sexo, experiencia sexual, gustos, no sólo estéticos sino sexuales: cada uno será pasivo y activo en su primera noche. Incluso en el nivel familiar los dos personajes presentan una mismidad especular sorprendente. El amor, si bien tiene que mezclarse con la admiración, debe ser a la manera ilustrada por Remedios Varo en su cuadro, “Los Amantes”, especular: los mismos gustos, la misma opinión sobre el espectáculo y también la primera salida para ambos, el primer lígüe y la primera experiencia amorosa⁸. Solipsismo particular, coincidencia en que el amor se encuentra en lo mismo, narcisismo que lleva las marcas casi hasta la calca. La gran diferencia de pertenecer a culturas diferentes, tan sólo hace más estruendoso el éxito del solipsismo: existe otro como “yo”, tan como “yo” en el campo enemigo, por lo tanto “yo” no merece ser (auto)denigrado. A pesar de que siente que no tiene lugar en la sociedad, su sobrevivencia está a salvo puesto que en el lado enemigo se encuentra una réplica que prueba que “yo” no puede ser mostruosamente único.

Ser gay, es decir asumir la homosexualidad como manera de vida y como elección sexual, significa en *La nuit des princes charmants* pasar al otro lado, al del enemigo: salir de comunidades parapetadas tras la figura de la madre, y podríamos añadir de la lengua madre, de la cultura madre, a la que, sin embargo, no pueden dejar de referirse ambos y de la cual ciertamente no podrán salir nunca, no sólo por el hecho de que al hablar la lengua del otro tienen un acento pronunciado, marca que no podrán borrar, sino porque como dice Jacques Derrida uno siempre habla una misma lengua (incluso al hablar otra lengua ex-

⁸ Así se explica el imperativo de mezclar amor y admiración: a la postre el protagonista se (ad)mira a sí mismo a través de su imagen.

tranjera), para poner en relieve a la lengua como vehículo cultural, religioso, de sensibilidad, de la Ley... Y también porque ambos regresan a sus casas acosados por el pendiente materno (sintomáticamente ellos son su “pendiente”): a ella tendrán que explicar, mintiendo, su paréntesis nocturno, el padre brilla por su ausencia, incluso ante el tamaño de la transgresión adolescente.

El afán totalitario de que “todo” se realice en un sólo día, se relaciona con la impaciencia, con una sensibilidad apegada al instante marcado con el signo de lo perentorio, deseo de completud en el instante mismo. El presente de aguda inconformidad que vive el protagonista, en el que como afirma “me sentía un elemento exterior, un cuerpo extranjero que no tiene su lugar” (p. 43)⁹, debe ser sustituido por la plenitud que no admite postergación, ni su relativización en abonos. La impaciencia, que se revela como arma de dos filos, se resume en las palabras de François Villeneuve que resuenan en la mente del protagonista: “Era necesario causar buena impresión inmediatamente [a la entrada al bar] si no quería acabar solo, pegado a la pared sorbiendo una cerveza tibia, esperando a que pasara Santa Clos.” (p. 123). Dadas las exigencias de perentoriedad, del ahora o nunca, el sujeto renuncia a sus oportunidades para construir algo. Ello da un ritmo característico a la vida protagonista y en términos generales a la comunidad gay que se tiñe con un matiz de temeridad, al tiempo que hace suyo el compás del vértigo.

Con este ritmo se imprime en la conciencia la brevedad de las relaciones amorosas. El protagonista señala con ironía que “me hubiera casado con él, y hubiera sido eternamente feliz *¡durante diez largos segundos!*” (p. 142, el subrayado es nuestro), lapso de tiempo que él confiere reiteradamente a las relaciones. Lo hace, sin duda, como broma, para poner

en ridículo cualquier impulso que vaya del lado romántico.

El itinerario que describe *La nuit des princes charmants* es el del primer ligue, el primer acostón. Allí se detiene: ¿Alan y el protagonista se volvieron a ver? ¿Se hablaron por teléfono? ¿Se encontraron nuevamente en la ópera, en algún bar? ¿El re-encuentro fue tan entusiasta como el encuentro? ¿Se convirtió en una relación que duró por lo menos algunos meses? El lapso de diez segundos clausura cualquier posibilidad de continuación. Pero la duración, a la postre, poco importa, frente al hecho de salir por primera vez. Lo que cuenta es haber salido y el sentimiento compartido que se expresa post-coitum: “realmente rompimos todas las reglas, ¿no?” (p. 199). Se guarda el recuerdo del primer contacto; la relación ulteriormente podrá idealizarse aún más porque fue un contacto que no duró más de una noche, relación sin futuro, amor vivido sólo en presente, reducido a su máxima magritud. Por ello, o a pesar de ello, se niega al contacto su carácter pasajero: más de treinta años después, la experiencia sirvió como punto de partida para una novela que marca el inicio de una subjetividad, que abre las posibilidades de un sujeto que se autodefine como homosexual y que puede contar un principio como éste, a su manera canción de gesta. Y desde esta perspectiva, se encuentra en abierta oposición con un imaginario quebequense que añora inicios épicos fundadores, rasgo que se eleva a la categoría de distintivo del identitario quebequense. Finalmente con François Villeneuve o con Alan, el protagonista hubiera podido satisfacer su deseo, transformado en programa que fue establecido antes de conocerlos:

¿Pero a cuál de los dos quería? ¿Realmente quería a alguno de los dos? ¿No quería más bien, otra vez, irme a casa, refugiarme bajo los cobertores, enterrarme¹⁰ por el resto del

⁹ Es importante poner en relieve que la experiencia de la parranda va a transformar a nuestro personaje, que no quiere decir(nos) su nombre, de “cuerpo”, en un sujeto.

¹⁰ Los verbos “refugiarme”, “enterrarme” son sintomáticos de las perspectivas que abren las diferentes opciones: por un lado quedarse en casa está relacionado con el refugio en la oralidad y la muerte; salir a los bares obliga al sujeto a con-

week-end con una novela de ciencia ficción, un montón de periódicos, un pastel de chocolate completito y un paquete de leche? Mi virginidad podía esperar todavía una semana, *¡tenía toda la vida para perderla!* No, mi orgullo era incapaz de aceptar lo que podría suceder si François y mi Irlandés se encontraran... (p. 131)

La novela comienza cuando el protagonista escucha el tercer acto¹¹ de *La Bohème* y termina cuando, después de su aventura triunfal, se dispone a escuchar nuevamente el aria *Mimi è tanto malatta*. El relato va desde el encerramiento en el placer auditivo, solitario, individual, hasta el momento de su repetición (pasando por otros placeres): En el principio y en el final, oye *La Bohème*. La novela se cierra tal como comenzó, con un personaje-auditorio que aunque realiza la misma acción, es totalmente diferente. La repetición por sí misma constituye una respuesta a la pregunta que se hace el protagonista a la mitad de su itinerario: "¿Alimentará tanto el amor como una ópera?", lo cual confronta al placer estético con el placer sexual, convergencia importante en la medida en la que la sexualidad aparece como marca y demarcadora del sujeto.

Regresar al tercer acto de la ópera (es decir, a una relación amorosa colocada en el invierno, como la que se narra *La nuit des princes charmants*), encerrado en su habitación, apoltronado en su sillón, es una



nueva prolongación especular que pone en relieve la presencia de la enfermedad, *la enfermedad*, presente en algún sitio, en alguna forma y, sin embargo, no mencionada. Se colocan los propios inicios en la época feliz en que la comunidad gay estaba constituyéndose no sólo en Montreal sino en todo el mundo. Pero se narra en el momento en que esa misma comunidad ya constituida, con logros concretos en diversos terrenos, sufre los embates del Sida, y por lo tanto su vida como comunidad está amenazada no por los prejuicios de una sociedad homófoba, sino desde dentro, por un enemigo, por el momento imbatible.

La invención de la primera persona

Parecería que todo conspira contra el programa del protagonista sin nombre de *La nuit des princes charmants*: en el intenso frío invernal, el protagonista camina con dificultad por calles, en pendiente, cubiertas de nieve, resbala, cae, se levanta. Esto se suma a la inseguridad que tiene de ser aceptado; a los titubeos que resultan de ello, además de los vuelcos de los acontecimientos en una misma noche, así como la convicción de vestir inadecuadamente y de la aspereza de la mujer sentada a su lado en la ópera...

El narrador de *La nuit des princes charmants* procede desde un frágil yo¹², que se siente obligado a

frontar su propio deseo, que, por otro lado, no parece particularmente ligado a los objetos que el protagonista encuentra. Lo cual coincide con el señalamiento de Sibony sobre el amor homosexual caracterizado no como un amor por la propia imagen, sino un amor sin Otro: "el amor narcisista es... el amor sin Otro; independientemente del Otro." (p. 213).

¹¹ Aunque se podría objetar que el primer acto de la ópera de Puccini coincidiría más con el relato de la primera aventura del protagonista, puesto que Mimi y Rodolfo se encuentran.

¹² Lo cual no le quita nada a las posibilidades de agresión, de la ironía verbal, muy a flor de labio. El grupo lo alienta en el bar al aprobar con su risa las agresiones verbales contra François: "En ese momento elegí el cinismo y la derrisión como los dos polos de mi existencia." Sin embargo, si se recuerda que el cinismo había sido definido como "fácil puerta de salida cuando uno ha fracasado en algo", las opciones elegidas como punto de referencia implican un fracaso, además de que la derrisión puede revertirse contra el sujeto mismo.

esconder su manera de pensar para evitar posibles burlas del grupo, sea homo o heterosexual; con el sentimiento de no tener un lugar en los grupos en que encuentra, y sin saber siquiera si quiere abrirse un espacio dentro de ellos. Tan sólo se siente feliz en el espacio imaginario de la fantasía, en el espacio creado por un trío el de Rodolfo, Marcello y Mimí en el tercer acto de *La Bohème*.

El trío se enrolla en torno de mí; me arrellano dentro de él, vivo con gran delectación los tres infortunios que se despliegan al mismo tiempo en mi oído; puedo vivir simultáneamente tres infortunios: creo que es eso lo que más me gusta. (p. 17)

Constantemente auto-interrogado el sujeto realiza un camino interior asaltado por una serie compulsiva de preguntas, algunas de las cuales minan su seguridad, otras son imprescindibles, ya que se plantean como inicio de la fundación de la identidad que adopta:

Estaba cansado, harto de plantearme preguntas a las que no podía responder desde el principio de la noche, pero incapaz de evitarlo, me había convertido en una verdadera máquina de preguntas. (p. 145)

El carácter absoluto del cuestionario revela que ninguna de las referencias identitarias ha quedado en pie después de que el sujeto ha hecho una tabla rasa que lo deja en una especie de zona vacía. “¿Era importante que me sintiera hombre o no?” (p. 127), se pregunta para confrontar el deseo paterno. La pregunta no apela a una respuesta clara y distinta; cuestionarse así, implícitamente constituye una forma de negar la importancia social que se atribuye a lo que se interroga, es decir al absurdo que pretende que toda representación debe coincidir con un referente, establecido, definido lógicamente de acuerdo con distinciones inamovibles e inviolables en que alguien que biológicamente es hombre, tiene que someterse a la representación de la masculinidad que ha sido elaborada culturalmente para la diferenciación sexual.

Aunque interrogarse abre brechas hacia su intimidad, la incapacidad de responder activa la angustia en el protagonista y desencadena otra serie de preguntas que mantienen al sujeto en una inseguridad permanente, reducido a preguntarse incluso por un deseo al que se le borran sus perfiles. La interrogación ontológica lo hiere porque no hay respuestas, una forma de colocarse en el lugar de esas representaciones discursivas con una propuesta diferente. Está convencido de que las referencias al universo paterno no operan: no irá a un partido de hockey para complacerlo¹³, y a pesar de que ha intentado trazarse un camino en el terreno paterno, al inscribirse en la escuela de artes gráficas, lo cual llena de alegría a la familia, eso tan sólo lo ha conducido a un callejón sin salida donde se percata de que no le gusta la imprenta y que ha sufrido un retroceso en las materias en las que podría descollar, para las cuales tiene aptitudes innegables, porque no son esas materias las que se privilegian en la formación como impresor. Tampoco quiere forjarse una vida como la de su hermano, particularmente apegado e incluso ejemplo de los valores familiares: el primogénito nunca ha pasado una noche fuera del hogar y es un hombre metódico y disciplinado, que sin duda promueve la felicidad parental.

El protagonista se identifica más bien con la madre, pero no puede exhibir abiertamente esas identificaciones aunque a lo largo de todo su itinerario piense constantemente en/desde/con esos parámetros. En todo momento apela a voces maternas, a referencias maternas, sus modos de pensar, decir, reaccionar. Comenzando con el sentido del melodrama que el narrador declara como heredado de la madre, hasta el último capítulo donde intenta excusarse, al tiempo que desea hacerse escuchar por ella, lo cual es imposible¹⁴. La paradoja radica en que a pesar de su intensa identificación, el protagonis-

¹³ Lo cual es una toma de conciencia de la alienación que debe operar para colocarse en el terreno paterno.

¹⁴ En cada momento importante, frente a cada problema vital que se le presenta, parecería que el protagonista parte con dos posiciones contrarias.

ta no puede decir ni compartir sus gustos con ella. Por lo menos en aquella época, aunque lo puede hacer en el presente de la escritura, de la creación.

Así, se marca aún más la escisión entre la manera en que piensa, en que debería reaccionar y la manera en que efectivamente actúa. Su vida, antes de la escritura, se vuelve una representación fallida que esconde una identificación vergonzante que sin embargo lo constituye¹⁵.

Ese yo se despliega como una imaginación particularmente paranoica, en la que se pone en relieve una autodevaluación aguda: por ejemplo, imagina que huele mal y que el esperado "príncipe azul" al percibirlo, lo propagará por todo Montreal (p. 126). Luego, atribuyendo un poder desmesurado e imposible al otro, supone que:

... si hubieran podido leer mis pensamientos, ver los planes que construía, los sueños que acariciaba, mi designio secreto... ¿simplemente se hubieran reído de mí o me hubieran desterrado para siempre ocultando su mirada de vergüenza? (p. 85)

Al descartar las identificaciones socialmente alentadas, se imagina en situación de víctima propiciatoria. Tiene que ocultar y silenciar lo que le gusta, aunque sea vital para él.

Un lugar para utopía

Para superar este impase, el protagonista instauro identificaciones literarias; se repliega a los clichés de la comunidad homosexual; se somete a un mimetismo alienante, pero siendo un camino de elección, se vuelve unificador: "si quiero que me acepten, tengo que actuar como ellos..." (p. 150), frase que es puesta en boca de François Villeneuve.



Me convertía ora en princesa egipcia, ora en abanderada francesa, ya en poeta italiano o en rey babilonio, ora en irlandesa enamorada o en barbero español; en niño detestable o en bruja; en patriota romano o en sacerdotisa celta; vivía en cualquier sitio excepto en Montreal, en cualquier época, excepto en la mía, en cualquier capa de la sociedad, excepto en la que había nacido... (p. 44)

A causa del rechazo familiar y social de la condición homosexual, el sujeto se oculta y se ve obligado a salir del círculo social que le da seguridad: en su trayectoria por Montreal, el protagonista piensa en la tranquilidad y tibieza de su cama, en su pijama y en el pastel de chocolate que seguramente se le tenía reservado. El protagonista parte en dos direcciones opuestas y de allí proviene parcialmente su constante desgarramiento: por un lado a los sitios "infames" de la cultura gay¹⁶, y en un recorrido no geográfico, se coloca tanto por sus gustos estéticos, como por su actitud crítica en la élite cultural, sitio en que por otro lado se siente avergonzado por sus orígenes humildes.

¹⁵ Al recolectar los autógrafos de los cantantes a la salida de la ópera, hecho que le sirve como pantalla para esperar al corista, François Villeneuve, imagina cómo debe percibirlo la gente: "debía de tener el aspecto de una gallina con la cabeza cortada... de joven enloquecido... de maniaco..." (p. 83)

¹⁶ El narrador señala "los sitios *infames* del Montreal nocturno que quería conocer..." (p. 42), sitios que treinta años más tarde, curiosamente, le iban a dar más *fama* como escritor.

Estos dos polos en los que se mantiene le dan un margen amplio de actuación. La experiencia del rechazo social así como el colocarse de manera segura en el centro del discurso de las élites crean un contraste y un amplio abanico para modular una voz homosexual que toma la palabra en *La nuit des princes charmants*. Parecería que el protagonista tiene que conjurar escrituralmente la imposibilidad de decir su experiencia, por lo ajeno que se siente tanto en la escuela, como en su casa en donde no se reconoce en los puntos de vista maternos, paternos, fraternos.

En el contexto de un recorrido homosexual "típico", ópera-bares-ligue-sexo, los estereotipos gay funcionan como puntos de anclaje, de referencia, punto de partida para (re)construirse otra visión del mundo, con puntos de identificación en abierto contraste, o en el mejor de los casos, no compartidos, con los valores parentales.

Permanentemente criticado por su pasión por la ópera que conforma su subjetividad, su vida afectiva, su imaginación, sus parámetros pasionales se encuentran referidos a las heroínas: Carmen, Casta Diva, Mimi... su hermano lo censura, sus amigos conceden poca relevancia a su boleto para asistir a *Romeo y Julieta*. No es sorprendente en este sentido que el narrador únicamente se sienta atraído por los solistas, y nunca por los coros, lo cual apunta hacia el individualismo radical, irreductible, de la cultura homosexual.

En su itinerario, el protagonista se identifica con el voltairiano Cándido, con Pinocchio, y con Hansel y Gretel. Los cuentos infantiles convierten al protagonista en una marioneta y en el niño desobediente que se aventura en el peligroso bosque. Ambas referencias activan el miedo a ser devorado por haber desobedecido, al mismo tiempo que anuncian el éxito final de la empresa del protagonista, a pesar de los diversos avatares y de la angustia a que ellos dan lugar. Por su parte, el itinerario volteriano demuestra la inconsistencia del optimismo, de la confianza ciega en que el devenir del mundo tiende a lo mejor, puesto que se ajusta a la voluntad de un dios que sólo quiere el bien. Cándido se ve asediado por una serie de catástrofes naturales, enfermedades, pérdidas, guerras... Al hacer el balance, Cándido se ve

forzado a abandonar las enseñanzas del doctor Pangloss para fundar una nueva moral basada en la creación de los valores individuales: es preciso "cultivar su propio jardín". Este itinerario que también se separa de la vía paterna, no es una opción para nuestro protagonista, porque tampoco cree que haya un jardín, ni en la misma noción de cultivar, lo cual implicaría un ciclo, y otro tipo de temporalidad que se encuentra fuera de los diez segundos que da a las relaciones importantes: su administración del tiempo es hemorrágica, y "sembrar la semilla" no es algo por lo que el narrador muestre particular interés.

Lo importante es, el parecer, el semblante que refiere a otra personalidad colocada como fundamental desde el cual se opera el borramiento de la propia personalidad que calla para que aparezca el ídolo femenino, al cual se trata de imitar física, vestimental, gestualmente. Identidad por persona interpósita. El ídolo aparece como única forma de salir del anonimato, como identificación tan fuerte que cierra el acceso a las referencias propias. Tanto por su estrepitosa presencia, concreta, y como complemento del príncipe azul, no podían faltar las vestidas en esta jornada liberadora, gama muy definida y también esclerotizada. Aspecto excesivo de la feminidad, es la imagen de la madre convertida en fetiche grotesco, particularmente exagerado, ayuntamiento informe, en que la feminidad no sólo es llevada a extremos barrocos, forma particular del exceso, de maquillaje, de joyas, de pelucas, ropajes, tacones desmesurados, colores encendidos, gestos subrayados. El travesti pone en relieve el estrepitoso silencio que oculta su voz para que no lo traicione pero también para identificarse mejor, para desaparecer tras la figura del ídolo, Monroe, Manon, Carmen... Fortaleza y temeridad que pretenden pasar por frágil alma romántica; fortaleza escénica que pretende ser tenue aroma primaveral, el travesti se convierte en la suma de operaciones, en las horas de maquillaje ante el espejo; forma extrema de una disciplina, digna de mejor causa y reducida a la monomanía; aplicación, disciplina transformada en terquedad; lujo depauperante, cuyo triunfo representa un agudo fracaso, el travesti logra reunir la "fama" de estrella con el anonimato. Forma extrema y sis-

temática, de negación de lo masculino en sus rasgos secundarios, en algunos casos llevados hasta la mutilación, y al mismo tiempo ridiculización de lo femenino, tal como los arquetipos sociales lo articulan. Forma radical de salir de la sociedad, el travesti es colocado en el extremo en el nuevo sistema de valores.

El retorno a la casa paterna

Ya que no encuentra sitio ni en la sociedad ni en la comunidad gay, el protagonista creará para sí un espacio escritural: *La nuit des princes charmants* adopta la forma autobiográfica, que también es otro espejo: tomando en cuenta el aspecto reivindicativo y narcisista ¿quién más podría asumir la empresa de narrar esa odisea nocturna?

La escritura de *La nuit des princes charmants* se plantea como una recuperación de los inicios, en plena edad madura de Michel Tremblay; novela construida para elaborar el duelo de la juventud, al mismo tiempo que registro de un pasado irrepetible en una época en que el Sida ha transformado a la comunidad gay. Al mismo tiempo, la escritura se presenta como medio de hablar lo que fue por mucho tiempo sometido a la represión. Lo vivido tiene que acceder a la escritura, a su publicación y sobre todo constituirse como un relato, como una novela, para superar esa autodevaluación generalizada, primera, original, desde la que se partió:

decenas de cabezas voltearían hacia mí y los gestos de asco se multiplicarían cuando vieran cómo aparecía ese vulgar avatar del Este que era yo: “¿Qué es eso, esa cosa?”, “¡Dios mío, esta noche dejaron salir a los feos!”, “*Look at that! The Eastern Bunny!*”, etc. (p. 26)

Pero también es una forma postergada de decir lo que en el pasado tuvo que ocultarse: el orgullo de haber realizado su programa, de haber encontrado

a Alan, y de haber puesto un pie en terrenos de la comunidad homosexual, de haber realizado el primer periplo triunfal, el encontrar a los congéneres para salir del *no man's land*, sitio que ocupa en la familia, en su escuela.

Sobredeterminada, la elección de la escritura se coloca, irrumpe de manera violenta en la dimensión paterna quien trabaja en las artes gráficas, seguramente imprimiendo un texto escrito, reproduciéndolo en cierto número de ejemplares. En contraste, el protagonista escribe, “una vez”, su iniciación para entregarla a la imprenta para que sea allí, en el lugar paterno, donde se reproduzca en miles de ejemplares un texto que no podría asumir su padre. Al entregarlo a las prensas, en el ámbito paterno, se completa ese sentimiento de haber roto todas las reglas, y la escritura encuentra su carácter más iconoclasta.

También estaba la escritura, pero escribir cosas que uno no se atreve a mostrar con el tiempo se había convertido para mí la denegación misma del acto de escribir. El poscoito era demasiado difícil: después de la pequeña muerte y su alivio pasajero, la grande, la definitiva, la del fondo del cajón, era intolerable para mí. Ya no podía guardar todo para mí. Ya estaba hartado de esos manuscritos que sólo yo conocía: el tercer cajón de mi escritorio estaba lleno hasta el tope. Me sentía frustrado de no poder compartir lo que tenía, ya no quería agregar otro... (p. 86)

La escritura recupera el momento de violencia que se ejerce contra sí por tener que ocultar las satisfacciones, disfrazar lo vivido, y permite expresar esa primera experiencia y ponerla en circulación en el discurso literario para resolver el dilema que abre el último capítulo en que el protagonista se presenta ante su madre y se pregunta:

“¿Nunca deben decirse las cosas peligrosas? ¿O por el contrario siempre hay que guardárselas?” (p. 213).■





LA PALABRA ESCRITA, ENTRE LO SACRO Y LO PROFANO

Rosaura Hernández Monroy*

En este artículo deseo analizar el momento en que se promulga la Constitución liberal de 1857. En respuesta, José Joaquín Pesado publica una controversia para oponerse radicalmente a la nueva legislación que pretende normar la vida de los mexicanos. A pesar del gran racionalismo propugnado por la Ilustración es interesante advertir cómo la escritura no deja de presentar un carácter sacro, aún en círculos que se autonombaban civiles y ajenos a todo poder religioso. De esta manera, el grupo en el poder pretendía utilizar la escritura como mecanismo de cohesión política.

El partido liberal deseaba encausar al país a un nuevo orden político que garantizara el bienestar social. Acorde con los postulados de la Ilustración, los liberales supusieron que la razón podía instaurar un mundo, donde se podía someter y educar a la sociedad a través de las normas. El nuevo orden pensado se manifestó en un texto escrito: la Constitución de 1857. Súbitamente, la escritura se volvía poder en manos de los legisladores, para poner en evidencia que el conocimiento y la razón eran los nuevos parámetros que invalidaban los antiguos privilegios de nacimiento. Ante esta nueva fuerza de la palabra escrita, la Iglesia entró a un debate discursivo, para defender la autoridad social que había ejercido por tantos siglos. El texto que directamente se enfrentó a la Constitución, fue *Controversia pacífica sobre la nueva Constitución Mejicana*, escrita por José Joaquín Pesado y publicada en el periódico religioso *La Cruz*.

La publicación de estas dos posturas evidencia como en la primera mitad del XIX, se estaba llevando a cabo en México un cambio de marcos de referencia: de uno teológico defendido por los conservadores, a otro político y económico apoyado por los liberales a través del discurso de la modernidad. De esta manera podemos afirmar que la *Constitución* y la *Controversia*, representan los textos ejemplares de dos visiones del mundo, de dos proyectos políticos en pugna a lo largo del siglo XIX. El discurso de ambas instituciones, lejos de ser transparente y neutro, se convirtió en un arma poderosa para manipular a la ciudadanía. Si aceptamos que el discurso es un lugar privilegiado donde una institución¹ ejerce sus más grandes poderes; esto explica por qué las palabras fueron un medio de lucha y el instrumento de un poder del que tanto la Iglesia, como el Estado quisieron adueñarse.

Un mundo de tensiones

Tres sucesos históricos marcaron el inicio de lo que se conoce como modernidad: la Ilustración, la Re-

¹ Utilizo el término Institución en el sentido althusseriano de núcleo que influye en función de una necesidad colectiva y social.

volución Francesa y la Revolución Industrial. Estos hechos representaron un peligro radical para la tradición; el conservadurismo europeo emergió como reacción desesperada ante los cambios desarrollados por el racionalismo, el liberalismo y la industrialización, en pocas palabras fue una reacción contra el capitalismo. Para todos los conservadores de la época, la revolución de Francia fue casi un acontecimiento cósmico que atentaba contra las bases mismas de la civilización; prácticamente como un castigo divino que Dios había mandado sobre los europeos, por las herejías de la Reforma.

El proyecto de modernidad formulado en el siglo XVIII, por los filósofos de la Ilustración, consistió en canalizar sus esfuerzos por desarrollar una ciencia objetiva, una moralidad y leyes universales acordes con su lógica interna. Así cuando Kant establece como divisa fundamental de la Ilustración el: "ten coraje para servirte de tu propia razón", se encontraba conceptualizando el sentido de este proyecto. En este aspecto la razón se independiza de la metafísica y de la religión, fragmentándose en distintas esferas de validez: la ciencia, la moral y el arte. Esto propicia una forma de oposición entre dos épocas históricas, en donde una reivindica su superioridad frente a la otra, al calificarse a sí misma de moderna.

El proceso modernizador fue un proceso de racionalización en el sentido más amplio del término, que subvirtió las formas organizativas y sociales basadas en la autoridad patrimonial y en general de toda aquella autoridad no fundada con base en la razón, es decir, en argumentaciones reflejadas en leyes. Una de las características fundamentales del proceso de modernización fue la individualización de los sujetos. Según Max Weber en este proceso se dio la secularización o desencantamiento del mundo, por la pérdida de algún sentido, religioso, cosmológico o metafísico.

En América, la modernidad fue promovida por las reformas económicas y administrativas de los Borbones; la promoción borbónica de la eficiencia, la ciencia aplicada, el progreso material, las amplias unidades administrativas, todo contribuyó a sembrar entre los súbditos la conciencia de aprovechar las energías creativas. El clero favorecía las medidas



prácticas del mejoramiento físico mediante la educación, las ciencias aplicadas y un optimismo creciente en el potencial humano; sin embargo, se oponía a la libertad religiosa e intelectual. Por eso, los curas insurgentes defendieron al rey en contra de los paganos invasores franceses, pero no silenciaron su crítica del camino afrancesado de los Borbones hacia la modernidad.

En Europa, varios intelectuales se alzaron para defender el orden establecido. Uno de ellos fue el vizconde de Chateaubriand, noble francés empobrecido por los cambios de la Revolución, quien publica en 1802 *El genio del cristianismo*, donde ensalza el sentimiento humanitario del cristianismo y se contrapone a la filosofía de la Ilustración. Esta publicación marcó el renacimiento intelectual del catolicismo romano a comienzos del siglo XIX, al dar a la religión, a ojos de los espíritus tradicionales, un esplendor del que había carecido durante mucho tiempo, empañado por las nuevas ideas.

El Genio del cristianismo despertó gran interés, el año de su aparición vendió 4,000 ejemplares, y tuvo amplia difusión entre los conservadores mexicanos, sobre todo por la situación por la que atravesaba la Iglesia después de la emancipación de España. Esta había sido una de las instituciones coloniales que había pasado al nuevo orden político. Por esta razón para el grupo de los liberarles era necesario minimizar su poder, y obligarla a que se incorporara a la filosofía de los nuevos tiempos. De fondo, la pugna en la que se enfrascaron Estado e Iglesia, traslucía una importante contradicción interna en el naciente México, por un lado se buscaba la identificación con el pasado –recuperar la grandeza indígena– y por el otro ingresar a la modernidad, a través de un sistema capitalista industrial desarrollado.

La lucha mostraba una tensión entre tradición y desarrollo, entre el aprecio a lo nacional, lo propio y la admiración por lo extranjero, anglosajón, técnico. La Iglesia en lo general se inclinaba por el primero de estos valores; los fundadores del Estado liberal, por el otro. La solución ideal debió haber sido la concertación entre ambos, sin embargo eran tiempos de crisis y contradicciones, no de síntesis. Así, la modernización fue un movimiento ordenado desde arriba, con objetivos más claramente políticos que sociales.

Los liberales tenían que librar una lucha ideológica en contra de la mentalidad conservadora para obtener una verdadera emancipación del anterior régimen. En un primer nivel, esta pugna se dio a través de los periódicos de la época, posteriormente cuando el plano discursivo resultó insuficiente, los grupos en conflicto se enfrentaron con las armas, en la Guerra de Reforma. Veamos como son caracterizados los hombres que se oponían a los cambios radicales:

Por desgracia los liberales estamos rodeados de serviles. Nacieron muchos en tiempo de Carlos III: son hechura del anterior gobierno y aprendieron en libros cuyos autores no tenían otro objeto que adular a los reyes. ¿Podrán, pues, todos éstos amar nuestras nuevas instituciones con sinceridad y con candor?... Los mayores enemigos que tiene la constitución son esta clase

de hombres insensatos, capciosos, cobardes, egoístas, fanáticos, arbitrarios, supersticiosos que se designan serviles... Esta clase de hombres es la que, animada por una lealtad ilusoria y por preocupaciones antiguas, hacina escritores patrióticos que preconizan la justicia, hablan con verdad y derrocan intrépidamente los residuos existentes de tiranía. Ellos son los afectos al yugo, a la impostura, a la avaricia, al monopolio, a la cábala...²

El panorama en la primera mitad del siglo XIX era desequilibrado: había surgido un nuevo Estado aún débil, que debía enfrentarse a una Iglesia que detentaba una gran fortaleza económica y una gran ascendencia entre los ciudadanos mexicanos. El gobierno necesitaba riqueza para sostenerse y echar andar el proyecto modernizador, por tanto resultaba ideal obtenerla de las arcas religiosas. El Estado, a través de sus pensadores, tuvo que buscar una justificación legal al apropiamiento de los bienes eclesiásticos. Aquí es donde se inicia la verdadera batalla entre ambos poderes.

José María Luis Mora, político liberal, consideraba que era necesaria una secularización creciente en la sociedad, para lograr el avance de la propiedad; sin embargo esto no se podía llevar a cabo por el estancamiento que sufría en manos de la Iglesia. Lucas Alamán, por el contrario, pensaba que el desarrollo de una economía capitalista no tenía por qué excluir a la Iglesia, dado el peso que ésta ejercía en la sociedad mexicana³. Mora será el primero que argumentará al respecto:

La Iglesia puede considerarse bajo dos aspectos, o como cuerpo místico, o como asociación política; bajo el primer aspecto, es la obra de Jesucristo, es eterna e indefectible, eternamente independiente de la potestad temporal; bajo el

² "El liberal en contra del servil". México, 1820. Oficina de D. Alejandro Valdés. *Apud*. Francisco López Cámara, *La génesis de la conciencia liberal*. UNAM, México, 1988. p. 246.

³ Curiosamente, en lo que ambos coincidían era en visualizar a las comunidades indígenas como un obstáculo para este fin. Por eso el concepto de ciudadanía que se expresó en sus obras aspiró a la exclusión de los indígenas como condición *sine qua non* de la modernidad.

segundo, es la obra de los gobiernos civiles, puede ser alterada y modificada, y aun pueden ser abolidos los privilegios que debe al orden social, como los de cualquier otra comunidad política... Restituid al César, y en su persona a la autoridad civil de que es depositario, lo que está designado por la moneda, es decir, los bienes temporales que ella representa y quedáos con lo que es de Dios, es decir, con los bienes espirituales y las llaves del reino de los cielos.⁴

El debate quedaba abierto y la postura liberal se afincaría en un documento clave: la Constitución de 1857. La batalla discursiva que libró la Iglesia, tuvo un vehículo: el periódico religioso⁵ *La Cruz* y un verdadero *retor*: José Joaquín Pesado.

Las sagradas escrituras

El 10. de noviembre de 1855 se editó en la ciudad de México el primer número del periódico *La Cruz*, publicación religiosa establecida ex profeso para difundir las doctrinas ortodoxas católicas y –según sus propios editores– “vindicarlas de los errores dominantes”, contó entre sus colaboradores con las mejores plumas del Partido Conservador: Bernardo Couto, Manuel Carpio y José Joaquín Pesado quien, a partir del número diez, sería su director. Pesado gozaba de un gran prestigio como poeta y miembro de la importante Academia de Letrán, a decir de su biógrafo José María Roa Bárcenas, este personaje:

no vaciló en tomar la pluma en defensa de la verdad y en servicio de la Iglesia y de la patria,

⁴ “Disertación sobre bienes eclesiásticos”, en José María Luis Mora, *Obras sueltas*, Librería de Rosa, París, 1837. vol. I, p. 183.

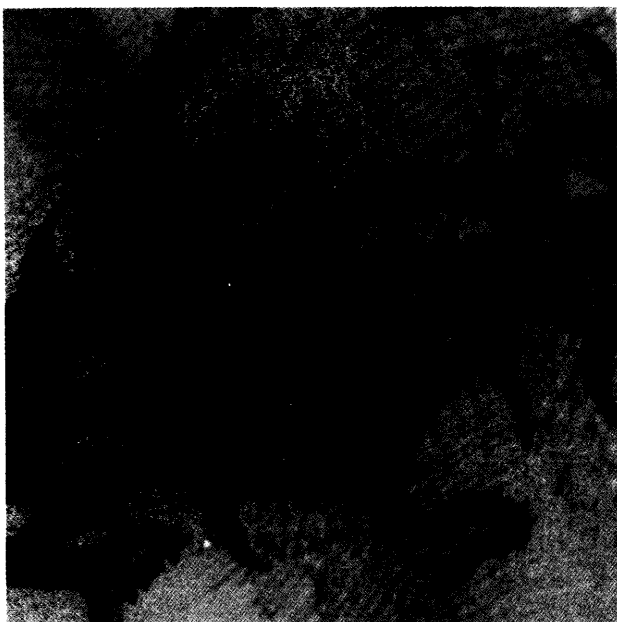
⁵ Antes de la aparición de *La Cruz* en 1855, es necesario destacar la presencia de otros periódicos de ideología conservadora: *El Sol* (1820-1829), *El Observador* (1826), *El Defensor de la Religión* (1827-1831), *El Conservador* (1831-1832), *La Luna de Vulcano* (1833-1836), *El Mosquito Mexicano* (1834-1837), *El Católico* (1845-1847) y *El Ilustrador Católico Mexicano* (1846). *La Cruz* se publicó en la ciudad de México de 1855 a 1858.

llevando acaso de espuela el recuerdo de la época distante en que, como periodista y funcionario público, su fogosidad e inexperiencia pagaron tributo a las ideas ahora en boga, y queriendo dar más solemne testimonio de la rectificación de las suyas. Encargóse pues de la dirección y redacción de *La Cruz*.⁶

Ciertamente, parecía que la toma de la dirección de *La Cruz* era para el poeta lateranense la reivindicación de una postura política, ya que había transitado de diputado de la Legislatura liberal de Veracruz a engrosar las filas conservadoras. Después de haber defendido con gran convicción los ideales liberales, Pesado se percató que el proyecto liberal no lograba ni la cohesión ni el progreso deseados, el desorden y los enfrentamientos civiles menudeaban, por tanto decidió que la mejor opción era regresar a las formas tradicionales de gobierno y rescatar las instituciones coloniales que mejor funcionaban de acuerdo a la idiosincracia del pueblo mexicano. A través de las páginas del *La Cruz*, Pesado se opone al proyecto de modernidad tan ponderado por los liberales y trata de alertar sobre la manera en que esta modernidad rechaza lo establecido, sólo para generar un gran caos social. Además, señala las contradicciones retóricas en que caen los liberales a través de la escritura de la Constitución del 57.

José Joaquín Pesado había cobrado prestigio por la publicación en 1839 de un volumen de poemas amorosos y sagrados, titulado sencillamente *Poesías*. Después de agotada la primera edición –reducida como eran todas las de la época– Ignacio Cumplido, el editor, saca a la luz una segunda en 1840. El poeta había colaborado en las publicaciones de la Academia de Letrán y editado en 1854 *Las Aztecas*, libro de poesías tomadas de los antiguos cantares mexicanos. En 1857, a la edad de 56 años, Pesado publica en *La Cruz*, a lo largo de siete semanas –del número 78 al 84– la *Controversia pacífica sobre la nueva Constitución mejicana*. Posteriormente el trabajo aparece

⁶ José María Roa Bárcenas. *Biografía de José Joaquín Pesado*, Jus, México, 1962. p. 42



condensado en un opúsculo salido de la imprenta de Ignacio Arango, en la ciudad de Morelia.

Pesado establece un debate, nada pacífico y sí muy incisivo contra la primera constitución realmente liberal de la historia mexicana. El 5 de febrero de 1857, los legisladores liberales le habían jurado lealtad frente a un crucifijo. El mismo Valentín Gómez Farías, el anciano patriarca de la Reforma y de la libertad, fue el primero que la juró de rodillas, ante el Evangelio.⁷ Si reflexionamos un poco en esta escena, resulta evidente su fuerte connotación religiosa; los grandes patricios de la nueva República se ponían de hinojos ante las dos escrituras por excelen-

⁷ Justo Sierra rememora esta emotiva escena en su libro *Elementos de historia patria*, en el capítulo dedicado a la República. v. *Obras Completas*, IX. Ensayos y textos elementales de Historia. Ed. ordenada y anotada por Agustín Yáñez. México, UNAM, 1977, p. 373.

cia: la Biblia y la Constitución; lo sacro y lo profano, compartiendo un mismo espacio.

Pesado inicia su escrito con la descripción de la atmósfera de alarma que había generado la aparición de la Constitución, denuncia que al arremeter contra la Iglesia pone en peligro las “prendas más caras del pueblo mexicano: su unión, su religión y su independencia”⁸. Esta referencia obvia a los tres valores que defendió el Ejército Trigarante, ancla el discurso de Pesado al momento fundador de la nación mexicana. En otras partes de su debate, el director de *La Cruz*, insiste en la idea de la unión, al mostrar la importancia de la Iglesia como institución social que logró vincular a una sociedad tan heterogénea como la novohispana y no desaprovecha más adelante, en recordar a los liberales que no hay pacto más solemne, ni más explícito que el celebrado por nación mexicana al jurar su independencia: “ofreció mantener incólume la religión católica, y conservar a sus templos, a sus ministros y a sus bienes”⁹. Y por supuesto, dice Pesado, no hay Congreso que esté arriba de los pactos de la nación. Con este argumento Pesado pretende mostrar como la nueva constitución desea la desunión nacional, la desestabilización.

El escritor denuncia a un Estado moderno que desea echar mano de las riquezas de la Iglesia, defiendo los bienes y el fuero religioso, ya que con los primeros, se puede ayudar a los pobres y con el fuero se garantiza la respetabilidad de sus ministros. “La sociedad –dice– echará de ver más tarde, con cuanta sabiduría estaban ambos privilegios reconocidos, y procurará reparar los males, que un espíritu imprudente de innovación aconseja hoy con tanto empeño”¹⁰ Recuerda los infortunios que ha traído la “filosofía incrédula” en los 50 años que lleva de provocar calamidades, bajo las promesas pomposas de “paz, progreso y felicidad”.

⁸ José Joaquín Pesado, *Controversia pacífica sobre la nueva constitución mejicana*. Imprenta de I. Arango, Morelia, 1857. p. 5.

⁹ *Ibid.* p. 38.

¹⁰ *Ibid.* p. 40. El subrayado es mío.

Es interesante ver cómo Pesado impugna las revoluciones modernas, porque pretenden separar al Estado de la Iglesia; cuando a su juicio, justamente, la institución religiosa es la que forma buenos ciudadanos, “los firmes creyentes son los buenos ciudadanos”¹¹ puntualiza. Intuitivamente ve venir lo que será uno de los mayores golpes asestados a la iglesia por parte de la modernidad: la separación de la esfera moral y la religiosa. Ahora los liberales se encargarían de promover la urbanidad, la honestidad, el respeto al Estado, esto es una ética moderna. En lo sucesivo el valor social más importante será el conocer las buenas costumbres, no la fe. El Estado se asumirá como el organizador de prácticas sociales, siempre vigilante de la responsabilidad individual, de la moral cívica, para así garantizar el camino hacia el progreso.¹²

Más adelante, el autor censura la declaración que realiza el Congreso antes de enlistar las disposiciones de la Constitución. El texto enuncia que es producto de azarosas circunstancias, por tanto puede contener errores y dada la mutabilidad del pueblo, reconoce la imposibilidad de legislar para generaciones futuras. Los congresistas llevados por un sentido de honestidad habían confesado que su obra era falible. Pagan caro su error, la pluma artera de Pesado les da en el blanco. Nuestro autor, apoyado en esta frase, va analizando cada aseveración del discurso, para evidenciar la falta de responsabilidad del cuerpo legislativo.

Si los liberales, en la propia Constitución, confiesan que su obra es producto de las circunstancias, entonces tiene la ligereza y volubilidad de las veletas. Pesado señala: Si la carta magna puede contener errores, “¿Cómo después de esta declaración

ordena que el nuevo código sea jurado por todo funcionario público, sin excepción alguna?”¹³. Para el conservador es totalmente absurdo reconocer la naturaleza cambiante del pueblo, abriendo la puerta a la posibilidad de reformas y después cerrarla en el artículo 129 que a la letra exponía: “la presente constitución no puede ser adicionada o reformada”¹⁴. El poeta hace ver que los liberales saben que las reformas más pertinentes irían en el sentido de moderar las atribuciones del Estado; por eso de antemano evitan esta posibilidad, ello explica la falacia.

Jamás el partido liberal ha incurrido en mayores inconsecuencias, no obstante, de ser tan fecundo en ellas, anota Pesado, que cuando proclama la igualdad y al siguiente renglón excluye a la Iglesia, elimina los fueros y conserva los del Congreso, proclama la libertad de pensamiento y sofoca la palabra de la oposición. El poeta evoca la fuerza de la Historia, quien finalmente juzgará la acción de los individuos:

La historia es en sí incorruptible, porque es bajo cierto aspecto providencial, ella sirve para recordar a los hombres sus extravíos. Ella revela los designios adorables de la Providencia en el orden de los sucesos, a despecho de los que se atreven a oponérsele, ella en fin sobrevive a las facciones y a los partidos, triunfa del tiempo, y lega en los siglos futuros la gloria y la ignominia. a las notabilidades del momento.¹⁶

Como podemos observar la visión de la historia que manifiesta Pesado es providencialista. Esta filosofía de la historia había sido expuesta por el italiano Giambattista Vico, en su obra *Principios de Ciencia Nueva*, en el siglo XVIII. En ella el filósofo postula que la Divina Providencia es la arquitecta de las naciones, ya que a través de esta fuerza se dispone el fin universal de los hombres. Vico presentó estos postulados, antes del gran movimiento ilustrado, en 1725. Dada su raíz profundamente religiosa y conciliadora, resultaron adecuados para la argumentación de José Joaquín Pesado.

¹¹ *Ibid.* p. 69.

¹² Al respecto es interesante leer el artículo de J. Habermas “La modernidad, un proyecto incompleto” en Hal Foster (comp.). *La posmodernidad*, Kairos, Barcelona, 1985. Aquí Habermas revela la distancia abismal entre el ser y el poder ser de las sociedades modernas occidentales, por tanto se puede reconocer el carácter inconcluso del proyecto de modernidad, las promesas que se planteó un día el Iluminismo, aún no se han cumplido.

¹³ *Controversia*, p. 15.

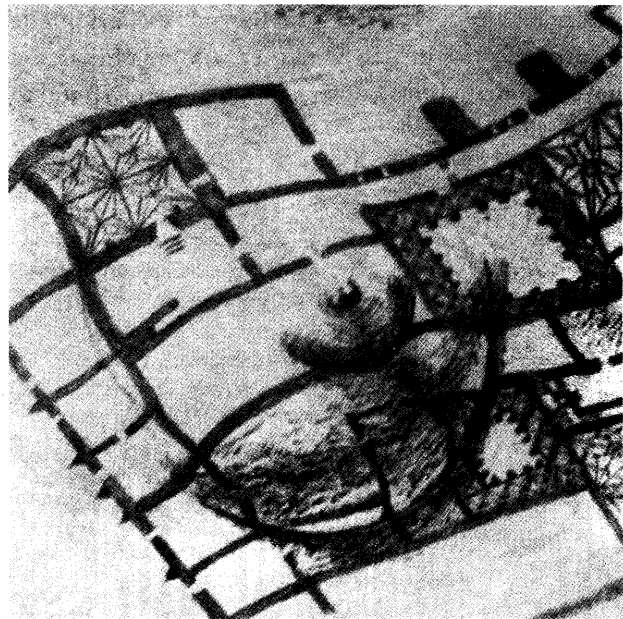
¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ *Ibid.* p.10.

El punto al que el poeta conservador le dedica más espacio de reflexión es al contradictorio dogmatismo de la constitución. Inicia su análisis revisando la notable frase con la que comienza la carta magna. “En el nombre de Dios y con la autoridad del pueblo mexicano”, *incipit* de antología para un texto secular. Para Pesado, el contrasentido parte de invocar a Dios inútilmente y luego tomar del pueblo un poder que restringe el poder del pueblo mismo. Obviamente, esta enorme contradicción ideológica, revela la manera en que los partidarios liberales estaban violentando los códigos de referencia de la sociedad mexicana. Ansiosos por cambiar el modelo de inteligibilidad religiosa que había caracterizado el periodo colonial, ahora deseaban imponer un nuevo código racional, que diera explicación a las nuevas formas políticas.

Más adelante, José Joaquín Pesado se detiene en las siguientes frases: “El congreso proclamó altamente el dogma de la soberanía del pueblo, y quiso que todo el sistema constitucional fuere consecuencia lógica de esta verdad luminosa e incontrovertible”¹⁶ Nosotros creíamos, comenta socarronamente, que dogmas propiamente hablando, sólo los había en la religión revelada por Dios. Acusa al liberalismo de avasallar al entendimiento, ya que establece un dogma decisivo y terminante: además adjetivándolo de incontrovertible, le asigna la esencia de irrefutable. Se burla recordando cómo los pitagóricos se negaban a dar la explicación de algunas de sus doctrinas contestando *magister dixit*, se pregunta si ahora los mexicanos, contestarán “el congreso dijo”.

Los liberales caen en otra contradicción, al solicitarle a la ciudadanía el juramento de la nueva constitución, señala Pesado, porque: “el juramento es un acto que pertenece a la virtud de la religión: acto por el cual se honra a Dios, porque se reconoce que es la verdad por esencia”¹⁷. Por tanto como acto íntimo del hombre frente a la divinidad, resulta absurdo, asevera Pesado, que sea solicitado por alguien



que niega la existencia de Dios, que desconoce la Providencia. Para qué lo requiere el impío que se burla de la fe. Es más, quien en estas condiciones presta juramento, ofende a Dios, burla a la conciencia y amenaza a la sociedad, termina exclamando: “Nosotros no podemos comprender, como siendo el juramento un acto exclusivamente [sic] religioso, puede pedirse, y puede otorgarse para prestar obediencia a una ley que ataca la religión”¹⁸

Como podemos observar Pesado señala la manera en que los legisladores liberales estaban imponiendo unas leyes que violentaban la realidad, al no tener en cuenta la situación del país. La contradicción que apunta Pesado, entre el concepto de ley y la costumbre, fue señalada también por Gabino

¹⁶ *Ibid.* p. 18.

¹⁷ *Ibid.* p. 45.

¹⁸ *Ibid.* p. 52

Barreda en 1872. La crítica de Barreda está orientada a la idealidad con que se manejaron los liberales al imponer preceptos legales, sin analizar el contexto sociocultural:

Este carácter puramente teórico y fantástico de la mayor parte de los legisladores y gobernantes en virtud del cual se imaginan que basta con que una prevención esté escrita en una hoja de papel que se llama Constitución o en otra titulada Bando, para que todo mundo se apresure a obedecerla por más que sea contraria a las costumbres y a su voluntad, este hábito de creer que se ha hecho cuanto era necesario, cuando se ha formado un mandato terminante, es uno de los más fecundos veneros de desilusiones prácticas y de continuos trastornos públicos.¹⁹

La modernidad impuesta por el partido liberal, rechazaba la tradición para constituirse con sus elementos, negaba el pasado para visualizar un porvenir promisorio. La modernidad repudiaba lo religioso, como algo que ya no podía ser, pensado desde sus presupuestos. La línea que separaba la modernidad de la tradición, según los pensadores ilustrados, era la misma que distinguía lo escrito de lo oral, lo salvaje de lo civilizado, el presente del pasado. Por tanto, la característica de lo moderno era la escritura, ya no se trataba de descubrir los secretos de un orden, sino de producir un orden para escribirlo en un texto. El logos, la razón que gobernaba esta nueva era debía producir las nuevas redes de conocimiento, que permitieran dar coherencia al entorno.

En esta transición de la tradición a la modernidad era importante generar un nuevo cuerpo doctrinario que normara la sociedad que se deseaba crear. Para sustituir las antiguas y sagradas escrituras que explicaban el orden del mundo creado por Dios; los liberarles emitieron unas nuevas escrituras, que daban cuenta del recién inaugurado orden civil: la Carta Magna. De esta manera, la Biblia, escritura sagrada por antonomasia cedía su lugar a la Consti-

tución, documento que pretendía ser sacralizado por los congresistas del 57, vía un juramento. También el mesianismo religioso se trasladó a este texto civil, en opinión de Pesado de manera muy engañosa, prometiendo progreso y bienestar. Es más, el Estado subsumía el papel que había sido ejercido por la Iglesia: el de ser el mediador de la salvación común, ahora el Estado jerarquizaba los órdenes sociales, daba origen a las liturgias del poder y distribuía las gracias.

Pesado finaliza esta apología de la religión, destacando que el hombre es un ser eminentemente religioso y por tanto lo mejor es no violentar esta naturaleza humana. Recomienda que se busque la armonía entre Iglesia y Estado, de lo contrario, el pueblo sufriría la opresión “a falta de razones se aumentarán las ballonetas [sic], y en lugar de la persuasión vendrá la violencia”²⁰. Ciertamente el Estado a través de la violencia impuso el nuevo orden civil: exclaustró religiosos, cerró conventos, desamortizó bienes. Aunque, lo más importante es que hizo suya la estructura de la Iglesia, al eliminar las facultades que poseía, éstas pasaron al control del Estado. Así la nación como comunidad imaginaria fue construida, sobre las ruinas del edificio simbólico precedente: la Iglesia.

Finalmente, el poder civil ganó la batalla más importante al apropiarse del discurso religioso, documentos de esta época lo demuestran. Muchos tenían al calce la leyenda “Dios y libertad”, el lenguaje de los funcionarios recordaba al de los clérigos “Quiera la Divina Providencia proteger nuestros trabajos”; “Concordia: Diosa de la unión y de la fraternidad, divinidad tutelar de los pueblos libres” “Demos gracias al Todopoderoso que nos ha concedido el beneficio de conocer nuestros pasados extravíos”. Los héroes de la Independencia eran los “redentores gloriosos”, Hidalgo “el gran sacerdote de nuestra iglesia, el verdadero ministro de Dios”; la libertad ahora estaba expresada en la “sagrada autoridad de

¹⁹ Gabino Barreda, “La instrucción pública” en *Diario Oficial*. México, noviembre de 1827. p. 15

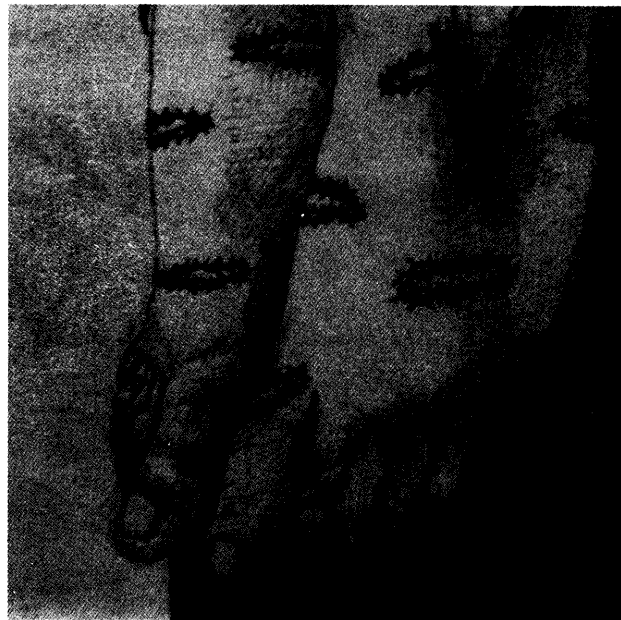
²⁰ Controversia, p. 7.

la ley". El gobierno cuidaba que "la casa fuera un asilo sagrado".

Así, las oraciones cívicas estaban plagadas de fórmulas provenientes de la literatura religiosa cristiana; estas expresiones eran familiares y reconocibles por el común de la gente, de tal manera que esto evitaba un rechazo ideológico a las nuevas propuestas expuestas por los liberales. "México, en asaz sorprendente transformación, se reconceptualizaba de manera que una delgada cortina separaba —más bien unía— su imagen cívica y su imagen sacra de sí mismo"²¹.

De esta manera, la nación mexicana emerge con toda la majestad de lo sagrado, sus decretos son imperativos, la obediencia que se le debe es incondicional. Ella impone sus tabúes, sus ritos y sus ceremonias —banderas, himnos, conmemoraciones— y crea sus héroes y sus grandes mitos fundadores.

Para concluir diré que en la primera mitad del siglo XIX, México sufre una gran escisión entre la institución eclesiástica y el nuevo Estado—nación, antes de que la separación sea definitiva, se da entre ellos una batalla discursiva, un enfrentamiento en el nivel de los argumentos retóricos. En esta disputa subyace la vieja creencia de que la palabra escrita tiene el valor de verdad, y por tanto tiene la capacidad de imponer las normas morales y la ética social. La verdad de la escritura se presenta como la única vía para orientar el sentido de la vida y con este argumento el discurso civil gana la batalla al desgastado discurso religioso. ■



Bibliografía

- Cassirer, Ernest, *Filosofía de la Ilustración*. Trad. de Eugenio Imaz. FCE, México, 1972.
- Certeau, Michael de, *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. UIA, México, 1996.
- Foster, Hal (comp.), *La posmodernidad*. Kairos, Barcelona, 1985.
- Habermas, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad: doce lecciones*. Taurus, Madrid, 1989.
- López Cámara, Francisco, *La génesis de la conciencia liberal*. UNAM, México, 1988.
- Matute, Alvaro (comp.), *Estado, Iglesia y sociedad en México siglo XIX*. UNAM—Porrúa, México, 1985.
- Mora, José María Luis, *Obras Sueltas*. Librería de Rosa, París, 1867.
- Pesado, José Joaquín, *Controversia pacífica sobre la nueva Constitución mejicana*. Imprenta de I. Arango, Morelia, 1857.
- Reyes Heróles, Jesús, *El liberalismo mexicano en pocas páginas*. FCE, México, 1985.
- Roa Bárcenas, José María, *Biografía de José Joaquín Pesado*. Jus, México, 1962.
- Sierra, Justo, *Obras Completas*. UNAM, México, 1977.
- Vico, Giambattista, *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*. FCE, México, 1987.

²¹ Brian F. Connaughton, "La sacralización de lo cívico" en Alvaro Matute (coord.) *Estado, Iglesia y sociedad en México siglo XIX*. UNAM—Porrúa, México, 1995.



LA COFRADÍA DE COSME Y DAMIÁN

EN EL SIGLO XVIII

Alicia Bazarte Martínez*

El enfermo que no quiere
que le avisen que se muere,
es un necio y temerario.

La familia o amigos
que no lo sacramentan,
una pandilla de crueles
y desalmados.

Leyenda en el claustro de la Iglesia
de San Cosme. México, D. F.

En la sociedad novohispana tan fuertemente segmentada y corporativista no podía dejar de existir la cofradía gremial de Cosme y Damián de la que me ocuparé; sin olvidar aquellas cofradías hospitalarias con sus santos patronos, con sus enfermeros mayores y sus semaneros, tan necesarias para el buen funcionamiento de los mismos. No me ocuparé de aquellas que mantuvieron camas en diversos hospitales para sus cofrades enfermos, Tampoco mencionaré a las que tenían como obligación dar a sus hermanos de religión “médicos y boticarios de ciencia y conciencia”, ni hablaré de las cofradías de la Santa Veracruz, fundaciones necesarias para que se estableciera un hospital de la orden de San Juan de Dios. Pues tocar estos temas representaría abarcar una gran parte de la Historia de la Medicina en nuestro país.

La institución de la Cofradía en la Nueva España a través de sus miembros logró paliar, en gran medida, la asistencia a los enfermos y moribundos, ya que se consideraba que todo cofrade que estuviese enfermo debería ser curado con toda diligencia y cuidado por su hermano de religión; se le deberían procurar los últimos sacramentos y asistirle a la hora de su muerte. Además, la práctica de la caridad a través de la Cofradía incentivaba a los miembros a establecer obras piadosas y a heredar bienes materiales o capitales destinados a la cura de las enfermedades y sobre todo a la asistencia de los enfermos durante las continuas epidemias que padecía la población novohispana.

La Cofradía de San Cosme y San Damián fue una cofradía gremial. Es muy difícil, en ocasiones, separar la cofradía del gremio:

Ya que fieles al espíritu religioso de su tiempo, al concepto que de la vida se tenía, (las personas de un mismo oficio o profesión) se organizaban también en cofradías, o sea en la versión religiosa de su mismo gremio. No había corporación que no formase una hermandad, puesta bajo la advocación de uno o más santos de la Iglesia.¹

¹ Santiago Cruz, Francisco, *Las artes y los gremios en la Nueva España*, Editorial Jus, México, 1960, p. 53.

Para esto se escogía de preferencia a aquel santo o personaje celestial que hubiese ejercido el mismo oficio que los del gremio. Otra de las diferencias entre la cofradía y el gremio era que el gremio reglamentaba sobre todo las relaciones laborales, o se ocupaba únicamente de los trabajadores, mientras que la cofradía hacía extensiva su protección social y religiosa hacia los familiares de los agremiados.

¿Quiénes fueron Cosme y Damian?

Los hermanos Cosme y Damián nacieron en Arabia y estudiaron ciencias en Siria haciéndose famosos en la práctica de la medicina, se dice que practicaron su profesión con gran aplicación y éxito y nunca cobraron ni gratificaciones ni tasas. Vivieron en Egea, Cilicia y cuando no podían sanar mediante sus conocimientos médicos lo hacían por medio de la oración.

Cuando comenzaron las persecuciones de Dioclesiano, fueron aprendidos por orden de Lysias gobernador de Cilicia, después de varios tormentos fueron decapitados alrededor del año 303. Theodoret obispo de Cyrus en el S. V menciona que sus reliquias fueron depositadas en ese sitio en una iglesia que lleva sus nombres.

Según relata Procopius Justiniano (527 d. C.) considerando como preciosas esas reliquias construyó él en Constantinopla una iglesia como monumento a su gratitud por haber recobrado su salud después de una penosa enfermedad.²

² Butler, Alban, *Vida de los Santos*, Editorial LIBSA, Madrid, 1922, pp. 134-135.

Iconografía

La representación más antigua que se conoce es un mosaico de su basílica en Roma del S. VI, Cosme y Damián visten túnica y manto como los personajes romanos y de categoría. En este mosaico como en la mayoría de las representaciones llevan una cartera colgada del cinto para los instrumentos quirúrgicos. Sin embargo Cosme y Damián en su iglesia de México únicamente llevan la palma del martirio.

Sus atributos personales son los instrumentos de su profesión: tarros y recipientes de farmacia, en ocasiones cajas con cajones para medicinas, lancetas o espátulas, punzones, de Hueso, etc.; también se les representa con instrumentos de barberos de

cuyo gremio, algunas veces son patrones: tijeras, peines, con un libro o escribiendo una receta.



La Devoción

La devoción de Cosme y Damián fue introducida en la Nueva España apenas unos años después de la Conquista, le correspondió al primer obispo de México Fray Juan de Zumárraga fundar una ermita y un hospital para pobres forasteros bajo la advocación de ambos santos. Se encontraba esta ermita a extramuros de la Ciudad de México y para 1581 era frecuentemente visitada, sin embargo en 1667 los franciscanos fundaron en el mismo lugar el observante convento de la Recolectión bajo la advocación de Santa Ma. de la Consolación conocida también durante ese siglo como la Milagrosa Imágen de Nuestra Señora del Valle. Las imágenes de Cosme y Da-

mián siguieron en ese convento pero sin el culto del que eran merecedoras.

El 20 de agosto de 1672, en ese mismo sitio se puso la primera piedra para la edificación de la iglesia que actualmente conocemos como parroquia de San Cosme sita en la avenida Rivera de San Cosme. (Aunque también se conserva la imagen de San Damián únicamente permaneció el nombre de San Cosme). En 1854 parte del convento volvió a desempeñar la función para la cual había sido creado, ya que fue convertido durante varios años en hospital militar.

Si bien, como hemos visto nuestros santos tuvieron su propio santuario, no fructificó su devoción al haberse cambiado la advocación del templo.

Es hasta 1692 cuando empezamos a tener noticias de la cofradía de Cosme y Damián funcionando en el templo de la Santísima Trinidad, mejor conocido como la Santísima en donde la élite, la crema y nata de los tres gremios: “chirurgos, flebotomianos y farmacopeos” (cirujanos, flebotomistas y farmacéuticos) de la Nueva España, se reunieron para fundar la cofradía gremial que representaría el conocimiento médico, la caridad cristiana y la fe y esperanza en la curación humana y divina. Cosme y Damián ofrecían la confianza de la curación a sus devotos: por el reconocimiento que se les acordaba como los mejores y más milagrosos santos de la antigüedad, por ser portadores de los conocimientos de la medicina y por la promoción que el gremio hizo a estos santos que pronto se convirtieron en indispensables para la élite de la sociedad novohispana.

La archicofradía de la Santísima Trinidad

La vida e historia de la cofradía está unida a la de la Archicofradía de la Santísima Trinidad, que se estableció en la iglesia del mismo nombre el 20 de marzo de 1580, día que coincide con la agregación asu homónima en Roma. Es decir la mayoría de las cofradías de la Ciudad de México tenían que obtener las indulgencias de Roma, ya fuera directamente solicitándolas a Congregación de Indulgen-

cias, en la Iglesia Lateranense en Roma, o bien obteniéndolas a través de la cofradía homónima en Roma, en nuestro caso se solicitaron a la Cofradía de la Santísima Trinidad de Roma.³ Dos años después el 2 de junio de 1582, el Arzobispo de México Pedro Moya de Contreras autorizó la publicación de las indulgencias así como la reproducción del sello cruz ()⁴ que se le autorizó usar a la Archicofradía siempre y cuando “se haya de ejercitar en el hospedaje de peregrinos, curación de enfermos o convalecientes o en el cuidado de algunas doncellas”. Se publicó por primera vez la bula con las indulgencias el 26 de septiembre de 1585 (notese: día de la fiesta patronal de Cosme y Damián). Esta bula sería el inicio de la archicofradía que logró acumular el mayor número de indulgencias para compartir con sus cofradías agregadas y con los hermanos pertenecientes a ellas.⁵

El misterio de la Santísima Trinidad ofrecía a la misma Archicofradía la oportunidad de reproducir el esquema divino en la tierra y así pudo congregarse en su seno al mayor número de cofradías gremiales convirtiéndose y consolidándose a lo largo de los siglos XVII y XVIII en la primera y más importante archicofradía gremial del Reino.

La mayoría de estas cofradías se agregaron a la Santísima en los últimos veinte años del siglo XVII, para beneficiar de las indulgencias, aunque ya existían independientes. Por su parte la Archicofradía de la Santísima procuró estar siempre al corriente de sus agregaciones que se efectuaban cada quince o veinticinco años (en el año del jubileo), y estuvo pendiente siempre que se le sumaba una cofradía, para aumentar en Roma la cantidad de indulgencias por lo que llegó a acumular la cantidad de 81 000 años de indulgencia parcial para cada una de las fiestas patronales. Sin contar con las plenarias que se ofrecían al cofrade el “día de su entrada a la cofradía, a los que estuvieren en artículo de muerte

³ ARCHIVO GENERAL DE LA NACION (desde ahora AGN), Ramo: Cofradías y Archicofradías, vol. 38.

⁴ *Ibid.*

⁵ AGN, Patronato Eclesiástico, Sección Cofradías y Archicofradías, Caja 40, Bula e indulgencias de la Santísima Trinidad, 1781.

si arrepentidos verdaderamente, confesados y comulgados invocasen devotamente el Santísimo Nombre de Jesús, con la boca si pudieren y si no con el corazón.”⁶

La calidad de los miembros de la cofradía

Las constituciones o reglamento de la hermandad de Cosme y Damián exigieron que únicamente tuviera treinta y tres miembros y que fueran los más distinguidos entre los cirujanos, flebotomianos y farmacéuticos. Que éstos estuvieran examinados y que dejaran copia manuscrita de su título. Entre estos títulos pudimos apreciar las preguntas que también en número de treinta y tres tenían que responder los de la hermandad trinitaria ante el protomedicato: A los cirujanos se les preguntaba cómo se tenía que practicar una cesárea, a los flebotomianos, cuáles eran las mejores arterias o venas para sangrar, o a los farmacéuticos sobre el espíritu de las sustancias.

El número treinta y tres es un número que aparece frecuentemente en los acervos de las cofradías, treinta y tres miembros, treinta y tres doncellas dotadas, treinta y tres pupilas en un colegio, es decir identificarse con los años que Jesucristo vivió en la tierra y en que se consideraba se alcanzaba la plenitud de la vida, también se decía que es la edad con que los fieles difuntos van a resucitar el día del juicio final.

No faltó ocasión en que se presentó la solicitud de una partera para ingresar a la cofradía lo que escandalizó a los cofrades y aunque la partera ofrecía una buena limosna éstos se negaron horrorizados de la osadía de la mujer.⁷

En otro juicio de 1807, Doña Salomé Bustamente en la ciudad de Zacatecas, hizo una petición a la cofradía para que se le permitiera seguir despachan-

do medicinas en la farmacia que fuera propiedad de su marido, y la cofradía se niega por “las muchas quejas que hay porque despachan mujeres”, por lo cual se le obligó a que buscara un oficial instruido que despachara las recetas, aún si Doña Salome se lamenta “que las quejas vengan de un corazón dañado que quiere solicitar mi ruina viendome pobre infeliz viuda rodeada de familia”.⁸

En fin el prestigio de esta cofradía originó cientos de solicitudes para que ampliara el número de su gremio, cosa que nunca se logró y para poder satisfacer la demanda, se decidió crear otra cofradía bajo el título del Santo Cristo de la Salud, la que aunque se hallaba a cargo de los cirujanos, boticarios y barberos recibió por cofrades a “personas de todos oficios, calidades y sexos”.⁹

Si bien como vemos el Santo Cristo de la Salud ofreció que se asociarían personas de todos los oficios, calidades y sexos, no fue así con los chinos barberos del portal de mercaderes también llamados de Cortina, a quienes no solamente no se les aceptaba en la cofradía sino que además por poder asistir a los enfermos en sus domicilios u hospitales, tenían que pagar \$156.00 anuales a la Cofradía del Santo Cristo de la Salud y \$200.00 anuales a la Cofradía de Cosme y Damián.¹⁰ Siempre se quejaron de que se les restringían sus actividades ya que únicamente podían “rasurar, sacar muelas, y poner cáusticos”, aunque alegaban que eran muy buenos sangradores, aún así los flebotomianos no les permitían esta actividad por no tener competencia. En 1697 Gamelli Carreri viajero italiano de paso por México relata asombrado: “Llegada la última procesión al Palacio Real tuvieron contienda los chinos (indianos de Fi-

⁶ AGN, Bienes Nacionales, Vol. 642, exp. 2.

⁷ AGN, Fondo: Patronato Eclesiástico, Sección Cofradías y Archicofradías, Caja 14, exp. de 1726.

⁸ AHEZ, Medicina, exp. de 1807

⁹ AGN, Bienes Nacionales, vol. 197, exp. 7.

¹⁰ AGN, Ramo Cofradías y Archicofradías, Vol. 38, “libro de cuentas de la cofradía del Santo Cristo de la Salud agregada a la de los tres gremios quirúrgicos, farmacopeos y phlomotomianos” libro que abarca desde febrero de 1740 a enero de 1741. Y se explica como se recoge dinero a los chinos de la plaza del volador, chinos barberos filipinos también llamados de cortina.

lipinas) con los cofrades de la Santísima Trinidad, de que resultó que se dieron golpes con las mazas y cruces, y muchos quedaron heridos”¹¹. También tenemos reportes de que no se les aceptaba en la cofradía por rasurar y tener abiertas sus cortinas los domingos durante la misa de las doce.

Las fiestas y procesiones

—Las festividades a que estaban obligados a participar, a ofrecer misas por los vivos y difuntos, a procesionar solemnemente y a dotar huérfanas eran: el día de la Santísima Trinidad, el día de San Cosme y Damián (26 de Septiembre), el día de Santa María Magdalena, el Jueves Santo en que debían asistir y participar en el paso con sus túnicas rojas, la insignia del Santo Cristo y recorrer las calles en la procesión de la penitencia que hacía cada año la archicofradía del Santísimo Sacramento.¹²

La descripción del jueves santo es la siguiente: “Se intercalaban entre las diferentes congregaciones personas que cargaban las veneradas imágenes de las cofradías agregadas a la archicofradía de la Santísima Trinidad: San Pedro, el Señor de las Tres Caídas, el Cristo de la Salud, San Cosme y Damián, etc., al final una compañía de infantería marchaba al compás de la música. García Cubas nos habla del traje que los cofrades de la Santísima Trinidad portaban en dicha ocasión: “... usaban túnicas rojas y escudos de metal con cruces triangulares en el pecho. Su estandarte

tenía una cruz roja y azul en campo carmesí, y lo conducía el tesorero de la archicofradía.”¹³ Los cofrades de Cosme y Damián y los del Santo Cristo de la Salud, tenían que usar los trajes de la Santísima

ya que eran uniformes para todos los que pertenecían a cualquiera de las cofradías agregadas a la Archicofradía de la Santísima Trinidad, ya que compartían un espacio en el templo y también las indulgencias.

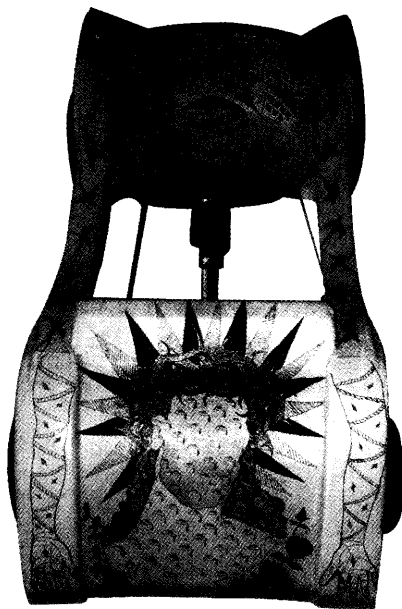
El llevar estos sacos era una obligación puesto que se les había investido con ellos como cofrades de la Archicofradía se les encomendaba en las constituciones “procuren no faltar, cuando fueren llamados a las procesiones, y congregaciones generales, trayendo sus sacos, cuando se les avise...”¹⁴ Existen

las palabras que debía decir el Rector de la cofradía al ponerles el saco, al ceñirles el cíngulo y al entregarles la candela encendida en la mano derecha:

Al poner el saco: “Induat te Deus novum hominem, qui secundum Deum creatus est in justitia, & sanctitate veritatis. In nomine patris, & filij, & spiritus sancti. Amen.”

Al ceñir el cíngulo: “Accipe cingulum super lumbos tuos, ut sint proecincti in signum caritatis, & temperantiae. In nomine patris, & filij, & spiritus sancti. Amen.”

Al dar la candela encendida en la mano derecha: “Sic Luceat lux vestra coram hominibus, ut vidat opera vestra bona, glorificent patrem vestrum, qui in Coelis est. In nomine patris (+) filij (+), & spiritus sancti (+). Amen”.¹⁵



¹¹ Citado por Montoya, Cristina, *La Iglesia de la Santísima Trinidad*, México, UNAM.

¹² AGN, Bienes Nacionales, Vol. 465, Exps. 35 a 43 de 1606.

¹³ Citado por Montoya, Cristina, *op. cit.*

¹⁴ AGN, Bienes Nacionales, vol. 642, exp. 2.

¹⁵ *Ibid.*

Pero sin duda las festividades de Cosme y Damián y de la Transfiguración (festividad del Santo Cristo de la Salud), ofrecían a la hermandad la ocasión para hacer derroche y alarde de riqueza y ostentación, ya que los cohetes, castillos, luminarias se sucedían a lo largo de los novenarios de ambas devociones, terminando en una tertulia en donde podía asistir cualquier tipo de personas y en donde todos podrían disfrutar de los refrescos, dulces y colación que las cofradías ofrecían. No se olvidaba el banquete al que estaban convidados el Arzobispo y el Virrey.



Las obligaciones recíprocas

Estas consistían en asistir a las reuniones mensuales que se efectuaban cada día 26 del mes, después de la misa de 10:00 hs., que aunque extraña lo tarde de la misa se debía a que se consideraba que a esta hora los cofrades ya habían acabado de hacer sus visitas a hospitales y enfermos. Estas reuniones debían ser presididas por el Rector y el Mayordomo (contador y/o administrador) de la cofradía, quienes eran en general los maestros de cirujía.¹⁶ En estas reuniones se ventilaban los asuntos de la cofradía como eran el pago de patentes, la administración de obras pías y capellanías (de las cuales hablaremos en otra ocasión por ser muy extenso el tema), y en los libros de cabildos que-

daron asentados, en algunas ocasiones, remedios y procedimientos de curación que intercambiaban los ahí reunidos. Debían además procurar a sus congregantes la salud física, llevarles los sacramentos a la hora de la muerte, así como asistir a los entierros de sus hermanos con luces en las manos. Pagar su cuota de medio real semanal y asistir sin excusa ni pretexto cuando fueran requeridos por escrito.¹⁷

La cofradía por su parte tenía que proporcionar el saco y la cruz a los hermanos, y pagar veinticinco pesos para su entierro en esta forma: veinte pesos en reales, cuatro reales para autorizar la patente ante notario, tres misas rezadas, la caja, la cera, y desde luego ganaban todas las indulgencias de la Cofradía y de la Archicofradía de

la Santísima Trinidad, además de los sufragios, misas y jubileos concedidos a ambas cofradías.

Su altar

Con motivo de la reedificación de la Iglesia de la Santísima Trinidad entre 1780 y 1783 el altar que compartían Cosme y Damián y el Santo Cristo de la Salud fue totalmente renovado y a partir de los recibos de los artesanos que lo labraron y adornaron podemos imaginar la pesada carga económica que significó para los cofrades el tener que sostener una capilla digna de la devoción que promovían y de la preeminencia social que representaba. El costo de la renovación del altar fue de \$3 100.00

¹⁶ AGN, Ramo Cofradías y Archicofradías, vol. 38, en este volumen podemos apreciar como el mayordomo es el maestro de cirujía Don Antonio Felipe de Contreras, y en las constituciones o reglamentos se especifica que los cargos mayores de la cofradía de Cosme y Damián lo debían de ostentar los maestros de cirujía.

¹⁷ Ver las patentes o sumarios de indulgencias anexos.

En la iglesia de la Santísima Trinidad su altar era el primer colateral, frente al púlpito, se doró todo el retablo, se manufacturaron dos vidrieras para los santos con su respectiva llavecita para cada nicho. Contaba con dos cortinas de lustre de color café y con ramos de oro, forradas en tafetán amarillo, goteras y listones correspondientes, guarnecidas de puntas de oro.

Cosme y Damían estrenaron vestidos: eran dos túnicas de lustrina guarnecidas, dos capelos, dos borlas y dos cíngulos.

Al Cristo de la salud se le hizo peluca nueva, su sendal se labró con galones y forro de seda sin contar la tela de plata que se usó. Al altar se le pusieron manteles hechos con una pieza y media de tela de Bretaña ribeteado con 12 varas de encaje. La Cruz se doró con oro de 24 kilates y se le taraceo de marfil.

Se mandaron a hacer dos tibores de plata para los ramilletes, 4 candeleros de poco más de una vara de alto, más cuatro candeleros más para las andas. Un farol de vidrio fino y latón, se compró gran cantidad de cera y flores para que nunca faltara adorno al altar.¹⁸

El final de la cofradía de Cosme y Damián

Para esta misma época de la renovación de la Santísima 1783 Carlos III se propone cambiar a las cofradías gremiales por Montes Píos, y además aparece otra cofradía de Médicos en el Sagrario Metropolitano la de los Lacayos y Esclavos del Santísimo Sacramento que empezaron a competir con los de Cosme y Damián, con la ventaja de que los primeros contaban con una estufa (carroza para transportar el santísimo sacramento), caballos ricamente adornados y sus cofrades salían con sus uniformes y botas blancas a llevar el viático a los enfermos.

Años más tarde las Cortes de Cadiz dispusieron la suspensión de todos los gremios y sus cofradías en 1813. La cofradía de San Cosme y Damían se sumó a la del Santo Cristo de la Salud que como ya vimos era para cualquier persona que quisiera agregarse y continuó hasta bien entrado el siglo XIX. (la última vez que la encuentro reportada es en 1854).

Pensamos que al sumarse ambas cofradías se debe haber perdido una parte de las ofertas de la asociación de Cosme y Damían, puesto que los destacados cirujanos, flebotomianos y farmacéuticos no tenían ya la obligación de comprometerse y procurar la salud a sus hermanos de religión. Además, el mismo nombre de la cofradía que identificaba a los agremiados con los poderes y saberes de los santos médicos desaparecía, acabándose de este modo la confianza en la ayuda divina para la curación terrena, idea ésta tan presente en la sociedad colonial tan fuertemente marcada por la religiosidad.

¿Qué nos queda de esta esta devoción? Aún nos queda la iglesia y las esculturas de San Cosme y Damián en la Colonia San Rafael, este 26 de septiembre (día de su patronato) estuve en su recinto esperando encontrar fieles congregados en una procesión o romería, y esperaba saborear a la salida de la misa un rico buñuelo, sin embargo encontré el templo totalmente vacío y al ir a preguntarle a su párroco a qué se debía ese abandono por el culto me respondió: "hace muchos años que pasa desapercibida esta festividad, a la gente le gusta venir a la San Rafael únicamente al teatro, pero el domingo tendremos un concierto de órgano." Me despedí pensando que a pesar de todo todavía se conservan desde la época colonial algunos nombres de calles y colonias que nos recuerdan esas devociones tan firmemente promovidas y tan tristemente olvidadas con el paso del tiempo, pero que a pesar de todo aún se conserva el nombre de RIBERA DE SAN COSME para una de las principales avenidas de la Ciudad.■

¹⁸ AGN, Bienes Nacionales, legajos 2 al 9. "Cuaderno de recaudos que comprueban la Cofradía de San Cosme y Damián y el Santo Cristo de la Salud", en estos legajos se encuentra la contabilidad de la renovación del altar, así como el nombre de los artesanos que participaron en la restauración.



LOS JESUITAS COMO EDUCADORES PARA LA MUERTE Y SUS OBRAS

Ma. Concepción Lugo Olín*

Durante la colonia, época en que la vida y la muerte giraban alrededor de la religión y de la salvación del alma, las élites letradas redactaron una abundante literatura, tanto religiosa como funeraria, destinada, no sólo a preparar a los fieles para esperar, con el alma libre de pecado la llegada de la muerte mediante el fomento de la fe y el ejercicio de diversas obras, sino también para justificar, propagar y defender un conjunto de normas aprobadas en Trento y, de manera especial, aquéllas que fueran severamente atacadas por los reformadores protestantes.

Numerosos manuales escritos para cubrir tales requerimientos distinguieron a los jesuitas como la orden eminentemente contrarreformista y como brillantes educadores para la muerte. Algunas de estas obras se escribieron para cubrir las demandas de la Buena Muerte, congregación fundada en la Casa Profesa de la ciudad de México entre 1712-13, de donde se propagó hacia las principales ciudades del virreinato con el fin difundir esa preparación entre las élites urbanas.

Manuales de meditación

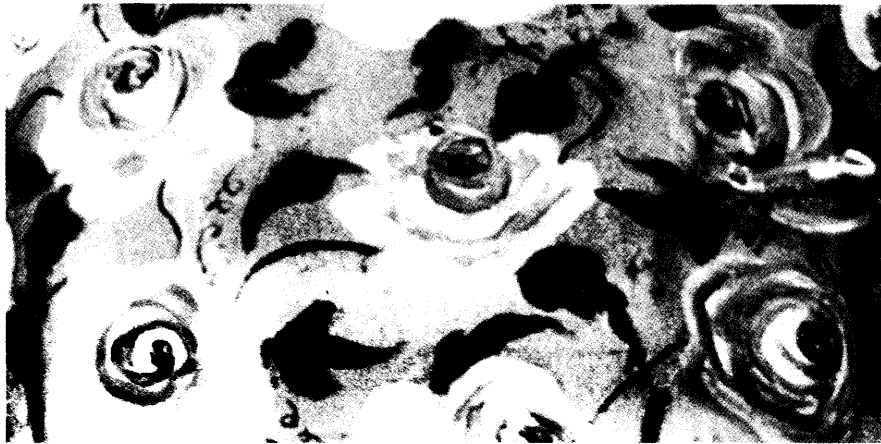
Dentro de esos textos se cuentan los manuales de meditación que redactaron los autores jesuitas con el objeto de apoyar uno de los aspectos más importan-

tes de su apostolado como fue la dirección de ejercicios espirituales.

Las reflexiones que contienen se basan en su totalidad en los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio en los que el santo alterna en forma, por demás inteligente, las *Sagradas Escrituras* y las enseñanzas de los Padres de la Iglesia, obras avaladas en Trento como las fuentes de la fe, con viejas tradiciones de la Europa medieval de los años de la peste que le sirvieron para saturar de aterrantes y macabras escenas algunos pasajes de las meditaciones y, de esta forma, lograr un hábil manejo de los sentimientos humanos con el propósito de alejar a los fieles del mal y encauzarlos hacia el perfeccionamiento de sus almas.¹

Para tal efecto Loyola y sus seguidores eligieron dos temas de reflexión que son los que se van a repetir tanto en los manuales de meditación como en otros escritos conocidos como *Libros del arte del buen morir*. Uno de esos temas se refiere a las Cuatro Postrimerías del Hombre: Muerte, Juicio, Infierno y Gloria, conocido también como Novísimos o Destino de las Almas, inspirado en las tradiciones medievales; mientras que el otro se apoya en los pasajes

¹ Sebastián Izquierdo, *Práctica de los ejercicios espirituales de nuestro padre San Ignacio*, Viuda de Miguel Ribera, 1709, México, 120 pp., p. 14.



Nuevo Testamento que versan sobre la Pasión y Muerte de Cristo.²

A pesar de su importancia, en estas reflexiones se omite la del purgatorio ya que este lugar, imaginado en el siglo XII como un sitio intermedio entre el cielo y el infierno, no formaba parte de los Novísimos a pesar de que en Trento se confirmara la validez de esa creencia. Sin embargo la Iglesia recurrió a una devoción especial dedicada a las Animas, misma que introdujeron los jesuitas a la Nueva España, no sólo para reafirmar la importancia de aquél lugar, sino también con el propósito de justificar el uso de las indulgencias de las que fueran importantes promotores pues, a decir de San Ignacio eran “un rico tesoro para los que buscan el amor de Dios y el cielo.”³

Con el primer grupo de reflexiones, considerado como el recurso infalible para alejar a los fieles del pecado, se les explicó, también, la doctrina del pecado original, la doctrina de la gracia y la del libre albedrío.

De esta forma, las reflexiones sobre la muerte tienen como punto de partida aquel pasaje del *Libro del Génesis* que se refiere a la expulsión de Adán y Eva del paraíso terrenal, hecho con el que se represen-

ta la introducción del castigo de la muerte en el mundo a causa del primer pecado o pecado original.

De este suceso se van a desprender dos tipos de muerte: la inevitable muerte corporal, herencia nefasta de los primeros padres pero que, finalmente viene a liberar al género humano de las penas, angustias y miserias de este mundo, mientras que la otra muerte o muerte del alma, a semejanza de aquel destierro del paraíso, desterrará a los pecadores del Reino de los Cielos para sufrir una muerte eterna alejados del Creador. Sin embargo esta muerte, a diferencia de la del cuerpo se puede evitar llevando una vida en gracia y al servicio de Dios lo que se logrará sí los fieles no apartan de su mente el recuerdo de la muerte.⁴

Con base en este recuerdo y en la dualidad gracia-pecado, premio-castigo, vida eterna-muerte eterna se hace la defensa de la doctrina de la gracia a través de las meditaciones sobre el juicio, mismas que se dividen en dos: unas que se refieren a un primer juicio o juicio personal cuyas escenas se inspiran en el *Libro de los Muertos* del Egipto Faraónico y otras sobre el Juicio Universal que se apoyan, tanto en el *Apocalipsis* de San Juan, como en la *Primera Carta del Apóstol San Pablo a los Corintios*.⁵

² *Ibid.*

³ Maurel, A, *El cristiano instruido en la naturaleza y uso de las indulgencias*, trad. DJ Torá, Reimpreso en la Tipografía del Colegio de Artes y Oficios, Puebla, 1874, 266 pp., p. 19.

⁴ Juan Crasset (SJ), *La dulce y santa muerte*, trad. Basilio Sotomayor, Imprenta de González, Madrid, 1788, 415 pp. pp. 82, 140 y 189.

⁵ *Ibid.* p. 201 y Sebastián Izquierdo, *Op. cit.*

En las reflexiones sobre el juicio personal se hace una exaltación de la vida–muerte en gracia representada por un justo quien, al tener siempre presente el recuerdo de la muerte se mantuvo alerta para luchar y vencer las tentaciones, crucificó sus sentidos, aborreció los placeres y la vanidad de los bienes terrenales, cumpliendo así con lo establecido en los Evangelios al vivir siempre en gracia y preparado continuamente en espera de la muerte.

En oposición al justo, está el pecador el que, al olvidar que ha de morir, dio rienda suelta a los placeres y vicios cayendo una y otra vez en la soberbia, en la avaricia y en la sensualidad, principios de los cuales, a decir de los Padres de la Iglesia nace el pecado, causante de la muerte eterna.

Tras esta contrastante dualidad las reflexiones sobre el segundo juicio o Juicio Universal sirven para reafirmar estos conceptos de gracia–pecado, premio–castigo y se maneja para recordar a los fieles que al final de los tiempos tendrán que presentarse en cuerpo y alma para ser juzgados públicamente por Dios y que el fallo de premio o castigo será irreversible y eterno.

La defensa de la doctrina del libre albedrío que de hecho se anuncia desde las escenas del juicio, se desarrolla con mayor amplitud en las reflexiones sobre el infierno y la gloria, lugares que conllevan la idea de castigo o premio y se presentan como dos alternativas a las que el cristiano puede optar desde su paso por este mundo, en espera de que su voluntad se incline siempre hacia el bien. Con esta finalidad se hacen desfilar en la mente de los ejercitantes aterradoras y macabras escenas del infierno que contrastan con las bondades de la gloria, mismas que la presentan, como la mejor alternativa a la que todo buen cristiano debe optar.

Después de reflexionar en la eternidad que le esperara en alguno de estos sitios, el cristiano podrá elegir el estado de vida conveniente y seguir por el camino del bien para el que fue creado. Una vez hecha la elección se abren las meditaciones sobre la Pasión y Muerte de Cristo en cuyo recuerdo el cristiano debe apoyarse para alcanzar la perfección que lo llevará a la salvación del alma.

La Pasión y Muerte de Cristo, columna vertebral del cristianismo, fue uno de los temas preferidos por los autores religiosos, y los escritores jesuitas de la Buena Muerte lo llevaron a su máxima exaltación tanto, por representar la devoción principal de la congregación, como por considerar que su recuerdo era un recurso eficaz para despertar en los fieles el arrepentimiento de sus culpas y disponerlos, de esta manera a recibir, cristianamente la llegada de la muerte.

La difusión de tan dramático acontecimiento llegó a su clímax con dos obligadas tandas de ejercicios espirituales a las que debían someterse los congregantes todos los viernes del año. Una se conoció como las Tres Horas del Viernes Santo, mientras que a la otra se le denominó como las Cinco Llagas.

Las Tres Horas, además de ser las últimas de la vida del Redentor, eran la representación misma de los peores tormentos y angustias que un ser humano puede sufrir en la vida, al tiempo de ser modelo de obediencia, de misericordia y fuente de fortaleza para la hora de la muerte.⁶

Una variante de esta devoción fue la que se conoció como las Cinco Llagas, heridas que simbolizan los remedios que el Señor había dejado para la salud de los cinco sentidos del hombre, considerados como las puertas de entrada del pecado, causante de la muerte eterna.⁷

Como defensores de las normas tridentinas no podían faltar, como complemento de los ejercicios de la Compañía la asistencia a misa, la confesión, la comunión y múltiples actos de fe, esperanza y caridad sin los cuales resultaba imposible merecer las

⁶ Joaquín Antonio Villalobos, *Relox de Sombras, en que con las de la muerte de Nuestro Redentor Jesucristo, se apuntan las tres horas que estuvo agonizando pendiente de la cruz...*, Imprenta de la viuda de Miguel Ortega, Puebla de los Angeles, 1729, 136 pp., pp. 10-11.

⁷ Anónimo, *Los Cinco días de las Llagas. Breve y piadoso obsequio en honra de las cinco piadosas heridas y en memoria de las tres horas de la Cruz de Cristo Señor Nuestro Crucificado con que fácil y devotamente se pueden disponer los congregantes de la Congregación de la Buena Muerte...*, Herederos de Miguel de Rivera, México, 1724, p. s/n.

indulgencias prometidas a los ejercitantes y menos aún salvar el alma.

Sermones funebres

Los panegíricos, sermones o elogios fúnebres se cuentan, asimismo entre las obras que redactaron los jesuitas con el fin de preparar a los fieles para la muerte. Estos impresos no sólo los distinguieron como escritores sino también como elocuentes oradores y hábiles promotores del discurso oficial de la Iglesia destinado a formar buenos y fieles cristianos, practicantes de la doctrina y ejercitantes de la virtud conforme a un modelo de conducta establecido en Trento. La difusión de tal discurso se llevó a cabo mediante numerosos sermones cuyo contenido encerraba una breve y tal vez imaginaria biografía ejemplar dedicada a conmemorar la muerte de distinguidos personajes de las élites novohispanas, ya fueran religiosos o laicos, para que sus vidas sirvieran de modelo y guía en la preparación para la muerte.⁸

El sermón se leía en el cementerio momentos antes del entierro y con su lectura se daba por terminada la ceremonia luctuosa. De acuerdo a la costumbre cristiana, con esta corta pieza literaria, heredada de la antigüedad greco romana, se satisfacían tres oficios: alabar la sólida virtud del difunto reconociendo siempre en la alabanza la mano de Dios, consolar a los dolientes con la confianza puesta en la misericordia Divina y por último, mostrar, atra-

vés de la vida del personaje central, un modelo de perfección a seguir. Por estos motivos los sermones pronto saturaban las imprentas para difundir su contenido en beneficio de quienes no habían presenciado el funeral.⁹

La trama del discurso, además de justificar el ejercicio de las prácticas religiosas, señalaba la necesidad que tenían los fieles de realizar otras obras más, de carácter moral entre las que se contaba el fomento de la virtud con la que, a juicio de la Iglesia Contrarreformista, darían cumplimiento a un acto de justicia para con Dios, para con el prójimo y para con ellos mismos.

Libros del arte del buen morir

En la educación para la muerte no podían faltar los indispensables *Libros del arte del buen morir* cuya importancia se encerraba en la frase que dice a la letra: “ayudar a buen morir es ayudar a volver a Dios”. En estos manuales la preparación se consideró todo un arte, puesto que, para alcanzar la perfección, a semejanza de un arte, debía practicarse cotidianamente ya fuera en tiempo de salud, de enfermedad y aún en los instantes mismos de la agonía.

Sus mensajes distinguieron a los jesuitas no sólo como educadores para la muerte sino también como los grandes apologistas de la contrarreforma, ya que se destinaban a enseñar a los fieles a combatir los grandes peligros del alma mediante el fomento de la fe y del ejercicio de diversas obras avaladas en Trento, mismas que les sirvieran, a la vez, para aliviar los temores hacia la muerte y combatir al pecado.¹⁰

⁸ Entre los sermones fúnebres podemos mencionar: Francisco Javier Carranza, *Llanto de las piedras en la sentida muerte de la más generosa Peña. Debidas Honras y solemnes exequias que a la muy ilustre Señora Marquesa de Torres de Rada, la Señora Doña Gertrudis de la Peña celebró en la Casa Profesa de México*, Impresa por Francisco Xavier Sánchez, México, 1739. Villalobos, Joaquín Antonio, *Sermón en las... Exequias...del Doctor Antonio de Xáuregui Bárzena, Maestre Escuela de la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Angeles y Comisario de la Santa Cruzada*, Imprenta de la viuda de Miguel Ortega Bonilla, Puebla, 1727, 42 pp.

⁹ Ma. Concepción Lugo Olín Emma Rivas Mata, *La muerte por escrito. Catálogo de “Sermones Fúnebres” de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia*, INAH, México, 1994, 163 pp., p. 17.

¹⁰ Juan Crasset, *Op. cit.* p. 64 y Sebastián Izquierdo, *Op. cit.*, p. 32-33.

Para tal efecto los escritores de la Compañía estructuraron los manuales en dos grandes apartados: en el primero se incluyen aquellas meditaciones de los ejercicios de San Ignacio encaminadas a reavivar la fe y a alejar a los fieles del mal, mientras que en la segunda parte se hace la justificación y defensa del conjunto de obras o prácticas que les ayudarían a fortalecer el espíritu para evitar la muerte del alma. Dichas prácticas se dividen, a su vez en religiosas y morales.

Las primeras representan las armas con las que la Santa Madre Iglesia ayuda a sus hijos a combatir el mal. contándose entre estas, el uso de las indulgencias que servían para disminuir la estancia del alma en el Purgatorio y se obtenían en vida, gracias a la práctica de la oración, a la asistencia a misa así como perteneciendo a asociaciones piadosas como eran las cofradías y congregaciones a las que se les otorgaban en abundancia por ser importantes promotoras de la vida cristiana y por difundir la devoción de algún santo al que adoptaban como patrono.¹¹

No podía faltar en esta apología la defensa de las devociones marianas, la devoción a los santos y a sus reliquias y menos aún la exaltación de los sacramentos. Para el moribundo tenían especial importancia el de la confesión y el de la comunión por simbolizar un encuentro voluntario con la Pasión de Cristo y con Cristo mismo; mientras que la extremaunción era el último sacramento con el que la Iglesia ayudaba a sus hijos a entrar en el combate de la agonía por medio de la bendición de la boca, ojos, oídos, nariz, manos y pies, por ser estas partes del cuerpo el símbolo de las puertas de entrada del pecado.¹²

Dentro de las prácticas morales se contemplaban aquéllas con las que los fieles daban cumplimiento a un acto de justicia para con Dios, para con el prójimo y para con ellos mismos y debían iniciarse con esa vida virtuosa que describen los sermones fúnebres. Se contaba, asimismo, la redacción oportuna del

testamento, acto que se consideró no sólo como un medio para despachar los negocios terrenos, sino también como una enseñanza que se desprendía de la renuncia de los bienes materiales y a la vez, como un acto de justicia y de caridad.¹³

Entre estas obligaciones se incluyen también aquéllas que debían cumplir los parientes y amigos del difunto, con las cuales la Iglesia prolongaba su ingerencia más allá de la muerte. Dentro de éstas podemos mencionar la celebración de un funeral digno, ceremonia que, a decir de los Padres de la Iglesia, simboliza el principio del triunfo por ser el nacimiento a la vida eterna, además de encerrar una enseñanza para los vivos al recordarles el carácter finito de la vida y de lo inesperado de la hora de la muerte.¹⁴

El entierro era otra más de esas obligaciones morales que debían cumplir no sólo los parientes del difunto, sino el difunto mismo quien, antes de morir tenía que dejar algún legado para tal efecto y prevenir el costo de los derechos teniendo en cuenta que, entre más cerca estuviera la sepultura de Dios y de los santos, más probabilidades tenía de salvar su alma pues estos lugares de entierro lo eximían de la funesta compañía de los demonios al participar de la oración y sufragios de los fieles, además de estar bajo el amparo de la Virgen y de los santos.¹⁵

La última de estas obligaciones consistía en un recordatorio a los albaceas sobre el cumplimiento debido de las disposiciones testamentarias de cuyo apego, prontitud y justicia dependería, a su vez, la condenación o la salvación de sus almas.¹⁶■

¹¹ Juan Crasset, *Op. cit.*, p. 217.

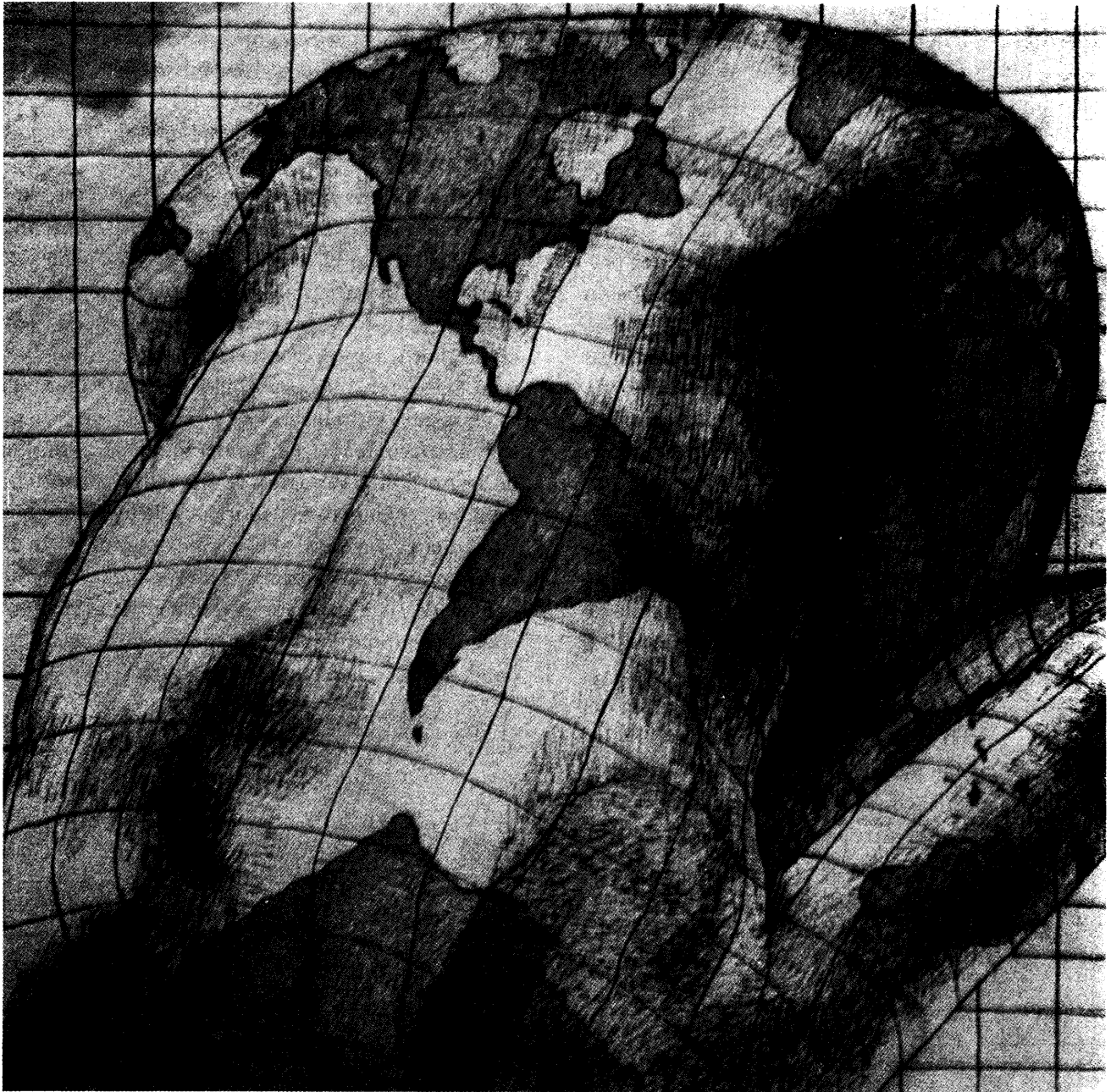
¹² *Ibid.*, p. 209 y Anónimo, *Los Cinco días de las Llagas*.

¹³ Juan Crasset, *Op. cit.* 153 y 155.

¹⁴ *Ibid.* 82 y 156.

¹⁵ *Ibid.* 155.

¹⁶ *Ibid.* 400.



TESIS DEL DERECHO DE CONQUISTA

Ma. del Pilar Tonda Magallón*

Para entender el espíritu que alienta a los pensadores que intervienen en el problema suscitado por los derechos a la ocupación en América, es conveniente describir el ambiente que predomina en ese momento histórico.

La nota fundamental y característica de la España del siglo XVI es la de ser un pueblo católico, un pueblo de teólogos. La distinción entre ambos términos es porque, efectivamente, para los españoles de entonces la fe tenía principalmente un valor intelectual. Esta época no es solamente la de los grandes teólogos, sino además la de los grandes místicos y la de los grandes santos; todos ellos fueron los exponentes más altos de una devoción y de una conducta que predominó durante tan excepcional periodo.

Los historiadores han enfocado su atención primordialmente en la relación de guerras, conquistas, tratados de paz, y en intrigas de la corte, que en hechos tan valiosos y profundos como la reforma del clero regular, tenazmente emprendida por Cisneros, cuya trascendencia fue manifiesta durante la conquista espiritual de las Indias, en particular de la Nueva España, en donde *los Doce* apóstoles, el primer grupo de evangelizadores, representa la España del cardenal. También se ha pasado por alto otra serie de reformadores, tales como: San Pedro de Alcántara, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, San Ignacio de Loyola, fray Luis de León, Hernando de Talavera, y tantos otros. Igualmente la interminable lista de teólogos, entre los que destacan:

Domingo Soto (1494-1570), Alfonso de Castro (1495-1558), Juan de Maldonado (1534-1583), Luis de Molina (1536-1600), Domingo Báez (1528-1604), Bartolomé de Medina (1528-1580), Francisco Suárez (1548-1617) y los participantes de la empresa más importante de la Iglesia católica de aquel entonces, el Concilio de Trento, en el que intervinieron: fray Pedro de Alba, Pedro Guerrero, Alfonso Salmerón, Francisco Torres, Cosme Hostalá, Cardillo de Villalpando, Pedro Fontidueñas, destacando bien por su sabiduría teológica o canónica, o por la pureza y elegancia de su dicción. Por otra parte, no olvidemos los maestros teorizantes continuadores de la corriente ideológica de Francisco de Vitoria, el gran defensor de la paz mundial, proclamado fundador de la moderna escuela de Derecho Internacional, mismos que analizaron la intervención de España en las Indias y la justificación de la conquista: Bartolomé de Carranza, Melchor Cano, Diego de Covarrubias y Juan de la Peña.

El Renacimiento había tomado cuerpo en España, ese espíritu nuevo a través del cual se perfilaba el mundo antiguo se manifestó en el estudio y difusión de las lenguas antiguas, la Biblia Políglota era un ejemplo de ello; se depuró el gusto por la literatura; la conquista de América presentó nuevos horizontes, abriendo los ojos de los españoles a la contemplación de insospechadas facetas de la naturaleza, a una nueva arquitectura y artes originales; a grupos etnológicos diferentes; la vida artística

* Departamento de Evaluación, UAM-Azcapotzalco.

tomó originales orientaciones; se intervino en la ciencia moderna, enriqueciéndola, como en el caso de Miguel Servet¹.

El hombre hispánico del Renacimiento funde modernas concepciones con antiguas creencias, en este sentido continúa profundamente arraigado a Dios; su vida, su inteligencia y su realidad están alimentadas por los santos, los místicos, los teólogos. Sin renegar de los grandes maestros del medioevo, los intelectuales renacentistas renovaron su doctrina, auxiliándola con los progresos de las ciencias experimentales, de la psicología, de los trabajos realizados por los hebraizantes sobre la Biblia y de los helenistas sobre Aristóteles. La renovación de la teología se palpa claramente en el consejo de Melchor Cano a sus discípulos: *no recibir sin elección ni examen las palabras de Santo Tomás y menos cuando aparecen dudas e improbables*. A la autoridad ilimitada concedida anteriormente los teólogos oponen la razón; estos, compartiendo su inquietud con los humanistas, llegan a crear todo un mundo cuyo surgimiento, si pudiera fijarse en una fecha y en una persona, arrancarían con Francisco de Vitoria y con la influencia notable que ejerció en sus alumnos, mismos que después fueron los teólogos más destacados de España y que se distinguieron en todas las ramas de la ciencia. En la crítica general brilla Melchor Cano; en la metafísica, Suárez; en la psicología, el mismo Suárez y Toledo; en el derecho natural y de gentes: las *Reelecciones* de Vitoria y los preciosos tratados *De jure* y *De legibus* de Domingo de Soto y del Doctor Eximio; en la ética: la *Concordia* de Molina².

No obstante, el movimiento renacentista en España no entró en el apasionamiento italiano por el arte; aquella se mantuvo apartada, firmemente enclavada en su fe cristiana y en su peculiar morada

vital, como la denomina Américo Castro³, o modalidad hispánica, es decir, en ese conjunto de vida, de acciones y de conciencia, producto histórico de tan compleja mezcla cultural. Tal disposición hispánica se inclina más por *lo maravilloso que por lo natural* de la naturaleza, sin volver a ella, como se hubiera esperado del espíritu renacentista.

El humanismo europeo hizo resurgir las escuelas griegas, dio actualidad a los platónicos, aristotélicos, epicúreos y escépticos, pero al abandonar los principios que sostuvieron al hombre medieval, los humanistas recurren, para crear al hombre nuevo, a saturarle de historia, de arte, de naturaleza. Mientras que los humanistas españoles tienen otras miras, aspiran a proclamar la verdad y defender la justicia, pero además con pretensiones de universalidad y de eternidad.

Solamente viviendo en este clima espiritual se comprende la empresa de fray Bartolomé de las Casas a favor de los indígenas americanos, reconociéndolos como *sub specie aeternitatis*. Los humanistas hispanos toman una posición entre los dos mundos que representan, el de los hombres y el de Dios, tratando de integrarlos en uno solo.

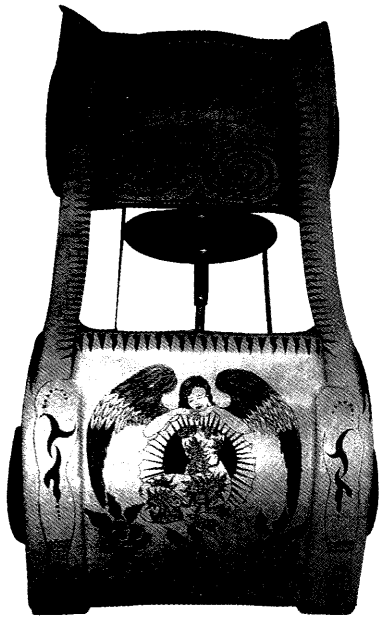
El mundo de los teólogos españoles está concebido para una población cristiana. El principio en que se fundamenta San Ignacio de Loyola para la vida religiosa se extiende como un ideal: el mundo entero para el hombre y el hombre para Dios; de esta manera se infiltra en el pueblo el pensamiento en que no se acepta otra señorío que Dios, ni otro juez que su propia conciencia.

El estado social de la España del siglo xvi puede condensarse en la frase de Menéndez Pelayo cuando lo describe como una especie de *democracia frai-luna*. Ciertamente los frailes tenían una gran influencia y libertad, pero aparte de ser humanamente respetados en esa época por su religiosidad, eran ellos los que interpretaban y difundían la doctrina de los teólogos entre el pueblo. Una tercera parte de

¹ Ver: *Miguel Servet y la intolerancia religiosa* por Ma. del Pilar Tonda Magallón, en próxima publicación: *Memorias del Primer Congreso Internacional de la Inquisición* (UAM-UNAM, 1997).

² José M. Gallegos Rocafull. *El hombre y el mundo*. Editorial Stylo. México, 1946. p.12

³ Américo Castro. *La realidad histórica de España*. Editorial Porrúa. México, 1954. pp. 11 y sgts.



la población estaba compuesta por frailes y monjas, ha estimado el mencionado Menéndez y Pelayo⁴. Los miles de discípulos que atendieron las cátedras de Vitoria, Cano, Báñez y Molina, aunque no llegaron a tener la altura intelectual de sus maestros, sí contribuyeron a divulgar las enseñanzas que ayudarían a construir el nuevo mundo renacentista. La influencia que tuvieron las universidades de Salamanca y Alcalá sobre la vida pública española fue enorme, y los antiguos alumnos fueron los que no sólo ajustaron a sus vidas los principios que habían aprendido, sino que los promulgaron mientras desempeñaban las funciones de sacerdotes, o bien al alcanzar altos cargos civiles y eclesiásticos.

Todos los teólogos partieron de un mismo tronco, del *regimine principium* de Santo Tomás, inspirado a su vez en la *Política* de Aristóteles. El humanismo español que se concibe partiendo de un nuevo espíritu renacentista se desenvuelve en el derecho, pero se vincula firmemente a la fe cristiana. Se apo-

yan los humanistas tanto en la revelación divina como en la naturaleza, de la que deducen un derecho de gentes, anterior al derecho escrito, sobre el que fundan el derecho internacional; crean las bases del derecho penal moderno y construyen un derecho político en el que destacan teólogos como: Vitoria, Domingo Soto, Luis de Molina, Francisco Suárez, Alonso Orozco (1500-1491), el padre Juan de Mariana (1536-1624), Pedro de Rivadeneira y fray Juan de Torres⁵.

Las normas que deben regir la vida social y política de los pueblos las deducen los teólogos españoles del hecho primario y básico de que el hombre sólo puede vivir en sociedad, entonces, no es que los hombres sean mejores o peores sin vivir en sociedad, sino que simplemente no son. Una vez asentada la sociedad, la primera norma que ha de cumplirse es realizar el bien común.

A la luz de su propia conciencia los ciudadanos tienen que considerar con atención el ejercicio de las leyes, sobre todo las más importantes, y si no las encuentran justas deben oponerse a ellas, negándose a obedecer al príncipe, porque es preciso obedecer a Dios antes que a los hombres. De manera que la moralidad debe prevalecer sobre la legalidad.

Tratándose del bien común, la sociedad puede llegar a exigir la vida de uno de sus miembros, pero lo que en ningún caso puede ocurrir es que se pida su alma, porque el alma es sólo de Dios, como dice Calderón de la Barca. La realización del bien común se lleva a cabo respetando y sirviendo la dignidad del hombre, que es la misión propia de la autoridad, la cual, lo mismo que la sociabilidad, tiene su origen en Dios.

Así pues, se otorga supremacía a los valores éticos y a la dignidad del hombre como consecuencia de ellos. Tanto dichos valores, como la dignidad, se

⁴ Gallegos Rocafull. *Op. cit.* p. 52.

⁵ En 1593 Molina escribe su tratado: *De justicia et jure*, y en la misma década se publica la obra de Rivadeneira: *Tratado de la religión y de las virtudes que debe tener un príncipe cristiano para gobernar y conservar sus estados*; la de fray Juan de Torres: *Filosofía moral de príncipes*, y del padre Juan de Mariana: *De rege et regis institutione*. Gallegos Rocafull. *Op. cit.* p. 81 y sgts.

manifiestan en la superioridad de la conciencia sobre la ley, lo cual es fundamental en la concepción política de los teólogos españoles. Para ellos existe una ley eterna y una ley natural, ambas anteriores y superiores a la ley humana; por consiguiente, el orden jurídico está completamente sometido a la ley eterna y a la ley natural, siendo deber de los ciudadanos velar porque se cumpla esta disposición. Los hombres no pueden estar sometidos unos a otros, pues todos son iguales y libres, por encima de ellos únicamente se eleva Dios, la conciencia, y a través de ella se manifiesta la autoridad. De manera que obedecer a esa conciencia es servir a Dios y servir a Dios es la libertad, decía ya Séneca.

En los inicios de la Edad Moderna se perfilan los estados fuertes, y su poder lo representan los reyes absolutos, quienes por sucesión dinástica continuarán en el solio *ad perpetuam*, frecuentemente resitiéndose a las expresiones populares y oponiéndose a la vigilancia de las cortes, incluso intentando suprimirlas. Precisamente cuando empiezan a presentarse en Europa este tipo de monarquías supremas, propias de la incipiente etapa *Moderna*, desde las cuales se opaca a la nación entera, es cuando se levanta la voz de la tradición cristiana a través de Francisco Suárez en el caso de Jacobo I, hijo de María Estuardo, el cual pretendía que había recibido directamente de Dios la autoridad y por lo tanto su poder alcanzaría el orden civil y religioso. Esta emancipación del Papa, y el hacer de la religión una institución política y un instrumento de gobierno es la postura de Jacobo I al defender sus derechos divinos. Francisco Suárez media en esta contienda en apariencia política, pero cuyo fondo es teológico y, consecuentemente, humano. A Suárez le parece tal pretensión sacrílega, porque el rey no es más que el mandatario del pueblo, y el pueblo, el intérprete de los valores espirituales, cuya fuente proviene de Dios.

Este ejemplo es uno de los muchos que describen la creación de todo un mundo por parte de los teólogos españoles; éstos, al sentirse unidos a Dios, aman la verdad por sí misma y quieren implantar la justicia aunque a ellos y a su nación no les convenga. Los distintos mundos en que viven los ingleses



es un hecho que se percibe claramente en la controversia mencionada; Jacobo I quiere vigorizar la monarquía, aunque para ello sea necesario renegar de la verdad y quebrantar la justicia. Pero Suárez reclama lo contrario, que nación, política y monarquía se sometan religiosamente a lo bueno, racional y justo, a pesar de que ello implique la ruina o la desventaja de los intereses del reino.

Los nuevos horizontes que expresan los teólogos también se encuentran manifiestos con un gran vigor en tantos otros casos, como en el de Vitoria que llega a oponerse a Carlos V y condenar sus guerras; o el impulso de Melchor Cano, que aún siendo su rey católico le aconseja hacer la guerra al Papa, mostrándose tan sumiso a su poder espiritual como opuesto a su política temporal; y no se olvide al padre Mariana, quien proclama a gritos que es bueno y saludable el regicidio de Enrique III de Francia, porque los pueblos deben liberarse de los tiranos por la fuerza.

Los siglos que se suceden entre la Edad Moderna y la Contemporánea iban a tener una conciencia cada vez más clara de que los reyes son mandatarios de los pueblos y de que en éstos se encuentra la



fueron la fuente de la soberanía. Esta nueva concepción iniciada por los teólogos españoles del siglo XVI, al invadir los terrenos legislativos, cambiaría radicalmente la estructura política de los estados.

Las leyes de Indias de 1542

Se habían recibido en España noticias alarmantes de situaciones cada vez más injustas, abusos y crueldades que aventureros y conquistadores peninsulares habían mostrado con los habitantes de los territorios recientemente descubiertos. En 1511 fray Antonio de Montesinos atacó audazmente la conducta de los pobladores de la Isla Española. Tanto Juan López de Palacios Rubios como Matías de Paz defendieron ante la Junta de Burgos que los naturales no podían ser despojados de sus tierras. En 1517 una junta de teólogos de Salamanca aseguraba la aptitud de los indígenas para recibir la fe católica, afirmación corroborada por los principales funcionarios, preladados y frailes de la Nueva España en 1532. Por otra parte, fray Bernardino de Minaya se opuso

a las crueldades de Pizarro en Perú y obtuvo del Papa Paulo III la bula *Sublimis Deus*, en la cual se defiende la igualdad de todas las razas humanas. El obispo de Tlaxcala en Nueva España, Julián Garcés, envió a Paulo III un largo alegato en favor de los naturales, y fray Marcos de Niza había sugerido en 1537 que fueran condenadas las conquistas de América⁶.

No obstante, muchos religiosos habían estado realizando un esfuerzo ingente en defensa de la verdad y de la justicia, fueron protectores de los indígenas y verdaderos apóstoles. Entre ellos, el grupo de *los Doce* en Nueva España desempeñaron una labor sin paralelo en la conversión de la fe cristiana: Martín de Valencia, Francisco Soto, Martín de Jesús, Juan Suárez, Antonio de Ciudad Rodrigo, Toribio de Benavente llamado *Motolinía*, García de Cisneros y tantos otros como: Mendieta, Sahagún, Zumárraga, Vasco de Quiroga... por mencionar los más conocidos, pues sería interminable mencionarlos a todos. Pero el principal representante de esta lucha a favor de los habitantes de las Indias, de consecuencias definitivas y trascendentales para América hispana, fue fray Bartolomé de las Casas.

Los problemas que estaba generando la conquista del Nuevo Mundo tuvieron en España gran repercusión, lo que condujo a reflexionar profundamente sobre tal empresa, culminando en una verdadera crisis moral que versaba sobre la legitimidad de la intervención y de la ocupación española en América. Durante este proceso se empezó a analizar exhaustivamente todo lo relacionado con la conquista de las Indias, interviniendo en ello las más destacadas personalidades intelectuales del momento: teólogos, juristas eclesiásticos, así como las universidades que contaban con el mayor prestigio en el país; se agregaban a tales excelsos sabios un gran grupo de personajes pertenecientes a la máxima jerarquía social, mismo que estaba com-

⁶ Vicente Luciano Pereña, *Misión de España en América*. Consejo de Investigaciones Científicas. Instituto Francisco Vitoria. Madrid, 1956. p.5.

puesto por funcionarios y políticos, entre los que resalta la persona del mismo Emperador.

Todo este intenso trabajo culminó con las *Leyes de Indias de 1542*, que ejemplifican el más alto monumento que se ha realizado en favor de la libertad y de la dignidad humana. La *Primera Carta Magna de los Indios* fue promulgada solemnemente por el Emperador Carlos V en Barcelona y Valladolid⁷. España se impregnaba de un espíritu favorable a las Leyes de Indias de 1542 que expresan en fórmulas políticas la teoría indiana de Francisco de Vitoria.

Las nuevas leyes habían condenado la esclavitud y las encomiendas en virtud del empeño que en ello había puesto Bartolomé de las Casas y también como consecuencia de los principios que Vitoria había grabado en la conciencia de los pensadores españoles de la época. Fue en Salamanca, en 1538, cuando el gran teólogo pronunció su *Relección* sobre la conquista de América. Por primera vez se plantearon los derechos fundamentales de todos los hombres y de todos los pueblos. Vitoria creaba la tesis de la libertad, con ella se abría el camino que siguieron los teorizantes y que regiría definitivamente la cultura y la política española.

Uno de los continuadores de la tesis de Vitoria fue el prestigiado Bartolomé de Carranza, quien en 1541-42 formó parte de la junta de teólogos y juristas que estudiaron los métodos de gobierno de América y que dieron por resultado las Leyes de Indias de 1542. Por otra parte, Melchor Cano, el discípulo predilecto de Vitoria, cuya obra más significativa fue formar en las aulas de la Universidad de Salamanca una nueva generación de maestros en Derecho Internacional, elaboró su primera *Relección* sobre los indígenas americanos entre 1539 y 1540, a la cual se remitiría Carranza en las lecciones de 1540. Sobre estos maestros tendremos la oportunidad de extendernos posteriormente.

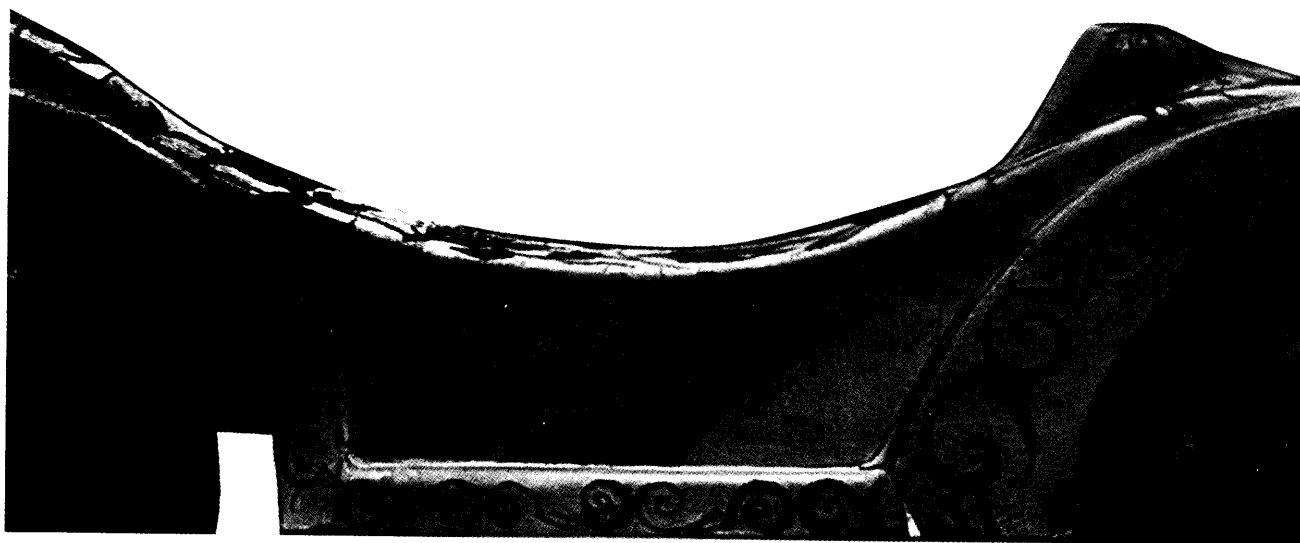
Al recibirse en América las ordenanzas y las nuevas leyes para las Indias fue grande la conmoción en el Nuevo Continente. Se manifestaron protestas por un lado, apoyos por otro. Había estallado la revolución social. Se culpaba a fray Bartolomé de las Casas y los indígenas expresaban satisfacción, así que se temían las revueltas por parte de éstos. En efecto, las consecuencias no tardaron en presentarse: el virrey del Perú fue capturado y decapitado impunemente. De toda América partieron comisiones para influir en la corte pidiendo la derogación de las leyes.

Cuando la crisis estaba en plena ebullición surgió la figura de Juan Ginés de Sepúlveda en defensa de los conquistadores, el cual, a petición del Presidente del Consejo de Indias, escribió el discutido libro *Demócrates alter* cuyo contenido tuvo por objeto resolver el problema que se planteaba en las Indias y en el cual la postura que toma el autor es manifiestamente contraria a las nuevas leyes. La polémica que surgió entre Sepúlveda y las Casas marca uno de los hechos más importantes en la historia de la conquista española de América, ya que se enfrentaron dos teorías opuestas y salían a la luz del debate las dos opiniones contradictorias que habían dominado las Indias durante medio siglo. Una era la tesis imperialista y otra la teoría de la libertad.

En 1550 Carlos V convocó en Valladolid la junta de teólogos y juristas, los cuales, según órdenes expresadas del Emperador, debían estudiar los métodos justos de las conquistas, descubrimientos y colonización que debieran ser empleados en América. A su vez, debían examinar cuidadosamente la controversia entre las Casas y Sepúlveda.

Durante veinticinco años fray Bartolomé de las Casas, el apóstol de los indígenas, se había esforzado con un celo despiadado en llevar a cabo su empresa en favor de una nueva cristianización en América. Efectivamente, las Casas, en completo desacuerdo con los encomenderos les auguró que la ira de Dios caería sobre ellos. En su *Confessionario* negó la absolución a los españoles que no hubieran dejado en libertad a los naturales encomendados, ni siquiera tratándose de otorgarles la extrema unción.

⁷*Primera Carta Magna de los Indios* (1542). Luciano Pereña, *Op. cit.* p.3. Ver Apéndice, al final del presente trabajo.



El fraile dominico se apoyó en las Escrituras Sagradas intentando probar que la evangelización podía lograrse por medios pacíficos⁸. Sin embargo, poco antes de haber ingresado a la orden de los dominicos, en 1522, sus ensayos de colonización en la costa Norte de Venezuela no lograron su cometido. En España consiguió hacer dudar al propio Emperador de su justicia respecto a la posesión de las Indias Occidentales y le amenazó con el castigo Divino. Pero las Casas en sus teorías, que había defendido ante los catedráticos, señalaba que los daños cometidos por los conquistadores se habían hecho *sin auctoridad de los Reyes de Castilla: antes con los muchos expresos prohibitorios mandatos*⁹. Sus escritos tuvieron el propósito de borrar la imagen negativa de los aborígenes americanos que hubiese podido filtrarse en el resto de Europa. En este sentido destacaba sus cualidades:

⁸ Fray Bartolomé de las Casas. *Del único modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión*. Advertencia preliminar de: Agustín Millares Carlo. Introducción: Lewis Hanke. Edit. Fondo de Cultura Económica. México, 1942.

⁹ Luciano Pereña. *Op. cit.* p.259.

*todas estas universas e infinitas gentes 'a toto genere' crió Dios las más simples, sin maldades ni dobleces; obedientísimas, fidelísimas a sus señores naturales y a los cristianos a quien sirven, más humildes, más pacientes, más pacíficas y quietas, sin rencillas ni belicosas, no viciosos, no querulosos, sin rencores, sin odios, sin desear vengarse que hay en el mundo. Son también gentes paupérrimas y que menos poseen ni quieren poseer bienes temporales...cierto esas gentes son las más bienaventuradas del mundo, si solamente conociesen a Dios*¹⁰.

Bartolomé de las Casas tuvo una gran influencia sobre el Consejo de Indias, consiguiendo que el problema de la conquista llegara a considerarse de primer orden dentro de la actualidad española. Carlos V lo nombró obispo de Chiapas y fue consagrado en 1544. Se observa en su *Historia de las Indias* que es de difícil lectura, la narración está mal organizada, pasa de un tema a otro, es confusa y en definitiva los historiadores no le dan mucho crédito a la obra. No obstante su valor, las Casas indudablemen-

¹⁰ *Ibidem.* p. 6.



te fue un personaje conflictivo¹¹, baste recordar la carta llena de indignación que su irrenconcilia-

¹¹ El padre Mariano Cuevas dedica todo un capítulo a fray Bartolomé de las Casas. En síntesis dice Cuevas que primero fue encomendero común, aprovechándose del trabajo de los indios. Sin antecedente alguno aparece en 1510 ordenado de sacerdote. Después se fijó tres propósitos: renunciar a sus haciendas; ir a España a defender a los indios; y entrar en la orden dominica, en la que profesó en 1523. En la historia de los obispos le corresponde un valor secundario. En la Nueva España estuvo muy poco tiempo: tres meses a lo sumo, en 1532, de paso a Guatemala y otro tanto, también de paso, a su regreso de Guatemala a España. Nunca aprendió ninguna lengua indígena ni tuvo trato cercano con los indios. En la diócesis de Chiapas estuvo solamente seis o siete meses, el siguiente año lo pasó litigando en Guatemala. Finalmente estuvo otros seis meses, parte en México y parte en su camino a Veracruz, desde mediados de 1546, hasta el fin del mismo año. Sus hechos como obispo de Chiapas pueden reducirse a los pleitos que tuvo durante su breve estancia con todos los diocesanos. En 1550 renuncia a sus funciones episcopales. Cuevas describe las alteraciones que produjo su corta estancia y la opinión de los oidores y gente que lo rodeó, señalando incluso su glotonería. Se ha mencionado que más bien lo que predominó en el controvertido fraile fue su odio a los españoles más que su amor por los indios. Consultar:

ble enemigo Motolinía escribiera al Emperador, que es el más severo ataque de todos los conocidos hasta hoy contra las Casas, y que dice así en uno de sus fragmentos:

*Yo me maravillo como Vuestra Majestad y los vuestros Consejos han podido sufrir por tanto tiempo a un hombre tan pesado, inquieto e inoportuno, y bullicioso y pleitista en hábito de religión, tan desosegado, tan mal criado e injuriador y perjudicial y tan sin reposo. Vuestra Majestad le debía mandar encerrar en un monasterio porque no fuera causa de mayores males...*¹². El ataque encarnizado y fanático de las Casas en contra de los mismos españoles le valió ser el principal creador de la *leyenda negra* que tanto dañó a España.

Sin embargo, a pesar de que muchas veces su vehemencia desmedida empañó la nobleza de sus miras y de que su temperamento le inclinaba hacia la exaltación, supo mostrar siempre una gran fortaleza en todo, particularmente en su debate con Sepúlveda, o defendiendo sus escritos, tan discutidos. Pero el principal mérito de las Casas es el haber tenido la valentía de presentar ante la más alta jerarquía académica y política de España, con toda su crudeza, la gran interrogante que presentaba el Nuevo Mundo. Su obra fue extraordinariamente fecunda para las Indias y para la misma España, las Casas llegó a ser uno de los más importantes promotores de la intelectualidad española.

Ante la fuerte oposición que generó fray Bartolomé y en la lucha que sostuvo, estaban de su parte prestigiados teólogos, como fueron Francisco de Vitoria, Domingo de Soto y José de Acuña. Con la intervención de teóricos más cultos y profundos que las Casas, que recogen sus ideas, éstas crecen en solidez y serenidad, al grado de convertirse en la clave del concepto español del Imperio. El pensamiento dominante en la elaboración de tales principios fue Vitoria.

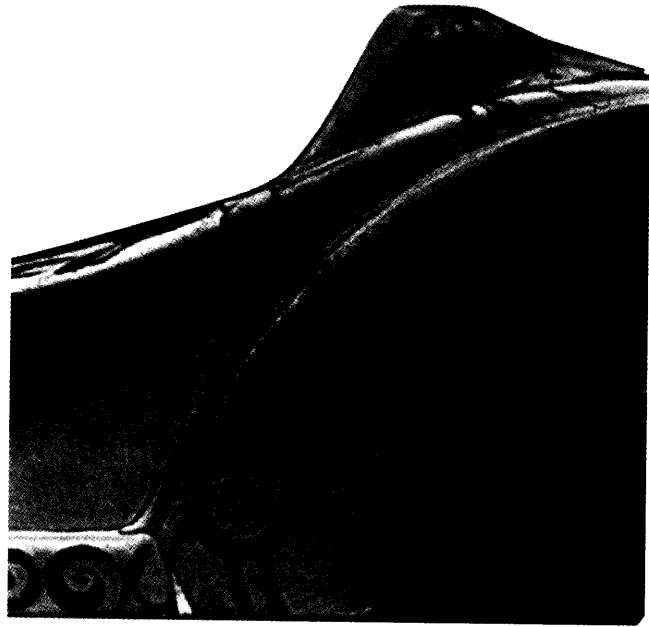
Mariano Cuevas, *Historia de la Iglesia en México*, Editorial Porrúa, México, 1992. Tomo I. Capítulo xiv. p. 320 y ss.

¹² Joaquín García Icazbalceta, *Colección de documentos para la Historia de México*, Editorial Porrúa, México, 1980. Tomo I, p. 257.

Juan Ginés de Sepúlveda

Cronista del rey, a la sazón, Sepúlveda pretendió imprimir su libro *Demóstenes alter sive de justis belli causis apud indus*. Aunque escrito en 1547, permaneció inédito, ya que su impresión fue prohibida por orden del Consejo Real de las Indias, y en virtud del informe desfavorable emitido por las universidades de Alcalá y Salamanca. Tampoco se publicó el tal opúsculo en la edición que en 1870 hizo la Academia de Historia en el compendio que reunía las *Obras completas* del propio Sepúlveda, y la omisión era debida al *singular respeto con que todavía en el siglo XVIII se miraban las doctrinas y opiniones de fray Bartolomé de las Casas*, escribe Menéndez Pelayo¹³.

Juan Ginés de Sepúlveda era historiador y humanista. Erasmo lo cita como un joven cordobés de gran porvenir, aunque lo supone nacido en Portugal. No obstante, el humanista cordobés se siente romano por nacimiento, comenta Bataillon. Su vida se orientó de manera diferente a la de sus condiscípulos de Alcalá desde que llegó al Colegio de San Clemente de Bolonia a los veinticinco años. Fué discípulo de Pompanazzi. En el fondo, el aristotélico no está lejos de ser antierasmista, ya que defiende la escolástica, la dialéctica y todo lo que el espíritu erasmiano había despreciado. Durante la crisis entre Carlos v y el Papa Clemente VII, la posición de Sepúlveda no fue la de un imperial, sino la de un romano. Durante el saco de Roma en 1527, se refugió en el Castillo de Sant' Angelo con su mecenas, el príncipe de Capri. No compartió ni el pacifismo externo de Erasmo, ni el mesianismo de los imperiales. Intentó convencer a Carlos v de hacer la guerra contra los turcos. Estimó que Cristo al decir *mi reino no es de este mundo* había reconocido claramente la existencia de otro mundo en que la fuer-



za responde a la fuerza y en el que el precepto de no resistir al mal no tiene aplicación alguna¹⁴.

El punto central de la tesis de Sepúlveda en torno a la cual se desarrollaría la polémica con las Casas, es la siguiente: *Aquellos cuya condición natural es tal que deban obedecer a otros, si rehusan su imperio o no queda otro recurso, sean dominados por las armas*¹⁵. Sepúlveda centraba su tesis en el texto clásico de Aristóteles y la confirmaba con textos de San Agustín, Santo Tomás y las Sagradas Escrituras. Su argumento partía de la relación de dominio que había entre todas las cosas, fundamentada en el derecho natural. Acudía a la razón. Lo imperfecto debía sujetarse a lo perfecto; los animales al hombre, el cuerpo al alma, la mujer al marido, los hijos al padre, los ignorantes a los sabios, los siervos a los señores. Era un principio de armonía y de orden universal.

¹³ Juan Ginés de Sepúlveda, *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios. (Demócrates Alter)*. Fondo de Cultura Económica, México, 1986. p. 4.

¹⁴ Marcel Bataillon, *Erasmo y España*. Fondo de Cultura Económica. México, 1950. pp. 407 y ss.

¹⁵ Luciano Pereña. *Op. cit.* p.12.

El opúsculo de Sepúlveda *Demócrates alter*, apoyándose en ideas aristotélicas, más que agustinianas o tomistas, trazaba los principios que *debían orientar al mundo hacia el progreso de la humanidad, con el imperio de las razas superiores sobre la constante esclavitud de los pueblos atrasados y bárbaros*¹⁶. tanto Sepúlveda como Juan Mayr habían condenado a los pueblos de América a la esclavitud. Siguiendo la tesis de Aristóteles, los que sobresalían en ingenio naturalmente debían dominar a los más atrasados. Los bárbaros eran esclavos por naturaleza. Un estado podía intervenir en otro estado hasta privarle de su dominio y jurisdicción. Unas razas habían nacido para ser esclavas y debían subordinarse a los pueblos más civilizados; estos adquirirían el dominio del mundo, debían regir los destinos de la historia. Si los pueblos inferiores no admitían esta relación de dominio podían ser obligados por las armas. Era el triunfo del aristotelismo. Dice así Sepúlveda: *Y si rechazan tal imperio se les puede imponer por medio de las armas y tal guerra será justa según el derecho natural...*¹⁷. Añade que la sabiduría y la prudencia deben regir el mundo. El imperio tiene que estar siempre en poder de los mejores. De esta manera Sepúlveda justificaba la política imperialista de España en América.

Toda la tesis sostenida por el *Demócrates alter* se centra en la teoría expuesta y las otras causas son complementarias de esas mismas fórmulas. La segunda causa de la conquista de América se fundamenta en la condena de los sacrificios humanos. La tercera causa está relacionada con la anterior, los sacrificios de seres inocentes. Era ésta una razón de humanidad que daba derecho a los españoles a intervenir en las Indias, ellos estaban llamados a imponer en América el primer asentamiento de civilización que era la garantía de los derechos humanos. En función de tal misión Sepúlveda exponía la cuarta causa que justificaba la conquista, misma que se sintetiza en cuatro puntos que se citan a continuación.

¹⁶ Juan Ginés de Sepúlveda. *Op. cit.* p. 81.

¹⁷ *Ibidem.* p. 85.

Los españoles conquistaron las Indias como medio necesario:

1.- Para realizar su obligación de caridad de pagar la fe católica.

2.- Y su obligación de obediencia al mandato que les impuso el Papa Alejandro VI de predicarla.

3.- Para impedir que se opusieran los indios a la predicación y así obligarles a oírla.

4.- Y para impedir que los jefes y los políticos de los indios pusieran graves obstáculos a la conversión de los naturales y al ejercicio del culto por los convertidos.

Esta última parte que formula Sepúlveda, pertenece a otra faceta del problema, actualizaba la teoría del poder universal del papado. El humanista consideraba que la religión católica era la única que garantizaba la civilización y la cultura de los pueblos protegidos, y en este sentido era precisamente la religión la que daba superioridad al sistema español.

Sepúlveda otorgaba al Papa autoridad universal para llevar a cabo esta misión humana. El pontífice tenía el poder de castigar al infiel por sus pecados cometidos contra la naturaleza y de imponer la religión por medio de las armas. El Papa encabezaba la obra de evangelización no solamente en virtud de su poder divino, sino también por principio de humanidad, con objeto de mantener el bien común. Y esta parte de su teoría tenía mayores alcances, porque en la supremacía universal del papado sobre fieles e infieles estribaba la exclusividad de España para ejercer su soberanía sobre América. La Sede romana había encomendado a España tal empresa y ese mandato excluía a los demás pueblos del orbe.

La tesis del humanista implicaba una teoría política, apoyado en las ideas de Aristóteles justificaba el Imperio español en América. Concluía que España tenía derecho a ocupar las Indias Occidentales y las había conquistado en guerra justa.

Su posición con respecto a la guerra en general la menciona Sepúlveda en el prefacio del *Demócrates alter*, en el que dice: *...en otro diálogo que se titula Demócrates I, que escribí y publiqué para convencer a los herejes de nuestro tiempo que condenan toda guerra como*

*prohibida por la ley divina...*¹⁸. Erasmo, sin duda participa de esta "herejía", comenta Bataillon¹⁹, el cual agrega más adelante que después de la muerte de Alfonso Valdés hay que consignar la ausencia del erasmismo español en los grandes debates sobre la guerra y la paz.

Sepúlveda argumenta que tanto la esclavitud como las encomiendas son justas puesto que obedecen al propósito de imponer la religión católica, en cuyo caso afirma que es lícito emplear métodos de coacción. El Imperio estaba al servicio de la civilización, el cual para sostenerse requería tanto de la esclavitud como del dominio absoluto de los españoles.

Sin embargo, en contraposición con la teoría imperialista de Sepúlveda, la Universidad de Salamanca levantaba la tesis de la libertad. Sobre los principios de Vitoria están formuladas las tesis de los catedráticos. Carranza dio nueva orientación a la misma tesis dándole un carácter de tutela y protección a la misión de España y presenció el duelo entre las Casas y Sepúlveda. Melchor Cano hizo una distinción muy clara y precisa de la escala moral y jurídica, además define los derechos internacionales sobre los que estriba la garantía de la Sociedad de Naciones. Diego Covarrubias expuso brillantemente en la Universidad mencionada su tesis de libertad contra el dogma aristotélico, que sirvió a Sepúlveda para la suya de carácter imperialista, y sienta el primer principio filosófico para la teoría de la colonización de España en América. Juan de la Peña analiza la controversia de las Casas y Sepúlveda, que había tenido lugar en Valladolid, y su tesis responde al aspecto imperante entonces históricamente: las responsabilidades de España en las Indias y los derechos para cumplir su misión ecuménica; en su teoría está implícito el concepto de *tutela*, tan magníficamente formulado por Soto. Destaca entonces todo el esfuerzo dialéctico de estos maestros en contra del imperialismo y del absolutismo,



el cual consiguió definir la misión que España debía cumplir en América, creando con ello la tesis de la libertad.

Francisco de Vitoria

Más que ningún otro teorizante elaboró Vitoria la tesis de Bartolomé de las Casas, no sólo por ser hermanos de hábito, dominicos, sino por compartir ambos el mismo anhelo de justicia y libertad de criterio. Parte entonces Vitoria de la antigua idea del imperio, que no habiéndose podido realizar por completo, había sido el propósito y el ideal de la cristiandad en toda la Edad Media. No obstante, en pleno Renacimiento la idea de imperio ya no puede vincularse a ninguna persona, ni a ninguna institución política, sino que tiene que concebirse de una nueva manera, diferente, y más espiritual. Vitoria, pues, la define así: *la sumisión de pueblos distintos, y cada uno soberano, a una misma norma de justicia.*

Por consiguiente, a juicio de Vitoria, el Imperio español no anula el derecho de los indígenas a go-

¹⁸ *Ibidem.* p. 49.

¹⁹ Marcel Bataillon. *Op. cit.* p. 632 y 633.



bernarse a sí mismos; es justo que conserven sus propios príncipes y sus propias leyes, pero dentro de un orden jurídico superior, basado en una justicia superestatal. Para el padre Vitoria el Imperio español es el imperio de la justicia y no el de la ley española. Los pueblos que están fuera del Imperio español, así como los unidos a él, forman una sociedad internacional regida por la justicia universal y eterna. España establece un orden jurídico en el que coordina las leyes individuales con las que norman el bien común para alcanzar un tipo de convivencia muy superior al que reinaba entre los indígenas; entonces, al establecer sobre éstos su Imperio, no es para someterlos a su servicio, sino para elevarlos a un nivel de vida más alto.

El hecho de que los principios en los que se basa el Imperio no sean patrimonio de ningún pueblo, ya que se apoyan en normas válidas para todos, excluye la posibilidad de que entre en juego el nacionalismo español, porque el propósito es la unificación espiritual de los hombres. Para Vitoria, el hecho de que la nación dominadora sea un Imperio no la autoriza a tener privilegios, ya que ésta tiene la obligación de asimilar a la dominada y de elevarla al

mismo nivel que ella ha alcanzado. El Imperio era concebido entonces como un servicio de humanidad, fraternidad entre los pueblos, identificación de propósitos, dominio de justicia, triunfo de la sociabilidad humana. Estas ideas de Vitoria y de las Casas encontraron fuerte oposición, pero esta fue atenuándose, hasta que el mismo estado español acabó por acatarlas oficialmente.

En 1546 el visitador Tello Sandoval convocó a una junta en la Nueva España a la que acudieron las personalidades más calificadas, y en ella se estableció que *los indígenas justamente tienen y poseen señorío sobre sus cosas que sin perjuicio de otros adquieren y también con la misma justicia poseen sus principados, reinos, estados, dignidades, jurisdicciones y señoríos*²⁰. De igual manera se reconoce que la única justificación para que se establezca el Imperio español sobre las Indias es la predicación del Evangelio y no son válidas las razones de enriquecimiento o señorío de los reyes españoles.

²⁰ Gallegos Rocafull. *Op. cit.* p. 136.

Vitoria había sostenido su doctrina por más de siete años y la expuso por primera vez en su primera Reección, en 1539. El trabajo está inspirado en el deseo de responder a las dudas y al escrúpulo de conciencia por el que atravesaba España en ese momento, ante la inquietud y el temor de que fuera ilícito e injusto su proceder en la conquista de América.

Refutando los argumentos de Sepúlveda concluye que *los indios, antes de que llegaran los españoles, eran verdaderos y perfectos dueños y señores, tanto pública como privadamente*²¹. Por primera vez hace Vitoria una solemne declaración de los derechos del hombre. Todo ser humano, por serlo, tiene sobre los bienes exteriores la capacidad de dominio que deriva de la superioridad de su naturaleza. El hecho de recibir o de rechazar la fe cristiana no anula sus derechos naturales, que subsisten tanto en el infiel como en el cristiano. Los indígenas infieles, como los españoles creyentes, tienen por naturaleza los mismos derechos.

Escribe el padre Vitoria refiriéndose a la cultura indígena:

*Es evidente, que tienen cierto orden en las cosas, que existen ciudades debidamente regidas, matrimonios bien definidos, magistrados, señores, leyes, empleos y profesiones e industrias, sistemas y modos de permutas y tráficos; y todo ello requiere y supone el uso de la razón. Poseen una religión, a su manera, y no yerran en las cosas evidentes. Dios y la naturaleza no les abandonan, en lo que es indispensable para la especie y la raza. No podría existir acción donde no hubiera facultad, y esta es la principal razón de nuestra tesis...*²²

A la interpretación literal que Sepúlveda daba de Aristóteles, de cuya autoridad tanto se había abusado en esta controversia respecto a la legitimidad de la conquista española, a dicha interpretación Vitoria superponía su concepción cristiana de la sociedad, dentro de la cual la desigualdad na-

tural que hay entre los hombres no puede ser causa o pretexto de que los unos dominen a los otros:

*...la superioridad intelectual que hay entre los hombres o cualquier otro tipo de superioridad, no debe traducirse en dominio, sino en servicio de la colectividad. La sociedad no es un campo de lucha por la vida, sino el campo de la ayuda mutua, de la solidaridad humana, de la caridad entre los hombres, en definitiva, de la voluntad salvadora de Dios, que acepta tanto la abundancia de unos como la escasez de otros. No hay, pues, hombres nacidos para dominar, ni otros que por naturaleza sean esclavos, sino unos más dotados que otros dentro de una absoluta igualdad de naturaleza y destino...*²³

Sin embargo, si los indígenas eran legítimos dueños de sus bienes y tenían derecho a gobernarse a sí mismos ¿Cómo se justificaba el dominio que sobre ellos se arrogaban los españoles? Solamente el plantearse esa pregunta prueba el anhelo que éstos tenían de justicia. Todos aquellos extensos y ricos territorios, uno de los más valiosos sostenes del poderío español ¿no era preferible aprovecharlos y no entrar en sutiles disertaciones morales? Pero en aquel siglo de oro, no bastaba crear todo un mundo, tenían que saber porqué lo creaban, tener plena conciencia de lo que estaban haciendo, analizar su conducta, denunciar indignados los abusos y crueldades, para así imponerse a sí mismos normas de justicia. Todos aquellos excesos que con tanto dolo había recogido el resto de Europa se habían llegado a conocer por testimonio de los mismos españoles, esto era menester que se reconociera, y comprobar que en ningún otro caso de la historia, en circunstancias similares, surgió, como en España, este culto a la conciencia, a la dignidad de la persona humana, y a la libertad.

Es el mismo espíritu noble el que ha prevalecido como un sedimento en la historia de la América hispana, el mismo que forjó un mundo nuevo hecho de la sangre más pura del que le precedió, un mundo en el que el sentido de la libertad no ha sido borrado nunca.

²¹ *Ibidem*. p. 139.

²² *Ibidem*. p. 140.

²³ *Ibidem*. p. 141.

Los manuscritos de Carranza, Cano, Covarrubias y Peña definieron la tesis de la libertad. En la crisis del problema de la conquista de las Indias Occidentales triunfaron los principios de Francisco de Vitoria contra el imperialismo de Juan Ginés de Sepúlveda. Contra la esclavitud natural defendieron que todos los hombres son igualmente libres; y sobre la libertad natural proclamaron el derecho a la vida, a la verdad, a la cultura y a la propiedad. En esta carta de derechos humanos descubrieron la legitimidad del poder político. Porque los hombres se unían en sociedad para hacer posible los fines de la persona humana.

Todos los pueblos eran independientes y soberanos. Tenían jurisdicción sobre el territorio y todos sus bienes. Podían escoger libremente la forma de gobierno que quisieran los súbditos y el régimen político quedaba legítimamente constituido por la libertad libre de los ciudadanos. Independientemente de la raza, la cultura y la religión, todos los pueblos eran iguales ante el derecho. Fue la primera conquista contra el imperialismo que sacrificaba al individuo ante la razón de Estado y condenaba a otros pueblos a la esclavitud permanente bajo el imperio de las razas superiores. Esto significó el primer fundamento para la política colonial en América: el respeto a la persona y a los derechos fundamentales de los pueblos proclamados solemnemente contra el ambiente general que dominaba Europa. Unánimemente condenaron las conquistas como sistema de política internacional.

Pero en desacuerdo con Bartolomé de las Casas defendieron la necesidad de la intervención de España en América. Porque frente al aislamiento y el egoísmo de las primeras potencias proclamaron la constitución orgánica del mundo; que todos los pueblos estaban unidos en un mismo destino y un mismo ideal: el progreso de la persona a través de la civilización y la cultura de los pueblos. Sobre la razón de Estado debía dominar el bien del orbe; sobre el derecho político, el derecho de gentes, como norma suprema de convivencia internacional.

Todos los pueblos tenían derecho a la libertad, a la cultura y a la paz, y la justicia constituía el único fundamento para las relaciones entre unos y otros.

Concedieron el derecho a la confederación y a la alianza, el derecho al intercambio y al comercio. En virtud de esta solidaridad natural de la paz y la justicia universal, unos pueblos no podían permanecer impasibles ante la tiranía y el despotismo de los demás. Los pueblos libres tenían la obligación de intervenir en defensa de los oprimidos y de salvar a los pueblos esclavizados. De esta manera fue definida la segunda conquista: los pueblos libres tienen derecho a intervenir en los asuntos internos de los estados soberanos para vengar los crímenes contra la humanidad y todo atentado contra los derechos fundamentales de los pueblos. Esto constituyó el segundo principio que hizo posible definir la misión de España en América.

Sobre estos dos conceptos: *igualdad y soberanía de todos los pueblos y derecho de intervención*, aquellos maestros trataron de construir un sistema de política colonial. España intervenía justamente en América. No obstante, la intervención no daba derecho a la conquista; únicamente exigía la realización de la justicia como un conjunto de derechos que correspondían a la persona humana, a los pueblos o a la comunidad internacional. Inicialmente esta intervención tenía la naturaleza de un mandato, ya fuera de la comunidad de los pueblos, ya del mismo Sumo Pontífice. Porque concebían también el papado como una función de regeneración y civilización.

El método extremo de intervención era la guerra. Aunque se interviniera por medio de las armas, no era precisamente para castigar, vengar o coaccionar, sino exclusivamente para defender y garantizar los derechos de la persona y de los fieles cristianos. La guerra evolucionaba en ocupación, cuando no hubiera otra forma de hacer eficaz la intervención, se constituía en protección permanente para incorporar los pueblos de las Indias a la comunidad internacional en la comunidad cristiana.

Más realistas que Bartolomé de las Casas, enjuiciaron exactamente el problema de las Indias. Había pueblos que tiranizaban a los ciudadanos o inmolaban inicualemente a seres inocentes. España tenía entonces la obligación de intervenir, aún contra la voluntad de los oprimidos, mismos que de buen grado eran víctimas de la tiranía. Debía ocupar su terri-



torio hasta lograr la completa capacidad política. No podía esclavizarlos, sino que limitaba su libertad y soberanía para hacer posible la evolución social. En este caso, España tenía derecho a extirpar los ritos inhumanos y aún cambiar sus regímenes tiránicos; siempre para utilidad de los mismos indígenas y mejor conservación de su Estado.

Los Reyes Católicos habían impuesto el deber de instruir a los naturales, organizarlos políticamente, administrarlos, hacer justicia y humanizar sus costumbres. España debía ejercer con ellos una función cultural, legislativa, administrativa, judicial y política. Se había exigido que fueran educados aplicando leyes útiles y eficaces acomodadas a su estructura social rudimentaria. El progreso a la civilización debía ser gradual. Este realismo caracterizaba el sistema colonial que defendían aquellos maestros. Elegir lo posible y escoger lo mejor entre lo posible, aunque no fuera lo ideal. España tenía así el deber de conservar sus instituciones justas, aunque fueran distintas de las de la metrópoli; debía respetar su territorio y sus bienes.

Por otra parte, también existían pueblos que libremente se habían puesto bajo la protección de

España, los cuales formaban una confederación. Su finalidad era en el interior hacer posible la cultura mejor y más humana de los españoles; y en el exterior, la defensa contra toda agresión injusta. Su relación política con España era la subordinación o vasallaje al Imperio; así, éste adquiría los derechos que le concedían los súbditos que lo habían elegido y también los derechos que se derivaban de su protección y ayuda. Sin embargo, no adquiría un dominio absoluto sobre sus territorios.

Melchor Cano legitimó la ocupación en función de la tutela. Esta significaba un protectorado político al servicio de la civilización cristiana. Para Juan de la Peña, se trataba de un imperio espiritual. Carranza sacó la última consecuencia: cuando España hubiera cumplido su función de tutela, al llegar aquellos pueblos a su mayoría política, debía dejarlos en su primera y propia libertad. Por otra parte, Covarrubias descubría la posibilidad de que la protección evolucionara en nacionalización a través de pactos y tratados. España podía hacer la guerra a los que fueran rebeldes a la confederación y sujetarlos a su Imperio.

Todos estos maestros habían dado una nueva solución al problema de las Indias Occidentales. Actualizaron los principios de Vitoria haciéndolos más flexibles para poderlos aplicar a la realidad americana. Les dieron contenido histórico. Atacaron el imperialismo de Sepúlveda. Aunque aceptaron muchos principios de Bartolomé de las Casas, supieron superar su sistema y definieron nuevos conceptos de política colonial aún en contra del obispo de Chiapa. Fueron incorporadas también las fórmulas de Domingo de Soto y con él todos los grandes maestros de aquel periodo de creación. Carranza, Cano, Covarrubias y Peña representaron con Vitoria y Soto el esfuerzo dialéctico más importante para definir la misión de España en América²⁴.

²⁴ Vicente Luciano Pereña. *Op. cit.* p. 309.



Apéndice

Primera Carta Magna de los indios (1542)

1.- Teniendo como tenemos a los naturales de las dichas nuestras Indias, islas y tierra firme del mar océano por nuestros vasallos libres como lo son los destos nuestros reinos, así nos tenemos por obligados a mandar que sean bien tratados en sus personas y en sus bienes.

2.- Ordenamos y mandamos a los presidentes y oidores *tengan cuidado de que los indios sean bien tratados e instruídos en las cosas de nuestra santa fe católica y como vasallos nuestros libres; que este ha de ser su principal cuidado y de lo que principalmente los habemos de tomar en cuenta y en que más nos han de servir.*

3.- De aquí en adelante por ninguna causa de guerra, ni otra alguna, aunque sea por título de rebelión, ni por rescate, ni de otra manera, no se puede hacer esclavo indio alguno.

4.- Ningún virrey, gobernador, audiencia, descubridor, ni otra persona alguna puede encomendar

indios por nueva provisión, ni por donación, venta, ni otra cualquier forma, modo, ni vocación, ni herencia.

5.- Las audiencias se informarán como han sido tratados los indios por las personas que los han tenido en encomiendas; los que hayan sido tratados injustamente serán puestos en libertad.

6.- Quedarán libres todos los indios encomendados a virreyes, gobernadores y cualquier otro oficial o a prelados, casas religiosas y cofradías.

7.- Serán quitados y puestos en libertad los indios que tuvieran las personas particulares sin título y autoridad; y las audiencias reducirán con toda brevedad los repartimientos excesivos sin apelación ni súplica alguna.

8.- Nadie podrá emprender descubrimiento alguno por tierra o por mar sin licencia de la Audiencia de aquel distrito, y no podrá hacer esclavos, ni arrebatar sus bienes a los indios descubiertos.

9.- Ningún indio será llevado a la pesquería de perlas contra su voluntad, so pena de muerte; si a los indios, esclavos, o negros no se puede excusar las muertes *cese la pesquería de las dichas perlas, porque estimamos en mucho más, como es razón, la conservación de sus vidas que el interés que nos pueda venir de las perlas.*

10.- Nadie puede tomar ni haber cosa contra la voluntad de los indios si no fuera por rescate.

11.- Los indios no sean molestados con tributos, ni otros servicios, ni personales, ni mixtos, más como lo son los españoles que en dichas islas residen.

12.- No se puede cargar a los indios, pero si esto no se puede excusar, la carga sea moderada y de modo que no se origine peligro en la vida, salud y conservación de los indios, y no se haga contra su voluntad, ni sin pagar su trabajo.

13.- Cualquier persona que matare o hiriere o pusiere las manos injuriosas en cualquier indio o le tomare su mujer o hija o le hiciere otra fuerza o agravio, sea castigado conforme a las leyes destos reinos.

14.- Las audiencias o las personas de confianza o diligencia puestas por ella tomarán la defensa de los indios contra los daños hechos en sus vidas, en su libertad o en sus haciendas.

Francisco de Vitoria (1483-1546) **creador de la tesis de libertad**

Tesis de libertad

I

- 1.- El emperador no es señor de todo el orbe.
- 2.- Aunque lo fuera no podría adueñarse de provincias, poner nuevos señores, quitar antiguos o imponer tributos.
- 3.- El papa no es señor civil y temporal de todo el orbe.
- 4.- Aunque lo fuera no podría dar poder secular a los príncipes.
- 5.- El poder temporal del Papa solo es en cuanto está al servicio de lo espiritual.
- 6.- El Papa no tiene poder temporal sobre indígenas o infieles.
- 7.- Aunque los indios no quieran reconocer al Papa no se les puede hacer la guerra o quitarles bienes.
- 8.- Los indios no son culpables de infidelidad, no creen en Cristo porque no han oído hablar de El.
- 9.- Los indios no están obligados a escuchar la predicación de la fe.
- 10.- Los españoles no pueden obligarlos a creer por las armas.
- 11.- Los príncipes cristianos no tienen autoridad, ni delegada del Papa, para castigar pecados contra la ley natural.

II

- 1.- Los españoles tienen derecho a viajar por las Indias a menos que hagan daño a los naturales.
- 2.- Los españoles pueden comerciar y no pueden oponerse los indígenas ni viceversa el rey de España.
- 3.- Los españoles tienen derecho a hospitalidad y domicilio en el Nuevo Mundo.
- 4.- Si los indios niegan este derecho de gentes, el rey de España puede vengar la injuria.
- 5.- Por seguridad los españoles pueden ocupar territorio sin alterar orden y gobierno.

6.- Si los indios siguen atacando y no quieren vivir en paz los españoles pueden apoderarse del territorio.

7.- Los españoles pueden predicar sin violencia ni escándalo.

8.- Por concesión del Papa los españoles pueden hacerlo excluyendo a otros europeos.

9.- Si los príncipes locales quieren forzar la vuelta a la idolatría se les puede destituir.

10.- El Papa puede dar indios conversos a un rey cristiano quitando a un príncipe infiel.

11.- Los españoles pueden destronar a un señor para salvar a inocentes de muerte injusta.

12.- Los reyes indios pueden libremente elegir al rey de España por soberano.

13.- Los españoles pueden hacer suya la causa de indígenas sojuzgados (tlaxcaltecas).

14.- Los españoles pueden asumir el mando para educar pero sobre base de igualdad.

Juan Ginés de Sepúlveda

Tesis imperialista

(Demócrates segundo) (1545)

1.- Aquellos cuya condición sea obedecer, si rehusan deben ser dominados por las armas.

a) Los indígenas carecen de cultura, letras, leyes, instituciones, tienen costumbres bárbaras.

b) La idolatría los ha llevado a la máxima degradación: sacrificios humanos.

c) Los sacrificios son muerte a seres inocentes.

d) La conquista es una obligación para garantizar los derechos humanos.

- Por caridad para propagar la fe.

- Por obligación recibida del Papa Alejandro VI.

- Para obligar a los indios a oír la predicación.

- Para impedir que los señores obstaculizaran la conversión y proteger a los conversos.

Nuevas leyes de Barcelona (1542)

- 1.- Los indios son vasallos libres de la Corona de Castilla.
- 2.- Tienen derecho a la vida, salud y propia conservación.
- 3.- Pueden libremente disponer de sí mismos y de sus casas.
- 4.- Tienen pleno derecho a exigir justicia contra las injurias de los españoles.

Bartolomé Carranza (1503-1576)

Tesis: Por razón de fe puede el César hacer la guerra y retener a los indios del Nuevo Mundo.

- 1.- Ningún príncipe en cuanto cristiano puede atacar y hacer la guerra.
- 2.- Tampoco lo puede hacer porque siendo Emperador sea monarca del mundo.
- 3.- El Papa no puede conceder poder sobre infieles.
- 4.- Por mandato de Alejandro VI puede el rey de España obligar a que se predique libremente.
- 5.- Por concesión del Papa no puede ser obligado un país a oír el Evangelio.
- 6.- El rey de España es tutor de los indios porque le ha sido confiado el cuidado de ellos.
- 7.- Cuando ya no necesiten tutor, el rey de España debe dejarles su primera y propia libertad (en 16 ó 18 años).

Melchor Cano (1509-1560)

Tesis: Características del dominio sobre los indios.

- 1.- En defensa de inocentes es lícito sujetar a indios gobernados por tiranos.
- 2.- Por razón de sabiduría o mejor política ningún estado puede sujetar a otro estado.
- 3.- Ningún hombre es naturalmente esclavo, ni por derecho natural está sujeto políticamente a otro.

4.- Un soberano no puede conquistar a los bárbaros para beneficio de ellos.

5.- Por derecho natural y derecho positivo ningún hombre solo ha dominado el orbe.

6.- El Papa no tiene jurisdicción sobre infieles, estos no lo escucharían.

7.- Cristo no dió al Papa poder temporal, este lo tiene solo en función de lo espiritual.

8.- La potestad de predicar nunca puede realizarse por las armas.

9.- No se puede invocar contra indios las leyes contra mahometanos y judíos.

10.- Si los infieles pueden tener propiedad, bajo ningún título el cristiano puede privarlos.

Diego de Covarrubias (1512-1577)

Tesis: Justicia de la guerra contra los indios

- 1.- Por derecho natural todo hombre es libre.
- 2.- La maldad de los hombres pudo hacer del derecho de gentes la esclavitud.
- 3.- Por derecho humano la esclavitud es castigo del crimen de hacer guerra injusta.
- 4.- Hay una esclavitud no coactiva que implica subordinación por reverencia y honor.
- 5.- Los reyes de España por caridad tienen obligación de mejorar el régimen de indios incapaces.
- 6.- No se puede hacer guerra justa contra los indios por no administrarse bien ellos.
- 7.- No se puede hacer guerra justa contra los indios por no profesar la fe de Cristo.
- 8.- Por autoridad del Papa no se puede hacer la guerra a quien peca contra la ley natural.
- 9.- Puede hacerse la guerra para vengar injurias a la Religión.
- 10.- No puede hacerse la guerra a indios que permiten la predicación aunque no acepten la fe.
- 11.- No se puede hacer la guerra con justicia a los paganos por adorar a sus ídolos.
- 12.- Puede hacerse guerra justa para salvar a inocentes que van a ser inmolados.

13.- Por concesión papal los españoles tienen derecho a predicar la fe a los indios.

14.- Puede hacerse guerra justa para proteger a los conversos perseguidos por paganos.

15.- Los indios tienen derecho a prohibir a los españoles viajar y comerciar en su territorio.

Juan de la Peña (1513-1565)

Tesis: Justicia de la guerra contra los indios

1.- El Emperador o el Papa no pueden forzar a los indios a observar la ley natural.

2.- Si una provincia se inclina a la idolatría puede hacerse la guerra tras una intimación legal.

3.- Si una provincia peca contra la naturaleza en perjuicio del prójimo puede castigarse tras intimación legal.

4.- No puede ser excusada la guerra que se ha hecho a los mexicanos.

5.- Ningún soberano tiene derecho natural para castigar a un estado que no es súbdito suyo.

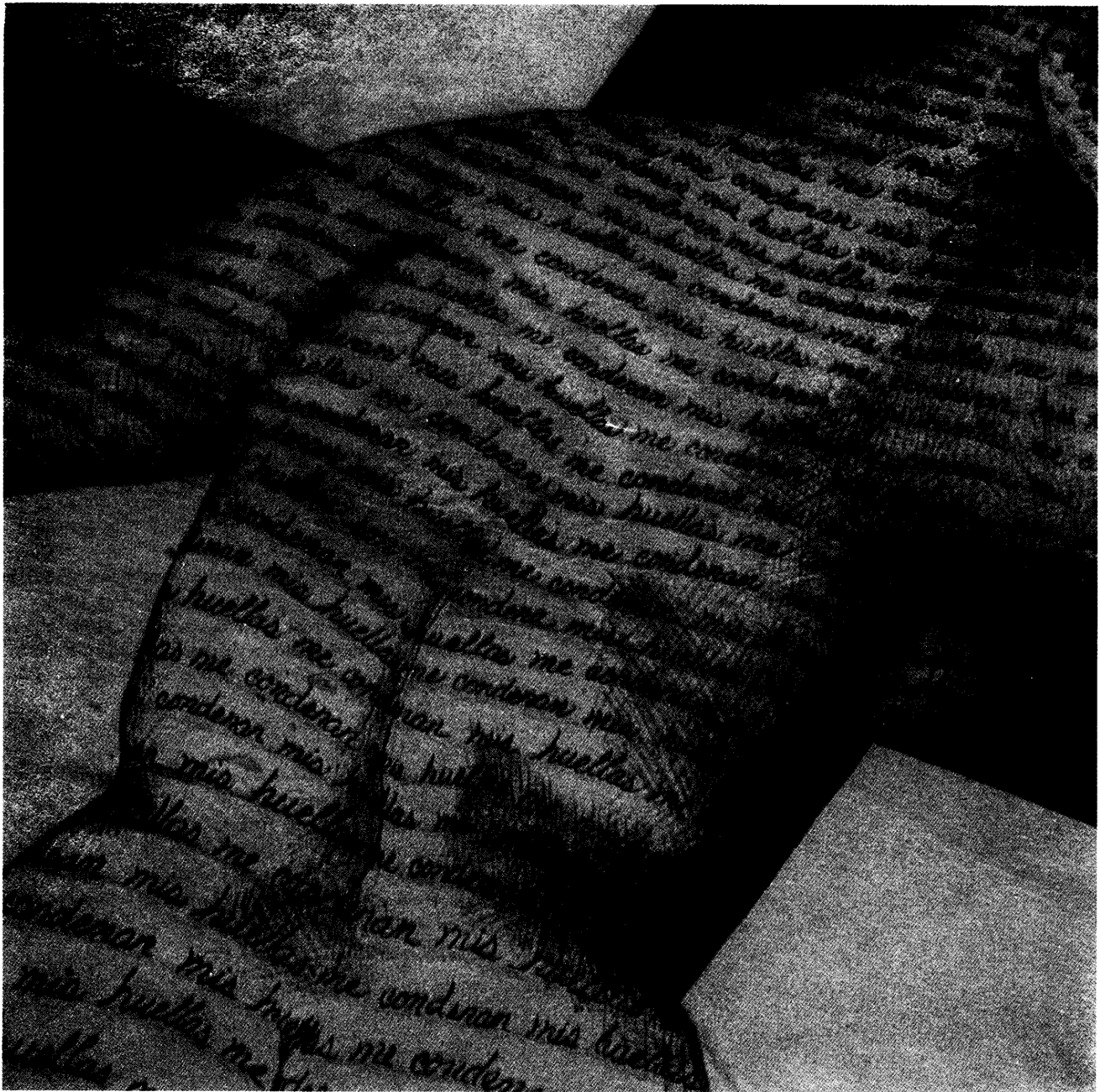
6.- Todos los bienes conseguidos en las guerras de Indias están sujetos a restitución.

7.- La guerra contra idólatras ordinariamente es pecado mortal en escándalo de la Religión.

8.- No conviene que la ley natural tenga un solo defensor.■

Bibliografía

- Aristóteles. *La política*, Biblioteca Graecorum et Romanorum. UNAM. México, 1963.
- Bataillon, Marcel. *Erasmus y España*, Fondo de Cultura Económica. México, 1950.
- Beltrán de Heredia, Vicente, *Francisco de Vitoria*, Colección Pro Ecclesia et Patria. Editorial Labor. (s.f.)
- Casas, fray Bartolomé, *Historia de las Indias*. (Tres tomos). Fondo de Cultura Económica. México, 1986.
- , *Del único modo de atraer todos los pueblos a la verdadera religión*. Fondo de Cultura Económica. México, 1942.
- Castro, Américo, *La realidad histórica de España*. Editorial Porrúa, México, 1954.
- Carro, Venancio, *La teología y los teólogos-juristas españoles ante la conquista de América*. (Dos tomos). Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1944.
- Cuevas, Mariano, *Historia de la Iglesia en México*. (Cinco tomos). Editorial Porrúa, México, 1992.
- , *Documentos inéditos del siglo XVI para la Historia de México*. Edit. Porrúa. México, 1975.
- Chanfón Olmos, Carlos, *Historia de la arquitectura en México*. División de Estudios Superiores. UNAM. México, 1978.
- Gallegos Rocaful, José, *El pensamiento mexicano de los siglos XVI y XVII*. UNAM, México, 1974.
- , *El hombre y el mundo de los teólogos españoles de los siglos de oro*. Editorial Stylo, México, 1946.
- García Icazbalceta, Joaquín, *Colección de documentos para la Historia de México* (Dos tomos). Edit. Porrúa, México, 1980.
- Getino, Luis G. Alonso, *El maestro fray Francisco de Vitoria*. Imprenta Católica, Madrid, 1930.
- Huizinga, Johan, *Erasmus de Rotterdam*. Biblioteca Salvat, Barcelona, 1986.
- Imaz, Eugenio, *Utopías del Renacimiento*. Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- Luciano Pereña, Vicente, *Misión de España en América*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1956.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1956.
- Mendieta, fray Jerónimo, *Historia eclesiástica indiana*. Edit. Porrúa. México, 1980.
- Phelan, John, *El reino milenarismo de los franciscanos del Nuevo Mundo*. UNAM, 1972.
- Ricard, Robert, *La conquista espiritual de México*. Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
- Sahagún, fray Bernardino, *Historia de las cosas de la Nueva España*. Editorial Porrúa, México, 1983.
- Sepúlveda, Juan Ginés, *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*. Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- Tomás de Aquino, *Suma Teológica*. Biblioteca de Autores Cristianos. (Cinco tomos). Madrid, 1947.



B. V. TOMASHEVSKII

Armando Partida*

Borís V. Tomashevskii (1890-1957), se inicia en los estudios literarios con análisis estadísticos sobre el metro de Pushkin, recogidos más tarde en su antología *Sobre el verso* (1929). De la época del formalismo provienen otros dos libros: *La versificación rusa* (1923 y *Teoría de la literatura* (1925). Más adelante se consagra a la edición crítica de los clásicos rusos (ha dejado un manual de textología, *El escritor y el libro*, 1928); enseña Estadística y, más tarde, análisis del verso y del estilo. Durante toda su vida se interesó en la obra de Púshkin: participó en la edición de sus obras y ha dejado varios libros acerca de él: *Pushkin 1824-1837* (1961, póstumo), *Pushkin y Francia* (1960). Murió en un accidente. Sus últimos libros han sido publicados por sus alumnos: *El verso y el lenguaje* (1958), *Estilística y versificación* (1959) (Todorov, 1970:335).

En la presentación a su antología sobre la *Teoría de los formalistas rusos*, Todorov incluyó, en primer lugar, unos apuntes de Román Jacobson, quien se refiere a B. Tomachevskii de la siguiente manera:

Quiero citar aquí a uno de los más finos y serios representantes del equipo, B. Tomashevski, quien, en ocasión de nuestro último encuentro en Moscú (1956), me hizo observar que las ideas más osadas y estimulantes del movimiento permanecen aún en la sombra. Podrían citarse las penetrantes observaciones sobre la correlación de las funciones referencial y poética o sobre la interdependencia de la sincronía y la diacronía y, ante todo, sobre la mutabilidad, desconocida de ordinario, en la jerarquía de los valores. Los trabajos que extendían los principios sintácticos al análisis de enunciados completos y de su

intercambio dialógico han llegado a uno de los más grandes descubrimientos de la poesía rusa; el de las leyes que rigen la composición de los temas folclóricos (Propp, Skaftymov) o de las obras literarias (Bajtin) (Todorov, 9).

El mismo Todorov plantea a su vez en su presentación:

Finalmente, el largo extracto sobre la temática está sacado del libro de Tomashevski *Teoría de la literatura*. Esta obra realizada en forma de manual, está destinada a un público más vasto; esto explica la presencia de algunas informaciones banales. Con todo, sin pretender tener un carácter original, este libro es la única tentativa contemporánea de dar una forma sistemática a las adquisiciones de los formalistas, en especial en el dominio de la prosa (Todorov, 20).

Muchos son los temas referentes al estudio de las obras literarias que les preocuparon a los formalistas rusos, en particular los de la segunda fase en la

que seguían elaborándose los principios propuestos en “los pisos bajos” de la teoría: se puso el fundamento para el estudio del *siuzhet* como construcción artística a partir de los elementos de la fábula, se profundizó en el *skaz* y en el verso como fenómeno del lenguaje (véanse los trabajos de Shklovski, Eijenbaum, Brik y Tomashevski, pertinentes a esta etapa). Todo esto representaba un gran progreso en la aceptación de la forma entendida como plenitud, como la totalidad de la obra, pero los frutos verdaderamente importantes en esos órdenes de la investigación no los aportó sino la fase siguiente (Volek, 1985:72).

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

Efectivamente, esta amplia serie de temas que fueran tratados por Tomashevskii y compañeros, como los referentes a la individualidad de la obra literaria, a la particular relación del género respecto a la construcción, estructura, determinada por los recursos utilizados; mismos que a su vez determinan la innovación que pueda resultar en ésta:

The method of approach applied by Ejxenbaum, S'klovskij to individual works of fiction was brought to bear also upon their discussion of fictional genres. To Ejxenbaum, and Tomasevskij the genre was fundamentally a matter of architecture [construcción, a "cluster of compositional devices" (*piëmy postroenija*). 75 (Herlich, 196 : 246).¹

Literary creation is not immune to the inexorable passage of time on the pull of habit. But art, the chief purpose of which, according to Sklovskij, is to counteract this deadening impact, cannot afford routine. This is what makes literary change so crucial. "The value of literature", wrote Tomashevskij, "lies in the novelty and originality. Depending on the way in which the attention of the evaluating literary public responds to individual devices, these can be classified as perceptible or imperceptible. In order to be perceptible, a device must be either very old or very novel." 8 (Erlich:252).²

Estos temas serían desarrollados por Tomashevskii en su *Tioria Litieratury Poëtika* y, aunque Todorov considera este libro como un manual, su autor junto con su propuesta didáctica, llegaría a la síntesis de los temas tratados por los diversos investigadores y teóricos de los géneros literarios: la lírica, la épica y el drama. En particular los temas relacionados con la temática, la trama y el argumento, junto con el de los géneros literarios, tratados en su capítulo: "Temátika", siguen manteniendo su actualidad. De éstos, el de la trama y el argumento, siguen manteniendo su originalidad y, por igual,

han sido retomados por los estudios semióticos del teatro³.

Por otra parte, aunque el tema correspondiente al *género* dramático haya sido expuesto, sin duda alguna, en forma del todo didáctica, como podemos verlos, éste no ha perdido en lo absoluto su importancia, ya que posteriormente, a lo largo de este siglo, todas las inferencias que se han efectuado sobre la obra dramática y la teatralidad, a partir de la *Poética* de Aristóteles, han sido meramente referenciales o interpretativas. Sólo un estudio surgido al fragor de la revaloración de las teorías de los formalistas rusos y, en particular, de las planteadas por Tomashevskii en esta obra, han sido retomadas por M. S. Kurguinian en su obra *Drama* (1964).

La siguiente bibliografía, puede proporcionar una idea más amplia sobre la importancia de los estudios efectuados por Boris Tomashevskii:

- Tomasevskij, Boris, "Andrej Belyj y xudozestvennaia prosa", *Zizn' iskusstva*, 1920, Nos. 454, 358-9, 460.
 ———, "Literatura y biografija", *Kniga y revoljucija*, iv (1923).
 ———, "Problema stixotvornogo ritma", *Literaturnaja mysl'*, II (1923), 124-140 (Posteriormente reeditados en la colección de estudios *O stixe*, cf. *infra*).
 ———, *Russkoe stixoslozenie. Metrika* (Petrograd, 1923) (= *Voprosy poëtiki*, II).
 ———, "O dramatičeskoj literature", *Zizn' iskusstva*, 1924, No. 13.
 ———, "Pjatičtopnyj jamb Puskina", *Očerki po Poëtike* cf. *infra*.
 ———, *Puskin* (Moskow, 1925).
 ———, *Teorija literatury (Poëtika)* (Moskow-Leningrad, 1925), 6ª. ed. Moskow, 1931).
 ———, *O stixe* (stat'i) (Leningrado, 1929). (Erlich, 1969:292).

- Tomashevski, Boris
 1923. *Russkoe stixoslozenie: Metrika*. Petrogrado: Academia.
 1923a. "Problema stixotvornogo ritma". En B. T., 1929, pp. 3-36.
 1925. "Tematika: Konstruktsia siuzheta". En B. T., 1925a, pp. 133-61. Traducción en Todorov, ed., 1965, pp. 263-307.)
 1915a. *Teoria literatury*. Leningrado: Gosud. izdatel'svo (2ª ed. rev. 927). (Traducción, *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal Editor, 1982.)
 1929. *O stije Stat'i*. Leningrado: Priboi. (Volek, 1985: 281).

¹ Ver particularmente Boris Tomasevskij, *Teorija literatury* (Moskow-Leningrad, 1925), p. 159.

² Boris Tomasevskij. *Teorija literatury*, p. 157.

³ Keir Elam. *The semiotics of Theatre and Drama*. London and New York. Methuen, 1980, pp. 119-20.

LOS GÉNEROS DRAMÁTICOS¹

B. V. Tomashevskii

La literatura dramática se caracteriza por adaptarse a la interpretación escénica. Su rasgo fundamental es su designación para el espectáculo teatral. De donde se evidencia la imposibilidad del aislamiento total en el estudio de la obra dramática, del estudio de las condiciones de su realización teatral, al igual que la dependencia constante de su forma, de las formas de la puesta en escena.

La presentación del espectáculo está constituida por la actuación de los artistas y por la ambientación escénica que los rodea (escenografía). La actuación de los artistas está constituida por discursos y movimientos.

El discurso en la escena lo dividimos en monológico y dialógico. Monólogo se denomina el discurso del actor en ausencia de otros personajes, es decir, el discurso que no está dirigido a alguien. Sin embargo, en la práctica escénica, también se denomina monólogo al discurso desarrollado y conectivo, incluso si éste se pronuncia en presencia de otras personas y está dirigido a alguien. En tales monólogos encontramos efusiones del alma, relatos, predicaciones sentenciosas, etcétera.

El diálogo es el intercambio verbal entre dos actantes. El contenido del diálogo son las preguntas y respuestas, las discusiones, etcétera. En tanto el monólogo dirigido (el emitido en presencia de otros personajes), siempre prescinde un poco de la persona, del escucha y, de común, no está dirigido a alguno, sino a algunos escuchas, el diálogo, a su vez, contiene en sí la colisión directa entre dos interlocutores.

El concepto de diálogo también es extensivo a la conversación cruzada entre tres o más actantes, lo cual es típico para el nuevo drama.² En el viejo drama, preeminentemente se cultivaba el diálogo puro: la conversación entre dos interlocutores.

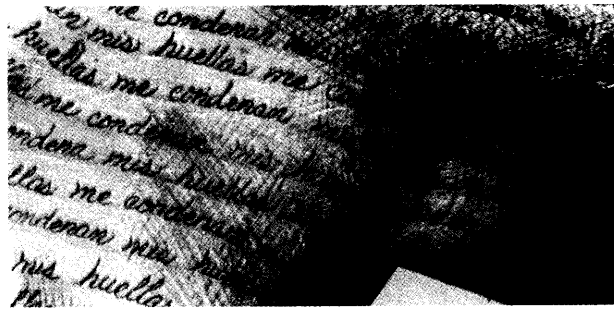
Se denominan réplicas a los discursos breves, particulares, de los interlocutores que constituyen el diálogo. La réplica desarrollada ya limita con el monólogo, debido a que el discurso ininterrumpido presupone ya un escucha pasivo que sólo de oídos, en tanto la construcción del discurso se acerca al monológico, es decir, a aquél en el que la temática del discurso se desarrolla por sí misma, y no por el cruzamiento de los motivos, suscitados por los interlocutores participantes del diálogo.

Los discursos son acompañados por la actuación, es decir, por el movimiento. Cualquier recitado de

¹ "Yandrie dramaticheskíe", en el cap. "Litieraturnie yandry", sección "Tiemática" de Boris Tomashevskii: *Tieoria Litieraturi, Poetika*. Moskva-Lieningrad, Gosudarstviennoe Izdatielsevo, 1928, pp. 162-180. Johnson Reprint Corporation, N. Y. and London, 1967.

Las notas son del traductor, excepción hecha de las del autor, presentadas como citas.

² Hay que tomar en consideración el hecho de que, la primera edición de este texto se efectuó en 1925.



un discurso es acompañado por la mímica, es decir, por el conocido movimiento de los músculos faciales que armonizan con el contenido emocional de lo recitado. La mímica de la cara se acompaña por gestos mímicos, es decir, por movimientos de mano, cabeza, por todo el cuerpo, en correlación con aquellos momentos emocionales del discurso. A veces esta mímica expresiva puede ser el equivalente (la sustitución) del discurso. Así, los movimientos conocidos de cabeza, manos, sin palabra alguna, pueden expresar aseveración, negación, asentimiento, disentimiento, estado de ánimo, etcétera.³ Tan sólo con mímica (pantomima) se puede construir toda una representación escénica. La mímica en el cinematógrafo, es la temática fundamental de la composición en los denominados “dramas psicológicos”.⁴

Pero, junto con estos movimientos expresivos, la actuación de los artistas puede reproducir comportamientos cotidianos. El personaje come, bebe, pelea, roba y demás en la escena. Aquí ya no tenemos una actuación expresiva, sino temática y, cada uno de tales comportamientos escénicos resultan ya un motivo independiente que se entrelaza con la fábula de la representación escénica al mismo nivel con el discurso de los personajes.

³ Paraling. Kinesis.

⁴ De nuevo hay que recordar la fecha en que este texto fue escrito.

El espectáculo se completa con escenografía, utilería, es decir, siendo fenómenos inanimados, participan en las acciones. Aquí pueden jugar su papel las cosas (los accesorios en el sentido exacto de la palabra), la disposición de las habitaciones, el mobiliario, objetos particulares indispensables para el juego (armas, etcétera) y demás. Junto con estos objetos participan en el espectáculo los así llamados “efectos” –efectos visuales, por ejemplo, lumínicos: el alba, el encendido y apagado de lámparas, la salida del sol, iluminación lunar, etcétera; efectos sonoros: el trueno, el ruido de la lluvia, timbres, disparos, cualquier ruido en general, tocar instrumentos y demás. También es posible imaginar efectos olfativos, por otra parte, empleados rara vez en la práctica teatral: incensar durante la representación de servicios religiosos, etcétera.

La obra literaria adecuada para ser reproducida de tal manera, es una obra dramática.

El texto de la obra dramática se desmembra en dos partes, en los *discursos* de los *personajes* que se presentan completos, cómo deben ser pronunciados y, las *didascalias* que señalan al encargado del espectáculo –el *director* de escena– qué recursos escénicos deberán emplearse en la realización del espectáculo.

En las didascalias hay que diferenciar las indicaciones para la escenografía y la disposición, y las didascalias para la representación, señaladas en las acciones, gestos y mímica de personajes particulares.

El texto de los discursos presentan, en sí mismos, la única parte artístico-literaria de la obra dramática. Las didascalias tienen un papel auxiliar de la comunicación sobre la concepción artística para los actores y el director y, por ello, generalmente se enuncian con un lenguaje prosaico y común. Son raras las veces que encontramos la utilización de un estilo artístico en las didascalias, con fines de una gran convicción emocional de las indicaciones.

Las obras escritas en forma de discursos de los personajes y las didascalias, son obra de "forma dramática". Esto es extensivo también para aquellas obras que recurren a esta forma sin cálculo alguno en la interpretación escénica (*Niebojestviennaya komedia*, fragmentos de *Tsigany*).

Hay que señalar que, en general, la forma dramática no certifica aún sobre la posibilidad de la interpretación escénica. Con mucha frecuencia recurren a la forma dramática, sin cálculo en el espectáculo;⁵ por otra parte, casi cada obra dramática designada para la escena, el autor la imprime *para la lectura*. Pero las condiciones de la lectura y las condiciones del espectáculo, son del todo distintas. En la lectura no recibimos las indicaciones complementarias de la actuación, de la interpretación del director y de la concreción de la acción, más que a través de didascalias muy deficientes y escasas.

Por otra parte, en la lectura del texto dramático con los ojos, no estamos ligados al *tempo*⁶ del espectáculo que determina una tensión menor o mayor en el desarrollo de la acción.

Esta diferencia de la lectura y del espectáculo, de ordinario predetermina una diferencia substancial entre un texto, destinado al escenario, y un texto determinado para la actuación. De aquí queda claro por qué en los dramaturgos experimentados, siempre chocamos con el hecho de la existencia de una redacción peculiar escénica y literaria. La redacción escénica es la confrontación de la literatura con el escenario, el autor y el director. Con frecuencia, los directores efectúan una serie de cambios en el texto literario para favorecer al espectáculo.⁷

El estudio de la redacción escénica, su construcción específica y demás, pertenece a la historia y teoría del teatro. Aquí nos interesan los elementos escénicos sólo en la medida en que determinan la construcción del texto dramático.

Los intereses del escenario requieren la desmembración del material. Grandes partes de la obra dramática, son *actos*. Un acto es la parte ejecutada en el escenario sin interrupción, en una relación compacta entre los discursos y la actuación. En el espectáculo los actores se apartan unos de otros por intervalos: por los entreactos. La división en actos es el resultado de diversas causas. En primer lugar, el acto es una unidad, utilizada para el límite psicológico de la atención sin fatigar al espectador. El acto que se prolonga cerca de 30-40 minutos, aproximadamente, satisface esta condición. En seguida, la necesidad técnica en la pausa del espectáculo para el cambio de escenografía, cambio de vestuario de los artistas, requiere de entreactos, determinados por la división en partes. Junto con estas causas técnicas, también influyen consideraciones de orden temático. Cada acto da cierta unidad temática⁸ acabada de la obra, tiene una extremada reserva interna temática.

⁵ En la teoría teatral más reciente se habla ya de la presencia de dos tipos de textos que conforman la obra dramática: el *texto dramático* y, el *texto espectacular*, que vendrían a ser inherentes a ésta; al mismo tiempo que determinan la especificidad del género dramático, frente al de la épica y la lírica. Desde el punto de vista de los géneros literarios primigenios.

⁶ En todos los diccionarios esta palabra se traduce como *ritmo*, sin embargo, ésta se refiere a lo que musicalmente se refiere a *tempo*; palabra que tiene un significado particular, en tanto la palabra *ritmo*, tiene musicalmente otro significado. Mismos a los que en ruso se refieren a la puesta en escena y a la actuación.

⁷ Desde la perspectiva contemporánea, es indudable que está refiriéndose al *texto espectacular*, mencionado anteriormente.

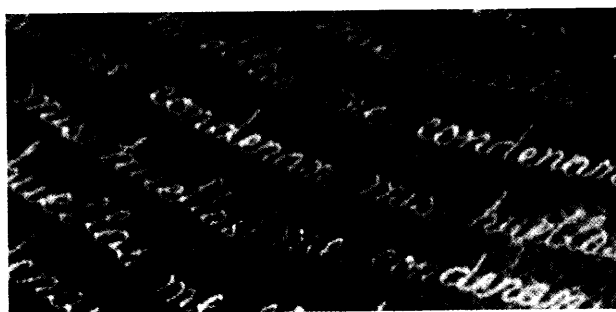
⁸ Cf. B. Tomashevskii. "Temática". *Apud* Tzvetan Todorov *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antologador. Buenos Aires: Signos, 1970 (Biblioteca del Pensamiento Crítico), pp. 199-232.

Hay que señalar que, a veces, en el curso del espectáculo se requiere del cambio de escenografía (descenso del telón) dentro del acto. Estas partes se denominan “cuadros” o “escenas”. En principio, no existe una frontera exacta entre “cuadros” y “actos” y la diferencia entre éstos es puramente técnica (habitualmente el entreacto entre cuadros es breve, y los espectadores no abandonan sus lugares).

Dentro del acto, la división ocurre por las salidas y entradas de los personajes. La parte del acto, en que los personajes no cambian en el escenario, se llama *yavlenie*⁹ (a veces “escena”. El último término tiene un significado doble, a veces coincide con el término *yavlenie*, a veces con el término “cuadro”. Ya que esta palabra tiene, además, su significado por sí misma [fenómeno], es mejor evitarla en estas aplicaciones particulares).

Inmediatamente la *yavlenie* [es decir el cuadro], se divide en réplicas.

La particularidad del desenvolvimiento fabulatorio de la obra dramática, consiste en que la acción tiene lugar ante los espectadores, es decir, los momentos más decisivos de la fábula, se desarrollan con plenitud total, al mismo tiempo su autor ha sido constreñido por el lugar y el tiempo en el desarrollo. Y esto y lo otro, coincide aproximadamente con el lugar y la acción del espectáculo, es decir, se supone que los personajes en los límites del acto o del cuadro, no salen de los límites de la superficie, igual a la del escenario, y la acción ocupa tanto tiempo como el que se prolonga en la ejecución del acto. Sólo los entreactos dan la posibilidad del cambio de lugar y presuponen el transcurso de un término indeterminado de tiempo. Además, casi todo debe transcurrir ante los ojos del espectador y, en lo posible, deberá informarse lo menos en los discursos sobre lo que acontece fuera de los límites del escenario. Todas estas reglas son aproximadas, es decir,



la superficie convencional del escenario, puede suponerse mucho más ancha de lo que es en realidad, el tiempo del espectáculo puede no coincidir del todo con el tiempo que transcurre en la fábula (así, no habrá nada de especial, si el reloj en la pared suena cada cuarto de hora), exactamente por igual, los personajes pueden relatar sobre mucho sólo en el escenario. Pero todas estas digresiones del principio dramático (“la convención escénica”) están restringidas por la tradición teatral y, el exceso de transgresiones a la ilusión, puede destruir el efecto teatral.

Por otra parte, la temática de la fábula se desarrolla casi exclusivamente en los diálogos, por lo que existe un complejo sistema de la motivación dramática del diálogo, inducido para la justificación de la ilusión de la necesidad de semejante diálogo en el escenario.

La factura¹⁰ dramática excluye del todo la posibilidad del relato abstracto, lo que restringe considerablemente el círculo de temas que se cultivan en el drama, y añade un carácter específico a los motivos insertados (todo motivo¹¹ debe ser objeto de la conversación).

⁹ En español se traduce por igual como acto. “2. Parte del acto, de la acción [por igual acto en castellano] (en la pieza), en la que la no cambia la composición de los personajes.” *Slovar’Russkogo Yazyka*, IV. Moskva: “Russkii Yazyk”, 1988, p. 777.

¹⁰ Aquí conservamos la palabra rusa en su significado en castellano, debido a que otro posible sería el de composición el cual no correspondería, por estar más cercano al significado de ejecución o hechura.

¹¹ Aquí nos encontramos de nuevo con otro término utilizado

... mis tuellos me condenan
... mis tuellos me condenan
... mis tuellos me condenan
... mis tuellos me condenan
... mis tuellos me condenan
... mis tuellos me condenan
... mis tuellos me condenan
... mis tuellos me condenan
... mis tuellos me condenan
... mis tuellos me condenan

La delimitación del tiempo del espectáculo (2-3 hrs.) no brinda la posibilidad de incorporar largas cadenas de acontecimientos: si el autor introdujera una gran cantidad de acontecimientos que reemplazaran unos a otros, éste “haría caer” el ritmo del espectáculo, al no dar posibilidad a cada acontecimiento de desarrollarse con una duración más o menos natural. Por otra parte, la línea fabulatoria común retardaría el ritmo y debilitaría el interés. Para llenar las escenas con acción se introduce un hilo paralelo de la fábula, o varios, o, hablando de otra manera: algunas intrigas paralelas. En tanto en los límites de un hilo de la fábula tiene lugar la “preparación” de la siguiente peripecia, la acción se colma por los acontecimientos de otra línea de la intriga. De esta manera, en lugar del desarrollo consecuente de motivos, la factura dramática recurre con frecuencia a la trayectoria paralela de una fábula compleja.

Hay que considerar, por igual, las dificultades técnicas de los cambios de los tiempos del asunto [sujet].¹² Es posible evitar estas complicaciones en

en música, utilizado en la teoría literaria como el componente mínimo significativo del relato, como la parte componente más simple del sujeto (cf. *infra*) de una obra literaria.

¹² Cf. Victor Herlich. *Russian formalism, History Doctrine*. The Hage: Mouton, 1969. Tzvetan Todorov. *Teoría de los formalistas rusos*. B. A.: Signos, 1970. Boris Tomashevskii, *op. cit.* Emil Volek *Metaestructuralismo, Poética moderna, semiótica, narrativa y filosofía de las ciencias sociales*. Madrid: Fundamentos, 1985.

el desenvolvimiento del asunto con ayuda de recursos¹³ dramáticos particulares, sobre los cuales se expone más adelante.

La presencia en el escenario de personas vivas con sus discursos, obliga a poner atención en el papel individual de éstos. Para la literatura dramática es característica la preocupación por concretar el perfil espiritual del héroe,¹⁴ el “desenvolvimiento del carácter”. En la tradición de la actuación actoral del siglo XIX, ésta “tipicidad”, es decir, la motivación consecuente de los discursos y los actos de los personajes con algún carácter preciso y de relieve, se consideraba un signo que aseguraba el éxito de la pieza¹⁵ sobre el escenario.

Todo lo expresado es justo, ciertamente, mas no respecto en todas las obras dramáticas. Hablando en general, el desarrollo de la técnica dramática debe ir mano a mano con el desarrollo del estilo escénico.

En el momento actual estamos sufriendo, para la literatura dramática, una crisis difícil del arte escénico. Los recursos teatrales cambian muy rápido uno al otro. Progresan la dirección escénica, evoluciona el sistema de puesta en escena. Padecemos el período de la pasión por las puestas en escena “con paños”, “la destrucción de las candilejas”, ahora tiene lugar la pasión por las escenografías constructivistas y la actuación excéntrica (junto con el no hace tiempo gastado recitativo lírico del estilo maeterlinckiano), pero la dramaturgia no está a punto tras el director de escena. No hace tanto tiempo Ibsen, Chejov, Maeterlinck caminaban mano a mano con la reforma del escenario, el director de escena apenas maduraba tras el autor. Ahora el au-

¹³ La traducción literal de esta palabra, aplicable en este caso, es la de *procedimiento*, pero en el discurso teatral se utiliza el de *recurso* o *recursos*.

¹⁴ En este caso utilizamos la traducción literal de esta palabra, puesto que el de *protagonista*, como se tradujo en la primera parte de éste capítulo, no siempre coincide con el papel que desempeña cualquier personaje denominado como tal.

¹⁵ Aquí, y a lo largo de este texto, el término pieza se utiliza como sinónimo de obra dramática, no con el concepto contemporáneo de *pieza*, como subespecie del género dramático.

tor quedó atrás del director de escena. Contamos con un nuevo escenario y no contamos con una nueva dramaturgia.

Podrían clasificarse los géneros dramáticos separando las obras en verso y en prosa, pero en el drama este signo no es determinante. Los recursos de la composición son aproximadamente iguales tanto para los dramas en verso como en prosa, ya que la forma rítmica del discurso sólo influye en la estructura de réplicas aisladas, raramente en los diálogos, e influye poco en la estructura de la fábula y del sujeto, a menos en el caso que ejerza influencia en el ritmo del espectáculo. Hay que tomar en consideración que el drama contemporáneo se formó del drama en verso y, lo paulatino del paso de la forma en verso a la prosa propició la unidad de la factura compositiva.

En el punto de partida del drama contemporáneo (el siglo xvii, el neoclasicismo francés), el drama se dividía en tragedia y comedia. Los indicios distintivos de la tragedia eran: héroes históricos (preeminentemente héroes de Grecia y Roma, en particular los héroes de la Guerra troyana) temática “excelsa”, desenlace “trágico” (es decir, infeliz: habitualmente la destrucción de los héroes). La singularidad de la factura resultaba preeminentemente el monólogo, lo que junto al discurso en verso, creaba un estilo particular a la declamación teatral. La actuación, en el amplio sentido de esta palabra, faltaba del todo.

A la tragedia se contraponía la comedia que había elegido la temática contemporánea: episodios “bajos” (es decir, que provocaban la risa), desenlace feliz (característicamente, una boda). En la comedia predominaba el diálogo, por lo que era importante el humor común de la actuación, la “armoniosidad” de la compañía, y no sólo las altas cualidades de intérpretes aislados, como en la tragedia. Además, en la comedia había un saturado canva interpretativo, que exigía un gran tráfico de los personajes.

El número de géneros aumenta en el siglo xviii. Junto a los rigurosos géneros teatrales destacan los bajos: “feéricos”, la comedia-bufonada italiana, el vodevil, la parodia, etcétera. Estos géneros son la

fuerza de la farsa contemporánea, el grotesco. la opereta, la miniatura. La comedia se resquebraja desprendiéndose de ésta “el drama”, es decir. la pieza¹⁶ con tema contemporáneo de costumbres. pero sin la “comicidad” específica de la situación (“tragedia burguesa” o “comedia lacrimógena”). Al finalizar el siglo, el conocimiento de la dramaturgia shakespeareana ejerció influencia en la factura de la tragedia. El romanticismo de principios del siglo xix incorpora recursos en la tragedia, originados en la comedia (la presencia del juego, la gran complejidad de los personajes, el predominio del diálogo, un verso más libre, que requería de una declamación más disminuida), se vuelve al estudio e imitación de Shakespeare y del teatro español, se destruye el canon de la tragedia, que proclamaba tres unidades teatrales (unidad de lugar, es decir, la invariabilidad de la escenografía,¹⁷ de tiempo –24 horas como regla, lo cual requería que el tiempo de la fábula no sobrepasara una jornada– y, la de acción –una regla muy insubstancial, la cual cada autor interpretaba a su manera).

En el siglo xix el drama desplaza decididamente a los otros géneros, armonizando con la evolución de la novela psicológica y de costumbres. Las crónicas históricas son herederas de la tragedia (del género de la *Trilogía* de Alexei Tolstoi¹⁸ o la crónica de Ostrovskii).¹⁹ Al inicio del siglo el melodrama gozó

¹⁶ Como puede deducirse por la fecha de escritura de este ensayo, el significado de pieza no corresponde al concepto contemporáneo. Esta palabra en ruso se refiere a: 1. Pieza: musical, obra teatral. 2. Obra literaria corta (arcaísmo).

¹⁷ “Por otra parte la unidad de lugar permitía la omisión de forma tan rigurosa; era permisible el traslado del lugar de la acción, pero sólo en límites muy estrechos, por ejemplo: en los límites de un edificio (habitaciones distintas) o de la propiedad (por ejemplo: el parque, el bosque, colindantes al castillo), etcétera”.

¹⁸ 1883-1945, entre sus dramas escritos hasta la fecha de la publicación de esta obra de Tomashevskii, se encuentran: *El amor* (1918), *La muerte de Dantón* (1919), *Azév* (1926) y *La conspiración de la zarina* –sobre Rasputín– (1924).

¹⁹ Ostrovskii, Alexander (1823-1886). De seguro se refiere a sus dramas históricos: *Kosma Minin* (1862), *El falso Demetrio* (1865) y *Vassilissa Malientieva* (1867), en los que siguiera el modelo de Shakespeare.

de gran difusión (al parecer, hasta el día de hoy, la pieza renovadora de Ducange *Treinta años o la vida de un jugador*).²⁰ En los años 70 y 80 se intentó la creación de un género particular de relatos dramáticos o comedias de magia: piezas espectaculares (cf. *Sniegóruchka*, de Ostrovskii).²¹

En general, es característico para el siglo XIX la mezcla de géneros dramáticos y la destrucción de las fronteras incommovibles entre éstos. Paralelamente se observa la caída lenta, pero incesante, de la técnica escénica.²² Sólo ahora, al parecer, nos encontramos en el umbral de un nuevo florecimiento del arte escénico, porque aumenta el interés artístico por el teatro.

Pasemos a la cuestión sobre la construcción del sujeto dramático.

1) **La exposición.** La exposición, como todo en el drama, se da en forma de conversaciones. De aquí la necesidad en el drama de utilizar al principio una situación, que justifique la posibilidad de narraciones detalladas. En el drama primitivo esto se sorteaba con la introducción de un prólogo, en el viejo significado de este término, es decir, un actor particular, antes del espectáculo exponía la fábula inicial de la situación. Con la entronización del principio de la motivación realista, el prólogo fue introducido en el drama, y su papel fue encomendado a uno de los personajes. En el drama, como toda exposición de una fábula, ésta puede ser simple o retardada, directa o indirecta. En la exposición dramática hay que diferenciar: la ex-

posición de la disposición –la información sobre el entorno cotidiano y sobre las circunstancias colaterales que determinan la acción; la exposición de los caracteres –y con eso, además, al mismo tiempo se da la característica interna (los rasgos típicos de los héroes) y la externa emocional (la predisposición de simpatía de los espectadores con relación a los héroes de la pieza); la exposición de las relaciones entre los personajes.

La exposición da cuenta del cartel, en el que se enuncian los nombres de los personajes, sus parientes o relaciones cotidianas (“esposa”, “hija”, “sirviente”, “amante”, “amigo”, etcétera) y, por igual, el lugar y época de la acción.²³ Ya que los nombres tradicionalmente dramáticos confieren, ya la máscara que caracteriza a los héroes (en la comedia: nombres máscara, en la tragedia: nombres de personajes históricos), la exposición posterior en los discursos sólo precisa los indicios dados en el cartel. No hay que descartar que, con frecuencia, en el autor está presente el cálculo de un conocimiento previo de los espectadores con el cartel, por lo que no hay que menospreciar el papel compositivo del cartel en la obra dramática.

A veces, se le dedica a la exposición todo un acto, separado de la cadena del sujeto de la obra, más o menos, por un lapso considerable de tiempo. Tal acto, origina el *Vorgeschichte* de los héroes, lleva el nombre de *prólogo*, en el sentido contemporáneo de esta palabra.

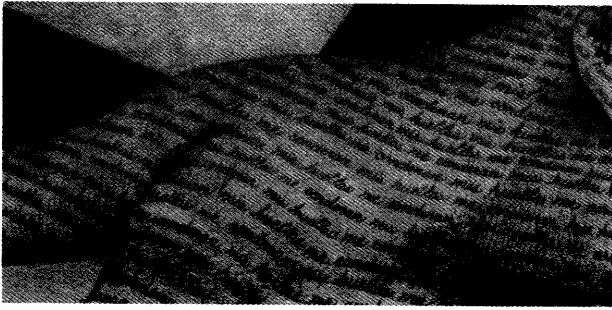
Los recursos directos de esta exposición son el relato (motivado, por ejemplo, la introducción de un nuevo personaje, recién llegado, o la información de un secreto escondido hasta el último momento, por recuerdos, etcétera), confesión, autocaracterística (en forma, por ejemplo, de efusiones amistosas). Recursos indirectos: alusiones, informaciones al paso (para el “pedaleo”, es decir, para atraer la atención), estos motivos de las alusiones indirectas, se repiten sistemáticamente. La repetición en el drama es un recurso de reforzamiento, junto con el

²⁰ Victor Ducange (1783-1833), dramaturgo francés que gozó de amplia popularidad en el período de la Restauración, con este melodrama (1827) alcanzó enorme éxito en los escenarios de todos los teatros europeos. Después de la revolución de 1830, Ducange dió a conocer dos melodramas expresamente anticlericales: *El jesuita* y *El convento de Tonnington*. G. N. Boiadzhiev, A. Dzhivelegov, Y. S. Ignatov. *Historia del teatro europeo II*. La Habana: Arte y Literatura, 1976, p. 250.

²¹ Esta fantasía, basada en el folklore ruso, se traduce como *La hija de las nieves* o *La niña de las nieves* (1872), más tarde convertida en ópera por Rimsky-Korsakov.

²² “Así, tras el siglo XIX, el arte de la pronunciación de los versos es perdido por los artistas de la escena, como consecuencia del desplazamiento del repertorio en verso por el de prosa”.

²³ Función que en la actualidad cumple el programa de mano.



subrayado de los discursos con efectos de la actuación). En dependencia de la selección de tal o cual curso tenemos un comienzo diverso en el drama.

No hay que dejar pasar el caso bastante frecuente de la exposición falsa, cuyo fin es el de distraer la atención del curso directo de la fábula que, de repente, se pone de manifiesto en el momento en una tensión fuerte.

Debido a lo comparativamente difícil de la motivación realista de la exposición, existe una cantidad relativamente limitada de recursos escénicos de la exposición que constantemente regresan. Así, para Ostrovskii y su escuela, es característica la exposición en la conversación de la servidumbre (*Nie v svoi sani ne sadis, Biespriedannitsa, Nievol'nitsy, Svielit da nie griet*).

2) **Nudo.** Independientemente de la exposición hay que considerar el desenlace, es decir, la inserción de un motivo dinámico que determina el desarrollo de la fábula. Por costumbre, el nudo en el drama no es un incidente inicial que conduzca a una larga cadena de situaciones cambiantes, sino la tarea que determina todo el curso del drama. Un nudo típico es el amor de los héroes, que se enfrenta a impedimentos. El nudo "(se) llama entre sí" directamente con el desenlace.²⁴ En el desenlace

²⁴ Si el sujeto de la acción dramática, de la situación inicial,

tenemos la resolución de la tarea del nudo. El nudo puede ser dado en la exposición, pero puede ser también desplazado hacia el fondo de la pieza. A veces, algunas acciones saturan los episodios colaterales, que juegan el papel de una exposición indirecta y del desenvolvimiento de los caracteres y, sólo en medio de la pieza, tiene lugar la introducción del primer motivo dinámico de la fábula.

3) **Desarrollo de la intriga.** Por lo general, en la literatura dramática vemos en la representación la superación de los obstáculos. En ello juegan un gran papel en el drama los *motivos de la ignorancia*, que cambian consigo el avance del tiempo en el sujeto épico. La resolución de esta ignorancia, o *reconocimiento*, brinda la posibilidad de detener la introducción del motivo y, comunicarlo con retardo en el curso del tiempo de la fábula.

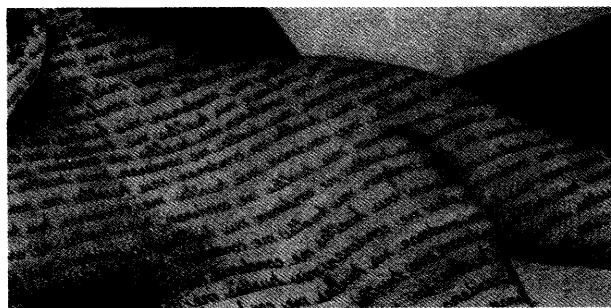
De ordinario, este sistema de ignorancias es complejo. A veces el espectador desconoce lo acontecido y sabido por los personajes, con mayor frecuencia sucede lo contrario: el espectador está enterado de lo que se presupone es desconocido para el personaje o grupo de personajes (*cf.* el papel de Xlietakov en *Rievizor*,²⁵ el amor de Sófía y Molchalin en *Gorie ot uma*. En la obra contemporánea de Trietiakov *Protivogazy* la ignorancia se extiende al contenido de las cajas que figuran en el escenario: no se sabe si son máscaras antiguas o vino). Al desenredarse estas incógnitas, son característicos tales motivos como el de escuchar a hurtadillas, la intercepción de cartas, etcétera.

se encuentra en el nudo, ineludiblemente lo encontraremos en el desenlace; si la obra dramática está bien construida, y se encuentra bien definido y delimitado su sujeto de acción dramática.

²⁵ *El inspector* (1836), de Nikolai Gogol (1809-1852). "...sátira social de estructura perfecta y sencilla, en la que se mezcla la observación implacable de la realidad, con cierta comprensión irónica de las debilidades humanas. A pesar del tema, propuesto a Gogol por su amigo Pushkin, la comedia no tuvo dificultades de censura y fue estrenada con gran éxito". Genoveva Dieterich. *Pequeño diccionario del teatro mundial*. Madrid: ISTMO, 1974 (Fundamentos, 38), pp. 108-9.

4) **Sistema de discursos.** El drama clásico nos presenta de manera muy desnuda los recursos de la motivación de las conversaciones. Así, para la introducción de los motivos relacionados con lo que sucede fuera del escenario, se introducían *mensajeros* o correos. Para las confesiones se utilizaron ampliamente monólogos frecuentes o apartes (*“à part”*), los cuales se presuponía no los oían los presentes en el escenario. Con frecuencia los monólogos se alternaban con conversaciones de los héroes con sus confidentes o confidentas –personajes que no tenían un papel en la fábula y que eran introducidos exclusivamente para justificar las largas informaciones de los héroes sobre sus propósitos. El papel de confidente era el de escuchar a su héroe y dirigir con réplicas su discurso. Para la introducción de material extraliterario (en la comedia) se introducía un razonador –un portavoz singular de los apotegmas autorales. En el siglo XIX, con la caída del sistema neoclásico de los personajes, no murió su función y, el mismo papel, del mensajero, confidentes y razonadores, son interpretados por personajes episódicos, indispensables para el desarrollo natural del diálogo. En casi toda obra dramática pueden encontrarse confidentes y mensajeros en medio de los personajes transformados, al igual que motivados por la fábula.

5) **Sistema de entradas.** Un momento crucial en la obra dramática, es la motivación de las entradas y salidas de los personajes. En la tragedia vieja se insistía en la unidad de lugar, esto llevaba a la utilización de lugares abstractos (rechazo a la motivación), hacia donde, sin alguna necesidad particular, llegaban los héroes unos tras otro y, habiendo pronunciado lo que les correspondía, así sin motivación alguna se retiraban. Conforme fue surgiendo la exigencia de motivaciones realistas, el lugar abstracto comenzó a cambiarse por un lugar común, en forma de posadas, plazas, restaurantes, etcétera, donde naturalmente podían reunirse los héroes. En el drama del siglo XIX, predomina *l'intérieur*, es decir, una de las habitaciones, donde vive algún héroe pero, en calidad de episodios fundamentales, se seleccionan aquellos que fácilmente motivan la reunión de



los personajes –cumpleaños, bailes, llegada de un conocido común, etcétera.

6) **Desenlace.** En el drama predomina, de ordinario, el desenlace tradicional (la ruina de los héroes, o la así llamada catástrofe trágica, bodas, etcétera). La transformación del desenlace no cambia la agudeza de la percepción, pues, por lo visto, el interés del drama no está centrado en el desenlace, por lo general predecible, sino en el desenredar la madeja de obstáculos.

Debido a lo inveterado del desenlace dramático, el momento de la tensión que antecede al desenlace –de ordinario predeterminante de la posibilidad de varias salidas– tiene un significado especial en el drama. Mientras más aguda y artística es la construcción del *Spannung*, más fuerte la obra dramática.

El desenlace no siempre coincide con el epílogo. A modo de conclusión, habitualmente se introducen discursos particulares “bajo telón”: dependiendo del carácter de la pieza, en estos discursos se encierra un apotegma, como si resumiera el significado moral de la pieza, o la réplica característica para el personaje cómico principal (*cf.* las palabras conclusivas de Sganarel en *Don Juan*, de Molière), etcétera.

No hay que olvidar que al teatro se va no sólo para ver una pieza sino también para ver la actuación de los actores. El sujeto del drama es sólo la motivación para la introducción de episodios notables que brindan la posibilidad de desarrollar en éstos, efec-

tos de la actuación y de la puesta en escena. Material de la pieza es este elemento de la actuación, ya que desde el siglo XIX la técnica escénica fue dirigida al desarrollo de una serie de situaciones “ventajosas” para el actor, es decir, que dan la posibilidad de articular el papel caracterizándolo, mostrando los rasgos particulares del carácter del héroe. Del actor no se exigía la comprensión del carácter de la persona representada. Y, mientras más variadas eran las circunstancias que desenmascaraban un mismo carácter, más ventajoso resultaba el papel.

Desde el punto de vista de la interpretación escénica de la obra dramática, el sujeto del drama, en general, podía considerarse sólo como el así llamado “guión”, es decir, un cierto caneavá, en el cual se desarrollaban circunstancias escénicas. La naturaleza de estas circunstancias escénicas depende del todo de las condiciones del espectáculo.

Recurramos a algunas obras dramáticas, en cuyo análisis se esclarecen los momentos fundamentales de la técnica dramática. Tomemos en calidad de ejemplo la tragedia neo-clásica *Andrómaca*, de Racine (1667).

El sistema de personajes es claro y sencillo. Así:

Orestes – Hermione – Pirro – Andrómaca – (Astianax)
Píladas – Cleona – Fénix – Cefisa

Algunos de los actantes²⁶ fundamentales: los héroes, están topográficamente escritos con cursivas, bajo cada uno de ellos se encuentra su confidente. Entre paréntesis se encuentra Astianax, hijo de Andrómaca –actante temático que no aparece en el escenario, pero que toma participación pasiva en los motivos de la tragedia.²⁷ La cadena de personajes tiene la particularidad de que cada personaje fundamental, comenzado desde la izquierda,

experimenta amor hacia su vecino de la derecha: Orestes ama a Hermione, ésta a Pirro, Pirro a Andrómaca, la propia Andrómaca sólo se preocupa por el destino de Astianax. También se cuenta con el movimiento a la inversa: Pirro en el momento que Andrómaca lo rechaza, está dispuesto a considerar a Hermione, en tanto Hermione, cuando Pirro se aparta de ella, busca la protección de Orestes. De esta manera tenemos una cadena unida por personajes en los extremos: Orestes y Andrómaca, además, al mismo tiempo con esto, la situación determina la posición de Andrómaca. Para cerrar del todo la cadena de los personajes sirve de eslabón auxiliar Astianax, quien es el objeto de las pretensiones de Orestes. De esta manera, cada acción de Orestes determina la conducta de Andrómaca, y tras ella, la conducta de los demás eslabones de la cadena.

El sujeto de la tragedia está construido de la siguiente manera:

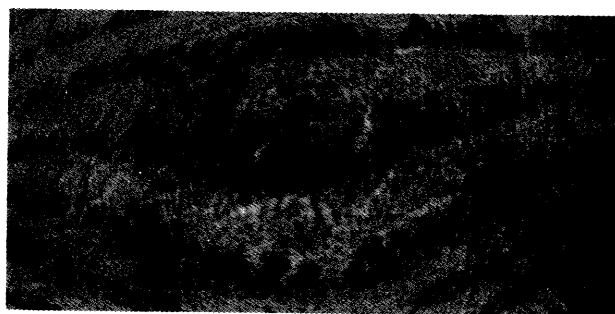
Acto I, escena I. Orestes, al llegar a Epiro, donde reina Pirro, encuentra a su amigo Píladas. La conversación de los amigos viene a ser la exposición de la tragedia (la motivación –el conocimiento mutuo sobre las circunstancias, desconocidas uno al otro). Sabremos que a Orestes lo atrajo a Epiro su amor por Hermione, novia de Pirro, despreciada por el rey, a causa del amor del último por Andrómaca, quien encubre a Astianax, hijo de Héctor, en Epiro. El pretexto de la llegada de Orestes es la misión que le asignaran los griegos, de exigir de Pirro la entrega de Astianax, como hijo del enemigo. El propósito de Orestes es el de raptar a Hermione. Por consejo de Píladas está preparado a insistir en la exigencia de la extradición de Astianax, para una vez recibida la denegación, despertar en Pirro un arrebato amoroso por Andrómaca y, con esto, separar a Pirro y a Hermione.

Escena II. Pirro rechaza la pretensión de Orestes y le permite una entrevista con su novia Hermione.

Escena III–IV. Tiene lugar una conversación de Pirro con Andrómaca, en la que Pirro plantea el consentimiento de Andrómaca en la nupcias como condición para proteger ulteriormente a Astianax, pero no recibe respuesta.

²⁶ Aquí preferimos utilizar este término contemporáneo que corresponde al significado de la traducción literal: *persona*, y no la de *personaje* que, en ruso, tiene su correspondiente, presente varias veces en los siguientes análisis del autor.

²⁷ En el texto francés no aparece entre los *personajes*.



Acto II. Escena I-II. Hermione, atormentada por los celos, se entrevista con Orestes y le comunica que abandonará Epiro en caso de que Pirro se niegue a contraer nupcias con ella.

Escena II-IV. De antemano Orestes da por seguro que Pirro renuncia a Hermione, mas Pirro, por influencia de la negativa de Andrómaca a contraer matrimonio con él, anuncia su disposición de entregar a Astianax a los griegos, además de anunciar el deseo de contraer nupcias con Hermione.

Escena V. La conversación de Pirro y Fénix pinta el estado de ánimo de Pirro, y la lucha de sentimientos contradictorios que lo embargan.

Acto III. Escena I. Orestes le expone a Píldes su plan de raptar a Hermione.

Actos II-III. Hermione se niega a seguir a Orestes y se prepara para contraer matrimonio con Pirro.

Escenas IV-V. Andrómaca le suplica a Hermione protección ante Pirro en defensa de Astianax, pero recibe una respuesta evasiva, equivalente a un rechazo.

Escenas VI-VII. Conversación de Andrómaca con Pirro, quien de nuevo repite las condiciones para la protección de Astianax.

Escena VIII. La conversación de Andrómaca con su confidenta, pinta las vacilaciones espirituales de Andrómaca.

Acto IV. Escena I. De la conversación de Andrómaca con su confidenta nos enteramos de la anuencia de Andrómaca a contraer nupcias con Pirro.

Escenas II, III-IV. Hermione recurre a Orestes con la exigencia de vengarla, al conocer la negativa de Pirro a contraer nupcias con ella, consiente en seguirlo, una vez que se le haya quitado la vida a Pirro.

Escenas V-VI. Pirro anuncia su voluntad a Hermione, la cual con reproches manifiesta su ira y celos.

Acto V. Escenas I-II. En el monólogo de Hermione y su conversación con Cleona, nos enteramos de las nupcias de Andrómaca con Pirro que tienen lugar tras el escenario y sobre las vacilaciones espirituales de Hermione.

Escenas III-IV. Orestes se presenta a informar a Hermione sobre la ejecución del asesinato de Pirro pero, en lugar de su anuencia a seguirlo, se encuentra con la manifestación de odio por parte de Hermione.

Escena V. Llegá Píldes quien informa sobre el suicidio de Hermione sobre el cadáver de Pirro y la transición del poder a manos de Andrómaca. Orestes pierde la razón, su séquito se lo lleva.

Las etapas fundamentales en el desarrollo del sujeto son: 1) la situación inicial (acto I) o el nudo; 2) el primer obstáculo es la voluntad de Pirro a contraer nupcias con Hermione (acto II, escenas IV-V, acto III); 3) preparación para el desenlace, el consentimiento de Andrómaca al matrimonio con Pirro, la exigencia de Hermione sobre vindicarla (acto IV); la catástrofe, la destrucción de los héroes (acto V).

La motivación del desarrollo de la acción y del tema principal es la lucha interna de los héroes entre los sentimientos contrapuestos: en Andrómaca el amor por su hijo y el odio hacia Pirro; en Pirro el amor

hacia Andrómaca y su disposición a sacrificar a Astianax en caso de rechazo; en Hermione el amor y la venganza, en Orestes: el amor hacia Hermione y el deseo de evitar un desenlace sangriento. Excepto los actantes episódicos, todos los héroes de la tragedia neoclásica siempre nos muestran el cuadro de las contradicciones internas de los sentimientos contrapuestos, lo que brinda la posibilidad del desarrollo de los discursos en monólogos líricos. La tragedia neoclásica era versificada (siempre escrita en versos alejandrinos); por lo que el lirismo de los monólogos se desenvolvía fácilmente en el discurso versificado.

En el sistema de personajes es característica la sencillez, la unidad de sus intereses, la economía en los episodios. Por otra parte, en el curso declamatorio los héroes hablan, pero no actúan (las nupcias, el homicidio, el suicidio, todo ocurre fuera del escenario y, al respecto, sabemos por las comunicaciones). Las entradas y salidas son del todo inmotivadas. Es difícil establecer el lugar de la acción (una de las habitaciones en el palacio de Pirro). El principio de la unidad de tiempo torna por igual abstracto el tiempo de la acción: son del todo indeterminados los lapsos que separan un acto de otro. Con la interpretación canónica de que todo tiene lugar en 24 horas, hay que reconocer como no motivada la sucesión rápida de acontecimientos (Pirro, en un mismo día, no sólo en dos ocasiones cambia su decisión en contraer nupcias, sino además alcanza a contraerlas) o el rechazo consciente a la motivación temporal.

En calidad de ejemplo de la comedia neoclásica tomemos el *Tartufo* de Molière (escrito el mismo año que *Andrómaca*, en 1667).

Los personajes se agrupan de manera más complicada, por lo que resulta más cómodo agruparlos genealógicamente:

Mme. Pernelle, madre de Orgón – Flipote, sirvienta de Mme. Pernelle,

1

Orgón – Elmira, su mujer – Cleanto, hermano de Elmira,

1

Damis, hijo de Orgón, Marianne, hija de Orgón
Valerio, enamorado de Marianne.
Dorine, doncella de Marianne.
Tartufo.

Personajes episódicos M. Loyal, oficial.

La acción en casa de Orgón en París.

Acto I. Escena I. La madre de Orgón, Mme. Pernelle, lee irritada una notación a todos los miembros de la familia de Orgón (excepto el propio ausente Orgón). En el fondo, por las réplicas cruzadas, nos enteramos de que en su enojo hacia todos, experimenta un sentimiento particular de respeto hacia cierto Tartufo, odiado por todos los demás. En la familia de Orgón se pone de manifiesto la existencia de dos grupos: el de Tartufo –Orgón y su madre– por una parte, el resto en el otro.

Escena II. Todos salen a acompañar a Mme. Pernelle, excepto Dorine y Cleanto. En el discurso de Dorine se dan las características de Tartufo, un hipócrita fingido que, con maña, se ha ganado la confianza de Orgón, y que se ha instalado en la casa de Orgón, donde gobierna a todos.

Escenas III–IV. Por medio de réplicas breves nos enteramos del amor de Marianne y Valerio (al igual que del amor de Damis por la hermana de Valerio –paralelo tradicional de las comedias francesas), cuyo obstáculo es Tartufo.

Escenas V–VI. De la conversación de Orgón que ha llegado con Dorine y Cleanto, se esclarece, en forma de réplicas cómicas, el deslumbramiento de Orgón por Tartufo y su falta de voluntad a escuchar los consejos sensatos de Cleanto. A la pregunta de Cleanto sobre el destino de Marianne, al matrimonio con Valerio, al que anteriormente Orgón había consentido, responde con evasivas.

Acto II. Escenas I–II. Orgón explica a Marianne su decisión de darla en matrimonio a Tartufo. Dorine (es el tipo de sirvienta de comedia, que pone en movimiento el diálogo y los “resortes” fundamentales de la intriga), se enfrasca en una discusión cómica con Orgón, acompañada por un juego (la persecución de Dorine por Orgón).

Escenas III–IV. El desarrollo de la intriga amorosa de Marianne y Valerio, con las discusiones caracte-

rísticas, reconciliaciones (por el concurso de la acción de Dorine), confesiones, explicaciones, etcétera.

Acto III Escena I, Damis manifiesta a Marianne su odio hacia Tartufo.

Escena II. La aparición de Tartufo. (La comedia *El Tartufo* representa un fenómeno extraordinario de la aparición tardía del héroe. En el transcurso de dos actos sólo se ha hablado de Tartufo, sin aparecer él mismo). El diálogo entre Tartufo y Dorinne caracteriza la modestia desmesuradamente mercantil de Tartufo.

Escena III-IV. Tartufo y Delmira (preparación del desenlace). Inesperadamente se descubre la pasión secreta de Tartufo por Elmira. Él le declara su amor (Damis escucha en la habitación contigua, detrás de las puertas). Damis manifiesta sus intenciones de desenmascarar a Tartufo.

Escena V-VI. Orgón, que ha aparecido, le cree todo a Tartufo, toma las palabras del hijo como una calumnia, lo execra, lo echa de la casa, y aquí mismo le hace entrega a Tartufo de sus bienes, como un presente.

Acto IV. Escena I. Cleanto quiere conseguir que Tartufo interceda por Damis ante Orgón, pero se encuentra con una negativa. Tartufo sale.

Escenas II-IV. Orgón comunica a la familia su voluntad de dar a Marianne en matrimonio a Tartufo, pero Delmira le propone convencerse personalmente de la hipocresía de Tartufo. Orgón se esconde debajo de la mesa, Edelmira queda sola y llama a Tartufo.

Escenas V-VII. Orgón escucha a hurtadillas la conversación entre Tartufo y Edelmira, se convence del fingimiento de éste y lo echa de la casa. Tartufo se marcha amenazándolo.

Escena VIII. Orgón le confiesa a su mujer haberle entregado sus bienes a Tartufo y expresa su preocupación a causa de cierto cofrecillo.

Acto V. Escenas I-II. Orgón explica la historia del cofrecillo, en el que guardó las instrucciones que le encomendara un amigo –un desterrado político– documentos comprometedores, que han caído en manos de Tartufo (preparación para un falso desenlace). Damis, reconciliado con su padre, quiere vengarse de Tartufo.

Escena III. Diálogo cómico de Orgón con su madre, en el cual Orgón se ve obligado a demostrar la hipocresía de Tartufo. Mme. Perelle porfiadamente no cree.

Escena IV-V. Monsieur Loyal –alguacil– trae a Orgón la orden de desalojar la casa y entregar los bienes en manos de Tartufo. Mme. Perenelle se convence de la fechoría de Tartufo.

Escena V-VI. Valerio le comunica a Orgón sobre el arresto que le amenaza, ya que los documentos que lo comprometen fueron entregados por Tartufo a las autoridades. Valerio contribuye en la huida de Orgón, el cual es detenido por el oficial que aparece con Tartufo (*Spannung* en forma de desenlace falso). Después del discurso de Tartufo, el oficial interviene, arresta a Tartufo, en el cual la policía descubre a un delincuente escabullido, y le hace saber a Orgón del perdón real.

Escena VIII (desenlace). Orgón se preparara para el matrimonio de Valerio y Marianne.

En la factura del sujeto de la comedia, es característica su complejidad en comparación con el sujeto trágico. Aquí tenemos una serie de líneas fabulatorias paralelas que se entretajan entre sí: el amor de Marianne y Valerio (la intriga amorosa tradicional de la comedia), el choque entre padre e hijo, el episodio de Tartufo y Edelmira, conducente al desenmascaramiento de Tartufo, la historia y descripción de Tartufo comunicadas en los discursos, el último episodio con el cofrecillo, conducente a un desenlace falso, etcétera. La línea central de la fábula, que cierra el desenlace, apenas es preparada e introducida en virtud de la tradición, que requiere de la intriga amorosa en la comedia.

Los actantes episódicos (Dorinne, Cleanto –el razonador–, Mme. Pernelle), juegan un papel decisivo en el desarrollo de los episodios dialógicos y, a veces, guían el movimiento escénico. La colisión del todo evidente de los intereses propuestos, en lugar de la lucha espiritual y de las vacilaciones internas. Los motivos de la ignorancia, del escuchar a hurtadillas, etcétera, son utilizados ampliamente. Se ha intensificado el lado de la actuación. Los monólogos casi están ausentes, ante nosotros tenemos diálogos, a veces cruzados (particularmente en la escena I, en la

que Mme. Pernelle habla con todos, presentándoles sucesivamente réplicas a todos los presentes).

El ritmo es acelerado. El tiempo y el lugar participan en forma mucho más concreta (la inclinación a la motivación naturalista. Hay que señalar que la comedia comenzó a transgredir la “unidad”, antes que la tragedia).

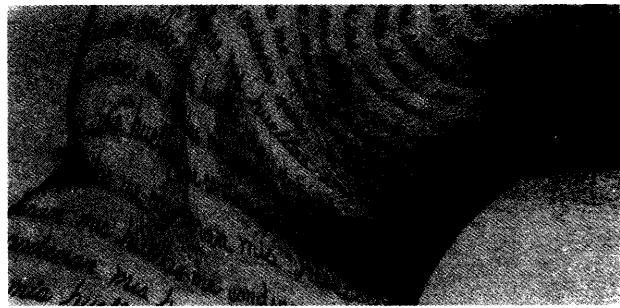
Aunque la comedia fuera escrita por igual en versos alejandrinos, resulta mucho más libre, con diversidad de ritmos, cesura menos clara, con el verso cortado por réplicas, por ejemplo:

| | |
|-----------|---|
| | Orgón. |
| ¿Eh? | |
| | Marianne |
| ¿Eh? | |
| | Orgón |
| | ¿Qu'este-ce? |
| | Marianne |
| | ¿Plait-il? |
| | Orgón |
| | ¿Quoi? |
| | Marianne |
| | ¿Me suis-je méprise? |
| | Orgón |
| ¿Comment? | |
| | Marianne |
| | Que voulez-vous, mom père, qui je dise... |

El primer verso está cortado en seis replicas separadas.

Hay que señalar que, junto al verso alejandrino, Molière utiliza en otras comedias el verso libre y la prosa.

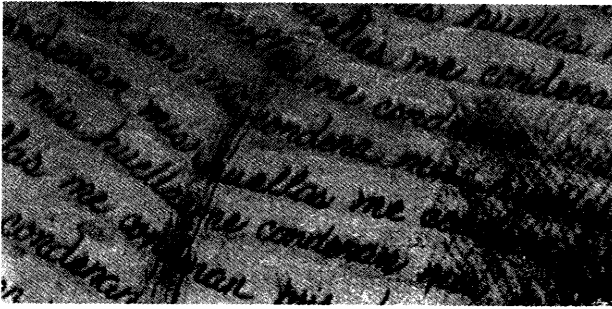
La agudeza de la comedia de Molière radica en su anticlericalismo. Esto lo tuvieron en cuenta los clérigos de su tiempo, quienes armaron una campaña en contra de la pieza y lograron entonces su prohibición. Es típico de la comedia el presentar cuestiones concretas de la vida cotidiana, de la política, etcétera; en tanto a la tragedia pertenecen, fundamentalmente, la interpretación de los problemas humanos: el amor, el odio, el sentido del deber, etcétera. Sólo Voltaire, a partir del siglo XVIII, hizo la tragedia afín a la propaganda política y filosófica, con lo cual, siguiera tras él, el teatro de la



época de la Revolución (en las tragedias de Marie-Joseph Chénier y otros). Pero este cambio de la función ideológica de la tragedia, ocurrió en la víspera del derrumbe del canon neoclásico y de la mezcla de la composición resueltamente cómica y trágica, consumada en la tragedia alemana y francesa de la época del romanticismo (finales del siglo XVIII en Alemania, en los años veinte del siglo XIX en Francia). La tragedia francesa en su reforma, devino de las enseñanzas de Shakespeare. El teatro de Shakespeare, que ya en el siglo XVIII ejerciera influencia en la dramaturgia continental, determinó la evolución del drama del siglo XIX.

En calidad de ejemplo de la tragedia shakespeariana, tomemos su *Hamlet* (1603-1604). Los personajes en *Hamlet*, son múltiples, y hay que dividirlos en grupos. En primer lugar tenemos al príncipe Hamlet, el hijo del fallecido Hamlet –el rey de Dinamarca; a la reina Gertrudes –madre de Hamlet– y al rey Claudio –su esposo y hermano del difunto rey Hamlet. Al príncipe Hamlet se encuentran unidos su amigo Horacio y el grupo de oficiales (Marcelo y Bernardo). En seguida tenemos la familia de Polonio, el Lord Chamberlán, su hija Ofelia y su hijo Laertes. Además de estos participan múltiples miembros de la corte, comediantes –indispensables para el desenlace–, Fortimbras –príncipe de Noruega–, y actantes episódicos –el séquito, marineros, sepultureros, etcétera.

Acto I. Escena I. Los oficiales de guardia (Horacio y otros) ven la sombra de Hamlet, el difunto rey de



Dinamarca, quienes deciden informar sobre esto al príncipe Hamlet. Por el discurso de Horacio nos enteramos que el rey Hamlet obtuvo Dinamarca como resultado de un duelo con Fortimbras, en que el último cayera y, su hijo, el príncipe Fortimbras, encabezando los soldados por él reclutados, se prepara a invadir Dinamarca.

Escena II. En el castillo. El rey Claudio expone las circunstancias de su reciente advenimiento al trono, los esponsales con la viuda del fallecido rey y envía una embajada al tío de Fortimbras, con el fin de prevenir la caída de las tropas de Fortimbras en Dinamarca. Después permite a Laertes, hijo de Polonio, ausentarse a Francia. De la conversación con el príncipe Hamlet, se hacen notorios los sentimientos hostiles del último hacia el rey. Hamlet queda solo y pronuncia un monólogo, en el que juzga la conducta de su madre. Llega Horacio y le informa sobre la aparición de la sombra del padre.

Escena IV. En casa de Polonio. Laertes parte a Francia, se despide de su padre y de su hermana Ofelia. De las conversaciones se elucida que Hamlet le ha declarado su amor a Ofelia. Polonio previene a la hija.

Escena V. En la terraza del castillo y, la escena VI, en otra terraza. Hamlet se encuentra con la sombra del padre, la cual le informa sobre las circunstancias de su asesinato, ejecutado por Claudio, con el fin de usurpar el poder, y exige de Hamlet la venganza de su muerte. Hamlet hace jurar a sus amigos que callen sobre la aparición de la sombra, y no revelen

su secreto, en caso de que considere necesario que finja locura.

Acto II. Escena I. En casa de Polonio. Polonio envía a su sirviente a Francia para que vigile al hijo. De las conversaciones con Ofelia nos enteramos de la demencia fingida de Hamlet, la cual Polonio explica por el amor no correspondido por Ofelia.

Escena II. El rey encomienda a los cortesanos vigilar a Hamlet. El embajador regresa de Noruega con la comunicación de que las tropas no serán enviadas en contra de Dinamarca, y con la petición de permitir el paso de éstas a través de Dinamarca, rumbo a Polonia. En la conversación con Polonio el rey y la reina discuten la locura de Hamlet y deciden enviarlo con Ofelia para la aclaración de su locura. Entra Hamlet y sostiene una larga conversación con Polonio y los cortesanos, lleno de réplicas contradictorias de doble sentido. Arriba una compañía de actores; Hamlet les encarga la representación de una pieza, en la cual inserta escenas escritas por él.

Acto III. Escena I. El rey comienza a sospechar del fingimiento de Hamlet y comienza recelar de él. Para probarlo organiza un encuentro de Hamlet con Ofelia. Hamlet le dice a Ofelia que nunca la amó. El rey decide enviar a Hamlet a Inglaterra, al convencerse de que el amor no es la causa de la locura.

Escena II. Los actores representan la pieza escrita por Hamlet, la cual reproduce las circunstancias del asesinato del padre de Hamlet. El rey ordena suspender la representación y, con su perturbación, se traiciona ante Horacio y Hamlet, quienes lo observan. En el escenario sólo permanecen Horacio y Hamlet. Vienen los cortesanos a llamar a Hamlet ante la reina. El rey a solas experimenta remordimientos de conciencia, reza. Hamlet entra y ve al rey orando, aplaza la venganza.

Escena III. El rey le informa a los cortesanos su decisión de enviar a Hamlet a Inglaterra. Polonio informa sobre sus intenciones de esconderse y escuchar a hurtadillas la conversación de Hamlet con la reina. La conversación de Hamlet con la reina. Hamlet se percata de un movimiento de la cortina, tras la cual se escondió Polonio y, como si persiguiera un ratón, le asesta a Polonio una estocada; después de lo cual, trata con reproches a su madre. Aparece

la sombra, visible para Hamlet e imperceptible para la reina. Hamlet le descubre a la madre la causa de su fingimiento y la deja, llevándose el cadáver de Polonio.

Acto iv. Escena i. La reina informa al rey de la muerte de Polonio. Este se apresura a acelerar la partida de Hamlet.

Escena ii. Conversación de Hamlet y cortesanos, quienes quieren arrancarle la lengua: dónde se encuentra el cadáver de Polonio.

Escena iii. El rey le comunica a Hamlet su partida a Inglaterra.

Escena iv. Llanura. Hamlet se encuentra con Fortinbras y sus tropas, que se dirigen a Polonia.

Escena v. En el castillo. Ofelia –demente–, llega con la reina. El rey le encomienda a Horacio custodiarla. Laertes armado, con una multitud de daneses, irrumpe en el castillo para vengar la muerte de su padre. El rey le demuestra su no participación en el asesinato. Entra de nuevo la demente Ofelia, Laertes sale.

Escena vi. Horacio recibe una carta de Hamlet, por la cual se entera de que el barco en el cual se dirigía a Inglaterra, fue abordado por una fragata de corsarios, a la cual se pasó durante la refriega. En esta fragata regresó a Dinamarca y lo requiere.

Escena vii. El rey le informa a Laertes quien es el asesino de su padre. Un mensajero trae una carta que informa sobre el regreso de Hamlet. El rey provoca a Laertes a batirse con Hamlet. Ambos deciden untar las espadas con veneno y envenenar una bebida, en caso de que Hamlet quiera beber en un descanso. Entra la reina, informando que Ofelia se ahogó.

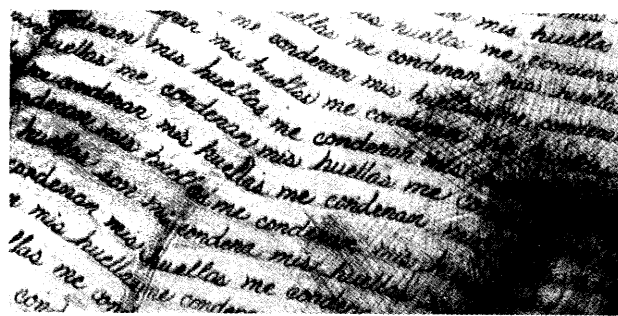
Acto v. Escena i, En el cementerio. Conversación de los sepultureros que cavan la tumba de Ofelia. Conversación de Hamlet con Horacio. Entra la procesión con el ataúd de Ofelia. Choque entre Laertes y Hamlet.

Escena ii. En el castillo. Hamlet informa a Horacio sobre su viaje: en el camino descubrió una ordenanza del rey, en la que se disponía la ejecución inmediata de Hamlet en cuanto arribara a Inglaterra. Hamlet reemplazó la ordenanza por otra, con la disposición de ejecutar a los embajadores, lega-

lizándola con el sello de su fallecido padre. Más adelante sigue la conversación de Hamlet con los cortesanos, en el plano de la demencia, con réplicas contradictorias. El lance, después de la reconciliación fingida: la competición con floretes de Laertes con Hamlet (el florete de Laertes está envenenado). Durante la esgrima la reina bebe el veneno preparado para Hamlet. Laertes hiere a Hamlet, en la refriega de la lucha éstos cambian de floretes, Hamlet infiere una herida a Laertes. Aquí Hamlet se entera por Laertes sobre la conspiración y la muerte inminente. Hiere al rey y lo hace apurar el veneno. Mueren sucesivamente el rey, Laertes, Hamlet. En esto regresa Fortinbras de Polonia, con sus tropas, a quien por derecho le pertenece el trono de Dinamarca, que le lega Hamlet antes de morir. Después de la muerte de todos los héroes, sólo permanece Horacio, a quien le es conocido todo lo ocurrido.

La tragedia shakespereana es mucho más compleja que la neoclásica francesa. Aquí nos encontramos con varias cadenas paralelas de la fábula: la historia del asesinato del padre de Hamlet y su venganza, la historia de la muerte de Polonio y la venganza de Laertes, la historia de Ofelia, la historia de Fortinbras, el desarrollo del episodio con los actores, con el viaje de Hamlet a Inglaterra.

En el transcurso de la tragedia cambia veinte veces el lugar de la acción. En los límites de cada escena presenciamos cambios rápidos de los mismos personajes. hace abundante el elemento de la actuación (en el escenario se baten, mueren, esconden, escuchan a hurtadillas, una sombra camina por el escenario: en Francia no se permitían fantasmas sobre el escenario, y la tragedia de Voltaire, en donde introdujo una sombra, fue un fracaso). Hay muchas conversaciones que no guardan relación con el tema de la intriga (las conversaciones constantes de Hamlet con los cortesanos, en los que la locura motiva la agudeza imprevista del diálogo), en general, el desarrollo de los diálogos que interrumpen la acción (las conversaciones de los sepultureros no están ligadas a la fábula). Este abigarramiento de la “tematicidad”, la implantación libre de motivos de la fábula, la actuación puramente discursiva –los juegos de palabras, sentencias, monólogos líricos, can-



cioncillas, agudezas—, todo esto les parecían escandalosos a los franceses en los siglos XVII y XVIII, asombrados de los “defectos” de Shakespeare. En la época de la descomposición del neoclásico utilizaron el teatro de Shakespeare como contrapeso al neoclasicismo, como forma de mezcla de estilos dramáticos.

Me limito al análisis de estos tres ejemplos, ya que dan una idea de los recursos generales del desenvolvimiento del sujeto en la dramaturgia y sobre las posibilidades particulares. El siglo XIX se diferencia de estas formas principalmente por la simplificación de los esquemas del sujeto y el reforzamiento del papel de la motivación realista de la forma de encausar el sujeto y el diálogo.

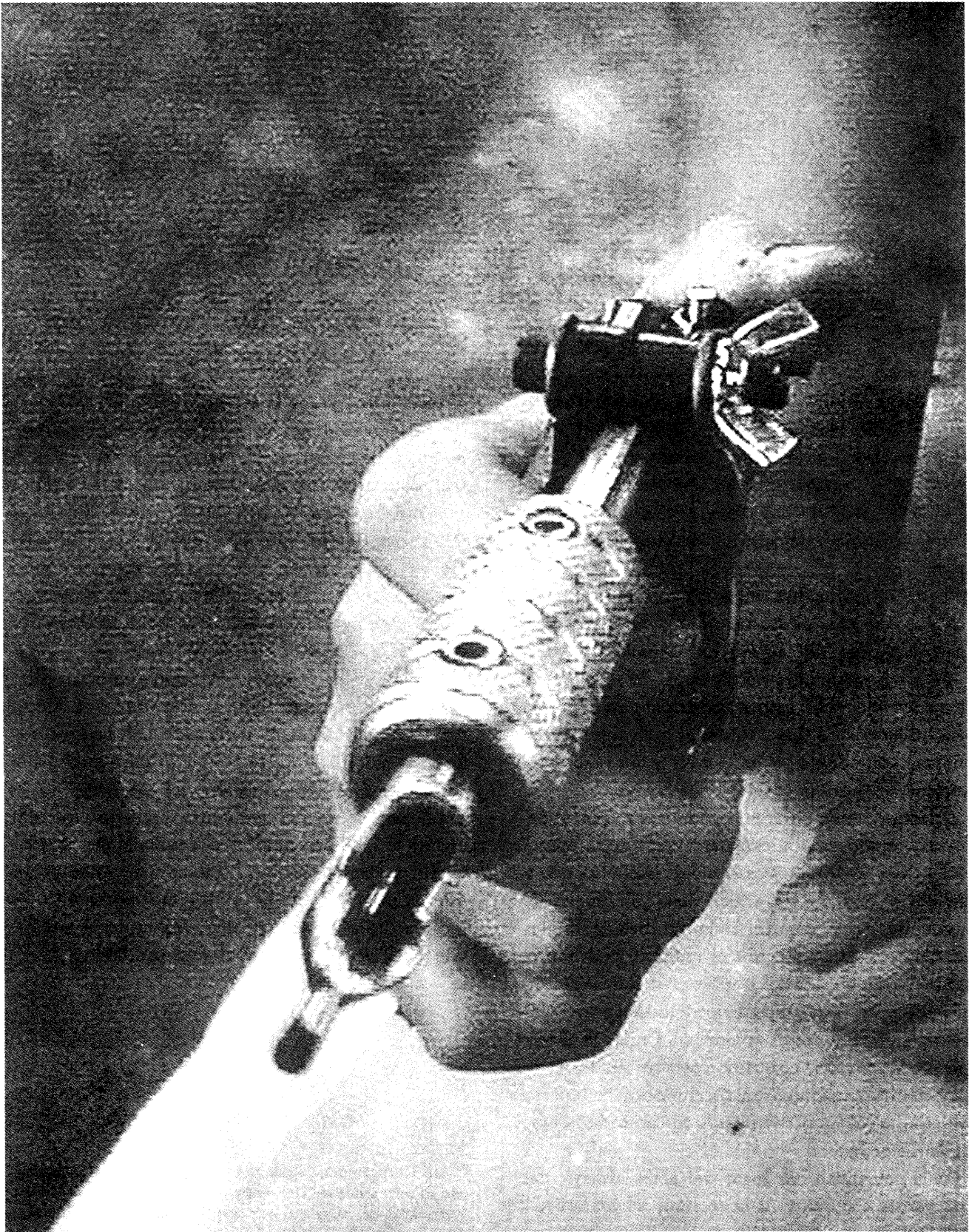
El teatro contemporáneo se caracteriza por el desarrollo rápido de la técnica escénica (de la puesta en escena y del montaje escénico), la cual tiende a cambiar el material de actuar viejo, por nuevo. El desarrollo de la técnica escenográfica, a finales del siglo XIX, la afición por el realismo y el impresionismo (el Moskovskii Xudoyestviennii Teatr en las puestas en escena de Chejov y Shakespeare), las reformas de Reinhardt y Gordon Craig, la actividad de Meyerhold, con nosotros aquí en Rusia (y movimientos análogos en Occidente), todo esto presenta un camino complejo y tortuoso de la evolución del teatro.

En la actualidad, en lugar del actor aislado, del tipo verbal y mímico (a la manera de los artistas más connotados del drama ruso del siglo XIX), en

el escenario domina la actuación en masa. En lugar de recitado y mímica se incorpora el excentricismo, los recursos circenses. La escenografía —plana y entre bastidores— ha sido llevada hasta los límites por puestas en escena con “paños”, sin profundidad del escenario, ha sido substituida por “construcciones” [estructuras], sobre el escenario se utiliza cualquier medio de movimiento (ruedas y molinos en *El magnífico cornudo*, en Meyerhold, el escenario giratorio en *Lizístrata*, en el MXAT), etcétera.

El material de la actuación cambia radicalmente. En tanto la literatura sigue siendo vieja. Por ello es del todo natural la tendencia de los directores a la “adaptación” de los textos viejos para nuevas necesidades y la proclamación del liderazgo en la dramaturgia, no del momento literario sino del escénico. Este principio es el resultado de la crisis escénica contemporánea. Cuando se establezcan nuevos principios de la interpretación escénica, es imprescindible esperar una dramaturgia nueva, que contenga nuevo material escénico.²⁸ ■

²⁸ De cierta manera, esta nueva dramaturgia sería posible con el advenimiento del teatro épico y didáctico de Brecht y el teatro del absurdo, que requirieron de nuevas formas de escenificación.



BETSABÉE ROMERO, LA MEMORIOSA

Antonio Marquet*

Para no mencionar la actual fascinación que el tautaje ejerce sobre la juventud, imprimir trazos en el cuerpo de manera definitiva, históricamente ha tenido una diversidad de sentidos: para los guerreros nativos de los Mares del Sur, el tautaje es una forma de infundir terror al enemigo: sus rostros y cuerpos se yerguen con los atributos de animales feroces.

El pintor y director inglés Peter Greenaway densificó la escritura corporal practicada en Japón que en su origen era la rúbrica con la que los dioses reconocían a su criatura. Y paralelamente era uno de los gestos por medio del cual el padre reconocía a su hijo y refrendaba anualmente el contrato. La escritura de Nagiko en el *Libro de cabecera* recibe una fuerte erotización cuando por sugerencia de Jérôme, Nagiko toma el pincel desafiando la distribución de actividades de acuerdo con los sexos. La escritura corporal también se vuelve medio de reivindicación del padre, así como medio para su reconocimiento como escritora por un editor que le negó valor a su primer libro, considerado indigno del papel que fue utilizado.

Al tatuar la memoria, Betsabée Romero conquista nuevos espacios para su pincel y subvierte las leyes que rigen la delimitación interior/exterior. En los ocho cuadros que conforman la serie "Memoria tatuada", y que Betsabée Romero expuso en otoño de 1998 en la galería DFN de Nueva York ya no se trata sólo de efectuar inscripciones sobre el cuerpo, ni de infundir terror al enemigo. Los trazos que se inscriben en los personajes de sus cuadros quedarán

para siempre sobre su piel, gobernarán su identidad. La superficie epitelial se transforma en el terreno de emergencia de lo más profundo. Súbitamente ese continente oscuro, informe, garante y emblema por antonomasia de la intimidad subjetiva, se coloca a la vista y se vuelve un archivo viviente. La memoria que antes sólo se podía consultar en el interior del sujeto y cuyos mecanismos se activaban muy a menudo haciendo caso omiso de la voluntad, se articula ahora con una forma definida y exterior. Gesto al mismo tiempo aterrador y tranquilizante el de llevar la memoria inscrita sobre la piel, sobre esa envoltura que el psicoanalista francés Didier Anzieu llamaría el Yo-piel. El tesoro de la memoria, su caudal ahora se exhibe en el cuerpo, aunque no se ofrece a la mirada de todos. Aparece en los sitios erotizados, invita a la caricia del amante, cuyos dedos irán sin duda en pos de los trazos del cuerpo y de esta forma se ofrecen también a la caricia ocular del espectador que se detiene en el cuadro-pergamino; en la piel-cuadro.

Lugar de los primeros estímulos maternos, coordinada que define interior y exterior, la piel es frontera del sujeto. Frontera cerrada que contiene, y sin embargo queda abierta para permitir la transpiración, por ejemplo. Como sede del sentido del tacto es espacio privilegiado de la caricia, la piel permanentemente se renueva, aunque de tanta mudanza, sucede que se arruga y revela la edad, la salud minada...

Un par de piernas sustituye al ícono de cohesión de los mexicanos por antonomasia. ¿Acaso es solamente

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

ese cuerpo parcial el que puede convocar en la ban carrota generalizada de lealtades y creencias por la que atraviesa México? De un par de piernas irradia ahora los destellos que antiguamente se desprendían de la fe.

Los nuevos portulanos están inscritos sobre la piel. Sólo el cuerpo es referencia. Inútil buscar el norte en antiguos mapas, puesto que esa geografía ha desaparecido por la anulación del espacio que ha traído consigo el vértigo de las comunicaciones, por la rapidez informática. Por ello es preciso volver al cuerpo para buscar una guía y coordenadas precisas. No hay que olvidar sin embargo que es el cuerpo del otro el único capaz de brindar coordenadas... o, por lo menos, *ilusión* de coordenadas.

No se trata de la mujer-the-Wall, ni mucho menos de la dama de hierro. Ella es tan sólo una mujer... de ladrillo, o con piernas enladrilladas, lo cual nos protege contra la amenaza bíblica de adorar a ídolos con pies de barro... Aunque la materia prima no tiene el prestigio del bronce, el mármol o el granito, ciertamente el efecto es el mismo. Un efecto tonificador que cimenta a esa mujer con pie firme sobre la tierra. Y dentro de este programa de certidumbre que se anuncia ¿la invitación al otro es acaso por la seguridad, la solidez, la firmeza? ¿es puerto seguro? Y entonces, ¿qué se puede construir sobre tales cimientos? ¿qué se puede labrar, sembrar y cosechar en esas piedras enladrilladas? ¿cuál será la naturaleza del cuerpo que corresponde a piernas tan *sólidas*? -(¿solas? ¿frías? ¿duras? ¿inflexibles?)

No todos los caminos conducen a Roma. Algunos por fortuna nos hundan en abismos de placer. Total, lo que se tiene hay que mostrarlo porque sólo lo que es, es. En torno a esa beancia se estructuran los caminos, esa beancia-vacío-ausencia es el centro de la mirada. Abertura exhibicionista que incita a exhibir lo que el otro tiene; a que demuestre sus poderes. ¿Para qué buscar acoplamientos en estaciones extraterrestres cuando hay algo más cercano que invita a un mayor acoplamiento?

El cuerpo se ofrece a la lectura. Aunque por lo que se ve, es preciso leerlo todo en la espalda. El suyo es el cuerpo de quien tiene su destino escrito; no lo puede leer ya que lo trae en el dorso. Que lo lea el otro, a quien se le ofrece una espalda en la que está nada menos que eso que siendo fundamental es ina-

sequible para el interesado. ¿Podrá -¿querrá?- descifrarlo? ¿Qué hará con tan preciosa información? Esperemos en todo caso que el desentrañador de semejantes enigmas no se consagre exclusivamente a la lectura...

Las montañas que los caminos ofrecen no son más escabrosas, ni sus pendientes amenazan con otra cosa que arrojarnos al placer. Dos colinas se yerguen en medio de caminos que bifurcan. A pesar de los caminos el viajero que ha emprendido la exploración del otro debe enfrentar el desafío que consiste en apartarse de esos montes.

Betsabée Romero ha embestido el universo semiológico del auto: ha transformado en objetos únicos, lo que es objeto de producción en serie; ha "reducido" a juguetes a los emblemas de la fuerza y el estatus. Símbolo de éxito y de prestigio, emblema por antonomasia de la revolución industrial serializada, uno de los fetiches más socorridos es sin duda el auto, a tal grado que éste fue sin lugar a duda *su* siglo. Por ello, estos *Cuerpos rodantes* [*Rolling bodies*], que han sido expuestos en Chicago, en Nueva York, en Arco-Madrid y en la Expo-Arte de Guadalajara, ocupan un sitio protagónico y se les ha revestido iconográficamente con atributos antiguamente reservados a los santos: se les ha flechado, acuchillado, rodeado de flores... Símbolos de una pasión, de un martirio calculado, armado, yuxtapuesto. Bajo tal apariencia lúdica, en tales objetos artísticos queda en tensión una violenta paradoja cuyo objetivo último es desmontar ambos aspectos del ritual, el antiguo y el de nuestros días. Ni el auto es susceptible de ese revestimiento iconográfico en avenidas, periféricos y *high ways*, ni esos atributos son suficientes para trasladar esos nuevos objetos de culto a una dimensión religiosa puesto que como dice el proverbio una golondrina no hace primavera: un auto flechado no se transforma automáticamente en San Sebastián. Desprovistas de sentido, las reliquias se han adherido -o llagado- a un sustituto de piel, el pergamino, en donde Betsabée Romero ha tatuado y pintado objetos para armar un altar móvil de un ritual fetichista del objeto que se ha transformado en la prótesis del hombre.

De la guerra al amor, de la memoria al erotismo, de la constitución subjetiva a la paternidad... ¡que viva el tatuaje!■

MEMORIA OLVIDADA

Ernesto Sosa*

Manuel Reyes Mate, *Memoria de Occidente, actualidad de pensadores judíos olvidados*, Anthropos Editorial, Barcelona, 1997. 287 pp.

Aunque ya resulta un lugar común decir que el pensamiento de Occidente se encuentra en una encrucijada y parece dar vueltas en círculo, esta situación tan reiteradamente denunciada, sí refleja el desánimo de muchos pensadores con respecto a los grandes temas de nuestro tiempo. La posmodernidad filosófica –que podría definirse sucintamente como la crítica de los valores y paradigmas que la modernidad occidental nos ha legado– sigue dominando el escenario filosófico y en ella prevalece este desánimo del que surgen las más variadas vertientes filosóficas. No voy a mencionar todos los rasgos de esta posmodernidad, término que paradójicamente siguen rechazando muchos filósofos quizá porque se ha hecho de uso corriente, pero si quiero destacar una de sus características fundamentales a propósito del libro que quiero comentar.

Esta es la búsqueda de un pensamiento alternativo que pueda sacar a la filosofía del atolladero en que parece encontrarse. Debo aclarar que para muchos autores tal atolladero es una invención que sólo sirve para decretar la “muerte de filosofía” que se suma a las muchas muertes que en los últimos años han sido decretadas por la filosofía francesa, básicamente el pensamiento estructuralista y pos-estructuralista.

La característica en cuestión, decía, es el reconocimiento de la alteridad; una nueva mirada sobre el mundo de hoy, una perspectiva diferente a partir de la cual encarar problemas viejos y nuevos.

Ciertamente no constituye ninguna novedad dentro del pensamiento filosófico occidental el mirar hacia otras concepciones del mundo. Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger o María Zambrano fueron influidos en alguna medida por el pensamiento oriental. El auge de las religiones orientales fue una de las consignas de la rebelión del sesenta y ocho y ello porque en cierta medida los movimientos contestarios de esta época tenían

un tamiz antimoderno, como lo tuvieron las vanguardias estéticas de principios de siglo. El auge del budismo –una religión que no tiene respuestas metafísicas y que mira al vacío– es muestra clara de que ante la falta de asideros espirituales Occidente vuelve su mirada hacia lo otro.

He puesto de relieve lo anterior porque creo que el libro de Manuel Reyes Mate *Memoria de Occidente* que tiene por subtítulo *Actualidad de pensadores judíos olvidados* nos muestra que el pensamiento judío es un filón filosófico que ha nutrido el pensamiento occidental desde los tiempos de Maimónides y sin embargo su importante contribución no ha sido debidamente valorada. El filósofo español Reyes Mate nos propone recuperar el pensamiento de dos pensadores judíos del siglo xx cuya obra no es tan conocida como la de la mayoría de sus inopinados discípulos. Uno de ellos, Franz Rosenzweig ha influido poderosamente en Heidegger, (su obra *Estrella de redención* antecede en varios años a *Ser y tiempo*) y plantea preguntas muy similares, a Levinas, el filósofo judío de la alteridad, o a Derrida, el padre de la desconstrucción. El otro es Hermann Cohen de la escuela neokantiana de Marburgo.

Jacques Derrida denominó La herida judía al pensar desde la marginalidad; al concebir lo judío como metáfora de la exclusión. Pues bien, la experiencia del sufrimiento de este pueblo paria como lo llamó Max We-

* Instituto Matías Romero, SRE.

ber, es la aportación fundamental de quien ha hecho del exilio una categoría ontológica.

La experiencia de la muerte, una de las nociones básicas del existencialismo y en la que mayormente se fundamenta la Ontología existencial heideggeriana fue prefigurada por Rosenzweig de una manera muy cercana a la que aparecerá años después en el pensador de la selva negra. La muerte es la experiencia única en la que el hombre enfrenta su mayor soledad. Dice Rosenzweig: "no hay soledad mayor que en los ojos de un moribundo; no hay singularización más altiva y orgullosa que la que refleja el rostro inerte de un muerto".

La reivindicación del sufrimiento y la alteridad son nociones que el pensamiento filosófico occidental no siempre recuerda. El soldado Rosenzweig que conoció los horrores de la primera guerra mundial es, junto con otros pensadores de su generación, uno de los precursores de la crítica de la modernidad

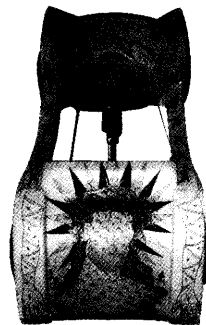
y su proyecto metafísico. Los excesos de la Ilustración que después retomaría la Escuela de Francfort, fueron denunciados por esta generación marcada por el zeitgeist de la crítica a la racionalidad occidental. Debemos a Rosenzweig, además, uno de los más demoledores ataques a la metafísica occidental, tema que después retomarían otros autores. De acuerdo con este autor, de Jonia a Jena el pensamiento occidental ha estado dominado por este pensar totalizador.

Si el agotamiento espiritual de Occidente es un tema caro a Rosenzweig, la realidad del sufrimiento del otro que no puede ser ignorado por el yo, constituye el gran legado de Cohen, quien revitaliza una vertiente filosófica de enorme importancia.

Dentro de los pensadores judíos olvidados no sólo están Rosenzweig y Cohen, también encontramos a un pensador tan original como Hans Jonas, cuya obra se ha orientado a una verdadera ética de la naturaleza, porque la naturaleza debe ser también asu-

mida como otro, noción que la modernidad y su progreso frenético han olvidado. En este sentido este libro debería ser sólo la primera parte de una obra que hiciera el justo rescate de otros pensadores cuya obra no me atrevería a decir que está olvidada pero que sin duda es menos difundida que las de las "estrellas" de la filosofía contemporánea, pienso en Norbert Elias o en Martin Buber.

Si se pretende generar una nueva ética que piense al hombre de carne y hueso de este momento, al final de un siglo de masacres, de genocidios, de odios e intolerancia, el eje puede ser el reconocimiento del sufrimiento y la otredad. La reparación humanitaria debe propugnar por un principio universal constituido por el respeto a la vida y a la diferencia. El libro de Reyes Mate nos da a conocer que podemos aprender mucho de los otros, en este caso, del pensamiento judío y de autores que en su momento buscaron formular un nuevo pensamiento a partir de este principio total. ■



EL REALISMO MÁGICO

Ignacio Díaz Ruiz*

Seymour Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*, México, FCE, 1998. 256 pp.

Seymour Menton, crítico norteamericano ampliamente conocido y reconocido en nuestros ámbitos por su clásico texto *El cuento hispanoamericano*, publicado en 1964 en la Colección Popular del Fondo de Cultura Económica, da a conocer ahora, en la serie Tierra Firme de la misma editorial, su *Historia verdadera del realismo mágico*. Entre aquella antología y este erudito libro se acumula una vasta experiencia que permite juicios y opiniones críticas, se gesta una sedimentación de reflexiones e inquisiciones sobre la historia y la cultura de América Latina y se corrobora una constante afinidad con esta región geográfica y cultural, por lo que se le reconoce y otorga, en estricto sentido, una autoridad en la cuestión. Tres décadas y media que dan cuenta de una genuina vocación y un ejercicio profesional bien definido y fructífero.

La historia verdadera del realismo mágico de Menton no es, en rigor, una historia; se trata —él mismo lo afirma— de un libro, resultado de una muy larga preocupación y atención por el tema; en todo caso, de una síntesis de años de labor crítica de un infatigable lector altamente especializado. Desde su antología, y aún antes, el asunto ronda su atención y tiene una de sus primeras reflexiones y definiciones establecidas por él mismo; después, mediante artículos y estudios este investigador ha ido elaborando, construyendo y perfilando una propuesta que busca definir y caracterizar al concepto llamado realismo mágico.

El libro está organizado en ocho ensayos, ocho capítulos que pueden leerse en forma independiente, autónoma; cada uno de ellos tiene su propia unidad; por otro lado, además, su autor realizó un trabajo bastante fino y preciso para integrar esos materiales y ofrecer un texto armónico e integral, una unidad discursiva en torno al tema.

De manera puntual y exacta, Seymour Menton establece su objetivo; de ahí la elección del provocador y

sugere título: *Historia verdadera del realismo mágico*, finalidad que busca hacer un desafío a los varios estudios y distintas perspectivas que han abordado el asunto; corregir, desmentir, cuestionar, proponer, ampliar, discutir, abundar, polemizar, sugerir, mejorar, en fin, replantear el concepto. “Mediante un método comparativo, dice Menton, espero comprobar que el realismo mágico es una sola tendencia artística con límites cronológicos específicos, que tiene sus orígenes en la pintura alemana post-expresionista a partir de 1918, pero que ha alcanzado fama internacional a través de la narrativa de Jorge Luis Borges y de Gabriel García Márquez.” (p. 12)

En las diversas partes del libro, el especialista hace explícita la naturaleza compleja del término y va exponiendo las ideas centrales de su definición y de su concepción: “El realismo mágico es una tendencia universal”. (p. 10), afirma como un postulado inicial, lo cual de entrada pone al margen, descarta por principio, aquellas caracterizaciones del realismo mágico identificado con expresiones locales, regionales, propias o exclusivas de América Latina; por ello hace una larga exposición de motivos que va desde la referencia al reiterado artículo fundacional de Franz Roh, hasta una vastísima muestra y ejemplificación de relaciones entre la pintura y la literatura, investigaciones de arduos estudios y minuciosas reflexiones. La enorme lista,

* Cecydel, UNAM.

nómina sorprendente y sugerente de relaciones, contiene referencias pictóricas y literarias europeas, norteamericanas, latinoamericanas, de casi cien años, que ejemplifican e ilustran los fines últimos del autor: comprobar que se trata de una expresión artística, propia de este siglo, presente en diversas manifestaciones literarias y pictóricas, realizada en amplias regiones geográficas.

Además del aspecto universal, que reitera y enfatiza, en todo el texto, el crítico establece algunas otras claves, constantes o *leit motiv* para la caracterización y delimitación de esta tendencia: “El realismo mágico, en cualquier país del mundo, destaca elementos improbables, inesperados, asombrosos pero reales del mundo real.” (p. 30) Lo improbable, lo inesperado, lo asombroso son ahora las características introducidas y destacadas como aspectos indispensables, necesarios, propios de la obra magicorrealista, ya sea literaria o pictórica.

La definición de este *ismo* se sustenta, también de manera fundamental, en sus orígenes y relaciones contextuales; la fecha: el año de 1918 se convierte en la piedra angular, el cimiento histórico sobre el cual se construye y desarrolla la teoría de este crítico. En consecuencia otorga a los acontecimientos históricos, determinantes políticas y sociales, un valor central que justifica su idea de este movimiento.

Desde la perspectiva de este especialista, otro elemento peculiar, aspecto primordial, es el rol de participación del lector o del espectador: el receptor de la obra tiene, en esta apreciación del realismo

mágico, un lugar determinante, cuya participación, interacción y respuesta forma parte indispensable de esta delimitación.

El realismo mágico es una tendencia artística que empezó en 1918 como reflejo directo de una serie de factores históricos y artísticos, que se ha mantenido vigente, en distintos grados de intensidad, hasta nuestros días. Según la visión magicorrealista del mundo, la realidad tiene una cualidad de ensueño que se capta con la presentación de yuxtaposiciones inverosímiles con un estilo muy objetivo, ultrapreciso y aparentemente sencillo. El cuadro, cuento o novela magicorrealista es predominantemente realista con tema cotidiano, pero contiene un elemento inesperado o improbable que crea un efecto extraño, dejando asombrado al espectador o al lector. (pp. 36-37)

En la llamada “Coda mexicana” el autor expone, de nueva cuenta, su formulación del término, donde introduce otros elementos que contribuyen a su delimitación: “el realismo mágico es una modalidad internacional, presente tanto en la pintura como en la literatura, y que no se limita a la literatura latinoamericana. Igual que otros movimientos artísticos y literarios, el realismo mágico surge en cierto momento histórico (1918) como reacción a las condiciones políticas y socioeconómicas. Si sigue vigente hoy día, es porque muchos creadores y muchos lectores siguen buscando una alternativa a un mundo que va de mal en peor. /.../ El realismo mágico puede reconocerse –continúa– por la aparición inesperada de un personaje o de un suceso en un ambiente predominantemente

realista, provocando asombro en los lectores. Para producir ese asombro, el autor magicorrealista utiliza un estilo objetivo, aparentemente sencillo y preciso, y relativamente poco adornado, la antítesis del estilo neobarroco de Alejo Carpentier o de Miguel Ángel Asturias.” (p. 205)

En esta muy amplia pero necesaria referencia, Menton introduce una justificación sobre la vigencia, la permanencia y enorme actualidad de este *ismo*, explicación que se relaciona ineludiblemente con la situación contextual, con determinantes de nuestra historia y circunstancia contemporáneas. De tal suerte que, con esta observación de causas y efecto, el realismo mágico continuará su ya larga vida.

En la exposición y desarrollo de la caracterización del término, Seymour Menton incorpora dos referentes culturales, Freud y Jung, autores con los que completa y complementa el deslinde y los perfiles de esta tendencia: “Los surrealistas, influidos por Freud, se esfuerzan por hurgar en el subconsciente de cada individuo; en cambio, los magicorrealistas son junguianos que se interesan mucho más en captar los arquetipos.” (p. 148)

Aseveraciones que vuelven a aparecer más adelante y que buscan orientar y servir de marco referencial para el análisis y comprensión de las diferencias con otras corrientes artísticas próximas y, en ocasiones, simultáneas como el surrealismo: “el realismo mágico pone mucho más énfasis en el carácter arquetípico, junguiano de sus personajes, sin explorar el mundo de sus sueños.” (p. 206)

Esta *Historia verdadera del realismo mágico* constituye, sin duda, una

aguda revisión sobre este concepto artístico: es una puesta al día que recopila, organiza y ofrece un resumen claro y conciso sobre los avatares del término; propone, es cierto, una delimitación y caracterización del concepto y, al mismo tiempo, sin embargo, abre las puertas al campo de la discusión: con sus propuestas sugiere nuevas aproximaciones y, en consecuencia, obliga a replantear nuevas perspectivas para el estudio del realismo mágico; lejos de concluir con los debates teóricos, como lo desea el propio autor, el libro ofrece un sugerente espacio para examinar, con otros elementos, los aspectos históricos, culturales, estéticos e ideológicos que están presentes en este *ismo*.

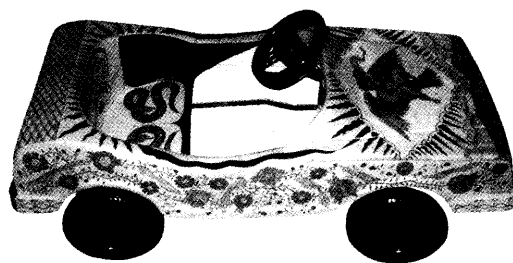
Cabe señalar que el carácter general y amplio del texto no permite, por ejemplo, conocer con detenimiento y minucia las variantes y diferencias, coincidencias y semejanzas, peculiaridades y especificidades, entre autores, relacionados y hermanados por una misma terminología, como Borges, García Márquez, Rulfo y Arreola, en un grupo; o Laura Esquivel, Isabel Allende, Ana Castillo y Cristina García, en otro; hace falta discu-

tir y comentar a fondo la explicación y pertinencia del término “feminismo mágico” citado en una sección del libro; asimismo se requiere atender, revisar, analizar y confrontar las observaciones que sobre el estilo, la participación y la recepción del lector, la historicidad, las relaciones contextuales y artísticas, se proponen para el estudio de este movimiento; compulsar y revisar esta definición del término frente a textos narrativos catalogados bajo este *ismo*; en síntesis, utilizar los principios de esta propuesta y tener la oportunidad de corroborar y poner en práctica esta definición acuñada por Menton.

La composición y extensión de esta *Historia*, por otro lado, expone algunas ideas inconclusas o inacabadas, por ejemplo, la sección “el gato emblemático” deja al lector *in media res*; se esboza un elocuente y extraordinario motivo, de variadísimos sentidos que apenas tiene un desarrollo inicial; “¡Y a ver si dejas de estar apareciendo y desapareciendo tan de golpe, que mareas a cualquiera!”, dice la Alicia de Lewis Carroll al gato de Cheshire; “muchas veces he visto un gato sin sonrisa, pensó Alicia, pero ¡una son-

risa sin gato!”; referencias literarias que en algún sentido contribuirán al cuestionamiento o conformación de tan inquietante emblema, apenas esbozado en esta *Historia verdadera*.

En fin, no es un texto cerrado, conclusivo, hegemónico o autoritario; esta *Historia*, historia interminable, historia sin fin, es una vasta propuesta, enorme repertorio de motivos, para repensar y ponderar diversos aspectos del arte, la literatura, la historia literaria, la literatura comparada, la teoría y la crítica literaria, la recepción del texto, la sociología literaria, la cultura contemporánea, la narrativa latinoamericana, europea y norteamericana; es, en todo caso, la corroboración, la puesta en práctica, del método pedagógico descrito en “El prelude” del libro, provocado por la lectura de García Márquez y puesto en práctica por Seymour Menton: “enseñándoles (a los alumnos) al mismo tiempo la necesidad de desconfiar del profesor, y por extensión del discurso hegemónico. El método GGM/SM, que consiste en distorsionar, hiperbolizar y hasta, muy de vez en cuando, mentir... guardando siempre la misma seriedad magistral”. (p.12) ■



LA REVOLUCIÓN MEXICANA DESDE EL HOTEL BELLA VISTA EN CUERNAVACA

Begoña Arteta*

King, Rosa E., *Tempestad sobre México*. Trad. José Alonso Cruz. Pref. Tedi López Mills. CONACULTA. México, 1998. 225 pp.

En la colección "Mirada Viajera" del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes se publicó el libro *Tempestad sobre México* de la inglesa Rosa E. King con traducción de José Luis Alonso Cruz y prefacio de Tedi López Mills. Este libro merecía ser traducido al español desde hace tiempo para poder compartir con la señora King sus aventuras y desventuras durante la Revolución Mexicana, período de la historia de México estudiado y analizado desde diferentes puntos de vista por escritores y especialistas, y en esta ocasión relatada por la propietaria del Hotel Bella Vista en Cuernavaca.

La autora da muy pocos datos de su vida personal, pero en su relato menciona que el bisabuelo llegó a acumular una buena fortuna con el cultivo del té de Ceilán, que sirvió para que sus descendientes vivieran con todo lujo, incluso ella en su juven-

tud. En Orizaba residía una hermana, a la que menciona. Rosa King llegó con su marido, posiblemente a fines o principios de siglo, enviudó y decidió sacar adelante a sus hijos y convertirse en una mujer independiente económicamente. Es en este momento en el que empieza su relato. Llegó a residir en Cuernavaca en 1907 en donde abrió un salón de té a la inglesa en el centro de la población, confiada en que era algo nuevo que atraería a los extranjeros que ahí residían y a los turistas que llegaban a conocer la ciudad y de negocios. No estuvo equivocada, ella misma dice que le fue muy bien económicamente. Atendía a los parroquianos como si fueran visitas en su propia casa, lo único que servía era té con panecillos ingleses, con sus mejores cubiertos y vajilla, la decoración era a la inglesa, con jarrones de barro comprados en el mercado local. Pronto se dió cuenta que los turistas que llegaban a su salón de té se interesaban en esta artesanía y en el pueblo de San Antón, donde se fabricaban, abrió un taller de alfarería con los indios del lugar, a los que empleó para organizar su propio ne-

gocio, el que también le dio buenos dividendos.

En junio de 1910 inauguró el Hotel Bella Vista con una gran fiesta y nada menos que con Pablo Escandón, gobernador de Morelos, al lado. Él fue quien la impulsó a comprar y convertir este viejo hotel en el mejor de Cuernavaca, en un momento político, en el que los que tenían el poder creían que era para siempre.

El hotel es en sí mismo, a través del relato de Rosa King, el reflejo de los acontecimientos que sucederían en el país, desde su elegante inauguración, meses antes de las fastuosas fiestas del Centenario, en la culminación del apogeo de la época porfirista, hasta su destrucción total, después de años de lucha revolucionaria, en el que el viejo régimen también se destruye.

Este relato, como ya se mencionó, es la crónica de la Revolución contada por la dueña del hotel, desde el hotel. Ahí desfilan y llegan personas que años más tarde pasarán a los libros de Historia, que en esa época realizan su vida cotidiana; conversaciones con la propietaria, momentos de descanso, acciones militares, intrigas, desde esa su residencia temporal, acciones estas últimas que a la dueña en ese momento no le preocupan mucho, excepto para salvar su patrimonio. Rosa King es la anfitriona que atiende a todos por igual, observa, escucha y deduce, desde su bastión, el hotel, sin percatarse en ese momento de la trascendencia

que esa revolución tendría. Se ve a sí misma como una extranjera que no quiere, ni debe, ni le interesa involucrarse con la política del país, ella ha decidido hacer de ese lugar su hogar, vivir y establecer su negocio.

Tuvo la oportunidad de conocer personalmente o de vista a los que serían grandes personajes: Francisco I. Madero, Victoriano Huerta, Felipe Angeles. En la estación de ferrocarril y desde el hotel ve a Emiliano Zapata, habla con Pablo González, ve cabalgar en sus paseos a Venustiano Carranza en Veracruz, en donde ella se refugia una temporada después de su salida casi definitiva de Cuernavaca. Esta ciudad, capital del estado de Morelos, centro de la lucha zapatista, fue un buen escenario para la señora King, quien tuvo un buen palco desde su hotel para observar el transcurrir de los acontecimientos históricos.

Rosa King no salió de la ciudad como la gran mayoría de los extranjeros o mexicanos con recursos económicos, ella se quedó hasta el final y desde su butaca, escribe su crónica años después para contar su experiencia personal. Se pueden seguir los acontecimientos importantes del movimiento armado desde el punto de vista de una extranjera que no toma partido, relata lo que oye, lo que ve, lo que le conviene para salvar su hotel. No le importa ocultar que visitó a Victoriano Huerta, entonces presidente de la República, en Chapultepec, para pedirle ayuda y protección, a pesar de que cuando edita su libro, ella ya sabe que el juicio de la Historia es negativo a ese personaje.

Tedi López en su prefacio comenta:

King tenía suficientes razones para odiar a México: por la Revolución perdió todo y se vio envuelta en una guerra civil cuyo centro verdadero, para ella, fue el Hotel Bella Vista. Sin embargo, en su libro nunca hay el menor asomo de un sentimiento negativo. Su relación con el país siempre es cortés; suspende el juicio porque tiene una fe inalterable en lo buenos modales y, hasta cierto punto, gracias a ellos se salva,

en contraste con Evelyn Waugh y Graham Green, cuyos comentarios del país y su gente son bastante negativos, pero ellos vinieron con proyectos precisos, estuvieron una temporada y regresaron a Inglaterra. La diferencia radica en que Rosa King no es una viajera, es una extranjera que vive en México, y a pesar de todo lo que le ocurrió decidió regresar a Cuernavaca en 1928. Ella elige México como su hogar, por cariño, es una emigrada por elección, no es una viajera, si tuvo prejuicios y críticas, en su ánimo pesó más la decisión de hacer de Cuernavaca su residencia permanente, como lo explica en su dedicatoria en inglés que es contundente al escribir: "To the Country which is my Home and to the People who are my Neighbors. This book is lovingly dedicated...", a diferencia de la traducción de esta edición que dice: "Este libro está dedicado afectuosamente al país que ha sido mi hogar y a su gente mis vecinos..." En el matiz existe una diferencia de apreciación, no es lo mismo pertenecer a un lugar que haber vivido en él.

En ocasiones la traducción es demasiado literal, lo que le resta esa frescura que nos trasmite el libro en inglés, y hubiera sido conveniente conservar el subtítulo: *Una Crónica Personal*. Subtítulo importante, para no decir según Tedi López Mills que:

La Revolución según King es con frecuencia una serie de diálogos más o menos recitados entre ella y todos los combatientes; no hay situación que no sea perfecta que no le otorgue a ella la posibilidad de decir la última palabra. Pero uno no puede reprocharle el deseo comprensible de desempeñar el papel de heroína.

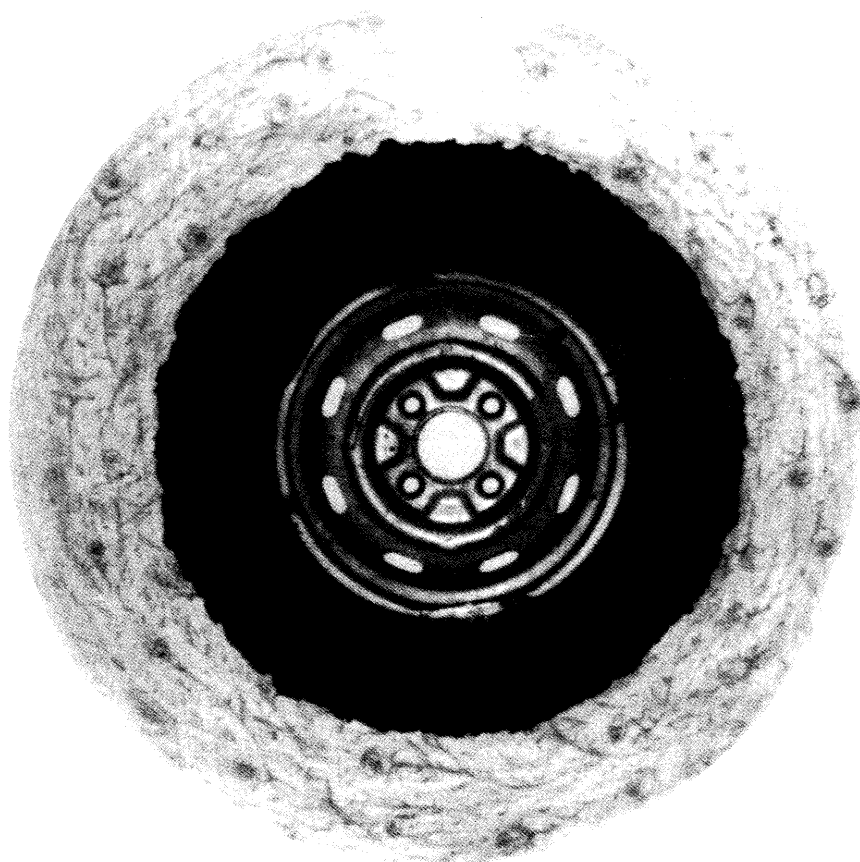
Yo no creo que ella quisiera desempeñar el papel de heroína, pero sí de la protagonista de su propia "crónica personal". Es una persona que se dio cuenta de la importancia de los hechos que vivió, de los personajes con los que se relacionó y entabló pláticas intrascendentes aparentemente, con la descripción de aquellos como seres humanos, en ese momento comunes y corrientes a pesar de los cargos que ocupaban, sin acartonamientos históricos y es esto lo que hace de *Tempestad sobre un México* un libro interesante, entretenido y digno de ser comentado, en una época turbulenta, de una mujer que hasta el final perdió la esperanza de recuperar su propiedad.

La versión en inglés se publicó en julio de 1935, se reeditó en octubre de ese año, en marzo y octubre de 1936, en marzo de 1938, en agosto de 1940, y en julio de 1944, edición que fue la que tuve la oportunidad de

leer, editada en Nueva York por Howes Publishing Company, que es la que consigna las ediciones anteriores. Desconozco si hubo otras reediciones. Sin embargo, estos datos nos hablan de un libro exitoso reeditado en siete ocasiones en nueve años.

Rose Eleanor King, vivió en Cuernavaca como huésped en el hotel que inaugurara ella como dueña en mayo de 1910, querida y consentida por los que la rodeaban, y que le permitió ser testigo y parte como tantos otros, en una lucha inesperada, una

más de los que sin querer se vió atrapada en una revolución que no era suya, como ella dice, pero que nos permite en su obra *Tempestad sobre México*, vivir la cotidianidad y la zozobra de los que no fueron protagonistas de los acontecimientos. ■



Desamos consignar acuse de recibo de algunas revistas que han llegado a los miembros del consejo editorial:

Leticia Algaba*

Literatura Mexicana

Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.
Circuito Mario de la Cueva, Ciudad Universitaria, 04510, México, D.F.
E-Mail: litermex@servidor.unam.mx.

Vol. VIII, NÚM. 1, 1997.

Una parte de este número se dedica a Carlos Pellicer en ocasión del centenario de su nacimiento y el vigésimo de su muerte. En la sección Estudios y Ensayos, Samuel Gordon y Fernando Rodríguez aportan “*Nel mezzo del carmin di nostra vita*. Carlos Pellicer: 1937”. En la sección Textos y Documentos aparece “José María Velasco en Carlos Pellicer”, por Elisa García Barragán. En la sección Voces Cruzadas: “Cartas de Octavio G. Barreda y Xavier Villaurrutia a Carlos Pellicer”, con una presentación de Pilar Morales Lara. En la sección Aportación Bibliográfica, a cargo de Aurora Ocampo y Laura Navarrete, aparecen las referencias sobre Pellicer que formarán parte del Tomo VI (N-Q) del *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX*, clasificadas en Libros: ensayos, ediciones, epístolas y prólogos; poesía; antologías de poesía; poemas en antologías y volúmenes colectivos; poesía en discos. Hemerografía: prosa; poesía; teatro; bibliografías; homenajes; referencias críticas.

Sobre la literatura del siglo XIX, Vicente Quirarte presenta “Elogio de la calle: la ciudad de México se convierte en personaje, 1847-1860”, y Belem Clark de Lara, “*Por donde se sube al cielo* y la poética de Manuel Gutiérrez Nájera”. María Rosa Palazón da a conocer el periódico *La Canoa*, anónimo del siglo XIX. De la literatura del XX, Francisco Javier Beltrán Cabrera colabora con “Algunas andanzas de Gilberto Owen en Toluca”; Jaime Erasto Cortés, “Genealogía y extranjería en la novela mexicana del siglo XX, y Alfonso Rangel Guerra, “Una memoria compartida”.

Vol. VIII, NÚM. 2, 1997

En ocasión de los cincuenta años de la novela *Al filo del agua* de Agustín Yáñez el número dedica las secciones Voces Cruzadas; “cartas de y para Agustín Yáñez”, edición de Pilar Morales Lara y presentación de María de los Angeles Yáñez, y Aportación Bibliográfica, que incluye las referencias que aparecerán en el último tomo del *Diccionario de escritores mexicanos del siglo xx*, coordinado por Aurora Ocampo, agrupados en Libros: cuento y relato; cuentos en antologías; novela, fragmentos de novela en otros libros; novela y cuento. Hemerografía: cuento; ensayo; novela; poesía; homenajes; crítica. En la sección Textos y Documentos aparece: “Yáñez en *Al filo del agua*” y el “Prólogo” a la edición francesa de *Al filo del agua*, por Carlo Coccioli.

Este número aporta ensayos y estudios sobre la Literatura Novohispana: “Construcción del sujeto intelectual en *La respuesta a Sor Filotea*, por Gustavo V. García; “Tradición clásica y teatralidad novohispana dieciochesca”, por Germán Viveros; “Eguiara y Eguren, las voces concordantes”, por Roberto Heredia.

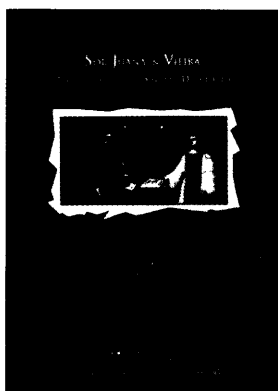
Otros ensayos y estudios sobre la literatura del xix: “*El Inquisidor de México*: historia y ficción, por Jorge Ruedas de la Serna; “La Academia de Letrán”, por Marco Antonio Campos; “Manuel Gutiérrez Nájera y la crónica como género de transición o la confluencia del periodismo y la literatura”, por José Ismael Gutiérrez; “Discurso estético y modernidad en Gutiérrez Nájera”, por Oscar -Rivera Rodas.

Vol. IX, núm. 1, 1998.

En la sección Estudios, Ensayos y Notas aparecen “*El periquillo sarniento* y sus cuates: el éxtasis misterioso del ambiente homosocial en el siglo diecinueve”, por Roberto Irwin; “Ignacio Manuel Altamirano: intención e imagen de un crítico”, por Manuel Sol; “Manuel Gutiérrez Nájera, primer modernista de hispanoamérica”, por Ana Elena Díaz Alejo. En torno a la Literatura del siglo xx: “Canto a un dios mineral”, por Rodolfo Mata; “La recepción española del Estridentismo, Entre el entusiasmo vanguardista y el retorno al orden”, por Miguel Corella; “El proceso narrativo de Hernán Lara Zavala: una aproximación global”, por Miguel Rodríguez Lozano; “Poesía y palimpsesto en Vicente Quirarte y Jorge Esquinca”, por Ana Chouciño Fernández. Para la sección Voces Cruzadas, Serge Zaitzeff aporta: “Recados entre Ricardo E. Molinari y Alfonso Reyes”. En Aportación Bibliográfica, Oscar Mata presenta “Hemerografía de novelas cortas mexicanas del siglo xix”. En Textos y Documentos aparecen “Tres salmos inéditos de don Guillén de Lampart”, con una nota de Citlali Bayardi Landeros.

SOR JUANA Y VIEIRA, TRESCIENTOS AÑOS DESPUÉS

Susana Hernández Araico*



y de su existencia conflictiva en la Nueva España de fines del siglo diecisiete. Sara Poot Herrera, algunos de sus respetables colegas de la Universidad de California en Santa Barbara y su equipo de estudiantes sorjuanistas de la facultad de español y portugués con gran acierto, entonces, aprovecharon en 1997 otro tricentenario –el de la muerte de Antonio de Vieira– para organizar un simposio con fin de reexaminar y profundizar en la retórica y estilística del famoso predicador jesuita portugués así como en el enjambre de documentos que se desata, o mejor dicho se enmaraña, los últimos cinco años de la vida de Sor Juana a consecuencia de su excelsa disquisición teológica en torno a un sermón de Antonio de Vieira. Por eso, muy apropiadamente, se tituló el simposio *Sor Juana y Vieira, trescientos años después, trezentos anos depois*. Y ahora contamos con la publicación de las comunicaciones de ese nutrido simposio por distinguidos sorjuanistas y estudiosos del siglo diecisiete novohispano así como por excepcionales doctorandos de seminarios sobre Sor Juana bajo la dirección de Sara Poot

Herrera. Entre éstos, los editores K. Josu Bijuesca y Pablo A. J. Brescia hacen una cuidadosa labor de redacción resumiendo en prólogo de inteligente concisión los ensayos reunidos en forma de Anejo de la revista *Tinta*, con la cual además dan fuerte incentivo para un nuevo despegue de esta publicación.

Sor Juana & Vieira abarca una colección de incisivos estudios en torno a la estilística del predicador portugués y a los textos y circunstancias conflictivos que se desarrollan a partir de la *Crisis de un sermón* o *Carta atenagórica* que Sor Juana escribe en aparente contraposición a uno de los *Sermões do Mandato* de Vieira sobre el tema de la mayor fineza de Cristo. El volumen se dedica muy oportunamente a la memoria de Octavio Paz. Su libro monumental que analiza el *milieu* político–eclesiástico en que Sor Juana logra impresionantes privilegios a la vez que se enfrenta con obstáculos imponderables a su carrera literaria llega a despertar el interés de un vasto público lector en esas circunstancias intrigantes que de alguna manera conducen a Sor Juana a un aparente rechazo de sus ideales artísticos–literarios antes de morir. El ensayo introductorio de Luis Leal, “Sor Juana y la crítica,” le otorga pues muy acertadamente al poeta premio Nobel una postura central en su redondeo del esquema crítico de este siglo en torno a la famosa jerónima novohispana. Aparte de repasar las contribuciones de distinguidos críticos

Al concluir uno de los últimos congresos celebrados en conmemoración del tricentenario de la muerte de Sor Juana, alguna de sus destacadas estudiosas ahí presentes (muy probablemente Margo Glanz) rogó a los demás que, al final de ese año festivo de “la Fénix de México,” no se descontinuara el examen y revalorización de su vida y textos. Pues constituye Sor Juana una figura literaria histórica no sólo merecedora de nuestra atención sino siempre enriquecedora para los que nos esforzamos en comprender la vasta complejidad barroca de su creación artística

* California State Polytechnic University, Pomona.

sorjuanistas, así como de otros menos conocidos pero con valiosos acercamientos, “don Luis” prelude algunas cuestiones en torno a los últimos cinco años de Sor Juana que varios ensayos de la colección van a esclarecer.

Y para no imitar el mismo orden con que lógicamente el prólogo de los editores, tan bien redactado, introduce la serie de estudios de acuerdo con la secuencia en que figuran —para una aproximación si no tan nítida más afín al período barroco que abarcan— hay que destacar antes que nada el extraordinario valor del final de este *Anejo de Tinta*, por la transcripción paleográfica del distinguido historiador Elías Trabulse de la *Carta de Serafina de Cristo*, desconocida por más de trescientos años hasta no haberla sacado a luz por fin y explicado él mismo con convincente elocuencia. La habilísima traducción al inglés de tan importante documento por Antonio Montelongo transporta a la sensibilidad de lectores angloparlantes la compleja retórica barroca de un estilo a la vez conceptista y gongorino. Dicha traducción del políglota Montelongo pone al alcance de un público mundial el documento de mayor realce para los sorjuanistas de fines de este nuestro siglo y milenio. Ya la transcripción paleográfica de Trabulse que Montelongo traduce da fácil acceso por primera vez a la *Carta de Serafina de Cristo* que indiscutiblemente ha obligado a los estudiosos de Sor Juana a reexaminar la intriga de su aparente rendimiento ante las autoridades religiosas que la presionan a dejar de escribir —es decir, su exconfesor Antonio Nuñez de

Miranda y el Arzobispo Aguiar y Seijas. Este documento transcrito por Trabulse (y traducido al inglés por Montelongo) indudablemente proporciona el incentivo fundamental para la revalorización que los estudios de esta colección emprenden sobre los últimos cinco años de la vida de Sor Juana, a partir de su primera *Carta* de 1695, la *Atenagórica*.

La *Carta de Serafina* de hecho ilumina y permite una interpretación más amplia de la *Carta Atenagórica*, según explica el ensayo de Pablo Brescia. Este es el tercer de los primeros tres artículos (a continuación del introductorio de Luis Leal), todos en inglés, por doctorandos bajo la dirección de Poot Herrera que van a justificar más que otros el tema del simposio y del libro, *Sor Juana & Vieira* —pues destacan la figura del predicador jesuita, los vínculos que los escritos de Sor Juana establecen con él, y los puntos de coincidencia que Sor Juana, conociendo los escritos de Vieira, habrá encontrado en él. La *Carta atenagórica* que da pie a la conexión entre Sor Juana y Vieira estimulando así esta colección de ensayos, se ha leído principalmente con dos dimensiones de significado —la teológica y la política, ya estudiadas anteriormente por Ricard— como nos recuerda el ensayo de Brescia, al destacar él una nueva tercera dimensión, a la luz de la *Carta de Serafina*. Se trata de una dimensión personal que convierte la *Atenagórica* en carta tridimensional. El coeditor argentino de la colección acude además a la *Carta al Padre Nuñez*, (de 1682, descubierta en 1980) al hacer resaltar ese espacio subjetivo y privado que Sor Juana construye en la *Crisis de un sermón* para exponer su propio dilema de la relación

conflictiva con Nuñez de Miranda. En la segunda parte de la *Atenagórica*, Sor Juana pasa de un patrón fijo de razonamiento de acuerdo con los padres de la iglesia sobre la mayor fineza de Cristo y en contra de Vieira a una disertación sobre la envidia y el libre albedrío. En última instancia, la *Crisis* aboga por el derecho del hombre, y de la mujer, de diferir; tal como Sor Juana ha desacordado con Vieira, sostiene la monja que cualquiera puede diferir con ella. Y así igualmente el tono satírico de la *Carta de Serafina* hacia cuestiones problemáticas demuestra la libertad de una postura contradictoria. La nueva interpretación inteligente de la *Carta atenagórica* que Brescia expone da inicio en el volumen a la elucidación de esa enmarañada interrelación entre varios documentos importantes de Sor Juana dirigidos directa o indirectamente a autoridades eclesiásticas.

Los otros dos ensayos redactados en inglés anteriores al de Brescia delinean una imagen más clara del padre Vieira, la gran figura que proporciona el punto de partida, por lo menos retórico, para la *Carta atenagórica*. y que resurge en la *Carta de Serafina*. El ensayo de Frederick G. Williams constituye un extenso y detallado análisis de la construcción litigiosa del sermón de Vieira más sobresaliente en la historia política-literaria de Portugal —*Sermão pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal contra as de Holanda*, pronunciado en Bahía después de la derrota de la armada portuguesa-española por los holandeses en la costas de Pernambuco en enero de 1640. Aparte de oratoria, sermón y teatro, este texto de Vieira queda claramente establecido en el ensayo de Williams como

discurso de pleito legal por su terminología, temática y estructura que además rebosa de minuciosos conocimientos bíblicos. Por medio del ensayo de Josu Bijuesca, el lector puede trazar el puente entre el sermón de Vieira en que Williams se enfoca y la *Respuesta a Sor Filotea*, debido a la preceptiva de exégesis bíblica y predicación que Bijuesca destaca en el famoso documento. El coeditor vasco de esta colección de artículos bosqueja la tradición exegética medieval de los cuatro sentidos (historia, alegoría, tropología y anagogía) que sobrevive en el renacimiento, así como los estilos que la retórica clásica de Cicerón asigna a cada efecto. Sor Juana demuestra saber todo esto en la *Respuesta*, acudiendo a seleccionadas estrategias de la exégesis de tradición medieval. Pero además, en la *Respuesta*, Sor Juana recurre a la exégesis humanística que daba importancia a lo historial y que los practicantes de la escolástica tradicional tachaban de judaizante por “favorecer el sentido literal y estimar las versiones hebreas” (p. 100). Los humanistas a su vez acusaban a los escolásticos “de una rigidez literal o de alegorización innecesaria” (p. 100). Con un sólido fondo bibliográfico, Bijuesca traza todo este esquema precisamente para ubicar la *Respuesta* dentro del contexto exegético de su tiempo y para demostrar que todas las estrategias de la exégesis humanista (menos alguna alusión a la importancia de las lenguas bíblicas) se hallan en ese documento, sobre todo en el pasaje de San Pablo sobre la prohibición a las mujeres de hablar en la iglesia. En contraste, concluye Bijuesca la *Carta atenagórica* ejemplifica la habilidad de Sor Juana en de-

sarrollar plenamente los recursos de la exégesis escolástica.

De ahí que el sermón del jesuita Francisco Xavier Palavicino en el convento de San Jerónimo sobre *la fineza mayor* –pronunciado en enero de 1691– alabe los conocimientos teológicos de su monja más renombrada. De ahí, igualmente que la publicación del sermón (con fecha 10 de marzo de 1691, posterior por diez días a la *Respuesta*) sea denunciada al Santo Oficio –entre otras cosas por “despicar y complacer el genio de una mujer introducida a teología y escriturista” (p. 105), según versa el severo dictamen del calificador de la Inquisición, el dominico Agustín Dorantes, antiguo estudiante y amigo de Nuñez de Miranda. El ensayo de Ricardo Camarena entreteje el sermón de Palavicino en el coloquio epistolar de Sor Juana y autoridades eclesiásticas. Interrelaciona la referencia a un soldado en la *Carta de Serafina de Cristo*, la de Palavicino al “libelo infamatorio” de “un ciego Soldado contra una pura cordera”, y la del calificador inquisitorial Dorantes a un libelo “satírico y picante” (p. 60) contra la monja. Logra así elucidar la contrariedad de Sor Juana en su *Respuesta* ante un impugnador de la *Carta atenagórica* y reafirmar la coherencia de la autoría de la jerónima de la *Carta de Serafina*.

Uno de los tres textos en inglés, el de Richard Vernon, más que explícitamente dedicado a Vieira, repasa sus sermones en general para señalar paralelos con los valores de Sor Juana en cuanto a la importancia sociocultural de la mujer y la enemistad del mundo hacia mentes destacadas. Muy eficazmente conciso, el ensayo en particular traza “relaciones oblicuas”

entre el famoso predicador portugués y Sor Juana, elucidando la ambigua referencia en la *Carta de Serafina* a una especie de resurrección de María de Ataíde para “ajustar las honras” de Vieira cuando, como Vernon señala, éste había pronunciado el homenaje fúnebre de esa noble dama hacía cuarenta y dos años. Se sugiere que quizá Sor Juana se considere a sí misma esa fénix renacida para corresponderle tanto al predicador su apoyo de mujeres cultas sobresalientes como a la nación portuguesa la publicación de sus *Enigmas*.

Este texto de Sor Juana que Vernon simplemente menciona de paso, dando por entendido que todo lector comprende su importancia, resurge con toda su dimensión significativa en el último ensayo de la colección que aparece a manera de culminación, “El silencio final de Sor Juana,” de Elías Trabulse. Para el distinguido historiador, los *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*, descubiertos y publicados en 1968 por Enrique Martínez López, honorable profesor emérito de la facultad de español y portugués de la Universidad de Santa Barbara, constituyen el más notable acicate para desmenuzar las posibilidades de autoría de la *Carta de Serafina de Cristo*. Si la reciente identificación de Trabulse de Sor Juana como la autora de este documento sirve de inspiración al simposio y a la colección de ensayos que genera, se diría entonces que los *Enigmas* que Martínez López descubre forman la piedra angular de todo ese edificio de análisis histórico-literario. Después de llegar su segundo tomo a México a principios de 1693, reactivando la oposición eclesiástica a su actividad literaria, Sor Juana re-

dactó los *Enigmas* la segunda mitad de ese mismo año a petición de la condesa de Paredes para monjas aristocráticas portuguesas que admiraban su poesía y que terminan abogando por “real protección” para ella en medio del proceso episcopal que padece en la Nueva España. Trabulse explica así que “la pugna final “ de los últimos años de Sor Juana queda enmarcada por los *Enigmas* y, por otro lado, por la *Carta de Serafina*... Su magistral ensayo además delinea la política del proceso hagiográfico de Sor Juana que Aguiar y Seijas encabeza a partir de la muerte de la monja, proyectando la admirable conversión de la jerónima sin coerción alguna por medio de los tres documentos que de hecho se había visto obligada a firmar. Pero muerto antes de la publicación de la *Fama y obras póstumas*, Aguiar y Seijas no llega a figurar como el obispo salvador de la monja intelectual. Al editar este último volumen, el oportunista y sagaz Castorena opta por concederle los laureles a quien podía aun apoyarlo políticamente, la famosa “Sor Filotea,” o sea, el obispo de Puebla.

La astucia con que este obispo había amonestado a Sor Juana en su *Carta de Sor Filotea*, destacando en contraposición a Vieira a Justo Lipsio “como modelo más recomendable para salvar el alma que el agudo predicador” portugués, queda nítidamente trazada en el ensayo del descubridor y editor de los *Enigmas*, Enrique Martínez López. Evidentemente enterado de la carta de Sor Juana a (o contra) Nuñez, y habiendo tomado el partido de éste, Santa Cruz detecta que la *Crisis de un sermón* no es crítica de Vieira sino de Nuñez. Y no agradándole el

elogio que la jerónima había hecho de aquél como “pasma de los ingenios” (p. 85) en su *Carta Atenagórica*., por su parte el obispo de Puebla ensalza a Lipsio como “pasma de la erudición.” Pasa por alto su imagen de catedrático hereje, y destaca en dimensión hagiográfica como ejemplo para Sor Juana las exageradas manifestaciones de piedad del belga en vísperas de morir. En vez del filósofo estoico, admirador de mujeres intelectuales “para quien el entendimiento no tiene sexo” (p. 88), Lipsio resalta en la *Respuesta de Sor Filotea* por una supuesta negación de su obra intelectual que Santa Cruz sutilmente le propone a Sor Juana como ejemplo. Las alabanzas del obispo de la jerónima se reducen pues a un astuto rebajamiento de su obra intelectual contradiciendo su admiración por Lipsio y Vieira con “inventados juicios” (p. 89). El ensayo de Martínez López revela pues la red de insinuaciones con que Santa Cruz, en vez de incitar a Sor Juana a enfocar sus intereses intelectuales en teología, en el fondo intenta inducirla a que abandone su labor intelectual desvalorizando a Vieira y destacando una autonegación falsa de Lipsio.

La *Carta de Serafina de Cristo* que, por las investigaciones de Elías Trabulse, constituye la fundación del andamiaje histórico de los ensayos de *Sor Juana & Vieira* se analiza minuciosamente desde dos puntos de vista complementarios en los ensayos de Antonio Marquet y Sara Poot Herrera. Para Marquet el pseudónimo mismo de Serafina implica el futuro *será* y remite al pasado del asunto de las finezas en la *Carta Atenagórica* —la cual, según el estudio de Poot He-

rrera, se contraponía directamente a los tres libros de Nuñez de Miranda sobre el mismo tema. Para Marquet el seudónimo resulta pues seleccionado por la autora para “escondarse mostrándose” (P. 113); si en la carta de 1682 a Nuñez cuestiona los consejos del confesor y en la *Respuesta a Sor Filotea* se tutea con el obispo como si fuera otra monja, la *Carta de Serafina* se burla de ambos, exhibiendo la ignorancia de los dos. Marquet destaca que la ubicación de este escrito entre los otros dos da resonancias especiales a la *Respuesta*. Se pregunta si Santa Cruz, entusiasmado por la argumentación de la *Crisis* desarrollada por una mujer, no habrá adivinado que Nuñez era el principalmente aludido. Y por eso Sor Juana tuvo que escribir la *Carta de Serafina* para especificarle la identidad del “soldado castellano” (p. 123). Poot Herrera a su vez teje una urdimbre de más escritos interconectados con la *Carta de Serafina* que incluyen, aparte del sermón y dedicatoria de Paravicino, denuncias y respuestas inquisitoriales, las cuales demuestran que si Sor Juana no quería “ruido con el Santo Oficio”, de hecho su nombre sí figura en los archivos de la Inquisición novohispana. Poot Herrera traza un nítido esquema cronológico sobre varios documentos que culminan en la *Respuesta a Sor Filotea*; además aborda los villancicos a San Bernardo como parte de este enjambre documental sobre las finezas y el desafío de Sor Juana a la autoridad de Nuñez de Miranda. Aparte de la *Carta de Serafina*, o sea la *carta finamente calculada* de Sor Juana, el estudio de Poot Herrera se basa en los documentos del *Catalogo de textos marginados no-*

novohispanos. Inquisición: siglo XVII, coordinado por María Agueda Méndez.

En el fondo de varios ensayos, principalmente el de Elías Trabulse y los demás que tocan el sermón de Palavicino, se vislumbra la gran importancia del trabajo de investigación sobre el Santo Oficio en el Archivo General de la Nación que María Agueda Méndez ha llevado a cabo como directora del proyecto. Su propio ensayo en esta colección, el más cuidadosamente documentado de todos, aclara la posición privilegiada que Nuñez de Miranda disfrutaba ante la Inquisición como calificador del Santo Oficio que fue por lo menos treinta y cuatro años. Al ser denunciados tres de sus textos a la Inquisición, el veredicto final de censura mas con exoneración para la persona del Padre Nuñez resulta de "su crédito y buena fama" (p. 74). De máximo interés en el ensayo de Méndez es el enfoque en uno de esos textos de Nuñez, la *Practica de las estaciones de los viernes*

donde también surge el tema de las finezas de Cristo. En torno a esta obra de la cual "sólo se tenía una referencia escueta hasta ahora" (p. 76), el proyecto de investigación sobre el Santo Oficio en el AGN que Méndez coordina aporta un legajo de datos muy relevantes a la cuestión teológica-política que afecta enormemente la labor intelectual de Sor Juana en los últimos cinco años de su vida. En última instancia, el ensayo de Méndez demuestra ese juego de influencias eclesíásticas novohispanas del cual Sor Juana como poeta e intelectual queda aislada.

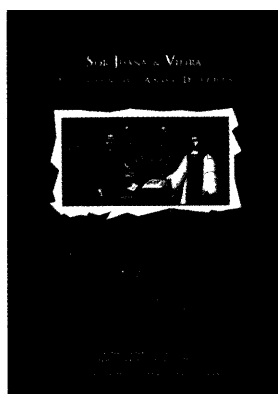
Muy apropiadamente el volumen pone cierre a la teatralidad barroca que compartía Sor Juana con sus contemporáneos novohispanos con una ingeniosa obra de teatro de Rosabel Argote que entreteje diversos textos de Sor Juana. Imaginativa ilación de versos sorjuaninos entre los interlocutores alegóricos el Día y la Noche que a la vez representan res-

pectivamente a un crítico y a Sor Juana mujer, la cual con un antifaz se convierte periódicamente en Sor Juana poeta. Con inventiva imaginación Argote construye un texto que logra transmitir el ambiente histórico-literario y los conflictos intelectuales en torno a Sor Juana y las figuras eclesíásticas que se explayan a través de los distintos ensayos reseñados. Además Argote incorpora algunas interpretaciones más recientes y menos fundamentadas sobre Sor Juana. Su pieza teatral amerita volverse a montar para que más público que el que la presencié en la conclusión del simposio disfrute de la agudeza y creatividad poética con que se dramatiza la Sor Juana de ayer y hoy. Igualmente el volumen entero amerita la cuidadosa lectura de todo estudioso de Sor Juana que intente comprender cómo y por qué de esa manera la Sor Juana de ayer nos ha llegado hasta hoy. ■



UN ESTUDIO DE CASO: SOR JUANA Y VIEIRA: TRESCIENTOS AÑOS DESPUÉS

Linda Egan*



K. Josu Bijuesca y Pablo A. J. Brescia, eds., con Alejandro Rivas. México: Center for Portuguese Studies, Department of Spanish and Portuguese, University of California, Santa Barbara, 1998. Anejo de la revista *Tinta*.

Sor Juana y Vieira merece su nicho especial en bibliotecas públicas y particulares. Varios logros explican la unicidad de esta colección de estudios sobre Sor Juana Inés de la Cruz y su obra: su enfoque crítico es de coherencia sugerente; a barca diversos valores interdiscipli-

narios; su documentación ostenta un rigor inusitado; establece un número notable de precedentes; sus discursos son de una legibilidad tan grata como consistente, y, también importante, ésta es una edición de particular inteligencia, por su precisión, elegancia e, inclusive, su humor sutil.

Estos estudios son versiones de ponencias leídas en un coloquio que, en junio de 1997 en la University of California en Santa Barbara, reunió a investigadores mexicanos y norteamericanos para un diálogo que colocó en primer plano algunos documentos recién descubiertos o traídos a colación. Se citan dos de éstos con frecuencia particular en este estudio colectivo de un momento crítico en la carrera literaria de la monja: (1) La *Carta de Serafina de Cristo* (1691), texto inédito en prosa y verso de Sor Juana Inés de la Cruz, descubierto en 1960, en Madrid, por el jesuita Manuel Ignacio Pérez Alonso, y durante muchos años después objeto de un estudio minucioso de autenticación de Elías Trabulse; (2) un sermón que Francisco Xavier Palavicino dictó a los residentes del convento de Sor Juana ha-

cia finales de enero de 1691 y que, cuando se publicó meses después con una dedicatoria controvertida, provocó un proceso de la Inquisición empleado sigilosamente por los oidores para amenazar a su verdadera víctima: la propia Sor Juana.

Las relaciones que entrelazan nombres, sucesos, suposiciones y fechas son complejas y son objeto de la inquisición de este libro sobre un misterio siempre invocado por el estudio de Sor Juana: ¿por qué, realmente, dejó de escribir tan súbita y calladamente, dos años antes de su muerte en 1695?

Sor Juana y Vieira presenta once ensayos, una pieza teatral intriga de Rosabel Argote que estrena las voces gemelas de la monja (la autobiográfica y la profesional), y la primera traducción al inglés de la *Carta de Serafina de Cristo*, muy atinada versión de Alfonso Montelongo, que se imprime al lado de la transcripción en español de Elías Trabulse. Si fuera ésta cualquier otra colección, un lector tal vez echara un vistazo por el índice para elegir qué textos leer, sin importar ni el orden de sus lecturas ni las que dejara de consumir. Pero este volumen debe leerse completo y según el orden de textos determinado por sus editores, ya que, tras estudiar sólo algunos de sus "capítulos," se asoma una especie de efecto suspensivo: va creciendo la tensión dramática a medida que se redondea el carácter de los "personajes" principales. Este "*suspense-novel effect*" sugiere que *Sor Juana y Vieira*

bien pudiera ejemplificar un nuevo género, mitad tesis de doctorado (con sus 276 notas) y mitad *True Crime* a la *El nombre de la rosa*, *La cabeza de la hidra* y *El complot mongol*.

Por extraña que parezca la percepción (y yo), en vista de la índole sumamente arcana de los documentos, la progresión precisa de los análisis en esta colección asume el poder de enganchar a un lector. Punto por punto mientras se extiende hacia su *dénouement*, la serie presenta una investigación del Caso de la Víctima Oculta de la bien conocida (aunque no tan bien entendida) *Carta Atenagórica* de Sor Juana. Publicada en noviembre de 1690 con este título y sin permiso de la monja por un obispo que se suponía era amigo de aquélla, la *Atenagórica* (también conocida como *Crisis de un sermón*), es un tratado-sermón que en su momento provocó lo que Elías Trabulse, en este mismo volumen, atinadamente señala como un “misterio” (143) cuya solución requería de pistas de las que hasta recientemente no disponían investigadores sorjuaninos.

Así es que el motivo tal vez más obvio por redactar esta colección ha sido la oportunidad de reevaluar la *Atenagórica* a la luz de la *Carta de Serafina*, la breve sátira de prosa y poesía de Sor Juana, publicada por primera vez en 1995. El texto de *Serafina*, fechado el 1 de febrero de 1691, dialoga en clave con la *Atenagórica*, publicada dos meses antes con un comentario seudónimo del obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz.

De manera igualmente concreta, los ensayos aquí reseñados sirven como respuesta al reto que Elías Trabulse

planteó cuando publicó *El enigma de Serafina de Cristo* en 1995; sugirió que

Bien pudiera ser que la verdadera Sor Juana todavía esté en buena medida envuelta en las piadosas brumas que sus primero biógrafos quisieron darnos como la versión oficial de su vida y de su muerte.¹

La versión oficial de su muerte presenta a la monja como obediente novia de Cristo a quien, tras décadas de aventurismo pecaminoso en las letras seculares, fue presa de deseos místicos inspirados por su confesor sufrido y persistente, el padre Antonio Núñez de Miranda, y el arzobispo Francisco Aguiar y Seijas: un alma más remitida al Cielo por los hombres diligentes de la Iglesia. Sin documentación para confirmar o deconstruir esta historia (o este mito), o se han señalado explicaciones que caracterizan la renuncia de Sor Juana como una conversión verdaderamente espiritual,² o, al sospecharse una expli-

cación más siniestra, se han ido buscando pruebas de una conspiración, proceso inquisitorial, u otro suceso amenazante, a través de una bibliografía masiva cuya renovación perenne se debe en gran parte al “misterio” que rodea el silencio final de Sor Juana –y al silencio que acompañó la extinción de esa voz.³

El descubrimiento en 1980, realizado por Aureliano Tapia Méndez, de una carta que Sor Juana le dirigió al padre Núñez en 1682, en la que lo regaña por haberla criticado públicamente, ha servido a estudiosos como una pista gigantesca en la búsqueda para respuestas.⁴ Acometida

México, 1983) 159-77, 188-89, 396-98, y su “Hipótesis sobre la ‘conversión’ final de Sor Juana Inés de la Cruz,” *Revista de la Universidad de México* 30.3 (1975): 21-24; Ezequiel A. Chávez, *Sor Juana Inés de la Cruz: ensayo de psicología y de estimación del sentido de su obra y de su vida para la historia de la cultura y de la formación de México*, 2a ed. (México: Porrúa, 1970) 189-91, 229, y Asunción Lavrín, “Unlike Sor Juana? The Model Nun in the Religious Literature of Colonial Mexico,” *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Stephanie Merrim (Detroit: Wayne State University Press, 1991) 61-85.

³ En un ensayo que ofrece conclusiones algo diferentes a las de esta colección reseñada, Carlos Elizondo Alcaraz proporciona un breve resumen útil de algunas de las preguntas sin respuesta que han fascinado a sorjuanistas. Ver su “La discutida ‘conversion’ de Sor Juana,” *Memorial del coloquio internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano* (Toluca, México: Instituto Mexiquense de Cultura, 1995) 81-87.

⁴ Ver Antonio Alatorre, “La Carta de Sor Juana al P. Núñez (1682),” *Nueva Revista de la Filología Hispánica* 35 (1987): 591-673, y Aureliano Tapia Méndez, *Carta de Sor Juana Inés de la Cruz a su confesor: “Autodefensa Espiritual”* (Mon-

¹ Ver Elías Trabulse, *El enigma de Serafina de Cristo: acerca de un manuscrito inédito de Sor Juana Inés de la Cruz (1691)* (Toluca, México: Instituto Mexiquense de Cultura, 1995) 10. Ver además Elías Trabulse, “La guerra de la finezas,” *Memoria del coloquio internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano* (Toluca, México: Instituto Mexiquense de Cultura, 1995): 483-93. Y también publicada en *Tema y variaciones de literatura* (UAM-A).

² Argumentos en pro de una Sor Juana (repentinamente) mística pueden hallarse en, por ejemplo, Marie-Cécile Bénassy-Berling, *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz* (México: Universidad Nacional Autónoma de

sensacional. aquélla de la monja en su llamada *Carta de Monterrey*: en efecto, ella había despedido a su confesor, diciéndole que no era menos que redundante en su vida. Bajo la repentina luz de bengala derramada por esta carta, algunos investigadores se inclinaron más sobre las obras de Sor Juana, desmenuzando sus pistas textuales. Otros se desviaron para perseguir rutas tangenciales, al parecer sin nexo con el misterio central. Pero, finalmente, son precisamente los viajes quijotescos de estos detectives tenaces a través de archivos inexplorados los que han llevado este caso tan cerca de su solución como quizás se pudiera esperar.

Lo esencial de la evidencia recolectada resulta ser la *Carta Atenagórica*, cuya argumentación teológica puede incapacitar al lector laico. Este obstáculo textual explica por qué algunos estudiosos han solido hacer a un lado la *Atenagórica*. Pero ahora se le reconoce como la clave más inmediata —*the smoking gun*— en este *thriller* histórico.⁵ Aquella sermón epistolario

refuta sutiles argumentos teológicos planteados ya hacía cuarenta años por el ilustre predicador portugués, el Antonio de Vieira del título de este volumen. Ahoraparece claro, sin embargo, que bajo cubierta de ese enfoque evidente, la *Carta Atenagórica* fue, de hecho, un ataque contra un jesuita que se hallaba mucho más cerca de Sor Juana en el espacio y el tiempo, el hombre que había sido su confesor y que luego fue su enemigo. Al circular este texto catalítico, el obispo Manuel Fernández de Santa Cruz (tras la máscara del seudónimo Sor Filotea de la Cruz), incitó un furor público entorno al aventurismo de la monja en letras seculares y teológicas. El obispo también complicó subsecuentes aproximaciones críticas a la vida y obra de la monja.

Como la *Carta Atenagórica*, los análisis que conforman *Sor Juana y Vieira* desarrollan una tesis crítica evidente mientras insinúan otro objeto menos evidente. El título sugiere que el libro explora la relación literaria entre una monja mexicana enclaustrada y un peripatético predicador portugués, dos pensadores barrocos que no se habían conocido personalmente. El ensayo que abre la serie escenifica un discurso híbrido. Brevemente, don Luis Leal revisa puntos esenciales de

unos estudios tradicionales de Sor Juana, incluyendo resúmenes de secciones importantes del libro con el que Octavio Paz hizo época, *Sor Juana Inés de la Cruz, o las trampas de la fe*. Leal no alude directamente a ninguna crítica hecha por investigadoras mujeres, y al hacerlo, su análisis evoca un metamisterio que nos conduce al borde de una escena de crimen, donde vamos a observar sobre los hombros de los investigadores.

Con un estilo agradable adecuado para actualizar un discurso antiguo (aquí, la jurisprudencia teológica), Frederick G. Williams analiza un sermón que Vieira escribió antes del famoso texto que Sor Juana comenta en la *Atenagórica*. El estudio de Williams es un modelo para otros que quisieran saborear la retórica legalista a menudo empleada por Sor Juana y, así sospechamos, que se le había empleado en su contra. Williams sugiere esto al revelar que el padre Vieira era como un Sor Juana masculino: un pensador y escritor talentosísimo, de una sensibilidad extraordinariamente barroca y de renombre controvertido quien además era mariólatra. Es natural preguntarnos: ¿y su *Carta Atenagórica*, fue realmente un ataque contra este hombre?

Al estudiar estas “relaciones oblicuas,” Richard Vernon especula directamente sobre la relación entre el jesuita portugués y la monja jerónima. De haber conocido a Sor Juana, calcula Vernon, Vieira la habría visto como alma gemela (37). Una referencia oblicua a la *Carta de Serafina* nos permite vislumbrar los perfiles borrosos de dos conspiradores que pugnan por controlar a la monja: la Iglesia Católica cuyos preceptos ella

terrey, México: Universidad de Nuevo León, 1961).

⁵ Así y durante mucho tiempo habían sospechado una mayoría de los críticos, pero sin poder hacer más que especular. Ver, por ejemplo, José Joaquín Blanco, *Esplendores y miserias de los criollos*, vol. 2 (México: Cal y Arena, 1989) 80; Linda Egan Diosas, *demonios y debate: las armas metafísicas de Sor Juana* (Salta, Argentina: Biblioteca de Textos Universitarios, 1997) 49, y “Donde Dios todavía es mujer: Sor Juana y la teología feminista,” *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Sara Poot Herrera (México: El Colegio de México, 1993) 339-40; Dorothy

Schons, “Some Obscure Points in the Life of Sor Juana Inés de la Cruz,” *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Stephanie Merrim (Detroit: Wayne State University Press, 1991) 51-52, y Francisco M. Zertuche, *Sor Juana y la Compañía de Jesús* (Monterrey, México: Universidad de Nuevo León, 1961) 37.

desafiaba a los sacerdotes individuales tuvo amor propio ella lastimaba.

Con la "Nueva interpretación de la *Carta Atenagórica*" de Pablo Breschia, los contornos del conflicto se perfilan más nitidamente. Esta recapitulación sucinta de lo que se había conocido, preguntado y creído de la *Carta* hace hincapié sobre la importancia del análisis de las finezas de Cristo (sus actos amorosos) que Sor Juana hace en este texto axial. El tema de las finezas iba a llevar tanto a ella como al texto directamente a la condenación. A este cuerpo de crítica conocida, Breschia aquí le agrega el impacto de nuevas pistas encontradas en la *Carta de Serafina*, la cual comenta indirecta y juguetonamente sobre la *Atenagórica*, sobre la contestación seudónima de Santa Cruz y, para aquel momento en febrero, 1691, sobre el sermón sobre la *Atenagórica* que el padre Palavicino había pronunciado en el convento de San Jerónimo. En ese sermón, Palavicino había incluido alabanzas exageradas de Sor Juana como teóloga. El análisis de Breschia nos recuerda que Sor Juana siempre leía a contrapelo, y que nosotros debemos hacerlo también.

El quinto ensayo detalla la conexión Palavicino. En su análisis del sermón sobre el sermón de Sor Juana sobre el sermón de Vieira, Ricardo Camarena Castellanos comenta además lo que después vino a ser el más famoso de los textos en prosa de Sor Juana, la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. Esta epístola a manera de autodefensa la había escrito (ahora sabemos) exactamente un mes después de la respuesta críptica de *Serafina* a la carta del obispo de Puebla, en la que el prelado había criticado su tendencia a ha-

blar allí donde ella debía guardar silencio: en el recinto de la exégesis teológica, consagrado a los hombres. Para estas alturas, el nombre que abiertamente acompaña al de Sor Juana en el título de esta colección definitivamente se retira hacia el fondo. Comienza a dominar el nombre del teólogo famoso (o infame), confesor de monjas y calificador de la Inquisición, Antonio Núñez de Miranda.⁶

María Agueda Méndez, editora de un volumen de documentos de la Inquisición recién redactados, intensifica el intento evidente de esta colección de —como lo dice Sara Poot Herrera en su ensayo (137)— unir la documentación y el análisis más estrechamente que nunca. Mientras señala que Vieira también había atraído sobre sí miradas indeseadas de la Inquisición, Agueda Méndez enfoca

⁶ Claro, la "pista" arriba mencionaba el papel principal que jugó Núñez en la decisión de Sor Juana de dejar de publicar (su carta de 1682 a Núñez) ya había empujado a investigadores a buscar pruebas documentales para lo que José Joaquín Blanco había afirmado al seguir su intuición: que Sor Juana había sido amenazada por "una conjura eclesiástica presidida por [el arzobispo] Aguiar y Seijas y conducida por el jesuita Núñez, calificador del Santo Oficio" (80). Ultimamente, Dolores Bravo Arriaga ha realizado estudios sugerentes de los escritos del propio Núñez. Ver sus "Dos dedicatorias de Núñez de Miranda a Sor Filotea de la Cruz, indicios inéditos de una relación peligrosa," *La literatura novohispana: revisión crítica y propuestas metodológicas*, eds. José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994) 231-39, y "Erotismo y represión en un texto del Padre Antonio Núñez de Miranda," *Literatura Mexicana* 1 (1990): 127-34.

el corazón de su investigación en el castigador de Sor Juana, Núñez de Miranda.

El suspenso pega fuerte cuando Enrique Martínez-López va por una senda lateral hacia un área de erudición al parecer bien lejos del *contretemps* en México sobre cómo una monja utiliza el dogma eclesiástico para denunciar a un cura dogmático. A través de Martínez-López, conocemos a un personaje nuevo, el proto-protestante belga, Justo Lipsio, quien resulta haber sido también, y un siglo antes de que Sor Juana se hallara a la defensa, un pensador independiente cuya rebeldía le puso en dificultades con la Inquisición europea. Esto sugiere la teoría muy convincente de que el obispo Santa Cruz y Sor Juana, ambos, habían leído un texto clave de Lipsio y, por tanto, que los dos podrían dialogar subrepticamente de los peligros que atañían a una monja que presumiera desplantear, como lo había hecho Sor Juana en la *Carta Atenagórica*, pensamientos cristianos que ostentaban el sabor herético de una aborrecible autonomía de parecer protestante. Las pruebas documentales que ofrece Martínez-López además exponen al obispo de Puebla como un mentiroso manipulador (evidentemente, Sor Juana así solía afectar a los hombres que se desesperaban por controlarle la mente). En conjunto, en este ensayo vemos una historia sórdida de intriga en la que descubrimos a un Núñez de Miranda envidioso, colérico porque la corte prefería los villancicos y el favor de Sor Juana más que a él y los suyos. También vemos que, en oposición con lo que la crítica antes había su-

gerido, Fernández de Santa Cruz *no* era amigo de Sor Juana.

Koldobika Bijuesca ahora practica una autopsia lúcida en la *Carta Atenagórica* y la *Respuesta* que aquélla ocasionó. Esto nos proporciona pruebas forenses que llevan adelante la línea narrativa de esta colección. Con un discurso transparente, este coeditor nos instruye sobre las distinciones sutiles entre varios géneros de exégesis bíblica y de predicación medieval y renacentista. Al iluminar esta lección con análisis de textos sorjuaninos, Bijuesca fija el género de la *Carta Atenagórica*: resulta ser, indiscutiblemente, un sermón didáctico al estilo humanista (no místico, sino razonado y, por tanto, que gozaba de poco favor por parte de la Inquisición). Muchas pistas dispersas se unen alrededor del acto de denominar sermón a la *Carta*.

El enfoque de *Sor Juana y Vieira* ahora gira sobre una mirada microscópica de la carta nuevamente publicada de Sor Juana, la que firmó con el seudónimo de Serafina de Cristo, dos meses después de que apareció la *Atenagórica* con la crítica adjunta de Sor Filotea. En su lectura minuciosa de la *Carta de Serafina*, Antonio Marquet pinta a su predecesora, la *Atenagórica*, como especie de *purloined letter* a la Poe: un texto que presenta evidencia directa del desprecio que Sor Juana le tenía a Núñez, evidencia escondida al descubierto, sobre la superficie pulida de su retórica.

El décimo y penúltimo ensayo mira el mismo texto seminal, pero desde una perspectiva dual a la vez más cercana y más panorámica. El propósito explícito de Sara Poot Herrera aquí es arrojar más luz sobre la relación

siniestra entre Sor Juana y el padre Núñez. A través de una labor brillante de recapitulación, Poot Herrera combina la erudición meticulosa con el análisis literario iluminador para —de veras hay que decirlo— colocar más pistas ante nosotros, los lectores de esta colección ensayística curiosamente llena de suspenso. Mientras agrega su porción de razonamiento a favor de Trabulse, quien plantea la autenticidad de la autoría sorjuana de la *Carta de Serafina*, Poot Herrera pide nuestra colaboración al comenzar a juntar cabos sueltos en una investigación que, para este momento en la lectura, ha borrado el nombre de Vieira del título y, a través de muchos “ruidos silenciosos” (131), enunciado el nombre silencioso del verdadero co-protagonista de este libro: el padre Antonio Núñez de Miranda.

Al igual que Sor Juana lo hacía durante su carrera autodidacta, Poot Herrera busca los “engarces ocultos”⁷ que juntan entre sí los hilos separados de esta investigación; su labor consolida el argumento en favor de un Núñez vengativo, como la voluntad que más que ninguna otra destruyó a Sor Juana (al parecer, *Hell hath no fury like a confessor scorned*). Para este propósito, la *Carta de Serafina* resulta ser clave, porque en ella “se corrijen erratas, se cometen otras; hay equívocos, [y] falsas pistas” que intencionadamente invitan al lector a adoptar la actitud escéptica del de-

tective. Para aclarar el sentido de esta carta autocontradictoria, dice Poot Herrera, “habría que empezar a leerla colectivamente; entre todos podrían ponerse las piezas en su lugar” (137). Desde varias direcciones, esta erudita nos empuja hacia la convicción de que el silencio súbito de Sor Juana fue, de hecho, producto de una conspiración eclesiástica inspirada en la envidia y la malicia, y que gran parte de aquella hostilidad emanaba de un sacerdote fríamente enfurecido: Núñez.

Nos creemos preparados ahora para un Hércules Poirot que nos empaquete las pistas. Entra Elías Trabulse, con un resumen limpio. En “El silencio final de Sor Juana,” el erudito vincula documentación nueva a los que la crítica antes había adivinado a través de análisis textual de Sor Juana, para afirmar que, sí, ciertas autoridades masculinas, tanto institucionales como individuales, colaboraron para derrotar a la monja. Con una lógica innegable, Trabulse ofrece pruebas que consignan a la Iglesia mexicana y su arma militar a un lugar poco santo en la historia. Visto en su conjunto, el testimonio de Trabulse plantea soluciones para al menos seis enigmas que han permanecido en la sospecha general como crímenes literarios. Como abogado para la defensa del entendimiento, Trabulse sostiene que:

1. Núñez de Miranda sí es el hombre cuya ideología y personalidad Sor Juana ataca en su *Carta Atenagórica* de 1690;

2. Otro texto de Sor Juana, al parecer sin relación a la *Atenagórica* y sus secuelas, los *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*, ahora se ve como parte de la

⁷ Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, eds. Alfonso Méndez Plancarte (vols. 1-3) y Alberto G. Salceda (vol. 4) (México: Fondo de Cultura Económica, 1951-1957) 4: 450.

red complicada de hechos. Publicados en 1968 después que Enrique Martínez-López los descubrió en un archivo portugués. los *Enigmas* fueron escritos en 1693 para las monjas en Portugal. justamente en el momento climáctico del proceso secreto en México que se llevaba a cabo contra Sor Juana. Este texto ahora puede verse como parte de una estrategia de defensa coordinada por la antigua amiga y patrona de Sor Juana, la ex virreina, Condesa de Paredes;

3. Aunque fue obligada a renunciar a su biblioteca y el derecho a publicar. Sor Juana de hecho seguía escribiendo, y logró no renunciar, explícitamente, el derecho a hacerlo;

4. El arzobispo Aguiar y Seijas fue, de hecho, el estratega que pudo reconocer en la sorda batalla de voluntades entre Sor Juana y su confesor la oportunidad de disciplinar a todos los conventos de la Nueva España, obligándolos a acatar la regla que habían aflojado;

5. Parece que la condesa de Paredes, cuyo nombre no figura en la lista de ilustres que alaban a Sor Juana en la primera edición póstuma de sus obras, había escogido ausentarse, ya que no quiso participar en un fraude perpetrado por Aguiar y Seijas. El arzobispo había orquestrado la publicación de la *Fama y obras póstumas* (1700) para que se creyera que la monja había dejado de escribir voluntariamente. Durante siglos, este proyecto de propaganda misógino engañó a muchos críticos que la veían como una católica arrepentida de haberse expresado durante años con un estilo aberrante;

6. Sor Juana de veras fue víctima de la Inquisición, atacada por medio

de una estrategia maquiavélica; para mover en contra de la monja, la Inquisición acusó públicamente a un apoderado involuntario: el pobre Palavicino, quien había cometido el error de alabar a Sor Juana por su agudeza en el campo teológico. Los tres "votos de sangre" que representan los últimos escritos publicados de Sor Juana son, en realidad, parte del paquete propagandístico que Aguiar y Seijas juntó como pruebas de que Sor Juana, en un arrebato de misticismismo, había elegido retirar su pluma.⁸ Vistos de acuerdo con la interpretación de Trabulse, estas breves autocondenas "fueron únicamente los instrumentos de difusión de una teoría propuesta por el arzobispo... a quien debemos el mito de la santificación de Sor Juana" (154). Son, a final de cuentas, la prueba más certera de que Sor Juana sí fue silenciada por la Inquisición que ella siempre había temido que la condenara.⁹

Visto así, *Sor Juana y Vieira* aporta una contribución reveladora al catálogo de discursos emblemáticos que caracterizan el alma gnoseológica del barroco de cualquier época y, específicamente, que caracterizan lo que hemos podido descubrir acerca de la pérdida prematura de una gran voz de la literatura mundial. Con un

⁸ Ver los llamados votos de sangre en las páginas 522-23 del cuarto volumen de las *Obras completas* de Sor Juana.

⁹ En su romance 49, por ejemplo, Sor Juana le dice a un admirador que siempre sospechaba "que mi tintero es la hoguera / donde tengo que quemarme" (1: 146).

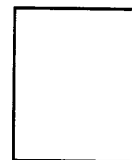
título que simultáneamente descubre y encubre el objeto de su discurso, este montaje crítico refleja cómo Sor Juana y los hombres de la iglesia en su mundo basaban sus relaciones en la dualidad esquizofrénica de la edad barroca, época de oscilación violenta entre obediencia ciega a la eterna autoridad divina y el razonamiento contingente de la voluntad humana.

Sor Juana y Vieira enfatiza que, a un tiempo, la monja se dejaba seducir por la dureza masculina de su pelea intelectual con la Iglesia y victimizada porque aquella institución no quiso aceptar las pérdidas que la monja les otorgaba en esa lucha. Este libro también afila las imágenes que tenemos de Núñez de Miranda, del obispo de Puebla y del arzobispo, todos misógino a la vez seducidos por la bella monja carismática y aterrorizados de ser deshechos por ella. Sobre todo, al separar para nuestro examen una y otra de las capas dialógicas del discurso con que Sor Juana cautelosamente componía su expediente en defensa de la libertad de la expresión, los investigadores que contribuyeron a este libro tal vez han aflojado un lazo que ha (con)fundido fascinación con Sor Juana la mujer y el interés analítico en Sor Juana como texto literario.

Siendo ella misma un significante barroco de significado excesivo, sin embargo, Sor Juana sigue incitando la mente detectivesca. El misterio que halle solución en esta colección sin duda remirará a los investigadores en pos de otro. ■

REVISTA **FUENTES** HUMANÍSTICAS

- *Fuentes humanísticas* es una publicación semestral del Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, plantel Azcapotzalco que aparece en enero y junio de cada año.
 - El Comité editorial de la revista agradece las sugerencias y comentarios que los lectores se sirvan hacer por escrito.
 - Para cualquier aspecto relacionado con la difusión de la revista, sírvase entrar en contacto con Adriana Corona o con el coordinador editorial de *Fuentes humanísticas*.
 - Con el objeto de agilizar la correspondencia, nos permitimos sugerirle que fotocopie la siguiente forma y nos la remita debidamente llenada. Doblada como aerograma no necesita sobre.
-
- **SUSCRIPCIÓN** (UN AÑO) 140.00 pesos (nacional); 30 US Dls. (internacional)
 - **CANJE**
(Sírvase anexar una propuesta)
 - **DONACIÓN**
(Sírvase anexar una petición)



REVISTA FUENTES HUMANÍSTICAS

- Departamento de Humanidades
Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco
Av. San Pablo No. 180, Col. Reynosa Tamaulipas
Delegación Azcapotzalco, C.P. 02200, México, D. F.
MÉXICO

REMITENTE

- NOMBRE: _____
DIRECCIÓN: _____
CÓDIGO POSTAL: _____ CIUDAD _____ PAÍS _____
TELÉFONO: _____ FAX: _____
DIRECCIÓN ELECTRÓNICA: _____

CONVOCATORIA

■ A investigadores en Literatura, Lingüística, Historia, Cultura e Identidades Nacionales, Filosofía, Teatro y Cine a que aporten material para el número 20 (primavera 2000).

■ *Fuentes Humanísticas* publica artículos y ensayos de investigación inéditos, bibliografías críticas, notas hemerográficas de revistas, así como material fotográfico acompañado de una nota o artículo.

■ Los criterios de dicaminación del material valoran la originalidad del tratamiento del tema y su aportación científica, la solidez metodológica, argumentación y coherencia del texto, apoyado en una bibliografía amplia y pertinente, así como en los atributos estilísticos de la exposición.

■ El material presentado debe ceñirse a los criterios editoriales de *Fuentes Humanísticas*.

■ Fecha límite de entrega de material: **21 de septiembre de 1999.**

Normas para la presentación de originales

1. Se enviarán tres ejemplares impresos de cada texto, acompañados de su correspondiente archivo, capturado mediante cualquier procesador de palabras de uso amplio. Deberán ser versiones definitivas e inéditas con una extensión entre 12 y 25 cuartillas (28 renglones, 60 caracteres por línea).

2. El título del trabajo se escribirá en mayúsculas sin subrayar. El nombre del autor y de la institución a la que pertenece aparecerán al final del texto y se anexará nota bibliográfica del autor no mayor de 5 líneas.

3. Los temas de los artículos requieren apearse a las líneas de investigación propias de las Áreas del Departamento de Humanidades (Historia, Identidad cultural, Lingüística, Literatura).

4. Los trabajos de investigación incluirán un resumen de los mismos en donde se describirá el proble-

ma, la metodología y los resultados de la investigación, sin exceder 10 líneas.

5. Las notas se insertarán al final de la colaboración.

6. Las citas textuales que excedan de cuatro líneas irán a renglón seguido y con márgenes a ambos lados, mayores que los del resto del cuerpo del texto.

7. Las referencias bibliográficas se harán de acuerdo con el formato empleado por la Revista.

8. Las colaboraciones deberán ser entregadas junto con las coordenadas suficientes que permitan una comunicación fácil con los autores (dirección electrónica, teléfono, fax y domicilio...)

9. La Revista *Fuentes Humanísticas* no devolverá originales.

10. No se considerarán las colaboraciones que no reúnan todos los requisitos arriba señalados.



Hacia nuevos horizontes

Universidad Autónoma Metropolitana
Veinti quinto aniversario

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA



Azcapotzalco

CONSTITUCIÓN FEDERAL DE MÉXICO