

R E V I S T A
FUENTES
HUMANÍSTICAS

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES DE LA UAM-AZCAPOTZALCO • ISSN 0188-8900 • AÑO 9 • 8 SEMESTRE DE 1998 • No. 17

La censura en el exilio ■ Ma. Clotilde Rivera / Alejandra Herrera

Feos del Mundo Clásico ■ Felipe Sánchez / Elena Muñizgal

Poesía ■ Luis Tiscareño / Armando González

Mimicre Cómica ■ Carmen Valdez / Ursula Camba / Francisco Coude / Antonio Marquet

126.00

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA



UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA

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. Víctor Manuel Sosa Godínez DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
■ Lic. Gabriela Medina Wiechers JEFA DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES ■ Mtra. Leticia Algaba,
Mtra. Elvira Buelna, Mtra. Elsa Muñiz, Lic. Severino Salazar CONSEJO EDITORIAL ■ Dr. Antonio Marquet
COORDINADOR EDITORIAL ■ Dra. Silvia Pappe COORDINADORA DE PUBLICACIONES DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES
Y HUMANIDADES ■ Adriana Corona DISTRIBUCIÓN ■ Eugenia Herrera ■ Israel Ayala DISEÑO GRÁFICO

"D. R." 1998 ©UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES ■ DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES ■ UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA-AZCAPOTZALCO ■ AV. SAN PABLO 180, COL. REYNOSA TAMAULIPAS, AZCAPOTZALCO, CP 02200,
MÉXICO, D. F. ■ TEL 724-4325 Y 724-4326 ■ FAX 394-7506 ■ CORREO ELECTRÓNICO fuentes@hp9000a1.uam.mx;
edat@hp9000a1.uam.mx

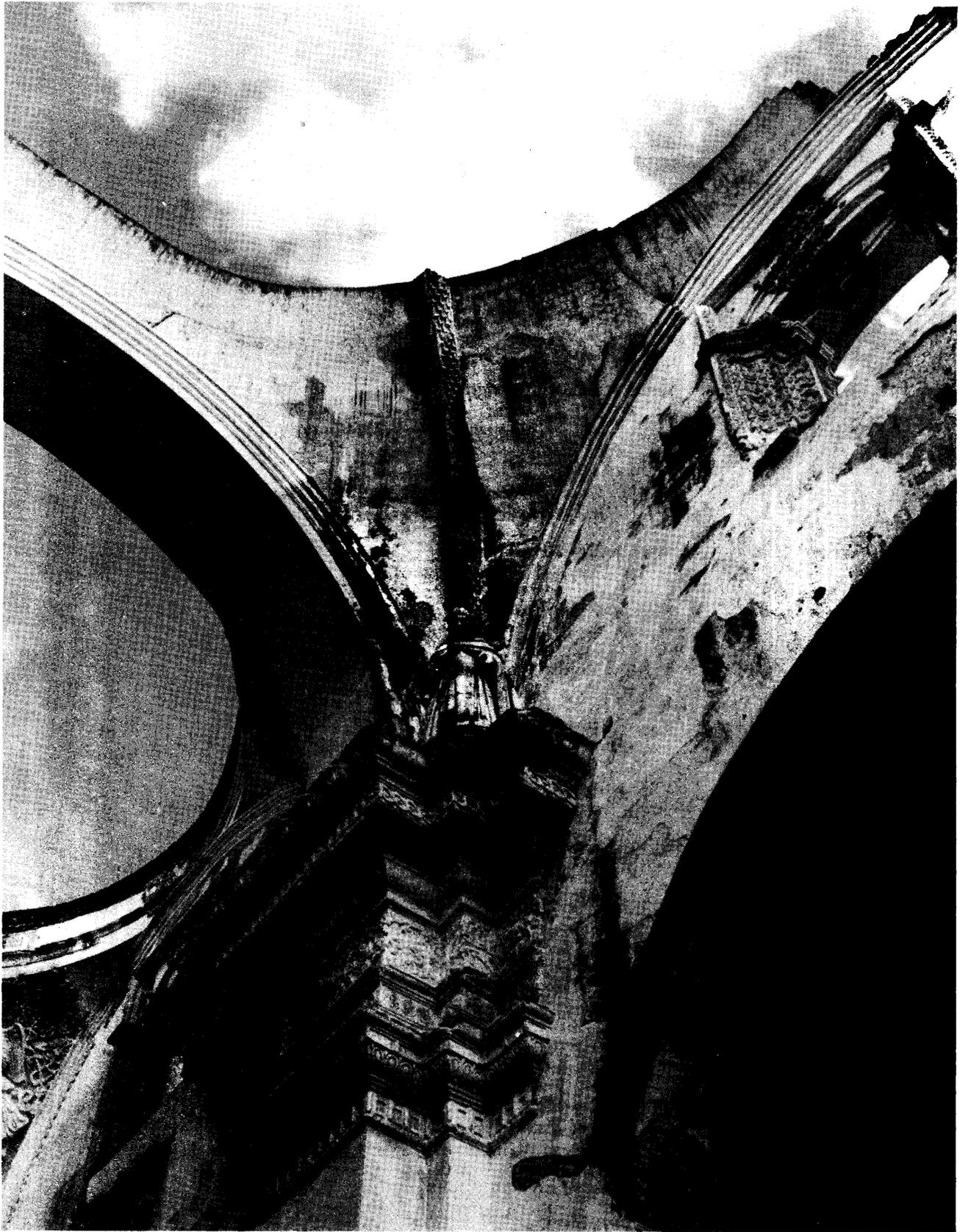
CERTIFICADO DE LICITUD DE TÍTULO Y CONTENIDO NÚMEROS 6926 Y 8017 ■ ISSN 0188-8900

DISEÑO, NO FONE ■ VÍA MERCURIO 56, ARCOS DE LA HACIENDA, CUAUTITLÁN (CALLE), EDO. DE MÉX.
IMPRESIÓN, AGES ■ FONTE 108 NO. 354, COL. DEFENSORES DE LA REPÚBLICA, MÉXICO, D. F.
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL 15 DE DICIEMBRE DE 1998.

FOTOGRAFÍAS DE PORTADA E INTERIORES ■ ©Antonio Marquet

CONTENIDO

<i>CREACIÓN</i>	2	Luis Tiscareño <ul style="list-style-type: none">■ LÁPIZ / PARA QUIÉN SE DESVELA ESCRIBIENDO
<i>CREACIÓN</i>	6	Armando González Torres <ul style="list-style-type: none">■ TRES TEXTOS DE <i>LA SED DE LOS CADÁVERES</i>
<i>LITERATURA</i>	10	Felipe Sánchez Reyes <ul style="list-style-type: none">■ LOS BUCOLIASTAS
<i>LITERATURA</i>	16	Teócrito <ul style="list-style-type: none">■ IDILIO VI
<i>LITERATURA</i>	18	Elena Madrigal Rodríguez <ul style="list-style-type: none">■ LA PARADOJA DEL AISLAMIENTO Y LA INCOMUNICACIÓN DEL SUJETO EN 'PLAUTINA' DE JULIO TORRI
<i>LITERATURA</i>	34	Leticia Algaba <ul style="list-style-type: none">■ LA ELEVACIÓN DE LA DERROTA: GUILLERMO PRIETO VUELVE A NARRAR LA GUERRA DE 1847
<i>LITERATURA</i>	44	Ma. Clotilde Rivera Ochoa <ul style="list-style-type: none">■ ANTECEDENTES LITERARIOS DE LOS ALEMANES LIBRES
<i>LITERATURA</i>	52	Alejandra Herrera Galván <ul style="list-style-type: none">■ ESCRITURA Y SOCIEDAD: LOS COMPROMISOS DE MAX AUB
<i>LITERATURA</i>	60	Enrique López Aguilar <ul style="list-style-type: none">■ OTOÑO, 1981
<i>HISTORIA</i>	66	Ana Ma. Peppino <ul style="list-style-type: none">■ EL VOTO FEMENINO EN LA ARGENTINA PERONISTA
<i>LITERATURA</i>	76	Vladimiro Rivas Iturralde <ul style="list-style-type: none">■ "BOLETÍN Y ELEGÍA DE LAS MITAS": UN GRAN POEMA MESTIZO
<i>LITERATURA</i>	88	Vicente Francisco Torres <ul style="list-style-type: none">■ JUAN JOSÉ RODRÍGUEZ: ENTRE MAZATLÁN Y EL ORIENTE ENIGMÁTICO
<i>LITERATURA</i>	98	Ma. de Monserrat Moreno Osuna <ul style="list-style-type: none">■ PASIÓN Y FANTASÍA EN RENÉ AVILÉS FÁBILA
<i>HISTORIA</i>	106	Elvira Buena <ul style="list-style-type: none">■ EL INQUISIDOR ENGAÑADO. PROCESO CONTRA DON CRITÓBAL, CATALINA Y MARTÍN OLLÍN
<i>FOTOGRAFÍA</i>	128	Antonio Marquet <ul style="list-style-type: none">■ RUINAS DEL ESPLENDOR BARROCO
	130	Mirada crítica <ul style="list-style-type: none">■ JOSÉ FRANCISCO CONDE ORTEGA / URSULA CAMBA LUDLOW CARMEN VALDEZ VEGA / ANTONIO MARQUET
	139	Hemerografía
	140	Colaboradores <ul style="list-style-type: none">■ NOTAS BIOBIBLIOGRÁFICAS



LÁPIZ

Luis Tiscareño

§ ilencioso se mueve este instrumento,
bálsamo generoso de afiladas
maderas que acompañan mis jornadas;
su pulso es la razón de mi contento.

Sella la dicha de escribir con lento
paso, sobre el papel voces delgadas,
menudos signos, tachas desbordadas
que van y vienen con un suave aliento.

Fue Jacques Conté, lo refiere Quirarte,
(Vicente sabe mucho de estas cosas)
quien inventó sonido tan preciso
—que sólo al fino oído es un hechizo—
artefacto breve y de milagrosas
andanzas, que en la mano es cosa aparte.

PARA QUIEN SE DESVELA ESCRIBIENDO

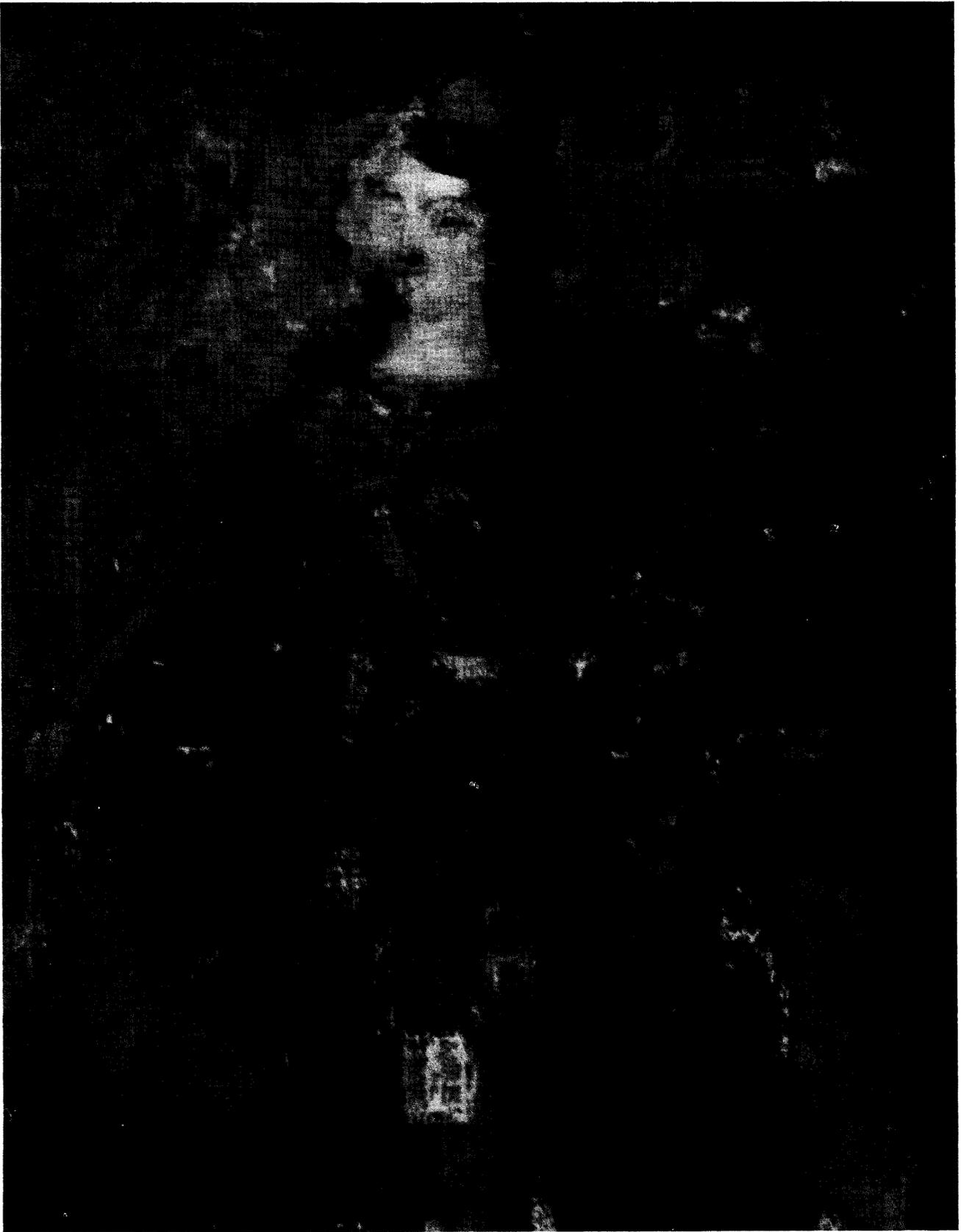
Luis Tiscareño

La noche es un deleite de certezas,
su oscuridad es noble privilegio;
en las palabras vierte sortilegio
y mueven a la mano en sutilezas.

Puede haber lluvia, fiebre, gentilezas,
puede el dolor vestir un florilegio
y la Dicha cantar «Soy un egregio
de imágenes que arbolan mis rarezas».

Pero el que escribe y solo se desvela,
es el héroe de sus encantamientos
aunque su soledad mucho le duela.
¿Qué mata más? mirar los fundamentos
o querer descubrir si el ave vuela.
No sé; mis ojos oyen pensamientos.





TRES TEXTOS DE *LA SED DE LOS CADÁVERES*

Armando González Torres*

Por la delicada red del misterio
por el sutil círculo aleatorio
que gobierna los instantes sublimes
que preside la fe, el deseo y la lágrima
por ese azar fiero o compasivo
fuimos siervos del signo sometido
inquirimos remotos alfabetos
que envilecían la lengua de la tribu
probamos con retóricas espurias
que enfermaban de labia la garganta.
Esos años de fuego convulsivo
esas tardes de ansia y paradoja
conocimos la sed de los cadáveres
e ingerimos el líquido piadoso.

§ u majestad el juego: mientras la alquimia de Sósimo explica nuestros súbitos rubores, en la lejana Amazonia la consabida mariposa roza los pétalos de las flores carnívoras y el terremoto se cumple en las urbes. Dios del caos, en tus palacios de cristal se exhiben las finanzas aleatorias, nunca dependieron más jóvenes e ilustrados destinos de tu guiñada voluble, del imprevisible movimiento de tu párpado y de tus humores insasibles. Sin embargo, la música imita tus charadas y escaramuzas. ¡Oh Dios incosecuente!, entiende que hay un arte que con tus propias reglas escapa a tu dominio caprichoso y que en sus lúdicos o monumentales prolegómenos nosotros nos sabemos tus esclavos y aprendemos también a ser los amos de tu errancia.

Que las lluvias no escapen de ese verano que trabajosamente las contiene; que los animales permanezcan en su amenazada huida o vergonzosa servidumbre; que la prisa de los transeúntes, el asfalto mojado y la silente exclamación de las fotografías se transformen en una plegaria: “hágase pronto la noche; aspírese su oscuro aroma, piérdase el alma en sus brumas”.



LOS BUCOLIASTAS

Felipe Sánchez Reyes*

Cuando se habla del cíclope Polifemo, personaje mitológico, hijo de Poseidón y la ninfa Toosa, cualquier lector evoca dos escenas de la *Odissea*, canto IX: una, cuando él ase a dos marineros de los pies, los golpea contra el suelo y les hace saltar los sesos, luego devora sus cadáveres crudos, y al día siguiente se desayuna a otros dos marineros; y la otra, cuando Ulises introduce un ardiente leño afilado en el único ojo del cíclope y lo deja ciego. O bien, lo recuerda, en la poesía española, como el clásico enamorado que jamás logra obtener los amoríos de la ninfa Galatea.

Éstos son los dos tratamientos de Polifemo: la del cíclope pastor montaraz y la del enamorado de Galatea. La primera es tratada por Homero –siglo. IX a. C–, por Hesíodo –siglo. VIII a. C– en la *Teogonía*, Eurípides –siglo. V a. C– en el *Cíclope*, Epicarmo –siglo. V a. C– en el *Cíclope* y Calímaco –siglo. III a. C– en el epigrama XLVI¹. Y la segunda, por Filoxeno de Cytera –siglo. V a. C–.

El tema del cíclope enamorado de Galatea es un mito localizado en Sicilia, y debe su popularidad literaria a Filoxeno de Cytera, quien lo introduce por

vez primera en su famoso ditirambo, *Cíclope* o *Galatea*², donde presenta de manera cómica al gigante antropófago: lo viste de pastor al frente de su rebaño, y lo pone a cantar, rascando la cítara, unas estancias a la sirena Galatea con el fin de enamorarla; lo cómico de esta situación contrasta con la conocida antropofagia y ceguera del monstruo³.

Posteriormente, el mismo tratamiento del personaje creado por Filoxeno, lo continúa un poeta helenístico del siglo III a. C., Teócrito, quien se refiere a él en dos de sus idilios: el XI, que representa a Polifemo perdidamente enamorado de la hermosa ninfa Galatea, que nunca le hace caso y que lo obliga a encontrar en el canto el único remedio a su desafortunado amor, y el VI. Sólo que en este último presenta los papeles invertidos, es decir, sarcásticamente, la hermosa persigue y corteja sin éxito alguno al horrible Polifemo, quien, después de ver su rostro reflejado en las aguas del mar y de equipararse a Narciso en hermosura, muestra indiferencia ante el acoso de ella, se niega a recibirla en su gruta

¹ Para mayor información acerca de la figura mitológica de Polifemo, consúltese el artículo de Juan Antonio López Férez, "Los cíclopes pastores en la literatura griega" en *Estudios Clásicos*, t. XXXVIII, núm. 109, Madrid, 1996, pp. 17-35.

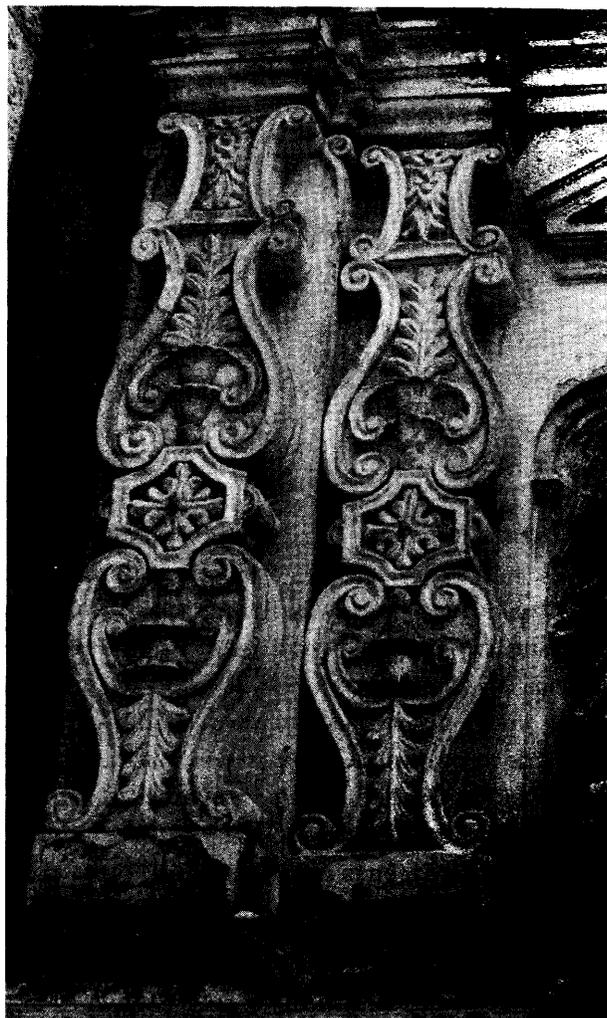
² A.S.F. Gow, *Theocritus* (Commentary), Cambridge, 1952, vol. II, p. 118, y Kenneth James Dover, *Select poems* (Edited with and introduction et commentary), Glasgow, Macmillan Education LTD, 1971, p. 141.

³ Edward Schwartz, *Figuras del mundo antiguo* (Trad. J. R. Pérez Bances), Madrid, Revista de Occidente, 1966, p. 195.

y se complace en hacerla sufrir, vengando los antiguos sufrimientos amorosos, padecidos por ella.

Con ello, el autor no sólo trastoca el tratamiento tradicional aplicado a estos dos personajes mitológicos sino que también introduce otros nuevos elementos: la conducta poco común de los rebaños que bailan al escuchar el sonido de la siringa, la relación erótica homosexual –de la que tanto han discutido y discuten los estudiosos de la cultura griega–, establecida entre un personaje masculino púber y un adolescente, y la eliminación del juez que debe proclamar al vencedor de la contienda poética, como acontece en toda lid.

Ninguno de los eruditos⁴, ni los estudios más recientes han puesto en duda, ni negado que Teócrito sea el autor de este idilio⁵. Al contrario, todos –con base en Ahrens⁶– han afirmado que éste forma parte de una colección antigua que comprende diez idilios bucólicos reunidos, según M. Bethe, antes del s. II a. c.⁷; que Servio, en el proemio a las *Églogas* de Virgilio –durante la época romana– también lo incluye al hablar de diez idilios bucólicos atribuidos a Teócrito⁸. Y, por último, afirman que el idilio vi



fue compuesto, entre los años 274-270 a. c.⁹, en la ciudad de Cos, isla de altas montañas, de opulentas llanuras y de vida apacible, donde la vida es más amable que en la gran ciudad estruendosa y cosmopolita de Alejandría.

De su obra, sin hablar de los epigramas, sólo nos ha llegado una colección de xxxi poemas –xxx están completos y del otro sólo se conservan 19 líneas mutiladas–, conocida con el nombre de *Idilios*.

⁴ A. S. F. Gow, *op. cit.*; Philippe Legrand, *Bucoliques grecs* (Introduction), Paris, Edition Les Belles Lettres, 1946, t. 1, p. xi, y *Étude sur Théocrite*, Paris, Editions E. de Boccard, 1968, p. 6; Pierre Monteil, *Théocrite* (Édition, introduction et commentaire), Paris, Presses Universitaires de France, Collection Erasme, 1968, p. 7; Kenneth James Dover, *op. cit.*, p. xviii.

⁵ Ignacio Errandonea, *Diccionario del mundo clásico*, España, Labor, 1954, t. II, p. 1589; Albin Lesky, *Historia de la literatura griega* (Trad. José María Regañon y Beatri Romero), Madrid, Gredos, 1968, p. 751; A. Körte y P. Händel, *La poesía helenística* (Trad. de Juan Godo Costa), Barcelona, Labor, 1973, p. 168; Raffaele Cantarella, *La literatura griega de la época helenística e imperial* (Trad. Esther L. Palianguna), Buenos Aires, Losada, 1977, p. 73; Gregorio Serrao, "Teócrito", en Francesco della Corte, *Dizionario degli scrittori Greci e Latini*, Italia Marzorati Editore, 1954, vol. III, pp. 2187.

⁶ Philippe Legrand, *op. cit.*, (1968) p. 6.

⁷ *Ibidem*, p. 7.

⁸ Gregorio Serrao, *op. cit.*, p. 2199.

⁹ Philippe Legrand, *op. cit.* (1946), p. xi, (1968), p. 66; Raffaele Cantarella, *op. cit.*, p. 73



La palabra *Idilios*, diminutivo del término griego *eidos* (forma, belleza, esquema), significa “pequeño poema” y se refiere a pequeños cuadros poéticos, completos en sí mismos, de corta extensión y de muy diversa temática¹⁰: épicos, amorosos, encomios, mimos, y bucólicos (pastores y pescadores).

Sin embargo, no hay razón alguna para pensar que Teócrito usara esta palabra ni la conociera, sino que, al parecer, un gramático copista, al notar que las piezas bucólicas predominaban en la colección

de las obras, optó por atribuir ese término a los poemas. De allí que desde la época romana ha sido costumbre llamar “Idilios” a los poemas de Teócrito y, a causa de ello, él se ha hecho famoso como poeta bucólico.

En lo que se refiere al término “bucólico” (al cual pertenece el idilio vi), parece ser que tal denominación nace en el periodo helenístico con las siguientes características:

En primer lugar, retrata la vida de los pastores. En segundo lugar, destaca su rasgo dramático, es decir, el poeta no habla en nombre propio, sino que permite el libre desarrollo del diálogo de los personajes. En tercer lugar, emplea el hexámetro (seis pies métricos) –metro épico consagrado por la poesía homérica a los héroes, pero adaptado por Teócrito a los rústicos pastores, quien lo prefiere tanto por su flexibilidad poética, como por su refinada construcción que permite desde una negligencia deliberada hasta la precisión más escrupulosa, pero conservando siempre el tono poético¹¹– con un elemento peculiar: la diéresis bucólica (corte después del cuarto pie métrico dactílico). Y, por último, usa el dialecto dórico, en el cual se cantaban las antiguas canciones populares de su patria siciliana, antes de que él las convirtiera en poemas pastoriles y las ennobleciera con el ropaje del hexámetro.

Su poesía no está compuesta para una sencilla lectura en voz alta, sino para la recitación artística y la representación de los diálogos, de manera que el público creyera ver u oír un verdadero espectáculo. Tampoco está destinada para las masas o el pueblo, a quien él y todos los poetas alejandrinos desdeñan, sino para deleitar al círculo de poetas eruditos de la corte, que saben apreciar tanto las innovaciones y el lenguaje épico extraído de Homero, como la erudición lexicográfica de vocablos raros y obsoletos que les proporciona perlas raras para su poesía. Por estas razones, la poesía del periodo alejandrino es acusada de cortesana, artificiosa y erudita.

¹⁰ Lesky, *op. cit.*, p. 751.

¹¹ Edward Schwartz, *op. cit.*, p. 188.

Teócrito, de origen humilde¹², hijo de Práxagoras y Filina, nace en Siracusa, entre el 310 y 300 a. c., pero desconocemos todo acerca de su infancia y juventud, sólo sabemos que su vida transcurre durante el reinado de Tolomeo I; su auge literario se da bajo Tolomeo II y muere en el 260 a. c., en la isla de Cos¹³.

También sabemos que en su vida tres ciudades desempeñan un lugar importante: Siracusa, gobernada por Hierón al cual recurre como benefactor de sus musas, sin lograrlo, entre el 275-274; Cos, isla dórica sujeta a la soberanía egipcia, donde él crea sus poemas pastoriles y pasa su vejez, y Alejandría, gran ciudad cultural (300 al 240 a. c.) que alberga al Museo y dos bibliotecas, y centro indiscutible de la actividad literaria que atrae por su esplendor económico y cultural, a personas de todas las latitudes, a especialistas de todas las artes y a poetas, como él, que buscan dedicarse al culto de las Musas y disfrutar de los ingresos concedidos por Ptolomeo II¹⁴, al cual le dedica unos poemas para obtener sus favores. Se sabe que cuando llega a esta última ciudad, Teócrito ya es un poeta conocido.

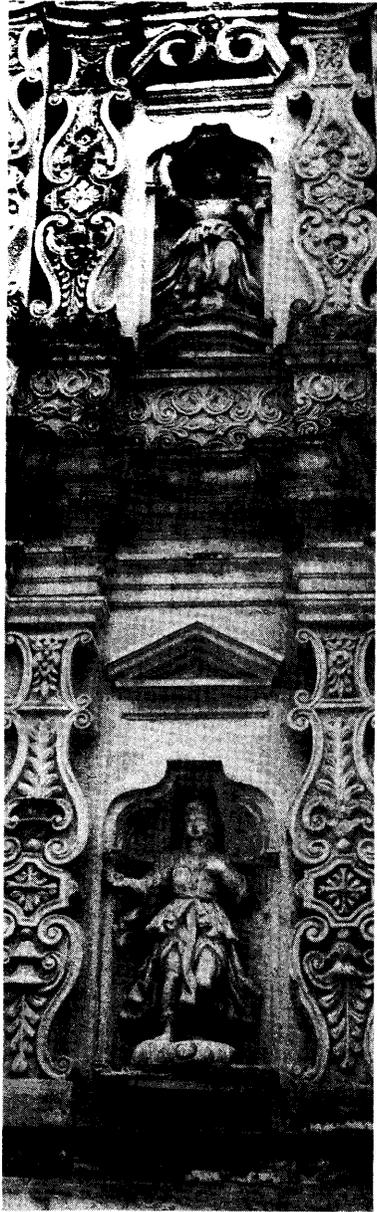
En este ensayo, presento en español *Los bucolíastas o cantores bucólicos* de Teócrito. El lector no espere encontrar una traducción *ad litteram*, ya que al trasladar un poema de una lengua a otra, a veces pierde en imágenes, en sonidos o en cadencia rítmica. Tampoco en verso libre, ni en el ritmo del texto original –el hexámetro bucólico–, debido a que el verso resulta monótono, inexpresivo y carente de vida. De allí que mi traducción esté hecha en heptadecasílabos compuestos: diecisiete sílabas por verso –como en el hexámetro–, con dos cesuras obligatorias –evitando sinalefa entre cada colon–, una después del heptasílabo y otra después del primer pentasíla-

¹² *Antología Palatina*, IX, 404.

¹³ Las fuentes directas para conocer la vida de Teócrito son la *Suda*, vol. II, p. 697; la *Antología Palatina*, IX, 434, y sus propios idilios (VII, 21, 37, 41; XI, 7; XV, 90-95; XVI, 10-11, 73-75, 78-81, 98-99, 103-107; XVII y XXVIII, 16-18).

¹⁴ Körte y Händel, *op. cit.*, p. 20.





bo¹⁵. Espero que mi traducción no afirme la sentencia: *traduttore, traditore*.

Finalmente, mi traducción está hecha a partir del texto griego editado por A. S. F. Gow, *Bucolici Graeci*, Oxford, 1969, y también me he auxiliado del aparato crítico del libro *Theocritus*, t. II, del mismo autor.

Elementos y argumento del Idilio VI

Los elementos esenciales de esta popular contienda de canto son, en sus orígenes, los siguientes: dos participantes, un juez de contienda –elegido por ambas partes–, un premio en anticipo, la proclamación de un vencedor, los contendientes cantaban, alternándose, sobre temas improvisados o prefijados de antemano, y por último, las normas reguladoras de la lid se fundaban en el paralelismo temático y formas que se establecían en su canto.

Todo esto se realizaba según un rígido esquema de preguntas y respuestas, y finalizaba con una victoria. A decir de Serrao¹⁶ y sostenido anteriormente por Legrand y Merkelbach, sólo el idilio V de Teócrito presenta, de forma realista, un agón con todas estas características. En nuestro idilio VI faltan un juez de contienda y un premio concertado con anticipación para el vencedor, elementos que, por ya no ser funcionales y servir de obstáculo para su representación, elimina Teócrito para estilizar literariamente al canto bucólico. Por ello, tampoco en este agón hay vencedor ni vencido, sino un empate y un intercambio de regalos entre los dos participantes.

Este poema, dedicado a Arato, amigo de Teócrito, es más narrativo que dramático, y en él se da, como es costumbre en el poema bucólico, un auténtico agón poético o contienda entre dos boyeros.

¹⁵ Tomas Navarro Tomas, *Arte del verso*, Madrid, 1975, p. 64.

¹⁶ Para mayor información acerca de de la poesía bucólica, consúltese Serrao, "La poesía bucólica: realidad campestre y estilización literaria" en R. B. Bandinelli, *La cultura helenística. Filosofía, ciencia, literatura*, Barcelona, Icaria, 1983 (t. IX), pp. 190-209.

Los boyeros Dafnis y Dametas, un mediodía durante el verano, se encuentran descansando del intenso calor junto a una fuente y pronto deciden entablar amistosamente una contienda poética de cantos alternados.

El paralelismo temático entre ambos se da de la siguiente manera: primero canta Dafnis, condiciona la propuesta –en su canto la protagonista es Galatea– y propone tres motivos: los avances de Galatea y la indiferencia de Polifemo, la perra que ladra a la hermosa nereida, y la extravagancia del amor que hace parecer bellas las cosas feas. Éstas son las tres propuestas que esperan las respuestas del segundo participante.

Dametas –en su canto el protagonista es Polifemo, determinando así la oposición de géneros entre oponente y replicante–, a su vez, le replica estos tres motivos: su indiferencia por Galatea es aparente y busca provocar los celos de ella, él silba a la perra para que ladre a la ninfa, y ésta está enamorada de él porque es hermoso, como lo descubrió al contemplarse en las olas del mar. Así cada propuesta de Dafnis recibe una respuesta de Dametas, pero sin ser a su vez condicionado.

Estos boyeros son representados como dos hermosos y graciosos efebos, más ocupados de su descanso y del placer musical, que del cuidado de los rebaños. ■

ÍDILIO VI

Teócrito

Dametas y el boyero Dafnis, a un sitio guiaron sus hatos,
¡oh Arato!, cierta vez. Uno, naciente bozo tenía,
y otro, barba mediana. Sentados ambos junto a una fuente,
un mediodía ardiente, por el verano, cantaban esto.
Dafnis retó a Dametas, luego a su canto daba comienzo.

5

DAFNIS

Galatea a tu hato lanza manzanas, ¡oh Polifemo!,
invocando tu nombre, cabrero amante que la desprecias.
No te fijas en ella, ¡qué desdichado!, sigues sentado
tañendo tu zampona. ¡Míra! también corre a tu perra
que cuida las ovejas que mansas pacen. La perra ladra
al mar que está mirando, las bellas olas en su reposo
la reflejan corriendo sobre la orilla de espuma y ruidos.
Cuida tú que no salte contra las piernas de la nereida
que emerge de las olas, ni le rasguñe su piel hermosa.
Ya ella, para incitarte mueve su cuerpo, cual ondulante
yesca seca de abrojo, cuando el ardiente calor la incendia,

10

15

de quien la quiere, huye, si no la quiere, pronto lo acosa,
y a cualquiera trastorna¹⁷. Pues, en verdad, ¡oh Polifemo!,
al amor muchas veces aún lo deforme bello parece.
Después de aquél, Dametas replica y canta siguientes versos. 20

DAMETAS

¡Juro por Pan! la vi correr mi hato, ni inadvertido
me pasó; ¡sí, por mi único tan querido ojo! con el que espero
ver hasta el fin (después que Telemo el noble que anuncia males,
a su casa desgracias cargue y las guarde para sus hijos).
Mas, para enfurecerla, yo ni la miro, sólo le grito 25
que ya tengomujer; cuando ella lo oye, ¡Peán divino!
por mí se encela y arde, del' mar se sale vuelta una loca,
y en la gruta y el hato la anda buscando. Silbé a la perra
que le ladre, pues, cuando por sus amores yo andaba loco,
ella, alzando su hocico por las caderas de ella, gemía. 30
Quizá, al ver que esto le hago, me enviará a diario su mensajero.
Mas a mis puertas frágiles pondré las trancas, hasta que jure
que ella me ha de arreglar en esta isla mi muelle lecho.
Pues, es cierto, no tengo mala apariencia como se dice.
No hace mucho en la mar que estaba en calma, me estuve viendo 35
y es evidente que era, mi gran pupila, bella y también
mi barba y, a mi juicio, la refulgencia de estos mis dientes
era más centellante que el blanco y puro mármol de Paros.
Para alejar el daño, tres ocasiones me escupí al pecho,
según me lo enseñara la Cotitaris, vieja hechicera 40
[que poco ha con Hipocion a los labriegos tañía su flauta]¹⁸.
Tras cantar estos versos, Dametas besos y su siringa
campestre dióle a Dafnis, y éste, al primero, su hermosa flauta.
Y así vivían tañendo: Dametas flauta, Dafnis siringa.
Ya al punto las terneras hacían cabriolas en suave hierba. 45
Nadie salió ganando, nadie perdiendo, los dos invictos.

¹⁷ Literalmente el texto griego dice: mueve a la piedra de la línea sagrada. Ante la dificultad de hacer comprensible esta frase, los estudiosos dan las siguientes dos explicaciones: K. J. Dover (*op. cit.*, p.143) "Esta frase proverbial es empleada por un jugador en la mesa de juego cuando mueve la pieza de una línea, como un último recurso para impedir la derrota", y A. S. F. Gow (*Theocritus*, 1973, vol. II, p. 122) "La pieza central o "sagrada" es llamada "rey", sin embargo las reglas, el objeto del juego y las circunstancias en que esta pieza se movía son desconocidas". Ante esta situación, me decidí a traducirla tomando en cuenta el contexto de la frase.

¹⁸ Este verso es una interpolación del verso 16 del Idilio X del mismo Teócrito.



LA PARADOJA DEL AISLAMIENTO Y LA INCOMUNICACIÓN DEL SUJETO EN 'PLAUTINA'. DE JULIO TORRI

Elena Madrigal Rodríguez*

—¿Cuál cree que es la función del escritor?
—Hacer más inteligentes con agudezas a
los lectores y ampliarles sus opiniones.

JULIO TORRI¹

De entrada, el título de "Plautina", la aparente inconexión entre sus segmentos y su profusión de nombres extraños excluyen al lector que no tenga formación específica en literatura latina del entendimiento de este texto de Julio Torri. En otras palabras, "Plautina" conlleva la paradoja de que, a pesar de poseer el lenguaje, herramienta de comunicación, su hermeticidad impide la dialogicidad autor-lectores y la convierte en ejemplo de la tensión entre ensimismamiento y necesidad de contacto con los "otros", siempre a través de la palabra.

En un intento por acceder a sus significados, notamos el prefijo latino "a" en su título, el cual nos remite a las "cosas de" o "cosas sobre",² en este caso Plauto, dramaturgo romano. Es decir, "Plautina" se nos presenta como un ejemplo de lo que Helena Beristáin llama "architextualidad", una relación

"completamente muda"³ cuyos referentes involucran elementos retóricos, culturales, ideológicos y de conocimiento del mundo no explícitos. Por ello, mi propósito es tender puentes hipotéticos para salvar algunas de las distancias entre los horizontes culturales de Plauto y Torri, y el de estos dos escritores de los horizontes de una lectora de finales del siglo xx para participar de la conversación que establece un escritor de 1889 con uno del 250 a.C.

La opacidad del texto en cuestión nos obligaría a empezar por su tema, a diferencia de obras cuyos referentes son obvios. Sin embargo su fragmentación invita a adjudicarle una lógica o un sentido mediante la inferencia.⁴ En mi caso, concibo a "Plautina" como una brevísima pieza dramática basándome en la presencia de la pleca, indicadora de conversación, que precede —en la publicación de 1934 de la revista *Fábula*— a las cuatro últimas divisiones o "actos" o que, en la de 1996⁵ marca dos "actos" seguidos por una reflexión intermedia y un segundo par de "actos"; en su división en 5 trozos,

³ *Diccionario*, 1997, p. 271.

⁴ Lo cual no es novedoso en el estudio e interpretación de fragmentos de textos antiguos en los que se "rearmen" las historias a veces hasta contradictoriamente, como es el caso de los sofistas, por ejemplo.

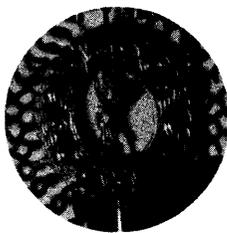
⁵ Ésta no difiere de la primera edición en *Lecturas Mexicanas* de 1984, ni de la primera edición en *Letras Mexicanas* de 1964.

¹ Carmen Galindo, "Julio Torri", en Zaitzeff, *Julio Torri*, 1981, p. 43.

² Viveros, entrevista personal, 1998.

equiparables con los 5 actos en los que se dividía la comedia plautina; en las mayúsculas cerradas iniciales que me permiten recrear el llamado de atención del narrador de las comedias para hacer una “[p]lena y minuciosa descripción del tema, con lo cual el auditorio rudo, impuntual y poco atento no requeriría de atención fija a lo largo de toda la representación”⁶ y en el recurrir a la técnica de la *contaminatio* (la combinación abierta de otras obras para crear una nueva). Gracias a tales elementos convierto a Torri en un narrador que interpela a los personajes que habitan “Plautina”.⁷

Un momento importante del análisis es el estudio de los personajes plautinos que resucitan en el texto de Torri. En el caso de Plauto, los personajes son unidades completas y bien delineadas, “parte de la esencia del teatro plautino”⁸ que buscan la interacción social para satisfacer sus necesidades y se nos presentan como “células humanas de la comunidad, descritas en su interconexión con otras” (Viveros, t. III, XI). En contraste, para Torri, los personajes interpelados son motivo para la reflexión sobre el ser humano en aislamiento.



Las etimologías de los nombres plautinos resultan especialmente atractivas en una época en que da lo mismo llamarse “Jennifer Guadalupe” o “Iván Derek”, en la que el nombre “en sí” evade la idea tradicional de nombre como límite e identidad, dificultando comprender la relación elegantemente conocida como *res/verba*, o “el signo de alianza entre *nomen* y *numen*”⁹, una dualidad, al parecer, enteramente cotidiana

para la audiencia de Plauto pero que nos aleja de la complicidad entre el comediante y su público.¹⁰ Tal situación también nos aleja de Torri, quien dirige su discurso a los pocos versados en griego clásico o en literatura latina.¹¹

⁶ Viveros, en *Comedias*, t. IV, 1986, XIII.

⁷ Hago notar que no me detendré a examinar las influencias de Plauto sobre otros autores de épocas anteriores a Torri. Remito a las introducciones de Mason Hammond y José-Ignacio Ciruelo como un primer paso para descubrir indicios de la comedia plautina en autores como William Shakespeare o Ben Jonson. Otro aspecto en el que este trabajo no abunda es el latín de Plauto. Tanto Hammond como Ciruelo son buenas fuentes para iniciarse en el aprecio del ritmo, metro, ironía y humor de la obra plautina. En cuanto al uso del griego en la comedia plautina, la obra de Matías López López resulta ampliamente recomendable, especialmente en el apartado sobre la etimología de los nombres de los personajes plautinos.

⁸ Viveros, *Teatro*, 1985, p. 361.

⁹ López, *Los personajes*, 1991, p. 13.

¹⁰ Para mesurar el posible entusiasmo y las deducciones cuestionables que el descubrimiento de la riqueza semántica de los personajes de “Plautina” pudiera levantar, agregaré una advertencia que hace Viveros: “como en el caso de todas sus comedias, Plauto trató de dar idea del carácter de los personajes a través de sus nombres [...] empero no siempre es posible precisar [su] valor semántico [...] por esto invariablemente hemos preferido su transcripción literal”. (Notas al texto español, *Comedias*, 1980, t. II, n. 11, a “Los cautivos”, c). En este sentido, Adrian Gratwick señala que las sutilezas etimológicas seguramente quedaban fuera del alcance del romano común, y sólo podrían percibir las *cognoscenti* debido a la precisión de Plauto al escoger sus morfemas. (“What’s in a Name?”, 1990, p. 306, mi traducción e interpretación). William M. Seaman comparte también la idea de que “la pertinencia del nombre escapaba a la mayoría de la audiencia [plautina]” (“On the Names”, 1969, p. 121, mi traducción e interpretación).

¹¹ La postura elitista de Torri ante el arte en general no es novedad. Sin embargo, no está por demás recordar declaraciones como la que cita Beatriz Espejo. Cuenta Espejo que, en ocasión de la aparición de *Ensayos y poemas*, el primer libro de Torri, (y en el que por cierto no aparece “Plautina”) “un día claro de noviembre” de 1917 Torri escribió al intelectual dominicano Pedro Henríquez Ureña, uno de sus

En cuanto a audiencia encontramos otro punto de tensión entre Plauto y Torri. Estudiosos como Mason Hammond o Germán Viveros señalan repetidas veces que Plauto poetizaba el lenguaje de la clase media romana sin afectar su carácter coloquial y, mediante juegos de palabras y otros recursos, lograba el delineamiento cabal de todos sus personajes y el aplauso de su heterogéneo público. En contraste, Torri se aleja del lenguaje cotidiano y dirige su escritura al reducido grupo de los conocedores de la lengua latina y castellana¹² tal vez no buscando su aplauso, sino sólo la expresión de su propio aislamiento a través de la cuidadosa recreación de la obra de Plauto.

Así que dispongámonos a imaginar al maestro Torri con peluca negra y en *pallium* morado¹³ (como

amigos y corresponsales más constantes: “[t]ienes muchísima razón en no aprobar mi desdén por el vulgo. A mí también me choca esto, pero tal vez en todo mi libro hay demasiada reacción contra las cosas ambientales” (*Julio Torri*, 1986, 33). Al respecto, también se sugiere ver el apartado 1 “El oficio de escritor”, del Capítulo II “Ideales estéticos”, en Sergio Zaitzeff, *El arte*, 1983, pp. 23-28.

¹² Según Espejo, Torri traducía del latín hacia el año de 1910 (*Julio Torri*, 1986, p. 117), y no sería de extrañar que las comedias de Plauto hayan formado parte de sus ejercicios de traducción que, a su vez, hayan sido los antecedentes para la aparición de “Plautina” en mayo de 1934.

¹³ Viveros cuenta que los actores de la Comedia Nueva usaban el *pallium*, un vestido común entre los griegos del siglo III precristiano (Plauto, *Comedias*, 1978, t. I, p. xxviii). Hammond relata que “había bastante libertad para escoger los colores del vestuario, aunque algunos estudiosos hablan del color blanco como apropiado para los ancianos de clase, del morado para los jóvenes de clase también, del gris para los parásitos, del blanco o del amarillo para las damas, del naranja para las cortesanas y de colores oscuros para los esclavos” (Plauto, *Miles*, 1970, p. 20); más adelante dice que “los viejos aparecían [en escena] con pelucas blancas, los jóvenes con pelucas negras y los esclavos con pelirrojas” (*ibid.*, p. 133, n. 631). Ésta, y todas las traducciones e interpretaciones de Hammond, son absoluta responsabilidad mía.

hubiera correspondido a un joven narrador) interpellando a los personajes plautinos e indirectamente a Plauto, tratando de establecer un doble vínculo de comunicación con un corpus, un autor y una tradición por un lado, y con su audiencia propia, por el otro; intentando, en pocas palabras, ser escuchado y recibir una respuesta.

Los cinco actos de “Plautina”

Enseguida, se sintetiza la intertextualidad de “Plautina” con la mención a las comedias de referencia, a su fecha de composición,¹⁴ así como a la etimología¹⁵ de los personajes recreados.¹⁶ Inmediatamente después, en cada “Acto”, se considera la función de cada personaje en su comedia o en abstracto y se abunda en otros puntos de tensión entre Plauto y Torri.

¹⁴ Viveros, *Teatro*, 1985, p. 21. Las fechas que da Ciruelo difieren por uno o dos años (Plauto, *El militar*, 1975, pp. 13,14).

¹⁵ López dice que, según Donato, gramático y comentarista de Terencio,

los nombres deben tener, en primer lugar, una etimología [...] pero, además, deberán tener una razón de ser, habrán de estar justificados. El meollo de la cuestión está en que razón de ser y justificación de los nombres propios no son exactamente una y la misma cosa [...] Plauto ajusta los nombres de sus personajes a lo que éstos son o bien representan. Dicho de otro modo: hay nombres cuya razón de ser es el mero tipo o el papel en abstracto [...] y hay nombres cuyas etimologías están explícitamente justificadas en el texto plautino a través de versos más o menos alusivos a ellas (*Los personajes*, 1991, p. 246).

¹⁶ Doy consistencia a los nombres de los personajes de acuerdo con “Plautina”, aunque Viveros o Ciruelo difieran en su castellanización.

Primer “Acto”, “La olla” (*Aulularia*), 194 a. c.

Lycónides. “Hijo del hombre lobo” o “lobónida”. “Se ha comportado como si proviniera de lobos: ha violado a [Fedria,] la hija de Euclión[,] cual lobo que apresa a traición a su víctima indefensa” (López 119 y Seaman 120).

Fedria. Hija de Euclión. “Plácida, pura, serena, gozosa” (López 149). El término contrasta con el sufrimiento que le ha provocado Lycónides y con su angustia al estar a punto de dar a luz, sin otro apoyo que el de su nodriza.

Euclión. “Responder cicateramente a una proposición”, “rebajar”, “regatear”. “Bienesconde” “traslada la idea general de tacañería contenida en el nombre griego a la anécdota escénica concreta, dado que alude a la acción de esconder y Euclión, en efecto, no hace otra cosa que disimular permanentemente ante todos la existencia de una olla que contiene todo su oro” (López 252).

Estróbilos. Esclavo de Lycónides. “Trompo” o “torbellino”. “Ciclón” “es un esclavo astuto e imparable en el cual prontitud de ideas y de piernas constituyen una trepidante coincidencia” (López 192).

Lucina. “Juno Lucina” en Plauto. “Galana”, “acaso con un sentido próximo al de ‘moza casadera’” (López 108). Juno Lucina era la reina de los dioses, esposa y hermana de Júpiter, protectora de las mujeres, venerada para auxiliarlas durante el parto.¹⁷

Megadoro. “Gran obsequio” (Seaman 116). “Magnánimo” (López 123), apelativo muy apropiado por cuanto costea los preparativos para casarse con Fedria, aunque la muchacha no lleve dote al matrimonio.

Segundo “Acto”, “El soldado presumido” (*Miles Gloriosus*), 206-205 a. c.

Periplectómenes. “Recoge todos los sentidos de [...] *plecto* e *implico* (‘maquinar’, ‘enredar’, ‘meter en



líos’, ‘embrollar’) [...] Se puede explicar por su relación con el adjetivo ‘entrelazado’ y con el sustantivo ‘objeto trenzado’” (López 147). También asociado con el abrazo erótico (López 148).

Tercer “Acto”, “Asnal” (*Asinaria*), 210 a. c.

Clereta. Nombre compuesto de “fama”, “nobleza” y “virtud” (López 67).

Argiripo. “Caballodeplata”, “Adinorado” (López 41), al parecer, nombre totalmente inventado por Plauto. Se atribuye este apelativo a que, hacia el final de la comedia, el joven le hace “caballito” a su esclavo Libano con tal de obtener el dinero que le permitirá comprar un año de amor junto a Filenio. De acuerdo con G. Meautis, el elemento *hippo* es característico de personajes jóvenes y connota aristocracia dada la importancia de estos animales para la juventud ateniense acaudalada.¹⁸, recalca el “uso intrínseco adecuado del término *argentum*” (Seaman 119, traducción mía) propio de toda la comedia “Asnal”.

Cuarto “Acto”, “Los cautivos” (*Captivi*), 191-190 a. c.

Ergásilo. “Laborioso”, “actividad”, “eficacia”, “esfuerzo” (López 91). Podría significar “El intrigante” (Viveros, *Comedias*, t. II, n. 11, c).

Quinto “Acto”, “El soldado presumido” (*Miles Gloriosus*), 206-205 a. c.

Pyrgopolinices. “Polivencedordetorrelefantina” o el “Conquistafortalezasicidades” (López 168), “Rimbombantepeleonero Ilustreguialmandón” (Viveros *Comedias*, t. IV, 4), “Escuadrón muy victorioso” (Ciruelo *El militar* n. 1, 72-73). Un juego fonético permitiría a la audiencia plautina asociarlo con pa-ladines como Polynices,¹⁹ Aquiles “o a algo

¹⁷ *Enciclopedia Encarta 96*. CD ROM.

¹⁸ *L'Aristocratie athénienne*, París, 1927, pp.42ff. Citado en Seaman, “On the Names”, 1969, p. 118.

¹⁹ En *Perseus*, de acuerdo con los índices para las obras de Apolodoro, Herodoto y Pausanias, se menciona que Poly-

por el estilo” (López 170). En concordancia con su “rango”, su enemigo se llama Bumbomachides Clutomestoridysarchides, es decir, “Zumbacom-bátida Bienconspiramaljéfida” (*Comedias*, t. 4, 4).

Artrótogo.²⁰ “Tragapanes”.

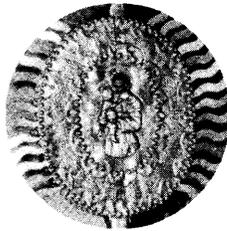
Acto 1, o primera interpelación: “Del aislamiento”

Si observamos la transcripción del primer acto de “Plautina”, según la versión de 1934 y según la impresión de 1996, notaremos dos diferencias. La primera es la ausencia de pleca en la primera versión. No la considero trascendente porque la función de las mayúsculas cerradas bien puede suplir el signo de puntuación. La segunda diferencia es la omisión del nombre del esclavo en la versión de 1996, cambio que Torri hizo, tal vez, para no alargar más la lista de personajes en este pasaje.

Torri narra aquí el argumento de la “Comedia de la olla” que él refiere como “de la marmita”, término cuya precisión alude a un utensilio de cocina —a manera de olla de metal, con tapadera ajustada— y aclara los propósitos del avaro por salvar su oro con la mayor seguridad posible. La introducción del término “marmita” dentro de la narración de la anécdota, y no como un suceso especial, da cuenta del alejamiento de Torri de la traducción que favorece la llaneza del lenguaje a costa de la pertinencia y la precisión. Otro indicador más de la escrupulosidad con la que Torri asimiló la obra plautina y trabajó su propio texto es el juego implícito en la palabra “congrios”, bien un tipo de pescado o una referencia a Congrión,

nices contaba, entre otras hazañas, ser vencedor olímpico, uno de los campeones en los juegos nemeicos y uno de los Siete contra Tebas.

²⁰ Castellanzado por Viveros como Artrótogo (*Comedias*, 1986, t. iv, p.3) y traducido por Ciruelo como “Devorador-de-pan” (*El militar*, 1975, p. 73, n. 1).



el cocinero de la comedia, personaje enviado a preparar el banquete de bodas.

Por lo que se refiere a los momentos de acercamiento/distanciamiento entre el sarsinante y el coahuilense encuentro seis que se dan alrededor de los personajes. El primero sucede hacia el final de la comedia. En él Plauto hace parecer justificable el comportamiento de Lycónides al culpar “[al] vino y [al] amor”²¹ y resarce al joven mediante el matrimonio con Fedria y el reconocimiento de su hijo en un final ligero. En contraste, Torri parece adoptar un tono sentencioso y se limita a señalar el mal comportamiento del joven, lo que nos permite atisbar la actitud última de Torri en “Plautina”: la reflexión sobre el egoísmo y el aislamiento del ser humano.

El segundo es la omisión del nombre de Fedria por su contenido antifrástico²² para no contradecir el tono sentencioso de “Plautina”. Para López, Fedria sólo “[s]e limita a pedir socorro cuando le sobrevienen los dolores del parto” (149).²³ Sin embargo, su valor simbólico dentro de la comedia es fundamental durante el malentendido entre el avaro Euclión y Lycónides. Para los personajes plautinos masculinos, Fedria posee un significado disémico cuya ambigüedad permite a Euclión ha-

²¹ *Comedias*, 1978, t. 1, p. 159.

²² En el caso de los nombres, la antifrasis *kat' antiphrasin* (Seaman, “On the Names”, 1969, pp. 116-117) se da en la oposición a las etimologías con lo que los personajes son o parecen ser en escena. López explica que ya Donato la consideraba un recurso “para atribuir a un personaje un *nomen incongruum* o bien un *officium a nomine diversum*” (*Los personajes*, 1991, p. 248).

²³ Concretamente en la escena iv, 7, Fedria, en voz muy alta, dice a Eunomia: “Estoy perdida, nodriza mía. Te suplico, me duele el útero. ¡Juno Lucina, tu protección!” (Plauto, *Comedias*, 1978, t. 1, p. 156).

blar de la propiedad de su oro y a Lycónides referirse a la castidad de la muchacha.

La ironía y la agresión contenidas en el juego con la idea de la virginidad como riqueza propiedad del género masculino, nos remiten a la reflexión sobre la distancia y los desniveles de solidaridad con el ironista que median entre Plauto, Torri y mi lectura de Fedria. Plauto y su audiencia seguramente encontraban divertida la idea de la mujer como objeto de posesión; Torri tal vez prefirió guardar silencio ante el asunto al dejar al personaje innominado, y yo creo que la violación o la virginidad no son temas para ironizar.

En el tercer momento, Torri nombra a Euclión en su faceta de padre, pero sólo lo menciona como “el avaro” cuando se refiere a su tacañería. Es decir, Torri irónicamente le esconde el nombre al personaje y el personaje a su lector.

En cuarto lugar, la versión de 1934 nos da a conocer a Estróbilo por su nombre, aunque en las posteriores resulte innominado. Con esta supresión, Torri logra un efecto de concentración en la anécdota y no así en el personaje.

En quinto sitio viene Lucina, figura cuya significación cultural original plautina se pierde casi totalmente al ingresar al texto de Torri pero que se beneficia con otra nueva. Por ejemplo, pudiese ser vista como la indiferencia divina ante la renovación cotidiana de la vida, donde puede significar una tragedia personal, como para Fedria.

Finalmente Torri nos tiende una trampa al llamarle “burlado” a Megadoro, puesto que, finalmente, Lycónides, su sobrino, se casa con Fedria, evitando así que el anciano acepte un hijo ajeno y desperdicie su dinero en una boda de consecuencias imprevisibles.

Acto II, o segunda interpelación: “De la convivencia”

Al contrastar la versión de 1934 con la de 1996, observamos tres diferencias de puntuación: el dos puntos y seguido adelantado hacia “prudente”, la eliminación del punto y seguido y la eliminación de la coma después de “banquete”. En cuanto a sinta-



xis, la frase “de un prudente varón” ha cambiado por “en un varón prudente” y el segmento “y sólo meditas, reclinado,” por “y reclinado sólo meditas”. Otra modificación se da en las preposiciones de las frases “En el banquete” y “durante el banquete”. Como atinadamente lo señala Zaitzeff,²⁴ estas variaciones casi imperceptibles en la puntuación alteran positivamente el ritmo de la composición al otorgarle fluidez.

Dichos cambios también inciden en la intención del acto. Si aceptamos que Periplectómenes es el único personaje merecedor de los adjetivos positivos de “Plautina” por ser un modelo de filósofo (aunque en la comedia sea más bien un anciano afable y vital),²⁵ la primera versión, gracias a su cadencia pausada y a la llamada de atención del dos puntos y seguido, recalca el estado meditativo de la situación filosófica.

Empero, la velocidad de la segunda versión se inserta mejor dentro del ritmo general de “Plau-

²⁴ Zaitzeff sólo menciona el cambio de “un prudente varón” por el de “un varón prudente” (“La elaboración”, 1981, n. 18, p. 94).

²⁵ Pleusicles, el joven enamorado, le agradece su “benignidad [...] completamente de un jovencito” (*Comedias*, 1986, t. IV, p. 37) y las “fechorías pueriles, y no dignas de [él] ni de [sus] virtudes” (*ibid.*, p. 36) con las que le ayuda a unirse con su amada Filocomasio. El personaje dice de sí mismo: “y todavía tengo algo de amor y de humor en el cuerpo, y aún no he desaparecido de cosas amenas y voluptuosas” (*ibidem.* p. 38). P. E. Legrand aclara que un *senex* no es precisamente un anciano como lo pudiésemos pensar en 1998, sino un hombre “en plena madurez”. (Citado en Seaman, “On the Names”, 1969, p. 117, traducción e interpretación mía). Seaman agrega que la soltería era la condición para distinguir a un joven de un hombre mayor y cita a Walter Miller para aseverar que los varones griegos se casaban a partir de los treinta años. También indica que Periplectómenes tiene 54 años (*ibid.*).

tina” como unidad total y nos da la impresión de una levedad más afín con el tono vibrante de la comedia. Tal celeridad atenúa la severidad de las interpelaciones que Torri narrador hace a Plauto y sus personajes, como Periplectómenes.²⁶

Periplectómenes es una innovación plautina cercana a la idea de título (López 147). De ello podemos inferir que el sentido de autoridad implícito en el nombre dio pie a Torri para elevar al personaje a la jerarquía de filósofo, amén de considerar comentarios como el de Palestrión: “Tú eres hombre capaz de mirar sabiamente, tanto por otro como por ti”.²⁷ Al proceder de dicha manera, Torri descontextualiza al personaje de la anécdota chusca y cotidiana para convertirlo en signo de aislamiento de “los otros”, de mesura en las relaciones sociales y de reflexión sobre sí mismo y los valores más allá de la superficialidad de sus acciones.²⁸

En el fondo, y al igual que Plauto, Torri busca la esencia del personaje más allá de la apariencia. Adrian Gratwick señala que “en la Nueva Comedia el nombre pertenecía a la máscara, pero en Plauto [pertenece] a un individuo prototípico”.²⁹ Aventuro decir que Torri incluso jugó con la disemia del nombre de Periplectómenes: tanto “enredado”, por la complejidad de la convivencia humana, como “abrazador”, por la vastedad de la disciplina filosófica.

Este acto parafrasea un pasaje de “El soldado presumido” en el que Periplectómenes dice de sí mismo:

convidado oportuno, del mismo modo seré, y no soy yo interruptor de otro en un convite. Abstenerme de la incomodidad entre convidados, oportunamente lo he recordado, y proseguir mi justa parte de plática, e igualmente callar mi parte cuando hay plática ajena. [...] De mi gentileza te daré más de lo que pregonaré. Y yo nunca acaricio ramera ajena en un convite, ni arrebató la pulpa, ni adelanto mi copa; y nunca por el vino surge de mi parte la división en un convite: si allí alguien es odioso, me voy a casa, corto mi conversación. Estando a la mesa, me dedico a Venus, al amor y a la amenidad.³⁰

En oposición a la cercanía de la paráfrasis, Torri se distancia de Plauto, por ejemplo, en el giro que va de la primera persona en la comedia hacia la segunda persona en “Plautina” cuando Torri narrador interpela al personaje adueñándose de las palabras del mismo Periplectómenes. Infiero, en este retozo, que la cuasi-literal apropiación de la palabra del “otro” se pone a prueba a ver si de esa manera el personaje plautino y lo que representa responde a la interpelación de Torri narrador. La

²⁶ Viveros lo castellaniza como Periplectomeno. José-Ignacio Ciruelo lo traduce como “Rodeado-de-enredos” (Plauto, *El militar*, 1975, p.73).

²⁷ *Comedias*, t. iv, 40. Palestrión es el “arquitecto” de todos los enredos y soluciones de “El soldado presumido”.

²⁸ En este caso, en el amor, la sabiduría, la inteligencia, la prudencia, la vida humana, el destino. La mención a las Gracias nos hace pensar en Torri intentando vincular tradiciones de la poética hispánica, tales como la clásica o la barroca. Le agradezco al Dr. Viveros sus valiosos comentarios al respecto.

²⁹ De acuerdo con *The Cambridge History of Classical Literature*, Cambridge, 1983, t. ii, p. 104. Gratwick, “What’s in a Name?”, 1990, p. 308.

³⁰ Viveros, *Comedias*, t. iv, p. 38. En la traducción de Ciruelo, Periplectómenes se describe a sí mismo en los siguientes términos:

De mi amabilidad te daré más muestras que palabras:
no me procuro yo nunca en un convite cortesana
ajena;
ni me lanzo a la tajada ni alzo primero mi copa;
(p. 155)
ni sale de mí ninguna inconveniencia en la mesa
por culpa del vino.
Si alguien allí me es odioso me voy a casa, dejo
de hablarle;
en la mesa me dedico a Venus, a la amistad y al gozo.
(Plauto, *El militar*, 1975, p. 156).

inmediata y abrupta aparición del tercer pasaje nos reafirma la idea del confinamiento de los personajes y de los autores en sus propios mundos lingüísticos.

*Acto III, o tercera interpelación, (o tercer apartado):
"De lo erótico"*

Al comparar las versiones de 1934 y de 1996, apreciamos que la frase "es como" ha sido sustituida por "se parece" y "Nada más" por "Sólo". Los cambios no alteran sustancialmente el acto mas le agregan precisión y elegancia. En la versión de 1996, cabe hacer notar los dos errores en la transcripción del verso 224 de *Asinaria* ("Asnal"): uno en la minúscula de *si* y otro en la "m" de *papillam*,³¹ así como la omisión de la pleca al inicio del pasaje. Apunto como significativa esta diferencia por considerarla una errata que rompe con la unidad de "Plautina". Si observamos la versión de 1934, apreciaremos las cinco interpelaciones cimienta de mi análisis. Por el contrario, la edición de 1996 nos ofrece la visión de un conjunto interrumpido por el tercer apartado.

El tercer apartado tiene su origen en unos parlamentos de Clereta, lena de "La comedia asnal", dirigidos a Argiripo, el enamorado de su hija Filenio. Los localicé en un momento epifánico en el que se me ocurrió consultar la palabra *pertractavit* a través de la herramienta *lexica* de *Perseus*. Si tomamos en cuenta la versión de 1934, podremos seguir imaginando a Torri narrador interpellando, ahora al "apasionado mozalbeta" que, una vez leída la comedia, identificaremos como Argiripo. Cito ahora los pasajes correspondientes y subrayo las frases traducidas en "Plautina":

¿Por qué me acusas, si hago mi oficio? En efecto, en ninguna parte se ha moldeado, ni pintado, ni escrito en verso, donde una alcahueta se porte bien con el amante que quiere ser moderado? [...] Como un pez, del mismo modo es el amante para una alcahueta: inútil es excepto fresco, éste tiene jugo, éste suavidad, a éste condimentarías de cual-

quier modo, o a la cacerola o asado, lo moverías como te plazca (*Comedias*, t. I, 75).

Y un poco más adelante:

¿No sabes tú? Aquí nuestra ganancia es muy semejante a la caza de aves. Puesto que el cazador ha arreglado el terreno, esparce el alimento, las aves se acostumbran: el que busca lucro, es necesario que haga gasto. Muchas veces comen; si alguna vez son cogidas, satisfacen el negocio del cazador. Del mismo modo aquí, entre nosotras: para nosotras, el terreno es la casa, el cazador soy yo, la meretriz es la comida, la cama es el atractivo, los amantes las aves. Saludándolos bien, se acostumbran, dirigiéndolos cariñosamente la palabra, besándolos, con lenguaje dulce, gentil. *Si tocó una teta, no es por cuestión del cazador [...]* (*ibid*, 77).

En la recreación de Torri hay una alteración del orden plautino, una selección de frases y una pérdida total del contexto en el que Clereta las dice. Ya no es posible imaginar al ansioso amante de Filenio soportando el discurso cínico de la lena, con su "lenguaje procaz e impúdico, y en ocasiones matizado por frases coloquiales [...] de manifiesta ordinariéz".³² Ahora nos encontramos frente a una táctica de ventriloquismo similar a la del acto anterior que nos lleva a ponderar la capacidad de Torri para interrelacionarse con las voces de los personajes de la comedia plautina y así adueñarse no sólo de sus palabras, sino de sus conciencias.

El gesto de apropiación trasciende en la intención de Torri como autor por hacer un planteamiento original. En el caso de este acto, considero que su propósito fue llamar a la reflexión cuando el ser humano es movido por la pasión amorosa y

³¹ Viveros, entrevista personal, 1998.

³² En el t. v de *Comedias*, 1989, Viveros hace un análisis del lenguaje de los personajes paradigmáticos y, en la p. VIII en especial, se refiere en estos términos al lenguaje de los lenones.

olvida, entre otras muchas cosas, que el amor es efímero por su materialidad –como nos lo hace suponer la figura de los peces nuevos; que el aná lisis frío, irónicamente hecho con las palabras de Clereta, puede y debe sobreponerse al frenesí y que, en los lances amorosos, se puede acabar la “vida” y el “dinero”, lo espiritual y lo material.

En cuanto a la cita en latín (traducida por Viveros como “si tocó una teta, no es por cuestión del cazador”), en labios de Clereta connota el manoseo, el contacto físico con la amante previo pago. Para la selecta audiencia de Torri ha de haber sido conocida la disemia del término *papillam*, (teta y pecho), así como el que “[l]os antiguos romanos consideraban al corazón sede de la inteligencia, y al pecho de los afectos y sentimientos”.³³ Entonces, la inserción de la frase en “Plautina” parece indicar que, si bien los seres humanos requerimos de un aparato biológico para conocer el placer erótico simbolizado por la teta, esa misma habilidad puede permitirnos el acercamiento a la inteligencia, a los afectos y a los sentimientos.

En otras palabras, Torri, en un gesto aposiopésico o de reticencia, elimina la postura materialista de aquéllos cuyas “manos siempre están dotadas de ojos, creen lo que ven”³⁴ y aprovecha el efecto hiperbólico de la omisión para sugerir la posibilidad de alejarnos de lo material y cotidiano y así acercarnos a la reflexión espiritual, como Periplectómenes en el segundo acto. La interpelación referida al amor humano entendido, igual que Plauto lo hacía, como un suceso temporal, cotidiano



y material,³⁵ recalca el planteamiento de que el contacto entre los seres humanos es finito y quimérico.

Acto IV, o cuarta interpelación: “Del egoísmo”

Es una recreación de un parlamento del parásito Ergásilo, precisamente el personaje que abre la comedia “Los cautivos”, calificándola como una “tragedia con decoración de comedia”.³⁶

La interpelación es un eco del Acto III, Escena III, 1, en la que Ergásilo se lamenta de las dificultades que tiene un parásito para sobrevivir:

En efecto, como no hace mucho que me fui de aquí: me acerqué a unos jóvenes en el foro. “Salud”, les digo. “¿Adónde vamos juntos?”, les digo: [al almuerzo]. Y ellos se callan. “¿Quién dice «allá», o quién se ofrece?”, les digo. Guardan silencio como mudos, y no se burlan de mí. “¿Dónde cenamos?”, les digo. Y ellos hacen señas de que no. Digo un solo dicho chistoso, de los mejores dichos, con los que antes solía conseguir comidas mensuales: nadie se ríe.³⁷

En lo referente a las diferencias entre las versiones de 1934 y 1996, observamos la eliminación de la expresión “oh” y el nombre de Ergásilo en un lugar de entrada. El cambio acelera el ritmo del fragmento ya que resulta innecesario esperar casi hasta el final para conocer el nombre del parásito o detenerse a aspirar para leer la onomatopeya. La extirpación del “oh” evita remitir a una teatralidad artificiosa contraria a la intención de la comedia plautina en general y a la invitación a la reflexión mesurada de “Plautina”.

³³ Viveros, en su introducción a Plauto, *Comedias*, 1986, “El soldado”, t. IV, n. 139 al texto español, p. cxi.

³⁴ Palabras de Clereta (*Comedias*, 1978, t. I, p. 76) que pueden hacerse extensivas a otras instancias por provenir de un símbolo de una postura humana. Viveros, por ejemplo, recalca repetidas veces que los personajes plautinos son una inmejorable caricaturización de los tipos humanos.

³⁵ En sus cinco introducciones a las comedias plautinas, Viveros hace notar que, tal vez con excepción de “Los cautivos”, un amor material e inmediato es común denominador en todas ellas.

³⁶ Plauto, *Comedias*, t. II, 1980, p. 70.

³⁷ *Ibid*, pp. 91-92.

Nuevamente observamos la apropiación de la palabra ajena para revertirla, al estilo psicoanalítico, casi en los mismos términos. La palabra de Plauto ha viajado temporal y espacialmente para dar voz, por lo menos, a tres sujetos: Plauto autor, Ergásilo personaje y Torri narrador. Aunque indirectamente sean mutuamente útiles, su interacción histórica no conlleva una réplica directa debido a sus momentos situacionales distintos, lo que los deja, finalmente, aislados dentro de su propio discurso.

Como sucede con los personajes de los actos anteriores, Ergásilo es sacado del contexto plautino para dejar de ser el personaje sobre el que recae la comicidad de “Los cautivos”³⁸ y convertirse, dentro de “Plautina”, en un motivo para la ponderación de la pérdida de la capacidad para compartir el pan y la risa con los otros. En congruencia con la tesis de que “Plautina” propone una reflexión sobre el aislamiento del ser humano, “los mozos en el foro”³⁹ simbolizan a una sociedad cada vez menos dispuesta a dar. Considero que es contra ella que Torri narrador dirige su crítica, ya que parece no condenar la condición de parásito de Ergásilo sino adoptar una actitud de empatía melancólica hacia la candidez y la inventiva del personaje, gracias que le hacen merecedor a un acto completo de “Plautina”, en fino contraste con la tacañería de los mozos en el foro.

³⁸ Por ejemplo, Ergásilo, que ya se ha desenmascarado ante la audiencia, se finge ante los demás personajes –y sobre todo ante Hegión– como digno de lástima y apoyo. Para apreciar su ingenio habría que imaginarlo bien comido y diciéndole a su huésped: “Yo, que con tu tristeza me consumo, enflaquezco, envejezco y, desgraciado, languidezco; hueso y piel desgraciada soy [...] por la flacura; ni jamás me sirve cosa alguna que como en casa; afuera, incluso un poquito que pruebe, eso me satisface” (*Comedias*, 1978, t. I, p. 72).

³⁹ El foro o plaza era el espacio abierto público más importante de la ciudad, donde se conglomeraban servicios como la venta de vinos o la barbería.



Acto v, o quinta interpelación: “De la historia y el poder”

Considero que el último pasaje de “Plautina” critica ríspidamente a la historia, a la educación y al poder a través del significado y papel de Pyrgopolinices y Artrotogo, personajes de “El soldado presumido”,⁴⁰ de los “mejor conocidos y delineados del teatro plautino”⁴¹. Plauto caracteriza en Pyrgopolinices al líder político y militar con todos los defectos clásicos: prepotente, posesivo, altanero y vanidoso al extremo de creer en su hermosura como irresistible a mujeres y hombres por igual. Por extensión, este personaje representa la historia inventada y falseada. En cuanto a Artrotogo o “Tragapanes”, su monólogo en el primer acto lo revela como interesado y adulador, preocupado únicamente por vivir a costa del poder y la vanidad de su jefe.⁴²

Una vez descubiertos los nombres y la función de ambos personajes no se requiere de mucha sagacidad para suponer que Torri está exponiendo su desencanto por todo un sistema de convivencia/

⁴⁰ Ciruelo traduce el título como “El militar fanfarrón”.

⁴¹ Viveros, *Comedias*, 1986, t. IV, p. VIII. Ver especialmente las pp. XVI y XVII en las que el traductor abunda sobre el trazo de Pyrgopolinices. En la p. XIX en particular Viveros señala a Artrotogo como un buen ejemplo de la capacidad de Plauto para caracterizar incluso a los personajes secundarios “con tan sólo unos plumazos”.

⁴² Cabe aclarar que el nombre tal vez no tenía estas connotaciones para la audiencia de Plauto. Resulta probable que, para el espectador de esta comedia, la asociación no rebasara el límite impuesto por el término, compuesto por “torreta que se coloca en el lomo de un elefante de guerra” y por “vencedor muchas veces”. Ciruelo indica que “no hay que descartar que el soldado apareciera en escena ataviado con este aparejo bélico” y que “los elefantes de batalla eran muy familiares al público romano en tiempos de la segunda guerra púnica, durante la cual Plauto escribió esta comedia” (Plauto, *El militar*, 1975, p.68).

conveniencia humana sustentado en la hipocresía y que el tono fatalista de este acto resulta *ad hoc*. Con pesimismo, el narrador de “Plautina” no ve la solución ni en el futuro ni en las generaciones que le sucederán, ya que la escuela –implícita en la idea de “implacable”⁴³ y “férula” como sinónimo de dependencia– producto y resultado de la convivencia/conveniencia humana, se encargará de la supervivencia de los grandes mitos a través de la palabra, sobre todo la que circula en libros.

Resumiendo, el Acto v de “Plautina”, en contra del discurso tradicional que alaba la naturaleza convivencial del ser humano, califica la asociación humana como dependencia dañina e inevitable y expresa la desilusión por los entramados sociales producto de la interacción humana; señala la inevitabilidad de la falacia en las grandes narraciones y así, resignada y amargamente, delata a la palabra como portadora de falsedades. Envuelto en esta atmósfera, el narrador de “Plautina” queda solo en escena. Ni Pyrgopolinices, ni Clereta, ni Periplectómenes le han respondido a sus interpelaciones. Ha quedado solo y terriblemente aislado dentro de mundos verbales que sólo tomó prestados.

Entrecruzamientos

Desde el siglo XVIII hasta entrado el XIX, preceptivas literarias hispánicas como la *Poética* de Ignacio Luzán condenaron la imitación y recreación de la obra plautina por considerarla soez y malsana para

⁴³ Entre las versiones de 1934 y 1996 hay sólo un cambio: el del adjetivo “implacable” por el de “plagosa”, con el que se añade la idea de abundancia a la de dañino y despiadado. Una vez más se confirma la pertinencia de las modificaciones de Torri a su texto.



el desarrollo ético de la sociedad.⁴⁴ Aunado a este fenómeno, el decaimiento general de los estudios clásicos en México causó la casi desaparición de Plauto hasta que Torri, isla del archipiélago ateneista,⁴⁵ le “reauriza”, le saca del “museo imaginario que aún los tesoros [...] de lo temporalmente distante o espacialmente ajeno” (Jaus, 25) y rearma los elementos más representativos de sus más de doscientas

comedias entre sólo las 216 o 214 palabras (versiones de 1934 y 1996, respectivamente) de “Plautina”.

Pero si bien la conciencia estética de Torri le lleva a converger en cuanto a la técnica, temas, recursos e intenciones de un escritor, un “otro” tan ajeno y tan distante como pudo haberle sido Plauto y le ubica como rehacedor de un pasado clásico y como voz contestataria a una tradición preceptiva que le dio la espalda a Plauto, también le lleva a divergir para dar cuenta de su propia presencia autorial en todos los sentidos ya mencionados. Más que buscar los puntos o momentos de distanciamiento entre Plauto y Torri, este cierre pretende dar cuenta de la tensión que corre de un extremo al otro, entre-

⁴⁴ Acallar la comedia plautina se dio como parte de un proyecto histórico en el que la moralización de la sociedad española se veía como un imperativo al que la literatura debía contribuir. Fue por eso que autores como Luzán ensalzaron la figura de Terencio, dramaturgo sucesor de Plauto que, a diferencia del de Sarsina, orientaba sus obras hacia la crítica social y la sanción moral de las costumbres, en lugar de ubicarlas dentro de la cotidianidad.

⁴⁵ Si bien Torri compartía el interés del grupo por los clásicos, su finalidad no era la misma de, por ejemplo, Alfonso Reyes. Yo pienso que los clásicos para Torri significaban una fuente para la creación literaria, un parámetro para el enjuiciamiento crítico de la literatura y un motivo para la reflexión filosófica. También creo que, en casos como el de Reyes, el interés por los clásicos era más un asunto de curiosidad ontológica, dado que la mexicanidad también se ha nutrido de la cultura clásica.

cruzándolos y destejéndolos continuamente, a semejanza de un quiasmo.

De la técnica y la apariencia

Ya desde su título, "Plautina" se declara ser un discurso acerca de otro discurso. Sus pasajes, lenguaje y personajes son "originalmente" plautinos. Contrariamente a las ideas contemporáneas de propiedad intelectual y versatilidad autorial, "Plautina" no es un "refrito" sino un resurgimiento del sistema compositivo de la *contaminatio*. La *contaminatio* consistía en reunir escenas, argumentos, personajes, oposición de idiosincrasias y formas de expresión de obras griegas en la comedia latina. Los autores no sólo declaraban abiertamente sus fuentes, sino que las utilizaban para avalar la calidad de sus propuestas literarias.⁴⁶ En el caso de Plauto, él no se limitaba a la copia o a la traducción.⁴⁷ Por el contrario, a través de un tratamiento novedoso del lenguaje y de la invención de los nombres de los personajes imprimía a sus obras "un carácter y vigor propios".⁴⁸

En cuanto a Torri, la recuperación de la *contaminatio* como recurso inventivo se manifiesta en la conjunción de argumentos, personajes, ideas y un lenguaje no exclusivos de Plauto, sino de toda la riqueza cultural que en él se sintetiza. Incluso la apariencia de fragmentación de "Plautina" nos trae ecos de la suerte de la obra de Plauto (y de muchas otras creaciones clásicas). Sus comedias fueron transformadas, omitidas, construidas y reconstruidas

⁴⁶ Sobre la idea de propiedad intelectual en el mundo latino de Plauto y sobre la *contaminatio*, ver Ciruelo, en la sección "Plauto y su obra. Originalidad" (Plauto, *El militar*, 1975, pp. 22-29). También se recomienda esta introducción para una descripción breve y general de los recursos estilísticos y retóricos del comediante.

⁴⁷ Para una interesante discusión de la originalidad de la obra plautina, en la que incluso se acusa a Plauto de ser "imitador de sí mismo", se recomienda consultar el ensayo de José Antonio Correa "Plautus, sui imitator?". *Estudios de literatura latina*, 1969, pp. 44-68.

⁴⁸ Hammond, en Plauto, *Miles*, 1970, p.12.

una y otra vez desde su composición hasta el siglo XIX. La aparente inconexión entre los "actos" de "Plautina" también hace revivir las peripecias sufridas la comedia de Plauto de la que, a veces, sólo se conocen retazos de sus urdimbres.⁴⁹

Del contrapunto y el contratexto

La cotidianidad

Plauto orientó su escritura hacia el logro del efecto catártico a través de la risa envuelta en la trivialidad de la vida diaria de personajes que distan mucho de la heroicidad o la singularidad. Torri redescubre que la cotidianidad no es tan intrascendente como parece, por ser la esencia de la existencia humana donde se gestan, pero también denuncian, los falsos valores; donde la individualidad se pierde en "las masas", pero donde también se regalan los lenguajes que le han de permitir al individuo aislarse y hacerse único aunque solo; donde —a semejanza de la Nueva Comedia— se dan las transacciones comerciales o los asuntos amorosos y despegan las más refinadas expresiones de la grandeza humana.

En "Plautina", el uso del tiempo como marca de la intertextualidad y como forma gramatical también contribuye a la dinámica de acercamiento y aleja-

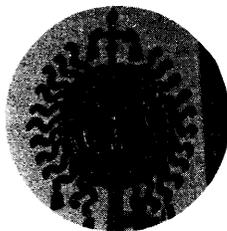
⁴⁹ Hammond especula que las comedias supuestamente plautinas fueron alteradas antes, durante y después de sus representaciones hasta que, entre los siglos II y I a. C., el enciclopedista latino Marco Terencio Varro emprendió la tarea de sistematizarlas y excluir a las que, por sus características estilísticas y lingüísticas, resultaban de dudosa procedencia (Plauto, *Miles*, 1970, p. 59). En la p. 20 y ss. de *Teatro*, Viveros habla también de estos sucesos. Ciruelo y Hammond cuentan la anécdota de cómo Angelo Mai, prefecto de la Biblioteca Ambrosiana y luego Cardenal, rescató una buena parte de "El soldado presumido" y otras comedias al tratar químicamente las hojas de las que habían sido borradas estas obras para copiar el "Libro de los Reyes" y las "Crónicas" de la Biblia (Ciruelo, en Plauto, *El militar*, 1975, pp. 26 y 64, y Hammond, en Plauto, *Miles*, 1970, p. 57). El Tomo V de las *Comedias* editadas por la UNAM incluye los fragmentos plautinos que se conocen.

miento de la cotidianidad plautina. Por ser un trabajo de diálogo con un corpus textual antiguo, “Plautina” conlleva “la calidad activa y creativa de la permanencia del pretérito en el presente, y de la inclusión del futuro en el tiempo localizado”.⁵⁰

La acción de las comedias de Plauto está circunscrita a un lugar y un día, a una sola unidad dramática⁵¹ que aparentemente Torri imita. Aunque en “Plautina” también hay una unidad y una secuencia temporal (empieza en pasado en el segmento de Lycónides, luego sigue en presente en el de Periplectómenes, en el de Clereta, y en el de Ergásilo, para concluir en futuro en el de Pyrgopolinices) hay un dominio del presente, que enfatiza lo cotidiano, el aquí y el ahora. En otros términos, el tiempo, en manos de Torri, se convierte en un recurso para enfatizar lo importante y maravillosa que es la cotidianidad, simplemente porque es vivir.

De los nombres

Para Plauto, la pertinencia de los nombres de sus personajes repercute en dos niveles. Primero, conlleva la oportunidad de reforzar la anécdota de la comedia y de establecer un vínculo de comunicación con un sector importante de su audiencia por corresponder acódigos de valores sociales comunes. Segundo, involucra “toda una serie de cuestionamientos sobre el ‘verdadero significado’ ετυμολογία y la identidad de los nombres y las cosas, área para la que Plauto acuña el término *ververbium* [en “Los Cautivos” 568]”;⁵² situación en la que “‘cambiarse el nombre’ equivale a ‘cambiar la sustancia propia’ en algo distinto o en nada”.⁵³



En la reelaboración de Torri, los nombres caracterizan una posición humana pero, en sí, dicen muy poco o nada al lector que no sepa de griego clásico o que no conozca la obra de Plauto. Han perdido el contexto que le daba vida al personaje que los portaba. En Plauto, “todos los tipos humanos que se [movían] sobre el escenario se [revelaban] actuando; es decir, precisamente de ellos [surgía] la definición de su idiosincracia. Teatralmente [existían] y [tenían] personalidad por sí mismos” (Viveros, *Teatro*, 370). En “Plautina”, pierden su carácter de agentes para convertirse en objetos de conocimiento y reflexión sobre sus atributos. Si en las comedias hablaban de sí, con otros, de otros en total heteroglosia como parte del “circo” que el gobierno romano ofrecía al pueblo, en “Plautina” hablan de sí y a sí, para unos cuantos. Si no, observemos cómo “Plautina” seguiría siendo un misterio para el desconocedor de Plauto, incluso si sustituyésemos los nombres de sus personajes por las traducciones de López:

PLAUTINA⁵⁴

[JOVEN HIJO DEL HOMBRE LOBO], sedujiste a la [doncella Plácida] hija [del anciano Bienesconde] en tanto que tu esclavo [Ciclón] hurtaba la marmita con el tesoro [de Bienesconde]. Y mientras ella invocaba con grandes voces a Lucina, el burlado [Magnánimo] hacía comprar [cocineros, peces] y vino para celebrar el sacrificio nupcial.

— Comedido [Enredado], la flor de los filósofos: tienes cuanto puede desearse de un prudente varón. En el banquete, no arrebatas el mejor manjar; ni al beber acaricias a la amante ajena; ni empinas el vaso de otro, y sólo meditas, reclinado, en Venus, el Amor y las Gracias.

⁵⁰ “Cronotopo”, en Beristáin, *Diccionario*, 1997, p. 119.

⁵¹ Hammond atribuye esta limitante a las circunstancias en las que se representaban las comedias, “generalmente después del medio día, de modo que no se requiriera de iluminación artificial”, en Plauto, *Miles*, 1970, p. 19.

⁵² Gratwick, “What’s in a Name?”, 1990, p. 309. Traducción mía.

⁵³ E. Fraenkel, *Elementi plautini in Plauto*, Florencia, 1960, pp. 26-35, en Gratwick, *ibid.*

⁵⁴ *Fábula* 5, 1934, p. 90.

— La profesión de [Virtudes,] la le-
na[,] es com la del pajarero: *si pa-
pillam pertractavit, haud id est ab re au-
cupis*. Los enamorados son como los
peces. Nada más aprovechan los
nuevos. No hay tallas, ni pinturas, ni
escrituras de poeta donde las alca-
huetas obren bien. ¿No lo sabías, [Ca-
ballo de plata –desbocado–] apasio-
nado mozalbete, hermano nuestro en
la propiciación de tu vida y tu dinero?

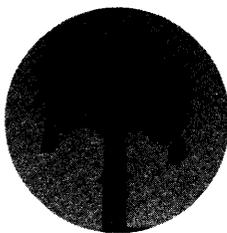
— Parásito que aguzas sin medida el ingenio
con el hambre: los mozos en el Foro, tras reír
tus donaires, quedarán callados cuando les in-
terrogues donde es la cena. La sutileza, oh [La-
borioso], no recibe ya estímulo del rico.

— Y tú, [Polivencedordetorrelefantina], cu-
yas hazañas inventa el acomodaticio [Tragapa-
nes], mañana las aprenderán de coro nuestros
pobres nietos, bajo implacable férula, en los
libros de historia contemporánea (43).

En otras palabras, el estudio del *nomen loquens* no
es suficiente.⁵⁵

De la ironía

A pesar de la persistencia de la opacidad, la carga
antifrástica de nombres como el de Clereta o “Vir-
tudes”, Periplectómenes o “Enredado” o Ergásilo
o “Laborioso” queda manifiesta y, con ella, la iro-
nía de Torri. De esta ironía *in absentia*⁵⁶ podemos
decir, junto con Zaitzeff, que es “triste y melancó-
lica”⁵⁷ y que, en lugar de relacionarse con la exa-
geración de los nombres de los personajes para
apuntar al objetivo risible como en Plauto, parece



acercarse a la idea determinista del
nombre como portador de gracias y
desdichas, cualidades y defectos, per-
diéndose así, casi por completo, eso
que López llama “un primer estrato”: el
del ingenio verbal independiente del
argumento.⁵⁸

El tono de fatalidad que permea
“Plautina” parece provenir de una voz
omnisciente fuera de la historia mis-
ma. Ello me lleva a pensar que su re-
ferente está en las circunstancias en que Plauto y
Torri escribieron. Para el primero, la escritura era
una forma de celebración del bienestar romano,
consecuencia de la transformación de Roma de pe-
queña ciudad estado a potencia imperialista a raíz
de su triunfo sobre Cartago y Macedonia.⁵⁹ Para
Torri, tal vez era la forma para expresar el desen-
canto postrevolucionario. El desenlace festivo
dentro de una atmósfera serena e íntima constituía
una norma para el comediante, mientras que “Plau-
tina” deja reflexionando y cuestionando incluso
sobre temas sociales en un gesto que percibo como
sarcástico, porque ante semejantes circunstancias
resultaba mordaz hablar sobre comedia.

Reiteraciones

Este trabajo no ha agregado o modificado los adje-
tivos de encomio que Torri ha recibido, mas sí los
refuerza: Torri es breve, irónico, culto en grado
extremo. “Plautina” es una muestra de la capacidad
de Torri para recrear a un autor del 254 a. c. y sol-
ventar las implicaciones lingüísticas y contextua-
les resultantes. Ya Roberto Vallarino lo ha dicho:
“con Torri [...]no existe el problema de la incom-
petencia histórica pues en el seno de su obra se
desarrolla eso que yo llamo *la extemporaneidad de
la obra*” (76).

⁵⁵ Ver Seaman, “On the Names”, 1969, especialmente la p. 114,
para una interesante disertación sobre la cualidad expresiva de
los nombres plautinos.

⁵⁶ Para Beristáin, este tipo de ironía es *in absentia* porque su
referente se haya en otros textos (*Diccionario*, 1997, p. 278).

⁵⁷ Recomendamos el Capítulo IV de *El arte*, 1983, p. 68, que
Zaitzeff dedica a la ironía torriana.

⁵⁸ Apoyándose en el Dr. Mariner, n. 2, p. 266.

⁵⁹ El texto de William Beare y las primeras páginas de la
introducción de Hammond, entre otros, describen el con-
texto en el que se desarrolló la dramaturgia romana en
general y la plautina en particular.

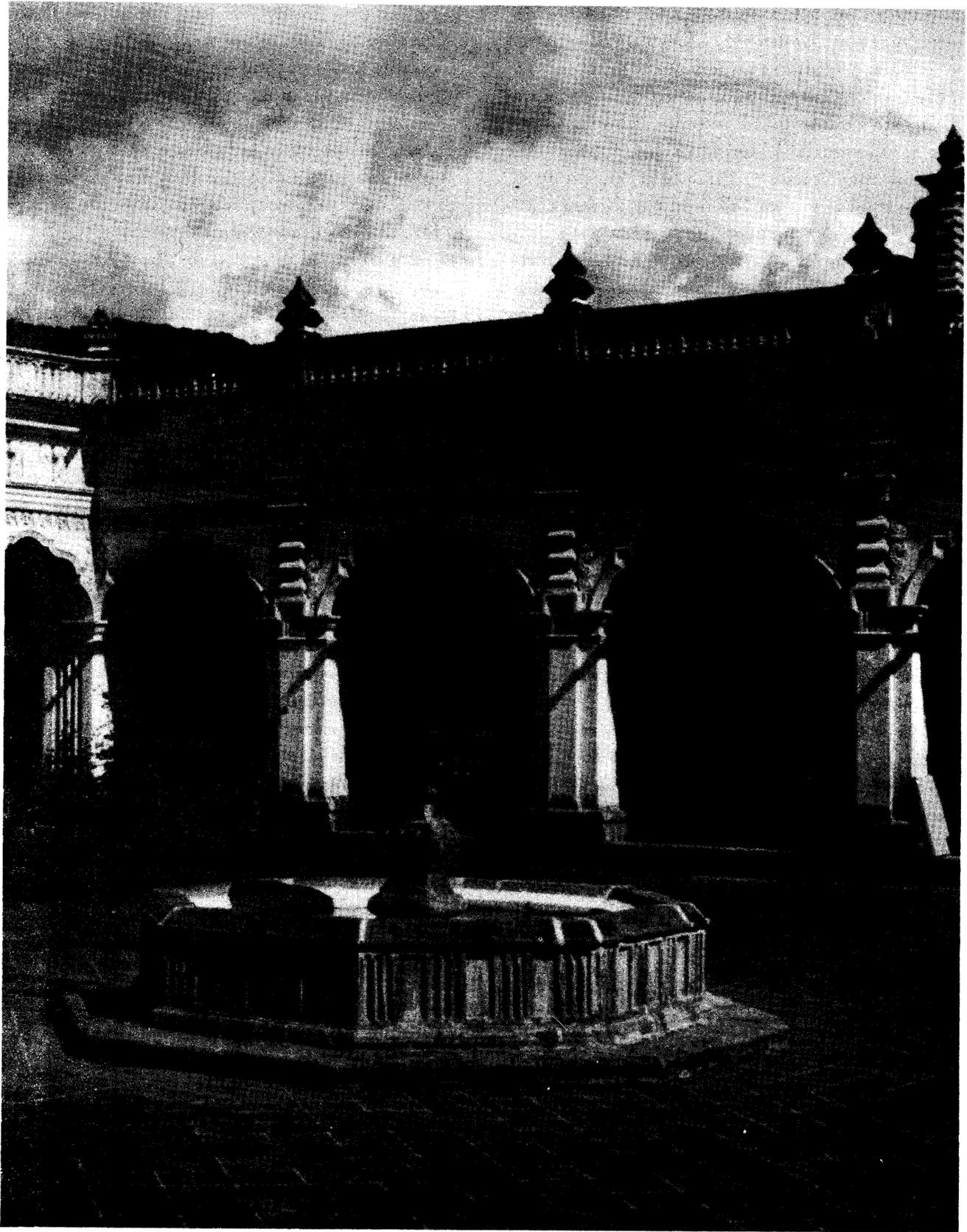
“Plautina” es una muestra de los retos intelectuales que este maestro y creador, maligno y travieso, gustaba presentar a sus alumnos y lectores.⁶⁰ La brevedad de “Plautina” habla de su capacidad para condensar y evocar la risa plautina y plasmar la crítica mordaz torriana alejada de los discursos infaustos o amonestadores. También da cuenta de su reconocimiento a la habilidad de Plauto para crear personajes proporcionados, pertinentes, bien delineados dentro del género de la comedia, merecedores de ser rescatados en sus esencias paradigmáticas para la reflexión sobre el ser humano. “Plautina” patentiza igualmente su manejo de la palabra para abstraer las porciones de comunidad que son los individuos plautinos y convertirlos en emblema de la paradoja de la alienación y la incomunicación que sufre el ser humano a pesar del lenguaje. ■

Bibliografía

- Beare, William. *The Roman Stage. A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*. London: Methuen, 1950.
- Beristáin, Helena. México: Porrúa, 1997.
- Correa, José Antonio. “Plautus, sui imitator?” *Estudios de literatura latina*. Cuadernos de la “Fundación Pastor”, núm. 15. Madrid: Taurus, 1969. Pp. 44-68.
- Espejo, Beatriz. *Julio Torri, voyerista desencantado*. México: UNAM, 1986.
- Galindo, Carmen. “Julio Torri con sus propias palabras”. En Zaïtzeff, *Julio Torri*, pp. 35-43.
- Gratwick, Adrian. “What’s in a Name? *The Diniarchus’ of Plautus’ Truculentus*”. *Owls to Athens: Essays on Classical Subjects*

⁶⁰ José Luis Martínez recuerda que “[t]enían sus lecciones [...] un rasgo peculiar: su gusto por las figuras menores, las pequeñas joyas olvidadas y los rincones inadvertidos [...] prefería poner un poco de más de énfasis en la leve gracia de un poeta oscuro o en tal o cual episodio curioso y extravagante” (p. 27). Espejo también cita este pasaje (p. 91), aunque sin la formalidad académica de Zaïtzeff.

- Presented to Sir Kenneth Dover*. Oxford, New York: Clarendon Press; OUP, 1990. Pp. 303-9.
- Jauss, Hans Robert. “Respuesta a Claude Piché”. En *Ideas y valores*. México: UNAM, diciembre 1989, pp.17-25.
- López López, Matías. *Los personajes de la comedia plautina: nombre y función*. Lleida, España: Pagès Editors, 1991.
- Microsoft Encarta 96 Enciclopedia*. Washington: Microsoft, 1995.
- Martínez, José Luis. “Maestro, bibliófilo y escritor excepcional”. En Zaïtzeff, *Julio Torri*, pp. 27-30.
- Perseus Encyclopedia*. Disponible en: <http://argos.evansville.edu/Argos>. TITUS: Texts. Latina. The Perseus Server.
- Plauto, Tito Maccio. *Comedias*, t. I. Introd. y trad. de Germán Viveros. México: UNAM, 1978.
- , *Comedias*, t. II. Introd. y trad. de Germán Viveros. México: UNAM, 1980.
- , *Comedias*, t. III. Introd. y trad. de Germán Viveros. México: UNAM, 1980.
- , *Comedias*, t. IV. Introd. y trad. de Germán Viveros. México: UNAM, 1986.
- , *Comedias*, t. V. Introd. y trad. de Germán Viveros. México: UNAM, 1989.
- , *Comedias (Comoediae)*. En latín, disponibles en <http://argos.evansville.edu/Argos>. TITUS: Texts. Latina. The Perseus Server.
- , *El militar fanfarrón*. Introd., cronología, trad. y nn. de José-Ignacio Ciruelo. Barcelona: Bosch, 1975.
- , *Miles gloriosus*. Ed., introd. y nn. de Mason Hammond, Arthur M. Mack y Walter Moskalew. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1970.
- Seaman, William M. “On the Names of Old and Young Men in Plautus”. *Classical Studies Presented to Ben Edwin Perry by his Students and Colleagues at the University of Illinois*. Urbana: U of Illinois P, 1969. Pp. 114-122.
- Torri, Julio. *Ensayos y poemas*. México: Porrúa, 1917.
- , “Plautina”. México: *Fábula* 5, mayo 1934, p. 90.
- , *Tres libros*. México: SEP, 1996.
- Vallarino, Roberto. “Julio Torri y el origen del poema en prosa en México”. En Zaïtzeff, *Julio Torri y la crítica*, pp.72-81.
- Viveros, Germán. Entrevista personal. 29 junio, 1998.
- , *Teatro latino: Plauto y Terencio*. México, SEP, 1985.
- Zaïtzeff, Serge I. *El arte de Julio Torri*. México: Oasis, 1983.
- , “La elaboración artística en Julio Torri: un estudio de las variantes”. En *Julio Torri y la crítica*, pp. 87-96.
- , *Julio Torri y la crítica*. México: UNAM, 1981.



LA ELEVACIÓN DE LA DERROTA: GUILLERMO PRIETO VUELVE A NARRAR LA GUERRA DE 1847

Leticia Algaba*

A María del Carmen Ruíz Castañeda

I

En 1890 el periódico *La República* convocó al concurso “El poeta más popular”; la ciudad de México, recuerda Fernando Curiel, eligió a Guillermo Prieto: 3752 votos consagraron al escritor¹ que por entonces tenía 72 años y aún viviría siete años más. Con el *Romancero nacional*, *La musa callejera* y una vasta obra en prosa, mantenía una presencia importante entre el público lector y era sumamente respetado en casi todos los ámbitos de la vida pública. En aquél año y en varios anteriores se le invitaba a las ceremonias de conmemoración de la batalla de Chapultepec en 1847; entonces leía un poema inspirado en la valentía y la dignidad de los mexicanos frente al invasor yanqui, o pronunciaba un discurso en el que el amor a la patria presidía el recuerdo emocionado de su defensa. La mirada hacia el pasa-

do no hacía más que actualizar la propia vivencia del escritor como soldado de la guerra de 1847²; en medio de los combates había escrito poemas, entre ellos el “Romance de tormentos y desventuras, amargo como el propio acíbar” el día 14 de septiembre en Chapultepec. En 1848 Prieto se encontraba en Querétaro por entonces sede del gobierno de la república, era Diputado al Congreso de la Unión y funcionario del ramo de Hacienda. En aquella ciudad, refiere Prieto en sus *Memorias de mis tiempos*, se formaron dos grupos políticos, el de la Paz, ligado al gobierno, y el de la Guerra; en el primero destacaban José María Lacunza y José María Lafragua, sus compañeros de la Academia de Letrán, Manuel Payno de quien dice Prieto “...zurcía una leyenda fantástica y llena de sal, de un estornudo o del alarido de un comanche o del suspiro de una monja desesperada”. Los asistentes a las tertulias narraban sus experiencias de la guerra y de ahí nació el proyecto de escribir los *Apuntes para la historia de la guerra entre México y los Estados Unidos*. Se integró un grupo de redatores; a Prieto le correspondieron diez de los veintidós apartados, entre los que destacan los dedicados a las batallas de Padierna, del Molino del

¹ Fernando Curiel, “Vistas de Guillermo Prieto en la Ciudad de México/Album”, Prólogo a *Memorias de mis tiempos*, en Guillermo Prieto, *Obras Completas*, Presentación y notas de Boris Rosen, México, CONACULTA, 1992, p. 45. El segundo lugar del concurso lo ocupó Salvador Díaz Mirón con 1912 votos; el tercero, Juan de Dios Peza con 1610; el cuarto Luis G. Urbina con 115.

² Prieto estuvo bajo las órdenes del general Valencia quien tuvo un conflicto con Santa-Anna; el escritor aborda su participación en la guerra de 1847 en *Memorias de mis tiempos*.

Rey y de Chapultepec.³ Estos y otros episodios, como ya referí antes, fueron recreados poéticamente desde y posteriormente al momento de la intervención norteamericana.

En septiembre de 1875 Prieto dedicó sus Charlas Domingueras del periódico *La Revista Universal* al suceso histórico con las “Memorias de Zapatilla” reunidas en un volumen bajo el título *Mi guerra del 47* por María del Carmen Ruiz Castañeda, a propósito del centenario de la muerte del escritor⁴. A veintiocho años de distancia de los sucesos, Prieto ofrece una sabrosa narración en la voz de Zapatilla, un personaje representativo de los soldados improvisados que voluntariamente se unieron al ejército regular. La verosimilitud del relato se afina en la calidad de testigo de los hechos del narrador, quien abandona sus estudios para ingresar al ejército. Una recomendación “de rechupete” lo coloca en la posición justa para enterarse lo mismo de las estratagemas militares que de relatos de otros actores y testigos de la guerra, elementos que a la vez refuerzan la veracidad de los hechos. Prieto construye las “Memorias de Zapatilla” con recursos paradigmáticos de sus crónicas y cuadros de costumbres: retratos magistrales de los personajes históricos, de hombres y mujeres del pueblo cuya vida cotidiana se rompe durante la guerra; junto a esto, una sucesión de vistas panorámicas del valle de México, de modo tal que muchas veces los personajes y el paisaje se asemejan a cuadros pictóricos que detienen por instantes el presagio y la confirmación de una circunstancia aciaga. Es en la perspectiva de la narración donde resulta notoria la mano maestra de Prieto; ahí surge una defensa de las alturas como lugar propicio para elevar el aliento patriótico, motor de la lucha de los soldados mexicanos frente a los norteamericanos, y recurso de un narrador que presenta sucesos del pasado inmediato y que busca la

adhesión de los lectores de su presente, de 1875. Antes de desentrañar el punto de vista de *Mi guerra del 47* conviene examinar los atributos de Zapatilla, el protagonista-narrador, y de otros personajes.

II

...yo era de todo el mundo, yo era pueblo y patria, cabalgando en Don Canuto como un Bernardo de Carpio.

Con estas palabras Zapatilla expresa la esencia de su protagonismo realizado en la figura de un caballero. Ya en las huestes del general Nicolás Bravo, éste ordena que le den un caballo –Don Canuto– y un asistente –Fafaláis–, quien de inmediato recibe la primera orden de su jefe: una carta para Cuca, la novia que había quedado desolada al leer aquel papequito que decía: “La patria me llama. Tuyo hasta la muerte”. A partir de entonces, Zapatilla es un correveidile pues lo mismo transmite partes militares como noticias de soldados caídos y recados amorosos; se torna en un enlace entre los altos mandos militares y la gente del pueblo, “su gente”. Los solaces intermedios de su tarea son las charlas amorosas en la ventana de Cuca; él “arriesgado y medio fanfarroncillo”, ella “suplicante y llorosa”, pero al fin, como todas las conversaciones de enamorados, “se componen de peros, andan y desandan, se van por un callejoncito y vuelven por otro más bonito”⁵. De los celos por las dedicación de Zapatilla, Cuca pasa muy pronto a ser una “patriota desafortada”; se une a otras mujeres a los rezos, a la ayuda a hospitales, a la recolección de limosnas, al reparto de folletos y proclamas.

Zapatilla despliega sus encargos con la ayuda de Fafaláis, un hombre afectado por dos pasiones: el amor en todas sus variaciones y el comercio; de la primera Cuca es la primera beneficiaria pues se convierte en su guardián y defensor frente a las ve-

³ En *Memorias de mis tiempos*, pp. 425-428.

⁴ “Memorias de Zapatilla” se publicó por entregas los domingos 12, 19, 26 de septiembre, 3 y 10 de octubre de 1875; véase *Mi guerra del 47*, México, Coordinación de Humanidades UNAM, 1997. (Voces de la Hechicera).

⁵ *Mi guerra del 47*, p. 55.



leidades de Zapatilla. Éste confía plenamente en Falaláis al grado de cederle la voz para narrar un momento crucial de la batalla de Chapultepec:

—Pus allá en la plazuelita ya hechos *maraña* mexicanos y *yankees*, la artillería jugaba que era horror, cercaron las piezas, entonces, ya mal herido el cabo Rodríguez, les *redivaba* las piedras de la trinchera; parecía un Dios aquel hombre. Los *alunos* estaban en el Mirador saliéndose de la *traba* en un brete; los mandaba en esa *positura* mi capitán Alvarado que *la verdá de Dios no tiene gallos*; yo me les *entruché* y me fui con ellos a medio Cerro a *topetearnos fuerte* con la *coluna* de la Alberca.⁶

Prieto deposita en Zapatilla la desesperación, la angustia de los mexicanos que tomaron como suya la defensa del país obedeciendo estrategias militares o a espaldas de ésta, guiados por la dignidad y la vergüenza de la ocupación norteamericana. Así, entre la fatiga, el miedo, la desilusión por las

derrotas, Zapatilla nunca desmerece la imagen que de sí mismo tiene: “Yo caracoleaba sobre *Don Canuto*, como un Napoleón, las *garbanceras* me sonreían, los oficiales me decían chifletas, yo a todos contestaba, y sentía mi corazón listo y contento como una golondrina”.⁷

Como podrá notarse el homenaje de Prieto a la resistencia mexicana en 1847 se aparta de la solemnidad mediante el habla de los voces de Zapatilla y otros testigos y actores de las batallas. Desde el sentido común interpretan la estrategia militar con sabrosas frases que a veces dejan mal paradas las órdenes, o ayudan a precisar el movimiento de las tropas, como en el caso de Zavala, un hombre que “no se blandeaba en los apuros”:

El 7...no sé porque nos *dijieron* al Cerro se van ustedes...y nos fuimos porque el tercer ligero ... es de la pura ley... pues lo que *quieran*, dijo mi coronel *Chagaray*, y juimos al cerro... El coronel está a caballo ...llegamos a la puerta de atrás del Molino... Avísame si era iluminación, si eran

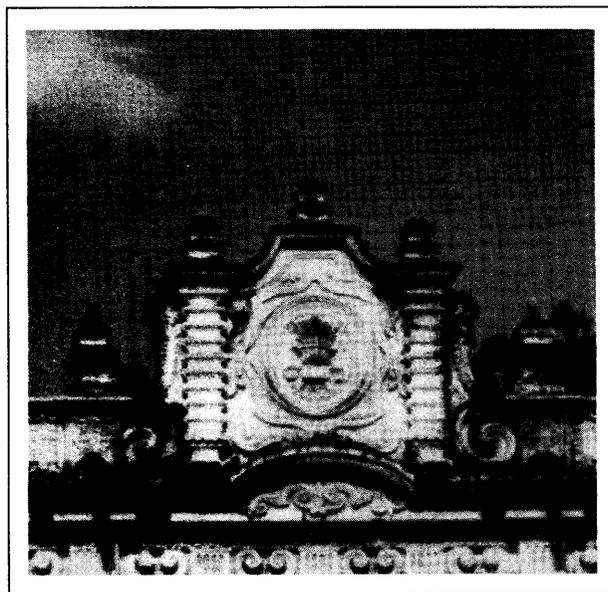
⁶ *Ibid.*, p. 95.v

⁷ *Ibid.*, p. 25.

fuegos de plaza los que alumbraban por arriba... *Oigasté* los yankees se azoraron, nosotros en mil voces gritaron ¡Viva México!... ¡Coyones, no corran!... Estábamos sobre sus baterías en la mera era del Molino del Rey...yo, y no sólo yo, veíamos al frente de la era unos montones de rama medio indinos, medio traicioneros; nada importa, decíamos...porque la *rejolina* seguía y los de Casa Mata hacían su deber... estábamos bebiéndonos el triunfo llenos de alegría... ¡*algame* Dios!, allí se la estaba luciendo de jefe don Leonardo Márquez.⁸

Los giros populares otorgan gracia y sentido del humor aun a los momentos angustiosos, como cuando Zapatilla recuerda haberse quedado “encaramado” en la rama de un árbol desde donde gritaba los “partes” y dice “yo no sé cómo no me rompí el bautismo, estaba casi volando”. Frente a los yanquis “muy grandotes, reventando de colorados y con sus mechas güeras, con sus caras como hechas todas de un solo molde”, no será raro que en los momentos de ilusión del triunfo sentencien que “iban a fumar de a once finos”.

En el relato surgen también los trazos de los tipos populares, una de las vetas más ricas en la obra de Prieto; la ubicación de un personaje, por ejemplo, se da mediante la fisonomía de los habitantes ciudadanos. Del general Nicolás Bravo, uno de los personajes históricos de quien hay muchos trazos para un retrato: “hombre grueso y corpulento, de furia levantada... de mirada franca y apacible”, “es como de piedra, su fisonomía no se contrae jamás... su valor tiene la temeridad del desprecio a la muerte”; de él sabemos que vivía “en la calle de la Joya, en el barrio de las de frente china y ojos dormidos, la flor y nata del *garbanzo*.”⁹



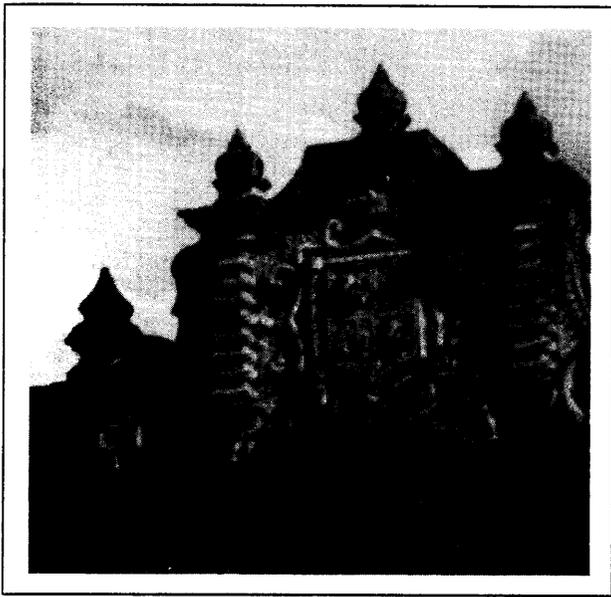
III

Los principales sucesos históricos de *Mi guerra del 47* son las batallas de Padierna, Molino del Rey, Chapultepec y la revuelta que se produjo cuando los soldados norteamericanos entraron al centro de la ciudad de México. El orden temporal responde al camino de Zapatilla, que comienza en la hacienda de San Antonio, cerca de Tlalpan, con los preparativos de la batalla de Padierna (18 de agosto), continúa en Molino del Rey y Chapultepec (7, 12 y 13 de septiembre) y termina en el zócalo de la capital (madrugada del 14 de septiembre).

Zapatilla narra en primera persona los hechos siguiendo una verdadera estrategia con la que Prieto se empeña en sostener la elevación de una lucha cruenta, como señalé al principio. Situado en lo alto, la mirada y la voz del narrador tocan los hechos de abajo, y desde este último punto, la realidad difícil, dolorosa, asciende mediante los actos heroicos, de suprema dignidad, frente a un enemigo difícil de vencer. El símbolo que concentra las aspiraciones de los mexicanos es la bandera cuyo lugar justo es la altura; su descenso es el motor de la lucha, su ascenso, el anhelo mayor. Así, la bandera mexicana se convierte en un personaje de gran importancia.

⁸ *Ibid.*, pp. 83-85.

⁹ *Ibid.*, pp. 15, 22, 123, 124, 28, 30.



Desde lo más alto de la hacienda de San Antonio, Zapatilla, a espaldas de los magníficos volcanes y frente a las lomas de San Angel, ve a su izquierda en el descenso de las montañas las casas y los árboles de Tlalpan, el Carmen, la “hundición” del río, y entre magüeyes un callejón de la Peña Pobre deja ver Padierna; a la derecha está Mal País, milpas, y en medio, como un presagio, la vista se detiene en Churubusco, “como un señor obeso que se hubiera apartado del camino para que no lo atropellara la gente”¹⁰. Mientras que el narrador recorre este paisaje, los generales Santa Anna y Bravo toman los anteojos y ven el cerro de Zacatepec, donde se encontraba el general Scott. En las miradas del narrador y de los militares se evidencian diversas intenciones; la de Zapatilla busca empatarse con el bello paisaje ya amenazado por la guerra, la de los generales busca construir la estrategia para atacar a los norteamericanos o al menos detenerlos. Para el narrador principal la altura, colindante con el cielo, permite también detener momentáneamente el tiempo —el suyo y el del relato—, entregar al lector estampas co-

¹⁰ *Ibid.*, p. 20.

mo la que se traza desde la torre de la Iglesia de Belem días después de la batalla de Chapultepec, cuando persistía el desaliento y la depresión:

A mi espalda tenía los volcanes, los lagos y las amarillas llanuras del Peñón... A mi izquierda, los llanos de Ixtapalapa con sus hileras de árboles, como procesión de señores sacerdotes... Al frente venía la calzada de Belem como un río de gente... más allá, a mi derecha, el acueducto sacando tantos ojos, trepando mirando lo que pasaba, las casas altas empenándose sobre los árboles, las casuchitas dispersas como al emprender la carrera por aquellos llanos, como borreguitos que se han quedado atrás del rebaño...¹¹

En las últimas líneas del fragmento anterior no puede ser más tangible el deseo del narrador de encontrar en los sitios que rodean la ciudad ojos cómplices para entender el caos interno y el de una ciudad a punto de ceder ante el enemigo, y también para espiarlo y atacarlo a su entrada al zócalo.

Cuando los norteamericanos ya se habían adueñado de Tacubaya, San Ángel y Coapa, el narrador sube a las lomas de los Morales y comienza a variar las estampas: a la derecha, un ejército mexicano de caballería, a la izquierda “azuleaba como si se hubieran derretido los montes, la tropa yankee”, en el centro estaba la promesa del triunfo en las fuerzas de León, de Balderas y de Echegaray. Para reforzar esta perspectiva desde lo alto siguen los retratos de estos militares, cuya fisonomía denota ánimo para encontrar la ansiada victoria:

León era acendrado, ancho de cuerpo, muy severo y muy aquello de atento con todos. Balderas era moreno, de ojos vivísimos, llena la cara, listo al moverse, juguetón y risueño; sus amigos le estimaban por sus dotes de caballero, sus soldados le adoraban... Miguel Echegaray

¹¹ *Ibid.*, p. 108.



es alto, bien plantado, rubio, de grandes bigotes; se ponía como un camarón en la fatiga...¹²

Pero la anhelada victoria no llega, sólo ha habido relámpagos como en Padierna y en Molino del Rey. Los momentos aciagos se multiplican, ¿cómo entonces seguir defendiendo la altura cuando lo de abajo, la realidad se impone? Comenzará una progresiva fusión de las dos perspectivas en el relato de la batalla de Molino del Rey (8 y 9 de septiembre). Desde abajo, la derrota se concentra en el silencio ocasionado por la orden que tenían los soldados de permanecer sentados, con el fusil entre las piernas. La inmovilidad otorga heroicidad al ejército mexicano. A merced de las balas norteamericanas, los mexicanos encontraron

aquella muerte sin ruido; aquel terror concentrado sin más desahogo que el ¡ay! del herido... Morir matando: morir entre la embriaguez de las músicas, de los vivos; morir flameando nuestras banderas al eco de los clarines... Pero de-

jarse matar así en silencio... como quien atraviesa a oscuras por entre asesinos, eso está sobre todo lo que se puede contar.¹³

Aquel silencio es interrumpido al atardecer por un repique de triunfo en el centro de la ciudad ordenado por Santa Anna: "nadie puede figurarse el mal efecto que hizo el embuste oficial; era como esas abiertas de ojos y esa risa forzada de los cadáveres galvanizados"¹⁴. La celebración en falso interrumpe también el duelo, la depresión que antes había cobrado altura y heroicidad. Pero el anhelo del narrador persigue de nuevo las alturas, se sitúa en

¹³ *Ibid.*, pp. 58-59.

¹⁴ *Ibid.*, p. 46. La intervención del presidente Santa Anna es tratada con ambivalencia; a veces se subraya su apoyo a la lucha, otras como la celebración en falso es censurada. En *Memorias de mis tiempos*, cuando Prieto se refiere a su propia participación en la guerra bajo las órdenes del general Valencia dice: "conservo impresiones horriblemente dolorosas de la saña, la envidia, de las pasiones personales de Valencia y de Santa Anna, las hostilidades de sus círculos". En edición citada, p. 402.

¹² *Ibid.*, p. 34.

Chapultepec al anochecer tras la cruenta batalla del 12 de septiembre. Mira hacia abajo el bosque, donde los viejos ahuehuetes parecían quejarse junto con los soldados heridos. Arriba se encontraba la ilusión del triunfo, los alumnos del Colegio Militar “se entretenían con la esperanza de sus triunfos al siguiente día; se oían por allí risas y contento, sí, señor, contento, apenas puede creerse”¹⁵. Mas esta ráfaga de esperanza mostraba ya su fragilidad pues las alturas estaban ya sumamente amenazadas: desde el mirador casi en tinieblas se veían cadáveres y heridos, era un “recinto pavoroso de lamentos, quejidos y lágrimas”.

La angustia de Zapatilla en aquél anochecer imprime la confusión de las perspectivas de la narración, por eso se obsesiona con dos pensamientos: la vergüenza de no haber sido herido en la batalla y el deseo de escribir a Cuca. En uno y otro, Prieto sigue retratando al protagonista, mostrando su elevado espíritu y hasta su “furor poético” que le viene con el recuerdo de los recados de Cuca, quien siempre le pide cuidarse y le envía todo género de bendiciones; entonces Zapatilla escribía:

Truena al cañón, se arrecia la bronda.
Y el grito maldición al yankee impío,
Y cuando quiero renovar mi brío,
Me acuerdo con los ojos de mi Cuca.
Pero este consonante en uca, me trabuca,
Me machuca, me hiciera erizar la peluca,
se entiende, si fuera yo señor...de peluca.¹⁶

¹⁵ *Ibid.*, p. 65. En el episodio de Chapultepec no figuran los “Niños Héroe”. Los “catrincitos del colegio” que se llegan a mencionar lateralmente son Márquez, Escutia, el “chatillo” Barrerita, el “chapulín” a quien apodaban el “Duende”. Todo parece indicar que en 1875, año de la escritura de *Mi guerra del 47*, no se había acuñado todavía la heroicidad de los cadetes del Colegio Militar, aunque sí aparecen hechos semejantes, como el del soldado Margarito Suazo, quien durante la batalla de Molino del Rey, ya herido, se envuelve en la bandera nacional y así muere.

¹⁶ *Ibid.*, p. 68.

Como una sonrisa, los versos de Zapatilla se intercalan entre la tristeza del anochecer del día 12 de septiembre y el amanecer del 13 cuando sucederá “lo mero bueno”. Para contrarrestar aquel día aciago, Zapatilla narra el episodio de Santiago Xicoténcatl, jefe del batallón de San Blas, “un indito que no se daba tlaco por él”. Herido, se levanta y “riega los enemigos a sus pies”; al morir los gritos de ¡Viva México! y ¡San Blas siempre vence! le imprimían la calidad de héroe.

Después de la batalla de Chapultepec, Zapatilla se refugia en el rancho de la Teja, precisamente en un sitio propicio para mirar desde arriba, a espaldas de Chapultepec, en el punto donde comenzaban a abrirse las dos piernas del compás de entrada a la ciudad de México, las calzadas de Belem y de Verónica. La vista desde allí, confiesa Zapatilla, le parece ya ajena como si la ciudad de México ya no le perteneciera: “Yo tenía un abismo en el alma y un nudo en el entendimiento; me parecía que otro señor estaba dentro de mí, viendo lo que pasaba, asomado a mis ojos como un balcón”¹⁷. En tal estado, sigue mirando y oyendo lo de abajo: San Cosme, Buena Vista, San Fernando, Paseo Nuevo, donde estaba el “mero siquirisi”. La rapidez de la vista que sigue el movimiento de lo de abajo se convierte en “un abrir y cerrar de ojos”, señal de que el vértigo del enfrentamiento callejero se había apoderado ya de todo, inclusive del relato; la mirada de Zapatilla se confunde ya con la acción, con su acción, recurso eficaz para narrar el episodio final en el que Prieto reconoce la intervención del pueblo que se enfrasca en una batalla no planeada, que pasa por alto el armisticio e intenta impedir la ocupación del Palacio Nacional por los norteamericanos. La muchedumbre está compuesta por léperos, sacerdotes, comerciantes, artesanos, que durante una jornada entera desafiaron a los yanquis. En ésta, la última derrota de los mexicanos, el ruido de la batalla enaltece, es opuesto al silencio humillante de Molino del Rey:

¹⁷ *Ibid.*, pp. 80-81.

Sin dirección, desangrándose, desgarrado, corriendo como ciego entre abismos, buscando a la patria que se le iba de dentro de sus brazos, así fue el pueblo, así le vencía el abandono de sus defensores y de los poderosos: pero aquel ruido de guerra hacía compañía al alma, en ese ruido había patria y esperanza.¹⁸

Las frases anteriores denotan el homenaje de Prieto a una batalla que eleva la dignidad de los mexicanos y en el ámbito del relato otorga plenitud al soldado Zapatilla cuando es herido en una pierna, hecho que lo libera de la vergüenza de haber salido ileso en otras batallas.

Como mencioné el principio de este apartado, la bandera mexicana despliega su valor simbólico y opera como la imagen del punto de vista narrativo; desde lo alto, en su justo lugar, incita a la defensa de México; desde abajo, en una posición humillante, realza las virtudes de los soldados y les da nuevos ánimos para los combates. Quizá como en todas las guerras, en la de 1847 el ondear de la bandera en lo alto resulta crucial; Zapatilla y casi todos los personajes la miran, por eso es que la bandera, además de un símbolo patrio, es un personaje, el personaje más mirado, el que une el anhelo de la victoria con el sinsabor de la derrota, la estrategia militar con el sentido común del ejército no regular.

La peor desdicha de Zapatilla es el descenso de la bandera; en casi todos sus relatos desde lo alto la



busca. Cuando observa junto con el general Bravo el avance de los norteamericanos hacia Padierna dice:

vimos patentemente con el anteojo, alzarse un grupo, bajar a estrujones nuestra bandera, y después desplegarse lenta y en toda su extensión la bandera americana; yo lloraba como una mujer... el general me puso la mano en el hombro... ¡Caramba!, ¡Me hubiera querido morir!¹⁹

A partir de la batalla de Padierna, el descenso de la bandera mexicana va en paralelo con las derrotas; su ascenso se logrará a través de los actos de valentía de los soldados. Uno de éstos, por ejemplo, es el de Margarito Suazo, quien herido de muerte en la batalla de Molino del Rey tomó la bandera y la envolvió en su cuerpo, así fue encontrado por el enemigo y así muere. La prueba de ese acto es la bandera agujerada y “con manchas que dicen clarito que estuvo empapada de sangre” que la madre del soldado guardaba.

¹⁸ *Ibid.*, p. 150. En el reproche al abandono de los mandos militares, Prieto se refiere a que Santa Anna envió algún refuerzo de poca ayuda. El gobernador Veramendi llamó al orden puesto que ya se había firmado el armisticio. Sobre este llamado, José María Roa Bárcena dice: “Si la parte del pueblo que se alzó en armas obedecía a un sentimiento noble y cumplía un deber patriótico, el ayuntamiento al procurar la cesación de las hostilidades cumplía la más sagrada de las obligaciones a su cargo respecto a la ciudad”. En *Recuerdos de la invasión norteamericana 1846-1848. Por un joven de entonces*. México, Edición de la Librería Madrileña de Juan Buxó y Ca., 1883, p. 487.

¹⁹ *Ibid.*, p. 23.

Si la bandera mexicana continuaba abajo, había que impedir que la norteamericana ascendiera. Este intento encuentra su mejor realización en la batalla que la muchedumbre emprende contra los yanquis. El Palacio Nacional vacío, como “cuerpo sin alma”, debía quedar a salvo, un hombre de apellido Barroso “aserró el astabandera para que se colgaran en su narices los yankees su bandera con todo y estrellas”. Sin embargo, el lienzo de las barras y las estrellas ascendió, los yanquis “la revoleaban, como si nos pegaran un puñal en el pecho, aquello era darnos con el trapo puerco en la cara”²⁰.

IV

La perspectiva de la narración de *Mi guerra del 47* se erige como la defensa de lo elevado, sea desde arriba o desde abajo. Prieto consigue el ascenso situándose como detrás del antejo, como un estratega militar, y cede la voz a Zapatilla, quien con su lenguaje sencillo, dicharachero, cuenta las experiencias de la guerra años después de ésta, y para reforzar la verosimilitud, le da la voz a otros testigos y actores de los sucesos. En la combinatoria de los puntos de vista, desde arriba el narrador se hace acompañar de la majestuosidad del valle de México, él mismo traza y tiende un cerco para defenderlo del invasor norteamericano; hacia abajo busca subrayar un descenso digno a través de momentos heroicos que dan altura a una realidad cruel, dolorosa.

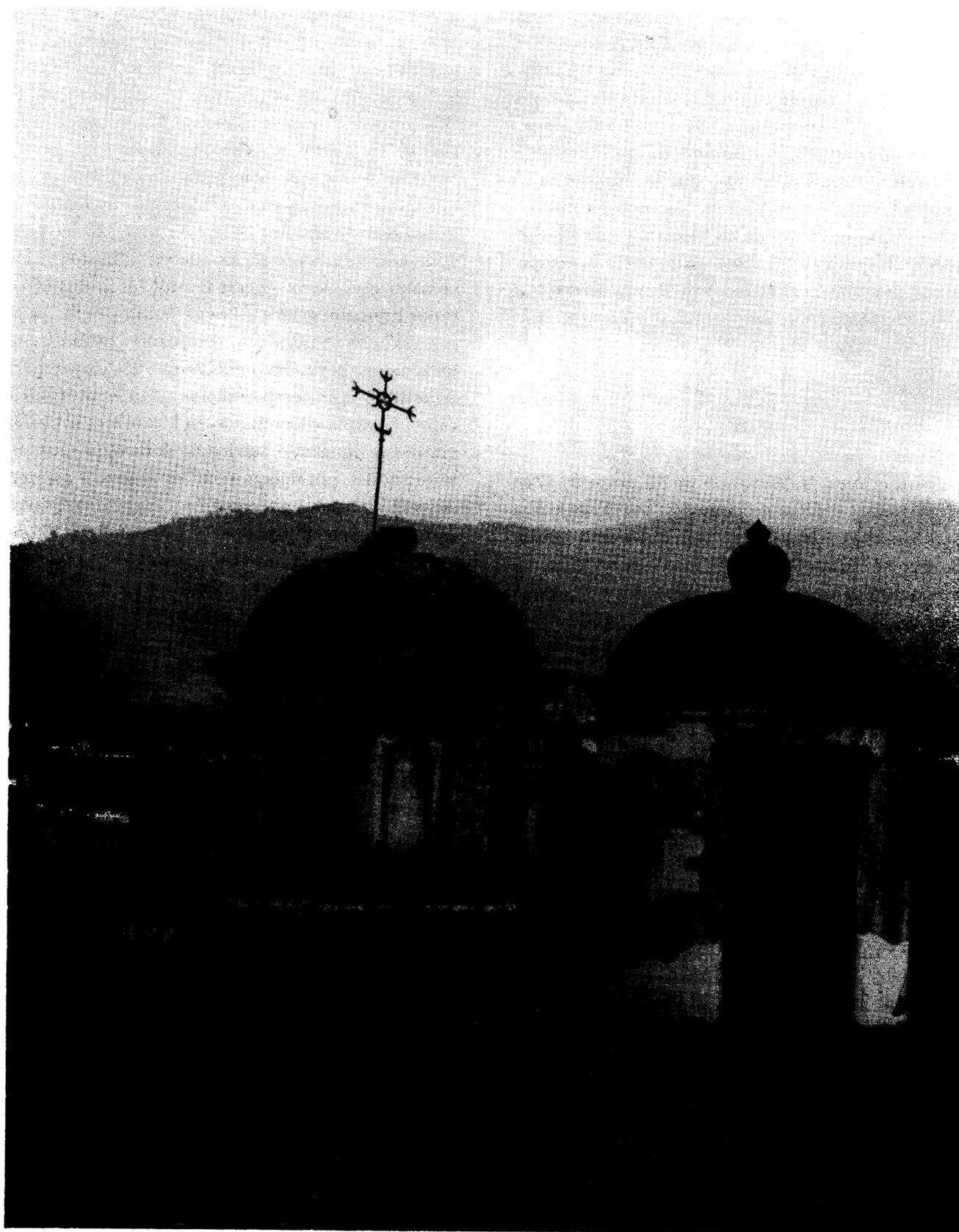
Distante veintiocho años de la intervención norteamericana, Prieto entregaba a los lectores de 1875 las “Memorias de Zapatilla”, un texto proteico que deja ver al menos dos intenciones. La primera es la veracidad de los sucesos, a tal grado que el último capítulo del texto es una carta dirigida a “don Guillermo Prieto, por otro nombre o apelativo, Fidel” de un lector que junto otros “probes, pero muy patriotas” se reúne los domingos en la fonda “La Violeta”

a leer las “Charlas Domingueras”. El lector aclara y precisa algunos hechos de la batalla de Molino del Rey, como el asunto de la resistencia y el ofrecimiento que le hicieron al general Nicolás Bravo de recibir refuerzos para el asalto de Chapultepec, a lo cual él respondió que no necesitaba más gente: “¿qué no ven que la están matando de violín? yo lo que quiero son cañones”. Este lector también avala los sucesos narrados en *Mi guerra del 47*, con lo cual podemos corroborar ahora que en 1875, los viejos combatientes de la guerra contra los norteamericanos leían con avidez a Prieto, escritor de la “vieja guardia” que se negaba a desaparecer de la escena nacional. Es previsible también que los jóvenes lectores de 1875 no comprendieran plenamente el concepto de patria encumbrado en la bandera nacional porque en aquél año México no se debatía entre intervenciones extranjeras y luchas internas, aunque ese público leía los poemas y los romances de Prieto, según lo señalé al principio, y seguramente se conmovía ante un pasado cruento pero embellecido. La segunda intención de *Mi guerra del 47* se descubre en la trama eficazmente gobernada por un punto de vista que construye la verosimilitud literaria y otorga el sentido a la guerra: una celebración de la libertad, a pesar de la derrota; así lo expresa Zapatilla al final de sus memorias:

Cuca es mi amparo y mi delicia, tenemos tres patriotas como unos serafines. Cuando llega el 15 de septiembre ...A la hora del grito les digo a mis hijos y a Cuca lleno de alegría: ¡a la plaza muchachos, a la plaza, vámonos al grito y a recordar también la fiesta del pueblo del 47.²¹ ■

²⁰ *Ibid.*, pp. 116 y 125.

²¹ *Ibid.*, p. 160.



ANTECEDENTES LITERARIOS DE LOS ALEMANES LIBRES

Ma. Clotilde Rivera*

Durante los años 1939-1941 ingresaron a México escritores y periodistas de habla alemana, fugitivos antifascistas que encontraron asilo en este país. A fines de enero de 1942 fundaron el Movimiento Alemania Libre con el propósito de luchar en contra del fascismo y de apoyar a los países aliados.

La principal actividad de los Alemanes Libres fue la publicación de la revista *Freies Deutschland. Alemania Libre* (1941-1946), puesto que funcionó como órgano de su movimiento.

El núcleo de escritores que sostuvo con vida a la revista está formado por: Bodo Uhse, F. C. Weiskopf, Egon Erwin Kisch, Paul Mayer y Anna Seghers; reforzados por la frecuente colaboración de Alexander Abusch, Johannes R. Becher, Lion Feuchtwanger, Heinrich Mann, Theodor Balk, Ferdinand Bruckner, Kurt Stern, Bruno Frei y Ludwig Renn. Estos escritores tuvieron, en su mayoría, desde antes de 1933 y después, durante el exilio, una trayectoria común en el campo político-literario, sin dejar de existir fuertes divergencias entre ellos.

Hacia los años veinte en Alemania se impulsó a los escritores a crear un arte estrechamente vinculado con la clase obrera. Esta clase social debía servir como nutriente fundamental para el desarrollo de un arte realista, combativo, revolucionario y auténticamente popular. Abusch fue el primer escritor proletario revolucionario en quien se dio la compatibilidad de los intereses políticos con los literarios, en 1922 declaró:

Nosotros los comunistas debemos reconocer la importancia de la propaganda artística y cultural como una ampliación de nuestras posibilidades de acción.¹

El 19 de octubre de 1928 se fundó la Liga de Escritores Proletarios Revolucionarios para la edificación de una nueva literatura perteneciente a la clase obrera, la cual en la práctica ya daba sus primeros frutos, pero era necesario marcar los lineamientos teóricos. J. R. Becher refiriéndose al contenido de esta nueva literatura señaló:

El escritor revolucionario proletario no vive para sí mismo, está al servicio de su clase y con ello al servicio de la humanidad; miles, innumerables cientos de miles, son colaboradores de su obra, y lo que él escriba será el decir, será la expresión de aquello que suceda a su alrededor, de aquello que sea sentido y pensado junto con él.²

Fue Friedrich Wolf quien dentro de esta liga designó la función de la literatura como un arma, pues consideraba que el escritor de ese entonces ante tanta miseria, necesidades y luchas sociales no debía dulcificar la situación con promesas sino que

¹ Alfred Klein, *Im Auftrag ihrer Klasse*, p. 311.

² Horst Halfmann, *Textsammlung zur Literatur*, p. 231.

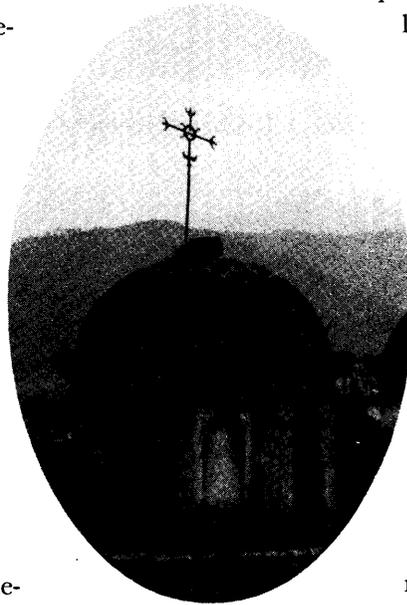
sus pensamientos, sus palabras serían indispensables para el ataque, serían como las armas... El poeta tiene la tarea de moldear las armas. Al obrero le corresponde empuñarlas.³

En el aspecto formal fue Kisch quien propuso el reportaje como el género combativo y artístico que permitía la realización de esta doble actividad del escritor socialmente comprometido.

El órgano de difusión de esta liga fue la revista *Viraje a la izquierda* (*Linkskurve*) que apareció mensualmente a partir de agosto de 1929 hasta diciembre de 1932, cuyos editores fueron Becher, Kläuber y Renn. Balk apareció en todos los números como redactor. Los puntos de su programa fueron los siguientes:

- 1.- Impulsar el desarrollo de la literatura proletaria revolucionaria para obligar al lector a que tome conciencia, y si es posible, dirigirlo a la acción.
- 2.- Difundir una teoría de la literatura proletaria revolucionaria.
- 3.- Criticar la literatura burguesa.
- 4.- Unificar a todos los escritores proletarios revolucionarios.
- 5.- Defender a la Unión Soviética.⁴

En sus diferentes números se trataron fundamentalmente problemas teóricos sobre la creación literaria. Las discusiones de esos problemas provocaron que se formaran dos grupos, uno integrado por Lukács, Becher, Gábor y Kurella y el otro por: Brecht,



Benjamin, Eisler y Bloch. El grupo de Lukács estaba en pro de las formas tradicionales del realismo del siglo XIX, mientras que el grupo de Brecht las rechazaba por considerarlas políticamente ineficaces y artísticamente improductivas, pues este grupo proponía aprovechar el desarrollo de las nuevas técnicas de reproducción. Benjamin proponía "un proceso violento de refundición de las formas literarias."⁵

Viraje a la izquierda (*Linkskurve*) termina con un número en contra de Brecht, quien ya se encontraba en el exilio sin poder continuar el debate. Sin embargo, ambos grupos continuaron más tarde, en los años de exilio hacia 1937-1939, discutiendo en torno al Expresionismo y al Realismo.

La valoración que posteriormente da Lukács a la literatura revolucionaria es que ésta representó un progreso ideológico y moral, pero perdió fuerza artística, se quedó en el estilo informativo sin lograr plasmar con la verdadera fuerza estilística lo que su riqueza temática requería. El contenido de la mayoría de estas obras no reflejó el mundo como era en realidad, sino como debía ser a juicio de los autores.⁶

Con esta primera experiencia en la que se le asignó a la literatura el de ser un arma ideológica, arma que no pudo evitar la toma del poder por el fascismo, emigraron los integrantes de la Liga de Escritores Proletarios Revolucionarios.

Tres fueron los centros en donde se reunieron los escritores antifascistas durante la emigración: Moscú, París y Praga.

Una de las primeras revistas que aparecieron en el exilio fue *Nuevas hojas alemanas* (*Neue Deutsche Blätter*), publicada en Praga en 1933; el consejo de redactores

³ Horst Halfmann, *op.cit.*, p. 221.

⁴ Para ese entonces se encontraban divididos en dos grandes grupos: I.- El grupo de escritores burgueses revolucionarios integrado por: Becher, Renn, Seghers, Weinert y Wolf. II.- El grupo de los escritores proletarios y corresponsales obreros entre ellos: Bredel, Marchwitza y Grünberg.

⁵ *Ibidem.*, p. 20.

⁶ Georg Lukács, *Nueva historia de la Literatura Alemana*, p. 174.

estaba formado por: Oscar Maria Graf, Wieland Herzfelde, Anna Seghers y Jan Petersen. El propósito de esta publicación era “combatir al fascismo por medio de la palabra poética y crítica.”⁷ En ese mismo año se fundó en París la Sociedad Alemana de Gente de Letras cuyo objetivo era reunir y unificar las diferentes fuerzas antifascistas; en esta sociedad trabajaron activamente Kisch, Seghers, Uhse, Abusch, Leonhard, Schroeder y Frei.

En 1935 se llevó a cabo en la ciudad de París el primer Congreso para la Defensa de la Cultura en la cual se denunció a nivel internacional la represión fascista; en este congreso y en el de Bruselas del Partido Comunista Alemán⁸ se dieron las bases para la creación del Frente popular Alemán: un frente común para combatir al enemigo común. Hasta febrero de 1936 se pudo establecer oficialmente el frente en París. En él los integrantes de la Liga de Escritores Proletarios Revolucionarios continuaron las discusiones teóricas sobre la creación literaria.

A partir de este momento la función del escritor, y por consiguiente la de la literatura, se diversificó: el escritor tenía que informar al mundo sobre lo que sucedía en el interior de Alemania, a su vez mantenía contacto con la oposición ilegal, clandestina, y la proveía de material literario para fortalecer al movimiento de resistencia en el interior de su patria; por otro lado, trataba de vivificar la gran tradición del genio alemán y su lengua, tradición para la cual ya no había sitio alguno en su país de origen, e intentaba desarrollarla con su propia contribución a la creación literaria.

Entre los materiales que pasaron ilegalmente a Alemania se encontraban los ejemplares, fotográfica-

mente reducidos, de la revista *Contraataque* (*Gegen-Angriff*) planeada en Praga por Weiskopf, Herzfelde y Frei sin poder publicarla por carecer de fondos. En 1934 lograron editarla en París con el propósito de guiar el contraataque antifascista teniendo como lema: “Ellos son la Alemania de hoy, nosotros somos la Alemania de mañana.”⁹

En el Congreso para la Defensa de la Cultura se propuso la edición de una revista de Literatura Alemana que apareciese con regularidad y que llevara por título *La palabra* (*Das Wort*). En julio de 1936 apareció en Moscú el primer número, con grandes esfuerzos porque no tenían dinero. La redacción estuvo a cargo de Brecht que se encontraba en Dinamarca, de Feuchtwanger quien radicaba en Francia y de Willi Bredel quien vivía en Moscú, pero a los seis meses fue Erpenbeck, con ayuda de Weiskopf, quien se hizo cargo de la revista porque Bredel se fue a España. La comunicación entre los miembros del consejo de redacción se mantuvo por correo. La revista *La palabra* fue en sus fundamentos y en su orientación democrática y antifascista. Se le consideraba un producto del Frente Popular Alemán pues en torno a ella se aglutinaron escritores comunistas, cristianos, aquellos que no pertenecían a partido alguno, nacionalistas enemigos del dirigente fascista, anarquistas liberales, pacifistas y demócratas burgueses.¹⁰ En ella culminaron diferentes corrientes y tendencias literarias de ese entonces. La mayoría de sus ensayos se abocaron a la discusión sobre Expresionismo y Realismo; en marzo de 1939 salió el último número.

La revista que estuvo presente durante todo el exilio y que también se mantuvo estrechamente vinculada con los alemanes libres¹¹ fue *Literatura Internacional* (*Internationale Literatur*), órgano central de la Agrupación Internacional de los Escritores Revolu-

⁷ Franz Carl Weiskopf, *Unter fremden Himmeln*, p. 54.

⁸ “En 1935 el Congreso de Bruselas del Partido Comunista Alemán apeló a cada uno de los comunistas para unificar todas las fuerzas de habla alemana en torno al Frente Popular Antifascista y oponerlas a la reacción de la cultura fascista y rescatar el tesoro espiritual del pueblo alemán (su lengua, su literatura, su arte y su ciencia) custodiándolo y elevándolo.” Wolfgang Kiessling, *Alemania Libre in Mexiko I.*, p. 35.

⁹ Bruno Frei, *Papiersäbel*, p. 168.

¹⁰ Fritz Erpenbeck, *Das Wort*, Tomo: Registro, p. 7.

¹¹ Varias fueron las publicaciones que tuvieron relación con la trayectoria de los alemanes libres como: *Periódico Central Alemán* (*Deutsche Zentralzeitung*), *Construcción* (*Aufbau*), *La Nueva Tribuna del Mundo* (*Die neue Weltbühne*) y otras.

cionarios. Esta publicación también sirvió como foro para las discusiones sobre problemas teóricos de la creación literaria, publicándose en ella principalmente los escritos de Lukács.¹²

Hasta 1940 las diferentes publicaciones en el exilio ayudaron a mantener la unidad dentro del bloque antifascista, objetivo difícil de lograr debido a la diversidad de tendencias. Posteriormente fue Becher el escritor más activo en la lucha para mantener unidos a los antifascistas pues consideraba que ante todo era necesario que la literatura alemana sobreviviera. En esos años de exilio la función de la literatura fue la de subsistir, la de evitar su extinción. Para lograrlo, unos se acogieron con mayor fuerza a la función de la literatura que considera la palabra del escritor como un arma, un arma al servicio de la humanidad; otros sucumbieron.

Una gran parte de los alemanes libres en México estaban convencidos de que la literatura funcionaba como un arma, arma que estaban dispuestos a utilizar para lograr la derrota del fascismo; pero las vivencias que habían tenido de 1939 a 1941 determinaron que la producción publicada en la primera etapa de la revista *Alemania Libre*, reflejara que en esos momentos dicha función ya había sido reemplazada por otra que tenía la prioridad, pues era imperiosa la necesidad de exteriorizar todo lo que llevaban guardado en la memoria y de desahogar todo aquello que oprimía sus corazones. A tal grado que en el primer número de la revista no aparece un programa elaborado sino sólo una declaración en la que se manifiesta su carácter de urgencia

Escritores que no pueden
quedarse mudos, cuando en el campo
de batalla de Moscú se decide el destino
de las generaciones venideras...¹³

En esta primera etapa se refleja ese "impulso natural de narrar lo vivido, como el narrador de histo-

rias que acaba de llegar de un largo viaje en que ha conocido las maravillas y el terror"¹⁴, pero no fueron maravillas, sino terror, caos y destrucción lo que los alemanes libres nos pudieron contar; pues funcionaron como testigos, cronistas y protagonistas de ese momento histórico, de ahí el carácter autobiográfico tan marcado que tiene la mayoría de sus producciones literarias.

La narración "En la fuga." de Balder Olden¹⁵ logra transmitir al lector las vivencias que predominaron en esos años como fue la invasión a Francia por el ejército fascista, poniéndose así en peligro las vidas de los antifascistas radicados en ese país; viéndose éstos obligados a vivir en un continuo huir, escapar, esconderse del enemigo, dar grandes rodeos para evitarlo. El miedo y el temor eran más fuertes que el hambre, la sed y el cansancio. Los protagonistas quienes son dos fugitivos, uno de ellos Olden, prefieren morir de hambre que caer en manos de sus enemigos. Sin embargo la búsqueda de una posible salvación hace que los personajes vayan siempre sin rumbo conocido pero sin perder el objetivo principal: el cruzar las fronteras. Ante tantas vicisitudes se clama a Dios, se le reclama y como último recurso se le busca sin creer en Él. La salvación de los personajes se da por casualidad, por suerte, por lo inesperado o por solidaridad. El suspenso y la tensión que viven los personajes reflejados en el manejo del lenguaje hacen de esta narración una obra de calidad.

El narrador toma lo narrado de la experiencia, de la propia o de la que le han relatado. Y a su vez la convierte en experiencia de los que escuchan su historia. El narrador transmite pero no inventa; ¿qué transmite? La experiencia que va de boca en boca; dice Walter Benjamin, y Fernando Savater diría que transmite la esperanza de los hombres en sus propias posibilidades. Como se ha dicho, no hay esperanza sino en los recuerdos...¹⁶ y son los recuerdos de

¹² Helga Gallas, *Marxistische Literaturtheorie. Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionär Schriftsteller*, p. 91.

¹³ *Alemania Libre*, Vol. 1, No. 1, p. 31, 1941.

¹⁴ *Alemania Libre*, Vol. 1, No.12, p. 23, 1942.

¹⁵ Fernando Savater, *La infancia recuperada*, p. 19.

¹⁶ Fernando Savater, *op. cit.*, p. 23.

Kantorowics de la guerra civil española¹⁷ los que nos van a transmitir las vivencias que le fueron narradas por el teniente Fritz Giga, minero desempleado, comunista, quien en Alemania, durante los primeros años en los que el fascismo se impuso, participó en la lucha clandestina. El narrador plasma con bastante crudeza las torturas a las que fue sometido el personaje al caer en manos de los fascistas y hace resaltar los valores morales del combatiente quien en los instantes de intenso dolor temía más el denunciar a sus camaradas que morir. La salvación del personaje se debió a que los fascistas lo tomaron por muerto, por el humanismo de un médico alemán quien decidió salvarle la vida hasta el último momento sin tomar en cuenta la presión que ejercían sobre él los fascistas para que lo entregara y por las actividades del movimiento de resistencia infiltrado en las filas del fascismo. Giga, al narrar sus vivencias, transmitió la esperanza a aquellos brigadistas que se encontraban desde hacía diez semanas sitiados en las trincheras españolas, a punto de congelarse mientras continuaban en espera de ser rescatados; y a su vez Kantorowicz logró transmitir con esta narración la esperanza a los lectores, de aquel entonces, de la revista *Alemania Libre*.

La mayoría de las obras que forman esta etapa se ubican en los días que pasaron en los campos de concentración antes de emigrar a México. Su conjunto hace un resumen, una recopilación de informes acerca de los hechos en los que encontraron una gran crueldad, deshumanización y humillación, en los que fueron testigos de innumerables muertes, ya fueran crímenes o suicidios, o bien causadas por enfermedades, frío, sed o hambre. Sucesos que los

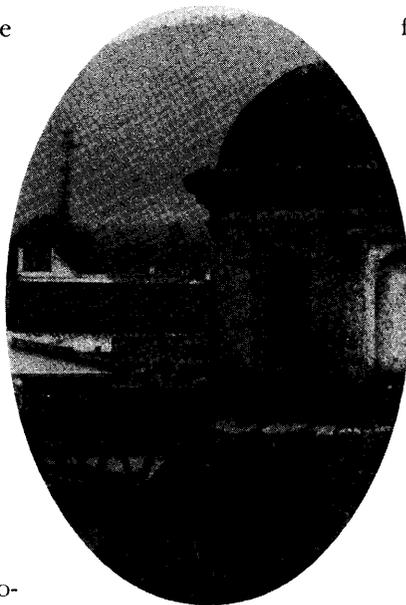
obligaron a separarse de sus familiares, en los que no sólo perdieron sus pertenencias sino también la alegría de vivir. Situaciones que los llenaron de incertidumbre, desesperanza y tristeza culminando éstas en un cansancio mortal.

A pesar del pronunciado carácter informativo que tienen estas producciones literarias, no pudieron ser sustituidas por el trabajo de los periodistas o reporteros porque “el escritor sabe decir algo, que otros no saben decir, logra narrar lo que otros no pueden narrar.”¹⁸

Tres meses después de la aparición del primer número de la revista, se publicó el programa del movimiento de los alemanes libres, cuyo último punto planteó el lineamiento que debía tener la función de la literatura: “Por la defensa e impulso de la cultura alemana.”

Años más tarde Alexander Abusch declaró que los fundadores de la revista *Alemania Libre* la crearon con la intención de unificar los propósitos de las revistas *La palabra* y *Literatura Internacional*; también se propusieron cumplir como tarea fundamental: respetar el carácter político y cultural de las publicaciones, en el sentido que dio la política inicial del amplio Frente Popular Alemán.¹⁹

El haber concebido que cultura y política siempre forman una unidad inseparable, determinó que a nivel ideológico quedara fuertemente arraigada la función de la literatura dentro de la lucha de clases como un arma. Esto se dio en el campo de la razón, de lo analizado, de lo meditado, discutido y programado, pero a nivel creativo en muchos casos no se cum-



¹⁷ “Rächer seines eigenen Todes” en *Alemania Libre*, vol. 2, No. 3, p. 22, 1943.

¹⁸ Ilja Ehrenburg, “Pflichten des Schriftstellers” en *Alemania Libre*, vol. 3, No. 6, p. 27, 1944.

¹⁹ Alexander Abusch, prólogo de Volker Riedel. 1975. *Freies Deutschland. México 1941-1946.*, Bibliographie einer Zeitschrift, p. 7.

plió o bien quedó en un lugar secundario. Sin embargo, en esta segunda fase de la primera etapa de la revista tuvo la fuerza suficiente como para que, tanto en el terreno de lo teórico, como en el de lo creativo, esta función literaria fructificara. Así lo reconoció Alex Wedding [Grete Weiskopf]:

Las palabras de nosotros los escritores deben ser arma para las cosas buenas. Pero para que sean armas las palabras, primero deben ser leídas. Este ha sido el mérito de la *Alemania Libre*, el haber logrado que las palabras de muchos escritores sean armas para la libertad.²⁰

Siguiendo este lineamiento ideológico Ilja Ehrenburg se mostró más radical al declarar:

Para que el enemigo no sea una mera abstracción es necesaria la tarea del escritor, pues él ayuda a reconocer al enemigo. Nosotros los escritores debemos aprender a exteriorizar nuestros pensamientos con mayor velocidad, debemos pensar siempre en encontrar mejores medios y más eficaces, para la destrucción total del enemigo.²¹

Las producciones literarias pertenecientes a esta fase presentan como asunto principal: las luchas políticas, la toma del poder, la lucha ilegal y clandestina, traiciones, persecuciones, sabotajes, represiones etc. En ellas abunda la caracterización antagónica de los personajes: los buenos y los malos. Sus descripciones físicas: rostros, vestimentas etc., sus actitudes y valores morales, sus sentimientos y formas de expresarse, son presentados con características opues-

tas. También es frecuente que entre los malos estén infiltrados algunos de los buenos y que unos cuantos buenos decidan irse con los malos, conversión que se presenta por la debilidad del personaje o bien por la situación llena de corrupción. Los buenos por lo general son personajes anónimos, sencillos, comunes y corrientes: amas de casa, obreros, sirvientes, campesinos pobres, etc., quienes se juegan la vida al tomar una decisión firme en su actividad política, por lo general clandestina, o bien, por brindar ayuda y protección a los fugitivos antifascistas. Los malos son los oficiales y soldados fascistas. Personajes estereotipados, sin conflictos ni incertidumbres, se deben conducir siguiendo un modelo, un deber ser: "Nadie exige de ti que sepas algo. Para obedecer está el soldado, y nada más."²²

Una de las narraciones estéticamente mejor logradas es "Nada invento" de Max Aub (traducida por Kurt Stern.) Los hechos de la narración se desarrollan en el campo de concentración de Djelfa los cuales el autor da a conocer a través del ágil manejo de los diálogos. La intensidad de su crudeza la siente el lector con sólo leer unas cuantas líneas. Los personajes están bastante bien caracterizados y con ello el autor hace hincapié en que el enemigo no es únicamente el oficial fascista alemán sino todo aquel que se comporte como tal. Lo más bello de esta narración es la descripción poética del ambiente físico intercalada con el desarrollo de las acciones:

Las colinas están cubiertas de nieve, el cielo violáceo las roza con su pesadez ...

Los pabellones le ofrecen al viento sus formas de cono: la mitad de arriba blanca, la de abajo en-



²⁰ *Alemania Libre*, Vol. 1, No. 12, p. 7, 1942.

²¹ *Alemania Libre*, Vol. 1, No. 10, p. 24, 1942.

²² Ferdinand Bruckner, "Die Republik im Gefahr." en *Alemania Libre*, vol. 1, No. 12, p. 30, 1942.

negrecida por la humedad. En los alambres de púas florecen cristales ...

La nieve cubre la inmensa llanura, ligeramente ondulada. A lo lejos, hasta el fondo, porfían los montes con el viento haciéndolo aún más helado. Cumbres del Atlas del Sahara ...

El viento cortante barre la nieve de los techos ...
Comienza a nevar. El viento impulsa los copos horizontalmente. El panorama se sumerge en la blanca nada ...

El viento arreció. Djelfa tiene como cielo, sólo la nieve, como cobija, sólo el viento ...

En este campo mueren miles de hombres. El viento desconsolador corre tras la nieve para entregársela.²³

Como mensaje, mejor dicho como consigna, se da en estas obras que no se debe olvidar, en ninguna situación ni bajo cualquier circunstancia, lo principal: "lo que importa es aniquilar al enemigo."²⁴

Hermano cuídame bien a los niños,
Cuídalos así como a los tuyos.
Hermano cuídame bien a los niños,
No los dejes sufrir hambre, ni llorar
Les compras un vestidito a los tuyos,

Cómprales uno a los míos,
Uno que sea negro
Y otro rojo
Primero llevarán luto
Pero después,
Después matarán a los enemigos.

F. C. Weiskopf.²⁵

El sentimiento que predomina en las creaciones literarias de esta segunda fase es el odio a sus enemi-

gos, un rencor que no se puede exteriorizar abiertamente, que estará alimentando el deseo de venganza y fortaleciendo la esperanza de que llegará el día en que saldarán las cuentas. El vigor y la profundidad de estos sentimientos tienen su culminación en el poema "La procesión" de Günther Anders.

Se puede concluir que esta segunda fase de la revista *Alemania Libre* es la más consecuente con los lineamientos políticos y culturales que se expresaban ya en los antecedentes literarios de los alemanes libres. ■

Bibliografía

- Frei, Bruno. *Der Papiersäbel. Autobiographie*, Frankfurt am Main: S. Fischer. 1972.
- Gallas, Helga. *Marxistische Literaturtheorie. Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionär Schriftsteller*, Neuwied und Berlin: Luchterhand. 1971.
- Halfmann, Horst. *Textsammlung zur Literatur*. Leipzig: Deutsche Bucherei. 1969.
- Kiessling, Wolfgang. *Alemania Libre in Mexiko. I-II. Ein Beitrag zur Geschichte des antifaschistischen Exils (1941-1946)*. Berlin: Akademie Verlag. 1974.
- Klein, Alfred. *Im Auftrag ihrer Klasse. Weg und Leistung der deutschen Arbeiterschriftsteller 1918-1933*. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag. 1972.
- Lukacs, Georg. *Nueva historia de la Literatura Alemana*. Buenos Aires: Editorial La Pléyade. 1971.
- Riedel, Volker. *Freies Deutschland. México 1941-1946. Bibliographie einer Zeitschrift*. Pról. de Alexander Abusch. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag. 1975.
- Sabater, Fernando. *La infancia recuperada*. Madrid: Editorial Taurus. 1979.
- Weiskopf, Franz Carl. *Unter fremden Himmeln. Ein Abriss der deutschen Literatur-Exil 1933-1947*. Berlin: Dietz. 1948.

Hemerografía

- Freies Deutschland. Alemania Libre*. Noviembre 1941 a junio 1946. (*Neues Deutschland. Nueva Alemania*. A partir de enero 1945). Reimpresión con prólogo de Alexander Abusch e introducción de Wolfgang Kiessling. Leipzig: Zentralantiquariat. 1975.
- Das Wort. Literarische Monatschrift*. Postfacio de Fritz Erpenbeck. Berlin: Rütten & Loening. 1968.

²³ *Alemania Libre*, Vol. 2, No. 1, p. 29, 1943

²⁴ Edgar van Eyss, "Die Hauptsache" en *Alemania Libre*, vol. 2, No. 5, p. 23, 1943.

²⁵ *Alemania Libre*, vSSol. 2, No. 8, p. 21, 1943.



ESCRITURA Y SOCIEDAD:

LOS COMPROMISOS DE MAX AUB

Alejandra Herrera*

Entre muchas otras, quizá la virtud que más sobresale en la persona y la obra de Max Aub es la fidelidad, y me refiero aquí al sentido del fiel que señala María Moliner como la “Aguja colocada en el punto por donde se suspende el brazo de una balanza y que indica con su verticalidad que los pesos de ambos platillos son iguales”, es decir, están equilibrados. Me interesa hacer énfasis en el término verticalidad derivado del adjetivo vertical, porque alude al valor moral de un individuo, el que no se dobla, el que mantiene sus principios, ideales y fantasías. Si desde esta perspectiva enfocamos la obra literaria de Max Aub, se advierte en las páginas de su teatro y narrativa un eje central que es el propio autor y el logro de un equilibrio entre las formas y los contenidos. Casi siempre la fidelidad se traduce en un compromiso y el que es verdaderamente auténtico, implica una convicción interna, el estar convencido de que algo debe ser de un modo y no de otro. Esa acción, la de elegir entre lo uno y lo otro, no se puede dar más que en el ámbito de la libertad individual. Así, pues, la fidelidad y el compromiso de Aub es en primer lugar con su vocación: la palabra escrita, y, como se verá más adelante, con la realidad social.

Si hacemos un rápido recorrido por las primeras obras de este autor, se hace presente un Aub inmerso en la búsqueda de las vanguardias: experimentación formal, nuevas maneras de expresar. El volumen titulado *Yo vivo* es una alabanza festiva y alegre de la vida. La anécdota entendida como historia casi no existe, pero cede su lugar a una prosa sin mácula, minucio-

samente trabajada en la que las imágenes, verdaderamente plásticas, brillan a todas luces. Los temas de cada capítulo son momentos de la vida cotidiana, pero tratados desde una perspectiva artística que propone al lector una nueva manera de sentirlos o vivirlos. Doy algunos ejemplos: “Del despertar” es el instante en que el sujeto cobra conciencia de que la vida está hecha para él; “De la ducha” es el diario renacer, la sensación del agua, siempre renovadora, cuando choca con la piel; “De la playa y sus placeres” es la sensación nítida, que casi se vuelve conciencia, de pertenecer al universo: los cuatro elementos se condensan en el cuerpo humano; es, también, la conciencia y el asombro de que el movimiento es posible si la voluntad lo quiere. El hombre es continuidad del universo y la vida se advierte en el tiempo presente porque “El futuro no es nunca”, y el pasado ha conspirado para que aquí y ahora todo esté reunido para sorpresa y placer del sujeto capaz de agradecer tantos dones: “Espacio es la clave de la admiración” dice el autor. En “Del olor de la cocina”, “Del pescado”, “De la carne” y “Del beber”, Aub ofrece una descripción casi hiperrealista del olor de las viandas, de la maravilla visual de su presentación y del delicioso placer que consiste en saborear un trozo de carne o beber un trago de vino, previamente observado su color y disfrutado su aroma. El lector advertirá que la mesa está servida y que todos los sentidos han sido convocados.

“Del bosque” es el espacio en donde se reúnen Matilde y Enrique, únicos protagonistas humanos

* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

—porque cada objeto en este texto es una entidad literaria—. La belleza de los jóvenes, el descubrimiento erótico a través de una sensualidad paradójicamente reprimida y apremiante son los temas que habrán de repetirse en “De la blusa de Matilde”.

El estallido de la Guerra Civil Española interrumpió la terminación de estas espléndidas páginas. También cortó de tajo la vida literaria que iniciaba Max Aub, no en vano en su “Colofón” el autor se las dedica a sí mismo *in memoriam*.

Después, la lucha entre hermanos, los campos de concentración, la muerte y el exilio. Estas vivencias marcaron la obra literaria del Max trasterrado. Su compromiso se amplió, porque la palabra no sólo evoca, tiene significados, y hay que usarlas para ordenar, analizar y responder a la apremiante pregunta ¿qué pasó? De ahí una enorme cantidad de páginas en las que se pretende explicar este hecho social. El pasado se convierte, entonces, en el tema obsesivo del exiliado y Aub en sus páginas literarias da cuenta de ello. Existe la necesidad de explicar las causas que generaron este conflicto y sus dramáticas consecuencias: el triunfo de la dictadura de Franco y la emigración de los republicanos. Enfrentar una tarea semejante implica la necesidad de oponer la lucidez que busca la verdad a la pasión subjetiva de las simpatías personales: Aub opta por la lucidez, por la objetividad que pretende poner los hechos en su sitio, pero sin olvidar nunca que lo que hace es literatura, no historia. Es por esta razón que, si bien los temas aluden a problemas políticos y sociales, la condición humana, materia de lo literario, se expresa en toda su complejidad.

En adelante me referiré a los cuentos y relatos que considero centrales para ejemplificar lo mencionado. Se trata de “El Cojo”, “Enero sin nombre”, “Librada” y “El remate”.

El asunto de “El Cojo” puede resumirse en pocas líneas: el Cojo y su mujer son campesinos en Motril, lugar ubicado en el cruce de caminos a Málaga y Almería, en la provincia de Andalucía. El año en que inicia el texto es 1935, durante el cual la única hija sobreviviente de nueve hermanos, se casa. Es en agosto del año siguiente, cuando se le comunica al Cojo que el Comité le ha otorgado una parcela; desconfiado

aquél no acepta, pero lentamente comprende que el mundo puede presentar otro orden. La situación externa del Cojo, el ser ahora propietario de un trozo de tierra y el trabajo en aras de la colectividad, le cambian internamente; por primera vez se percibe a sí mismo como hombre. Pero la felicidad no es eterna. Un mes antes, en julio de 1936 la sublevación franquista inicia la Guerra Civil. La mujer y la hija del Cojo tienen que unirse al éxodo, mientras que él decide permanecer en su tierra, pues instintivamente opta por defenderla. En un enfrentamiento entre la guardia civil y los milicianos, la hija es herida y al morir da a luz a una niña, quien recibe el nombre de Esperanza. El Cojo armado con un fusil defiende su tierra; en esa situación de vida y muerte, se reconoce como un ser feliz.

“El Cojo” es, pues, un relato que da cuenta de los conflictos sociales, políticos y humanos a los que la República debió enfrentar en el año de 1936. A través del asunto mencionado, Aub da noticia al lector de la dureza de la vida en el campo, en la cual a base de un trabajo sin tregua y de un salario miserable los campesinos van deshumanizándose; es tal vez lo que Marx llamaría enajenación por el trabajo. En esas condiciones la vida ofrece pocas alternativas, el dolor constante, la repetición, la ausencia de todo cambio vuelven a los hombres espectros:

[...] El sueldo de seis reales al día. No se quejó nunca, pero amaneció mudo y se le fue ensombreciendo el rostro como a ella, que como mujer leal se le fue pareciendo a medida del tiempo pasado; y así fueron paridos al azar de las piedras hasta nueve varones y una hembra. El más chico murió de cinco años atropellado por un automóvil que desapareció sin rastro. Los entierros fueron las faenas más desagradables de todos esos años. (“El Cojo”, *Últimos cuentos de la guerra de España*. p. 11)

La comunicación entre los hombres, concretamente dentro del matrimonio del Cojo, brilla por ausente; las discusiones y cuestionamientos están bien para la gente de ciudad, no para los que día a día luchan por hacer a la tierra producir: “Ni ella se



acuerda del nombre del Cojo de Vera ni él del de ella. Ya no se hablan casi nunca, los ojos se les han vuelto pequeños porque ya no tienen qué mirar. Viven en su noche. La Virgen de las Angustias lo preside todo con manso amor." (*Ibid.*, p. 12)

En esa desolación vital, los discursos y promesas políticas no encuentran eco. Si no se tiene conciencia de sí mismo, menos se tendrá conciencia política, por eso no es extraño que: "Al Cojo todo aquello de la República y la revolución no le interesaba. Él no era partidario de eso. Las cosas como eran [...] Que cada uno como su pan y que no se meta donde no le llamen. Los señoritos son los señoritos." (*Ibid.*, pp. 13, 14) Y con esto señala Aub la mentalidad campesina cuyas bases bien podrían ubicarse en la España medieval, cuando la movilidad social era impensable. En esta situación el Gobierno Republicano encontraba obstáculos por todas partes. Concientizar a las masas era cuestión de tiempo y eso era, en plena lucha, lo que más faltaba.

Lentamente, el Cojo empieza a asimilar, mejor decir, a intuir que la reforma republicana ha expropiado la tierra a los amos para repartirla a los campesinos, que es posible otro orden de cosas, que el trabajo colectivo rinde más beneficios; y así la tierra cobra un nuevo sentido: "Ahora descubría la tierra; le pareció hermosa en su perpetuo parto." (*Ibid.*, p. 17) También por primera vez se descubre a sí mismo: "Recostó la espalda en la pared, y aspiró hondo, se quemó el papel, prendió el tabaco, la boca tragó

el humo: era su primera bocanada de hombre, el primer cigarro que fumaba dándose cuenta de que vivía." (*Ibid.*, p. 19)

Y mientras todo esto ocurre en la intimidad del Cojo, en el exterior la tragedia sigue fraguándose: los sublevados se acercan y crece el número de gente que huye. Y así como en escenas simultáneas, se ve en una al Cojo que sigue creciendo al reconocerse en su tierra; y en la otra, los horrores del éxodo. La muerte de la hija al dar a luz a Esperanza, la nieta, y la propia felicidad del Cojo, revelan que en los primeros brotes de la Guerra Civil aún se tenía esperanza, si bien fincada en el dolor, también en los nuevos hombres que se gestaban en la República. No en vano la tierra juega un papel importante en este relato: podría decirse que Aub retoma el símbolo universal de la tierra como resurrección.

Formalmente el relato pertenece al realismo crítico en la medida en que Aub desea privilegiar los contenidos ideológicos, pero esto no implica descuido del lenguaje. Además, el autor utiliza entre otros recursos estructurales una voz narrativa omnisciente, diálogos, monólogo interior, simultaneidad de acciones y *flash back* para informar al lector sobre hechos anteriores al momento de la narración.

Y si me matan, qué más da, para lo que le queda a uno de vida. Ya me he levantado, me he vestido, he comido, trabajado y dormido bastante. Tanto monta la fecha del se acabó. Sí, el Francés

siempre cuidó bien su campo, pero ya lo he visto muchas veces, qué más da no volverlo a ver. Además no me van a matar. (*Ibid.*, p. 15)

En cuanto a la estructura del texto, yo diría que aunque “El Cojo” viene en un volumen que lo alude como cuento, no lo es, porque las explicaciones históricas que este relato exige no le permiten la intensidad y ritmo propios del cuento. Aunque el final es sorprendente por su carácter paradójico, no es un cuento.

En “Enero sin nombre” aparece planteado el tema del éxodo desde muy hondo. El primer apartado está fechado el 26 de enero de 1939 y a éste le siguen otros dos encabezados con los números 27 y 28. Puede decirse que es una especie de diario que cubre esos tres días de las evacuaciones masivas. En la primera parte la voz omnisciente es la de un árbol que narra el caos conformado por el éxodo en Figueras: el asunto le parece inexplicable. En la segunda y tercera partes la narración del árbol y los diálogos de la masa se entremezclan y en ellos Aub reproduce con acierto el habla popular:

— ¿Y tú de dónde eres?
— De Bilbao. Un año que estábamos en Barcelona, con casa y tó. Y tó de nuevo, donde El Siglo. Los cubres, la vajilla, tó. Tó s'a quedao allí. Ahora arrea otra vez p'alante. (“Enero sin nombre”. *Sala de espera*, p. 52)

El elemento fantástico, que es la inclusión del árbol, testigo y narrador, a primera vista sorprende, pero poco a poco la intención de Aub se revela: se trata de una antítesis en la que se oponen la fortaleza del árbol y la debilidad humana; el arraigo del árbol y el dolor que conlleva la falta de raíces del hombre. Y a través de esa antítesis y de la brevedad de los diálogos, Aub hace un recorrido por los problemas más urgentes e ideológicos de la guerra, por ejemplo: la opinión pro Cazado para la rendición de la República: “—¿Para qué luchar más? ¿Es que no ven que estamos perdidos? Entonces ¿para qué? ¿Más muertos? (*Ibid.*, p. 53); la ausencia de armas: “—Lo peor son los morteros; por uno que tenemos, ellos [los

franquistas] tienen cien. Si por casualidad disparas, te fríen [...] (*Ibid.*, p. 54); quién tiene la culpa del caos “—La culpa es de Azaña” (*Ibid.*, p. 57); “[...] las razones de nuestra derrota son demasiado complejas para achacarlas a un solo sentimiento, pero la falta de unión, en todos los sentidos, ha sido fatal para nosotros” (*Ibid.*, p. 60); el rechazo al fascismo: “—[...] la razón es ésta que te doy: la gente no ha huido por cobardía, sino por miedo, por miedo de caer prisioneros, de venir a ser fascistas. Por miedo de ser fascistas” (*Ibid.*, p. 59); el bombardeo sobre la población civil: “Un débil silbido que se agrava en abanico. Un tono que crece como pirámide que se construyese empezando por su punta. Un rayo he-



cho trueno. Una bárbara conmoción carmesí. Un soplo inaudito de las entrañas del mundo [...] (*Ibid.*, p. 63); la entrada del ejército franquista: "Ya entran en Figueras, ya se oyen los clamores. La gente se queda quieta esperando el final de la alarma, con sal en los ojos y un amanecer en la cara." (*Ibid.*, p. 64); y la imposibilidad de plantearse y responder a una pregunta: "Nadie pregunta ¿cuándo volveremos? Todos estamos seguros de que será cuestión de unos meses, dos, tres, seis a lo sumo. El mundo no podrá permitir tanta ignominia." (*Loc. Cit.*)

No obstante la magnitud del problema y la brevedad o economía con que es expuesto, Aub no se queda en la superficie del conflicto, a través de lo



literario, y su espacio ficticio logra un ajuste de cuentas a la guerra y a sus causas, logrando en algunos casos espléndidas imágenes.

Veracruz es el espacio donde ocurre la primera parte de "Librada". El asunto se desarrolla así: con pocas palabras, más bien con gestos, Ernesto comunica a su mujer, Librada, su vuelta a España. La causa es cumplir una misión política. La pareja (primera generación de exiliados) tiene dos hijos. La despedida se da en silencio, sin quebrantos.

La segunda parte está conformada por una carta, fechada en la cárcel de Alcalá en el año de 1948 (nótese la duración de la persecución franquista, que obviamente allí no termina). La escribe Ernesto una noche antes de ser fusilado. A un mes de su regreso ya era prisionero. La incertidumbre de que Librada reciba la carta, los ideales de la causa comunista, el dolor de dejar a su mujer y a sus hijos, la firme esperanza de que el Partido Comunista no abandonará a su familia, la fe en que los hijos continuarán con sus ideales, la emoción de pisar, después de tantos años, la tierra añorada; el recuerdo de una reciente y breve entrevista con sus padres en la cárcel, son los sentimientos que acompañan a Ernesto en las últimas horas. No se arrepiente, no da un paso atrás.

Tercera parte: una carta más. Fechada en Manzanera, quince días después de la de Ernesto. Es de sus padres y va dirigida a Librada. Los achaques de la vejez, la desesperanza de conocer a los nietos, los cariños y la transcripción de un paso doble son el contenido general del texto. Pero vale la pena destacar las siguientes líneas: "No sé si sabrás que estuvimos en Alcalá para ver [*sic*] a un Amigo nuestro que estaba muy enfermo. Desgraciadamente no se pudo hacer nada para aliviarlo. Que en Paz Descanse. Tampoco nos quisieron decir donde [*sic*] lo iban a enterrar." ("Librada". *Sala de espera*. p. 145) Obviamente la noticia dirigida a Librada es que Ernesto fue fusilado, pero lo que llama la atención es el mensaje entre líneas. Aub denuncia con esto la ausencia de libertad y censura epistolar en la dictadura de Franco.

En el diario personal de Max Aub, que transcribió y editó Joaquina Rodríguez, a través de una ingeniosa conversación *post mortem*, casi quince años después de la publicación de "Librada" se lee lo siguiente:

“Me escribe Vicente Aleixandre, dándome algunas noticias acerca de Miguel Hernández, que le había pedido. ‘Si aprovechas estos datos –viene a decirme– ¡por Dios! No vayas a decir que te los he dado yo’. Son noticias totalmente anodinas (Dónde estuvo Miguel a fines de marzo de 1939) He estado todo el día bajo la mortal impresión de tristeza. Veintiséis años después todavía tiembla de miedo Vicente que puedan enterarse de que se interesa por la suerte del que fue uno de sus mejores amigos. Terrible desconsuelo: por él, por España, por Miguel. (9 de octubre de 1965)” (*Antología. Relatos y prosas breves de Max Aub*, p. 45)

Regresando a “Librada”, la cuarta parte es el editorial de un periódico clandestino de 1950. Su contenido expresa la lucha republicana que no ha podido sofocar la dictadura del generalísimo. Expresa también la división de las facciones de la izquierda española. Pero, ojo, el partido responsable de la publicación señala a Ernesto como traidor a la causa republicana.

Una breve noticia y el diálogo privan en la quinta parte del texto. Cuando el artículo se publica en México y es leído por Librada, ésta sin más ni más, se suicida. Quizá una protesta silenciosa ante tanta sordidez.

Aub subtítulo esta parte como “Diálogo acerca de Librada”. Éste se desarrolla entre tres amigos exiliados, después del entierro de la viuda de Ernesto. Los temas son diversos: que si Ernesto fue o no traidor, que si el partido es lo más importante, que si uno renunció al partido por su arbitrariedad, que si la URSS es el ejemplo y la única esperanza. En fin, un diálogo inútil a esas alturas, en el que paradójicamente al subtítulo, Librada apenas se menciona. No hay pena por el sujeto Librada.

Vale la pena subrayar en este desencantado relato, además del muy buen manejo de la tensión, el empleo que hace Aub de varios recursos estructurales: la narración de un autor omnisciente (primera parte), la epístola (segunda y tercera partes) con un consecuente cambio de narrador; el artículo periodístico, información “objetiva” (cuarta parte); y el diálogo, en el que apenas interviene el narrador (quinta parte) recurso dramático. A través de las descripciones

el ojo cinematográfico de Aub se hace presente, cito un ejemplo:

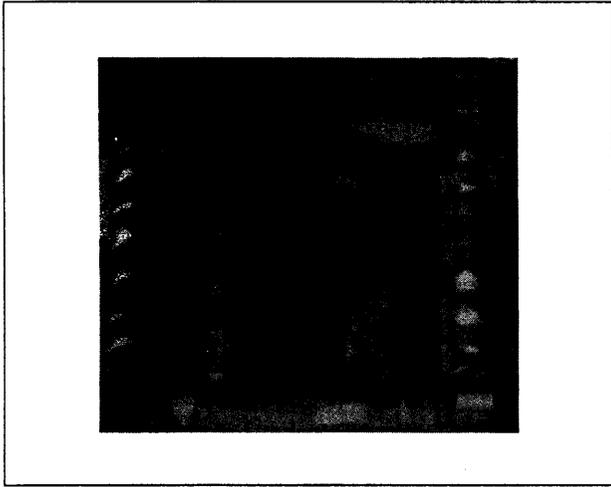
Ernesto vuelve a encender su pipa. Toma el café a sorbitos. Mira a Librada. Un trueno lejano y el agua mansa. Uno de los dragoncillos da un salto y se traga una mosca. A lo lejos, el ulular de la sirena de un tren. Otra vez la soledad de la lluvia. A la luz de un relámpago se dibujan las airosas siluetas de los cocoteros de la casa vecina. El gato sale de la habitación de los niños y viene a acurrucarse en el regazo de Librada; lo acaricia. Ernesto sabe que quisiera tener sus manos entre las suyas, se resiste. Pero acaba por acercarse a ella y le pasa el brazo por los hombros. (“Librada”. *Sala de espera*, pp. 141, 142)

En esta descripción de conjunto y mediante pocas palabras, Aub logra una escena plástica; pero más tendiente al guión cinematográfico. El movimiento se revela a través de acciones, objetos y situaciones.

En el diario ya mencionado, aparece una clave para comprender este relato, afirma Aub:

En *Librada* no hice sino novelar el caso Quiñones [miembro del Partido Comunista y opositor al pacto germano-soviético, acusado después de traidor], e inventar el personaje de su posible compañera. No quise tomar partido en lo que relataba, presenté los hechos con imparcialidad y añadí una discusión –constructiva– entre un comunista, un excomunista y un liberal. ¿Por qué yo, socialista, no voy a tener el derecho de criticar los métodos del partido comunista? Yo estoy donde estuve. Y no me callaré. ¿Qué quieren? ¿que me doblegue? Pues yo no. Salí de España por no callar –porque esa es mi manera de combatir, porque mi profesión es la de escritor– y no callaré mi verdad. (*Antología. Relatos...* p. 41)

Una vez más vida y obra se entrecruzan, pero en ambas está la verticalidad del hombre. La convicción de no traicionar a la propia vocación y al mundo que lo circunda, aunque se llegue al extremo de ene-



mistarse con los allegados, como le ocurrió a Aub con la publicación de este relato, pues en último término en él, lo único que hace el escritor es exponer diferentes posiciones. Lo que quizá haya dolido fue colocarse como el fiel de la balanza y juzgar, insoslayable invitación para cualquier lector.

Por último, quiero detenerme en "El remate". En este cuento el tiempo, el espacio y las anécdotas se superponen: la estructura es compleja. El drama del exilio es el tema. El narrador es un refugiado que vive en Cahors, quien cuenta el regreso a Francia de su amigo Remigio, exiliado en México, para reencontrarse con su hijo. Veinte años han transcurrido. Es la tragedia del exiliado que se enfrenta al pasado; el frustrado anhelo de recobrar las raíces. El saldo no puede ser más amargo; surge la conciencia de que se es extranjero aquí y allá. Abunda la "desesperación por la jugada que les hizo la historia" porque uno se prepara para la vida, no para el exilio. Paralelamente, Aub plantea el conflicto interno del escritor trasterrado: no hay lectores porque sus vivencias son ajenas en la tierra nueva, y en la propia la censura no permite que se les conozca. Añádase la frustración generada por otros obstáculos: la dificultad para publicar en México y las alternativas de trabajo que se reducen a textos y guiones cinematográficos por encargo. La causa republicana, de golpe, se vuelve algo inexistente; queda entonces la culpa que conlleva el enjuiciamiento de los otros y de uno mismo. Este relato se caracteriza por mantener una

enorme tensión en el lector y ser abordado con gran intensidad, pues en pocas páginas el autor recorre treinta años. El lenguaje es preciso y directo. El tono que prevalece es de una crudeza sin matices: Doy un ejemplo: "—Perdimos. No lo admití hasta ahora que regresé. Creía que, a pesar de todo, quedaba vivo nuestro recuerdo, nuestro rastro; que la gente no hablaba; no escribía acerca de nosotros porque no podía, porque se lo prohibían, por miedo. Tal vez fue cierto los primeros tiempos, pero después, en seguida, sencillamente fuimos borrados del mapa. Un auténtico remate." (*Ibid.*, p. 264)

En 1953, Aub confesaba en su diario personal "Deseo olvidar. Gritar alto que la vida, lo único que traemos, es prodigiosa. Bajar a lo más pequeño naturalmente: un grano de arena, una hormiga, el pétalo de una rosa, y decir nuestro asombro. Nos hemos refugiado en entelequias, que convertimos en instrumentos de nuestra tortura. Sacar de cada cosa algo bueno. Asombrarse. Hallar en todo razón de vida y darle gracias al cielo que es la tierra. Olvidar." (*Ibid.*, p. 47) Nunca lo consiguió. El anhelo de regresar a las épocas de *Yo vivo* era una puerta clausurada, no por eso menos añorada. Los problemas reales, sociales, políticos, ganaron la partida a los impulsos vitales, no así a la fidelidad de Aub por la palabra y sus significados. El breve tránsito por estos relatos hace evidente el compromiso literario y social de Max Aub. Se trata de una posición ética y vital que se traduce también en una posición estética, la del realismo crítico que de ninguna manera elimina la fantasía ni el empleo de nuevas técnicas narrativas. ■

Bibliografía

- Aub, Max. *Sala de espera*. México, Pangea, 1987. 155 pp.
- , *Últimos cuentos de la guerra de España*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1969. 344 pp. (Prisma)
- , *Yo vivo*. México, FCE, 1953. (Tezontle)
- Rodríguez Plaza, Joaquina y Alejandra Herrera (antologadoras). *Relatos y prosas breves de Max Aub*. México, UAM-A, 1993.



OTOÑO, 1981

Enrique López Aguilar*

A Marta, aquí, en la vida.

Escribo para darle forma a la desdibujada vida, que constantemente se nos va de las manos y cuya apariencia es la del agua: diáfana, fluyente, inasible, siempre igual pero distinta. He llegado a creer que, de la manera más vampiresca, escribo para no olvidar, para entender, para que las personas y las cosas no se vayan de esta materia mortal, mi cuerpo (ni de la mano, instrumento que emplea para escribir, ni del papel ni la pluma y las palabras: escribir es, entonces, una batalla contra el tiempo). Acaso escribo para moldear esa reacia materia cuya sustancia es de memoria y olvido.

El encuentro que voy a relatar fue, en realidad, un reencuentro, puesto que a él ya lo conocía (aunque menos que ahora). La ilusión de conocerlo *personalmente* fue la consecuencia de haber frecuentado sus palabras con asiduidad, de haber pasado de la admiración por lo que decía (y por cómo lo decía) a un atento discipulado que él siempre ignoró, al hecho de que también fuera amigo de otros amigos míos y, desde luego, al hecho de que estuviera vivo. Su voz no me era ajena, puesto que dos discos suyos me la habían acercado hasta la casa, lo mismo que su aspecto general, anécdotas e imágenes, si bien es cierto que ya me había acostumbrado a escucharlo con los ojos, como quiere la hipálage sorjuanesca. Es cierto que no era mi exclusivo amigo, puesto que muchas personas también sentían esa cercanía

con él, pero es válido decir que nuestra relación era extremadamente personal.

Me enteré de que venía a México gracias a esos mecanismos que impiden que uno no termine en la ignorancia de la realidad:

—¿Sabes que Borges va a venir al Festival de Poesía de Morelia?

No, no lo sabía, pero desde ese momento preparé las cosas para no faltar a la capital michoacana: Lalú y Julio, mis tíos, eran administradores de un hotel cuya ubicación resultaba privilegiada: al otro lado del inmenso parque donde se encuentra el Centro de Convenciones. Gracias a ellos, la estancia y los alimentos fueron gratuitos. Pagué la inscripción, desde México, para asistir como espectador, y mi entonces flamante Renault me transportó eficazmente hacia territorio purépecha. Me acompañaron Blanca Luz Pulido, una de las poetisas más elegantes de mi generación, y Pepe Martínez Torres, su entonces marido.

Durante una semana tuve tiempo para conocer Morelia, Pátzcuaro, Quiroga y Zirahuén, para probar las enchiladas placeras, recorrer todos los mercados posibles y mandar hacer una vajilla de barro en Capula, para doce personas, pues los recitales poéticos se realizaban por la tarde. En el mercado del centro de Morelia pude recordar una anécdota atribuida a un poeta local: al anochecer, decidió que necesitaba una cebolla para cocinar y se dirigió al mercado; como ya era tarde (serían las ocho) sólo encontró los últimos puestos, a medio cerrar. El poeta se acercó a una marchanta y le pidió:

* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

—¿Me da una cebolla?
—Ya no me quedan, señor, es muy tarde.
—Entonces, algún sucedáneo.

Por las tardes, entre los intermedios y durante el recital, pude mirar a muchos poetas, jóvenes y viejos, desconocidos y famosos: Allen Ginsberg, Günther Grass, Michael Hamburger, al novelista Rubén Salazar Mallén, a Elías Nandino, Verónica Volkow, Sandro Cohen, Vicente Quiarte, Gaspar Aguilera Díaz, Ángel José Fernández... y a un ruso, de cuyo nombre no quiero acordarme y que, más que leer sus poemas, los proclamaba como si fueran la *Obertura 1812*:

— ¡Grrrááznaiaaaaabrrroooríííinnnnkoooooioooioo...!

Declamó algo que se llamaba "Las campanas", como el poema de Poe, pero ahí se detenían las semejanzas.

En realidad, entre el barullo de intelectuales de provincia, intelectuales capitalinos (la diferencia entre ellos es que unos son engolados y los otros, insufribles), estudiantes adormilados de primaria, secundaria y preparatoria, morelenses despistados y público diverso, el día esperado era el viernes:

—Es que ese día llegan Borges y Paz con el presidente.

Después, fue el sábado:

—Es que hubo problemas con lo del premio "Ollin Yoliztli" (¿Hollín Que Tizni?) y van a llegar el sábado.

(No dejó de parecerme curioso que Bataillon hubiera precedido otra vez a Borges, un año atrás, en la obtención de este premio de tan difícil pronunciación, según declaró el escritor argentino a la

prensa de su país: lo mismo había ocurrido ocho años antes con el premio "Alfonso Reyes".) Después, todo fue cuestión de horas:

—Es que Borges va a recibir un premio en Colombia antes de llegar a México y va a llegar el sábado en la mañana.

—Es que Octavio Paz sólo puede llegar el sábado en la tarde.

—Es que el avión presidencial sale el domingo.

Entre una cosa y otra, tuve que regresar a la Ciudad de México el sábado al mediodía y Borges no había llegado a Morelia. Después me enteré de que esa noche llegaron todos y que sí hubo recital, pero me consolé porque, el jueves siguiente, en la noche, en la sala "Ollin Yoliztli" (¿Hollín Que Tizni?), se repetiría el recital estrella de Morelia. Casi no supe cómo, pero desde el martes ya tenía boleto. También compré para José Luis Arcelus y Begoña Zorrilla, la pintora con las que tantas complicitades artísticas he tenido.

Recordé mis primeros encuentros con Borges. El primero ocurrió a finales de 1973. Yo egresaba de una impía hepatitis que me había derregado durante tres meses; mi madre, entre abnegada y sabia, me llevó la televisión a la recámara porque "están entrevistando a un escritor que es ciego, no sé si lo conozcas, y con eso de que vas a estudiar letras..." Ella se retiró y recordé un libro de tapas azules, que no tenía, cuyo título era *El aleph*. Recordé las polémicas que ese libro había desatado entre algunos de mis compañeros de preparatoria y mi estupor, porque yo había visto el libro en la antigua librería de *Gigante Mixcoac*, de cuyos anaqueles nada bueno se podía esperar. Mi prejuiciosa ignorancia dictaminó



que ese tal Borges debía ser, con toda certidumbre, un autor de *best sellers*. Ahora, precedido por las muchas noticias que leía en *Excelsior* (el de Scherer), estaba ese caballero argentino adentro de la pantalla y sus manos descansaban sobre un bastón. Sabía que el motivo de la entrevista era que se le había otorgado el premio “Alfonso Reyes”, en su versión 1973, y sabía que los primeros premiados habían sido Alejo Carpentier y Marcel Bataillon.

En la Capilla Alfonsina, Borges habló de muchas cosas que la estulticia del momento me impedía entender y apreciar, así que, para mi vergüenza, sólo recuerdo los siguientes temas: López Velarde (el agua de chía, la “Suave Patria”), Reyes (la amistad entre ambos escritores, el privilegio de estar en su biblioteca –que él no podía ver– y lo gracioso que le resultaba el hecho de que la hubieran llamado “capilla”) y Spinoza (afirmaba que dejaría de escribir cuentos –mentira– para dedicarse a la elaboración de un largo ensayo acerca del pensamiento de este autor judeoflamenco –mentira–).

Tres años después, en la facultad de Filosofía y Letras, me volví a encontrar a Borges. Ya tenía más información y más lecturas modernas, pero me sentí poco menos que un analfabeta funcional después de *Ficciones* y *El aleph*: me perdí en las bifurcaciones de cada sendero de su jardín y no supe ni qué responderle. Sin embargo, la publicación de *El libro de arena* (su quinto volumen de cuentos), en 1976, me empujó a leerlo desde otra perspectiva y creo que fue a través de “Ulrica” que comenzamos a entendernos. Es cierto que todavía tuvimos algunos problemas de comunicación cuando me acerqué al soneto “Una rosa y Milton”, pero nuestra común amistad con José Luis Arcelus, Blanca Luz Pulido y Germán Dehesa siempre allanó los malos entendidos.

Sin darme cuenta, entre 1976 y 1981 no sólo hablaba más fluidamente con él, sino que daba clases acerca de sus cuentos y poemas y fui descubriendo un círculo borgeano muy amplio, avalado por la inteligencia de sus integrantes: uno de los más vehementes lo encontré durante la maestría en Letras, en la UNAM, en la clase que presidía Antonio Alatorre. El propio Alatorre, Aline Pettersson, Germán

Dehesa, Guillermo Sheridan, Héctor Valdés, José Luis, Blanca y yo nos enzarzamos en largas sesiones acerca de los poemas, cuentos y ensayos que tantos tropiezos me habían ocasionado durante la licenciatura. Ya creía sabérmelas de todas, todas, pero tuve que admitir humildemente que no era cierto (¿qué era el mapa de Royce? ¿dónde encontrar la *Anatomía de la melancolía* y las obras de Swedenborg? ¿quién era Almafuerte? ¿quién, Xul Solar?, y así seguían más preguntas, casi hasta el infinito). Sin embargo, me sentía con las suficientes llaves en la mano como para casi tener derecho de picaporte en su departamento de la calle México, en Buenos Aires.

A las seis de la tarde de ese jueves otoñal, entre el gentío, que era multitudinariamente filoborgeano y minoritariamente filopaciano, pensé que, gracias a José López Portillo y a su ocurrencia de premiar con una suerte de Nóbel mexicano al escritor argentino, los ahí presentes, amistados por la amistad con Borges, podíamos estar con él, aunque fuera así. Una poetisa uruguaya, cerca de mí, protestaba con José Luis Cuevas, Julieta Campos y Danubio Torres Fierro (el secretario de redacción de *Revista de la Universidad*, en esos tiempos) por la falta de delicadeza del gobierno. Con su acento uruguayo reclamaba: “nosotros venimos con Octavio, ¿por qué tenemos que padecer esto?”. “Por mahoma”, pensé.

Finalmente, a las siete, se abrieron las puertas interiores del teatro y la multitud ingresó como pudo, a donde pudo (por allá fue a dar la poetisa, a peor lugar que el mío). Nosotros quedamos muy cerca del escenario, hacia el centro. El teatro se llenó y, pronto, las escaleras y los corredores también se atestaron, no obstante las protestas del maestro de ceremonias, desde un micrófono que debía estar situado en la cabina de control.

El recinto zumbaba. Unas edecanes preparan micrófonos, vasos con agua y flores. Las mesas sobre el proscenio simulan una herradura para dejar seis lugares, tres a cada lado. En el centro, un atril para el lector. Luz cenital. Al fondo, en letras blancas sobre azul rey, la leyenda “Recital Internacional de Poesía. México, DF. DIF. Sala Ollin Yoliztli (¿Hollín Que Tizni?). DDF.” Murmullos, pruebas de micró-

fonos. Casi van a dar las ocho. Las edecanes se retiran del proscenio. Las luces de escenario se encienden y baja la intensidad de las de gradería. Un silencio inexplicable responde a ese juego luminoso.

De pronto, sin previo aviso, acompañado por una edecán, ingresa por el lado derecho un hombre muy parecido a Larry, el de los tres chiflados, pero con anteojos. El locutor parece tan desconcertado como el público, pues nadie esperaba una aparición tan súbita. Finalmente, dice: "Allen Ginsberg". No me parece mal que esté ahí (aparte de Borges y Octavio Paz, los dos hispanoamericanos importantes, nadie está enterado de quiénes son los demás invitados a leer). Aparte de simpático, su poesía es extremadamente informal y en Morelia había causado una grata impresión por decir sus textos acompañándose con un organillo de cuerda y teclado. Después, nadie.

Al cabo de cinco minutos, el locutor anuncia que "Jorge Luis Borges", pero él ya avanzaba (traje azul claro, camisa blanca, corbata roja), del brazo de otra edecán. Su cabello blanco parece irradiar una luminosidad de viejo aeda. Camina totalmente erguido, sin encorvarse, y es mucho más delgado de lo que se hubiera creído. Sostiene su bastón con la mano izquierda. Cuando el locutor va en la sílaba 'Bor', el público ya no lo deja oír: aplaude sin tregua, de pie y emocionado, a ese viejo que transfiguró las ideas, el lenguaje y la literatura del siglo xx desde su biblioteca bonaerense. Pasan diez minutos. Al principio, Borges agradece los aplausos antes de sentarse. Como no cesan, él también aplaude, pensando que entran más escritores, hasta que Ginsberg, junto a él, le dice al oído que la ovación es suya. Lo ayuda a levantarse para que agradezca de nuevo.

(Me he vuelto parte de ese aplauso incondicional, una suerte de laurel que los lectores le otorgan, a falta de mejor cosa, a un hombre que tanto ha dicho para tanta gente. Recuerdo al Beethoven sordo que no podía escuchar los aplausos del público, después del estreno de la *Novena Sinfonía*, hasta que Amalie Sebald, la soprano, le vuelve la cara con las manos para que mire el fervor de todos: Borges no podía ver a quién se dirigía ese ruido de palmas.)

Está a punto de ingresar el siguiente poeta, pero lo detiene la voz del locutor: "estimado público, favor de recibir de pie a la primera dama del país; recibámosla con una ovación". Algunos aplauden, pero brevemente; los demás, abuchean. Finalmente, ingresan Günther Grass, Octavio Paz (con el brazo izquierdo escayolado y una ovación entusiasta, pero no muy larga), una poetisa griega cuyo nombre se me ha escapado, a pesar de que me gustaron sus poemas, y, ¡horror!, el soviético vociferante.

Ginsberg abre la noche. Ahora usa unos palitos australianos que producen una resonancia rítmica capaz de cubrir el silencio de la sala mientras salmodia su larguísimo poema. Nadie se aburre: él es un espectáculo que recuerda a los juglares.

El siguiente, Borges. No hemos hecho otra cosa que esperar ese momento. Pienso en el poema que va a decir. ¿Tal vez, "Otro poema de los dones"? ¿"Spinoza"? ¿"Límites"? ¿"El suicida"? ¿"Las causas"? ¿"Adrogué"? De la misma manera que Ginsberg, no se dirige al atril sino que se prepara para hablar desde su lugar. Comienza a decir algo ininteligible y sólo se perciben el tono de su voz y el suave acento porteño: el micrófono le queda demasiado lejos. Una edecán se acerca para colocarlo frente a él y, ahora sí, alcanza a distinguirse con claridad la siguiente frase:

—Disculpe, es que no veo.

Hay quien aplaude. Borges dice:

—De *Para las seis cuerdas*, las siguientes dos milongas.

Desde luego, no es ninguno de los poemas que queríamos, pero es comprensible: son textos breves y fáciles para su memoria; tal vez, quiera ofrecer una muestra "argentina" de su producción; tal vez, se esté burlando de nosotros; tal vez, está cansado. No importa. El aeda, maestro de generaciones, es el que habla. Para quien lo crea un asunto fácil, la segunda milonga concluye con estos poco folcloristas versos:

Así de manera fiel

Conté la historia hasta el fin;

Es la historia de Caín

que sigue matando a Abel.

De nuevo, los arquetipos borgeanos, el malabarismo cultural, la mirada luminosa donde sólo parecía haber una nostalgia de barrio y compadritos. Antes del aplauso, pienso en Glinka, sentado en el palomar del teatro de San Petersburgo, en 1831, durante el estreno ruso de la *Novena Sinfonía*. Él, que podía mirar el bullicio de la ciudad afuera del teatro (los coches de caballos, las personas con prisa, la nieve) y, a la vez, escuchar la transformación que le producía esa música insospechada, se hacía esta pregunta: "¿cómo pueden seguir con su rutina mientras suenan estas notas?" Yo me preguntaba: "¿puede la ciudad concebir que, en este momento, uno de los artistas más grandes del siglo xx está hablando para nosotros, en el Sur?"

El recital siguió. Borges aplaude cortésmente. Sus manos son muy largas y delgadas y se mueven con mucha elegancia. Después del intermedio, siguen Grass, Paz y, ¡horror!, cierra el soviético. Mientras trepida con sus campanas, Ginsberg y Borges murmuran algo; después, sonríen. Me doy cuenta de que, en ese momento, la amistad entre nosotros acaba de amplificarse con los gestos de la complicidad y la coincidencia. También sonrío, como Begoña y José Luis.

Al terminar, los poetas son escoltados tras bambalinas y un grupo de guaruras impide que el entusiasmo rebase los límites del proscenio. Allá va Borges, con su cabeza radiante; en muy poco tiempo, deja de verse, oculto por la madera. El escenario queda vacío. El locutor anuncia que se retira la primera dama. Rechifla.

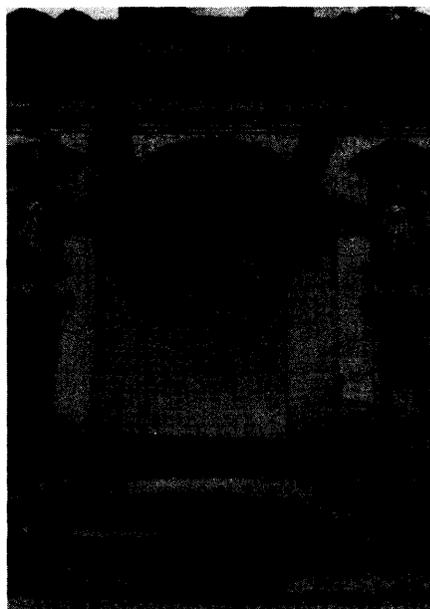
Como después de toda emoción intensa, salgo a la noche estrellada con ojos húmedos y el cuerpo

tembloroso. Pienso en Schubert, que siempre asistió a los conciertos de Beethoven y llegó a vivir a una cuadra de su casa y siempre se resistió a ser presentado con el maestro. Lo entiendo. ¿Qué podría decirle a Borges si me fuera dado estrechar su mano y rozar su vida fugazmente? Con seguridad, varios lugares comunes acerca de él

y su obra; con certeza, algunas frases convencionales que no representarían lo que pienso de él y que él no merecería. Prefiero seguir nuestro diálogo incesante, rico, fecundo, a través de sus libros y de mis cavilaciones acerca de su obra interminable.

En ese momento (hoy, también), podía escucharlo con los ojos. Durante el verano de 1986, el 14 de julio me sorprendió con su muerte. Este otoño, después de más de quince años, tengo que incluirlo en esa conversación con los difuntos que es propia de los libros. Sin embargo, no hay olvido. Cada vez que abro alguna de sus páginas, retomamos

nuestras viejas alegrías y vuelvo a caminar junto a él, escuchándolo, intercalando uno que otro silencio en la felicidad de su discurso. Cada jardín es siempre nuevo y las bifurcaciones han dejado de ser laberintos ciegos. Es curioso, pero en esos momentos se me pierde el reencuentro de 1981 y pienso en todos los otros, en aquellos en los que, sin público ni ruido ni ceremonias fatuas, hemos podido hablar de nosotros. A veces, le enseño algún poema, cierto cuentecillo o el ensayo que le dediqué a su obra, y me basta y sobra la sonrisa comprensiva que les dedica. Hoy somos más amigos y nos conocemos mejor que cuando lo vi en la sala "Ollin Yoliztli". Sólo en el crítico umbral del cementerio podré decir, como él: *espacio y tiempo y Borges ya me dejan.* ■





EL VOTO FEMENINO EN LA ARGENTINA PERONISTA

Ana Ma. Peppino*

El 23 de septiembre de 1947 se expide la Ley 13.010 que concede a la mujer argentina el derecho al voto. Desde el balcón de la Casa Rosada, sede del gobierno federal, Eva Perón da la noticia a la multitud congregada en la Plaza de Mayo en atención a la convocatoria de la poderosa CGT—Confederación General de Trabajadores. El 26 de julio de 1949, Eva Perón funda el Partido Peronista Femenino.¹

Estos hechos provocaron reacciones indignadas por parte de las activistas, especialmente las socialistas, que consideraban traicionada la lucha que desde principio de siglo venían desarrollando en pos del voto femenino. Estas notas pretenden diferenciar estas dos posiciones respecto al desenlace que dio el voto a la mujer en Argentina y, también, destacar el hecho de que el sufragio pasó de ser demandado por grupos privados y políticos opositores —que desarrollan acciones diversas tendientes a presionar al Gobierno— a ser asumido por el mismo oficialismo que decide movilizar a las mujeres para incorporarlas a la práctica política.

Movimientos femeninos

En los primeros años de este siglo en Argentina, se destaca la labor desarrollada por las socialistas que reclaman el derecho al sufragio y que fundan, en 1902, el Centro Socialista Femenino (Fenia Chertkoff), y en 1918 la Unión Feminista Nacional, presidida por Alicia Moreau de Justo². Ambas organizaciones llevan a cabo diversas campañas para promover la defensa de los derechos civiles y políticos de las mujeres y, también, para levantar la voz en contra de la explotación social y sexual especialmente de las obreras y trabajadoras.

La corriente feminista internacional tuvo sus activistas en Argentina y así surge el Centro Feminista fundado por Elvira Dellepiane de Rawson (1905), para luchar por la igualdad política y civil de hombres y mujeres. Se suman otras agrupaciones como el Comité Pro-Sufragio Femenino (1907); la Asociación Pro-Derechos de la Mujer (1918) en la que participa Alfonsina Storni (1892-1938) poetisa, maestra, periodista y ardiente feminista³; y, en 1919 Julieta Lan-

¹ Curiosamente, Eva Perón muere un 26 de julio (1952).

² Esta socialista se tituló de médica en un tiempo en que las mujeres universitarias eran contadas con los dedos de la mano; supo mantener su independencia y lucidez respecto a la importante figura de su marido, el Gral. Agustín P. Justo que llegó a ser presidente de la República en el periodo 1932-1938.

³ En cuyo homenaje Ariel Ramírez y Félix Luna componen la

tieri organiza el Partido Feminista Nacional. Los vínculos entre socialistas y feministas eran estrechos, tanto así que entre las últimas algunas consideraban al socialismo⁴ como una condición esencial para el desarrollo de la mujer.

Si se compara con la virulencia de las acciones de las sufragistas inglesas y estadounidenses, la actividad de las argentinas resulta mesurada y proclive a lograr la aprobación de sus derechos mediante la presentación de solicitudes al Congreso y la organización de simulacros de elecciones en las que votaban las mujeres. De esta forma, presionaban al parlamento con objeto de lograr una rápida resolución sobre los derechos civiles y políticos femeninos. Por su parte, el órgano legislativo correspondía recibiendo cortésmente el requerimiento que luego archivaba sin discutir..

Esta actitud moderada contrasta con la participación decidida de las obreras, lavanderas y costureras en las huelgas de 1903 o de las mujeres anarquistas que desempeñaron un papel protagónico en la huelga de inquilinos de 1907.⁵ Puede explicarse esta con-

canción "Alfonsina y el mar" interpretada con gran sentimiento por Mercedes Sosa.

⁴ De acuerdo con las normas dominantes en la Europa de la época, el socialismo era interpretado como la culminación de la democracia liberal y "como la última instancia de una modernización que debía remover obstáculos tradicionales". Cf. Romero, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1997. p. 58.

⁵ En los primeros años del siglo xx, Argentina se vio envuelta en numerosas huelgas atizadas por la rivalidad anarco-socialista. El anarquismo llevaba la delantera y en él militaban muchos personajes –en su mayoría inmigrantes italianos o españoles– decididos a usar cualquier medio para golpear al sistema. La virulencia de sus acciones, consideradas como lesivas para la seguridad del Estado, del sistema político y del económico, generaron la represión sistemática del gobierno que aprobó la ley 4144, conocida como *de residencia*, en la cual se autorizaba al Poder Ejecutivo a ordenar la salida del territorio nacional a "todo extranjero, por crímenes o delitos de derechos común" y a disponer "la expulsión de los extran-

ducta, mucho más radical que las anteriores, como resultado de la influencia de las inmigrantes europeas que a finales del siglo pasado y comienzos del actual arribaron a Argentina y se insertaron en el campo laboral. Entre ellas se encontraban dirigentes obreras socialistas y anarquistas que continuaron con su labor en las nuevas circunstancias; sin embargo, este ascendiente se fue perdiendo en las décadas siguientes y parece no haber repercutido significativamente a largo plazo, ya que no consiguieron consolidar grupos con cierto grado de continuidad. Particularmente, no encuentra respuesta en las trabajadoras provenientes de la inmigración interna, "las que sí tendrán peso en la formación del nuevo movimiento obrero de los años 40".⁶

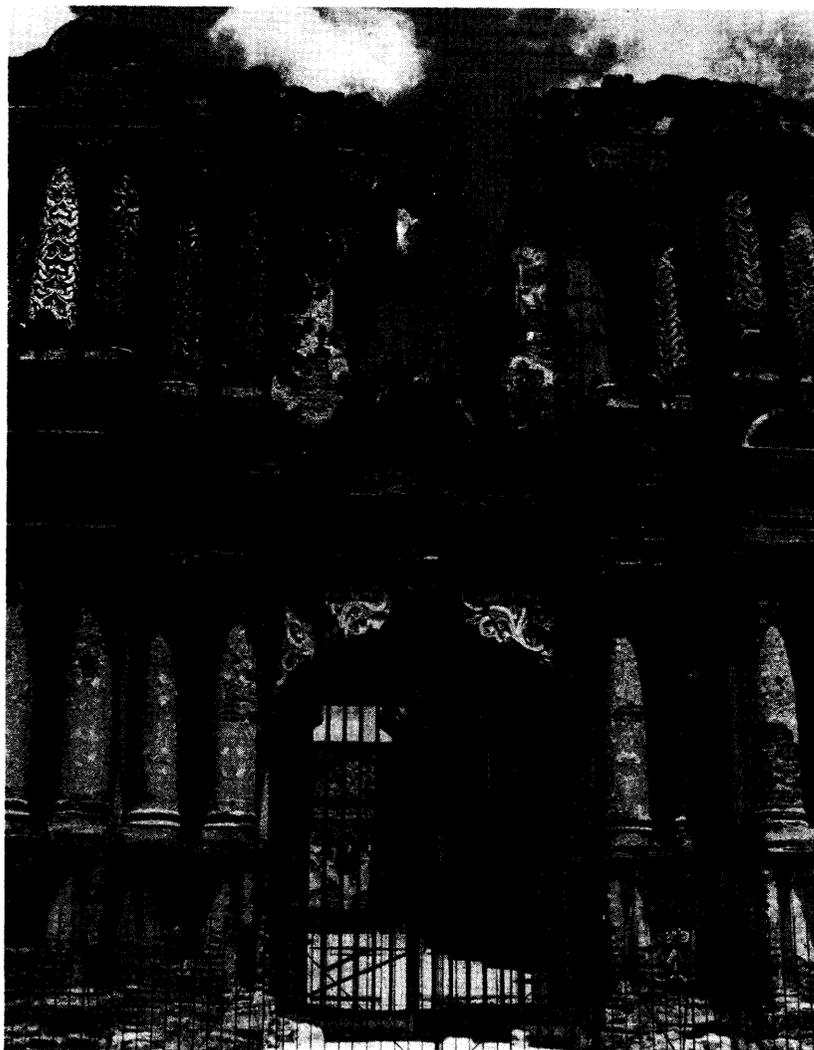
Si bien estas organizaciones no alcanzan suficiente permanencia para afirmar sus posiciones ni superan el círculo restringido de influencia, sí mantienen una particular presencia pública en las primeras décadas del siglo. Por ejemplo, en 1910, con motivo de las celebraciones del Centenario de la Independencia, argentinas, chilenas y uruguayas se reúnen en Buenos Aires para asistir al Primer Congreso Feminista Internacional en cuyas conclusiones destacan las reivindicaciones de los derechos civiles y políticos, educación, protección laboral y salud de las mujeres.

Será hasta 1926 cuando se logre un avance importante al aprobarse la reforma del Código Civil para eliminar "la situación de minoridad de las mujeres frente a sus maridos".⁷ En cuanto a los derechos políticos, todos los partidos tenían sus razones para no favorecer un cambio en la legislación. Así, los *conserva-*

jeros cuya conducta comprometiese la seguridad nacional o perturbase el orden público". Vid. Floria, Carlos Alberto y César A. García Belsunce. *Historia de los argentinos. Tomo II*. Buenos Aires, Larousse, 1992. p. 238.

⁶ Henales, Lidia y Josefina del Solar. *Mujer y política: participación y exclusión (1955-1966)*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993. p.13.

⁷ Bianchi, Susana y Norma Sanchís. *El Partido Peronista Femenino. Primera parte (1949/1955)*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1988, p. 32.



dores alegan que permitir que las mujeres sufraguen implica introducir la política en la intimidad de la vida familiar, con el grave riesgo de fracturar la convivencia casera; los *radicales*⁸ temen la influencia de la

⁸ Partido político fundado en julio de 1892, que subsistió en estado latente hasta que en 1905 intentó un levantamiento revolucionario que fracasó pero que le reportó un importante efecto propagandístico. A pesar de la dura represión, la UCR “comenzó a crecer, a conformar su red de comités y a incorporar a sectores sociales nuevos, que hacían sus primeras experiencias políticas: jóvenes profesionales, médicos, abogados comerciantes, empresarios, y en las zonas rurales muchos cha-

Iglesia sobre las mujeres al momento de decidir el voto, razonamiento compartido por algunos liberales

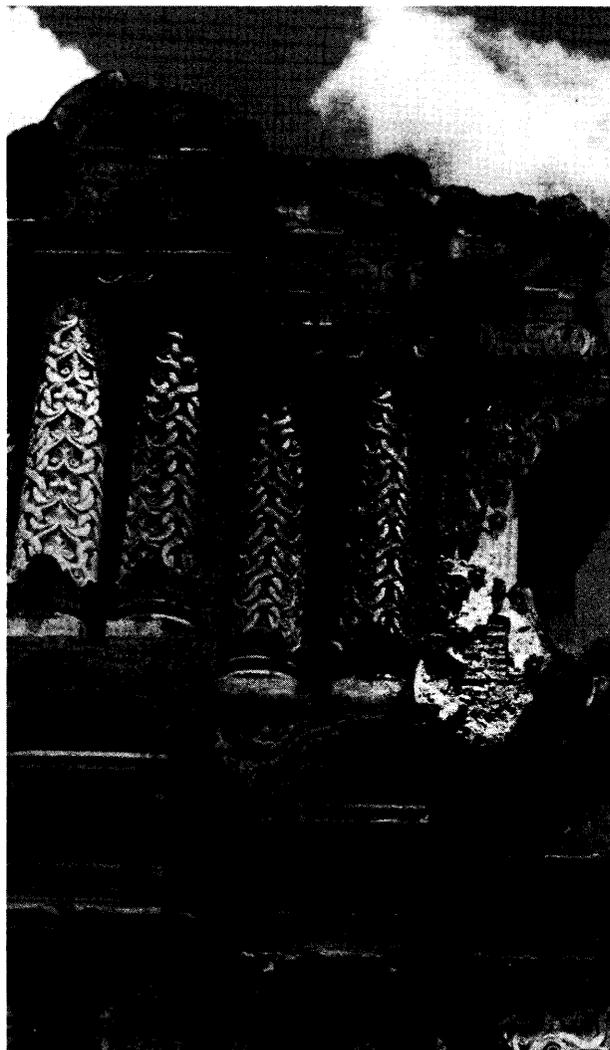
careros, todos los cuales integraban el mundo de quienes habían recorrido exitosamente los primeros tramos del ascenso, pero encontraban cerradas las puertas para el ejercicio pleno de una ciudadanía que tenía, junto con su dimensión específicamente política, otra que implicaba el reconocimiento social. El programa del radicalismo —centrado en plena vigencia de la Constitución, la pureza del sufragio y una cierta moralización de la función pública— expresaba esos intereses comunes, limitados pero precisos.” *Vid.* Romero, Luis Alberto, *ob. cit.*, p. 42

que si bien no dejaban de reconocer el derecho femenino al sufragio, también les inquietaban las presumibles tendencias conservadoras de las mujeres.

Con la caída del gobierno radical de Hipólito Yrigoyen asume el poder el general José Félix Uriburu (septiembre 1930) con lo que se impone el orden conservador, que entiende a la mujer como el eje del mundo doméstico y privado –en contraposición del mundo público– y con la misión fundamental de la maternidad. Se llega al absurdo de intentar derogar los derechos civiles conquistados en 1926, para regresar a las mujeres a la condición de menores de edad. La intervención federal logra cancelar, en las elecciones municipales y provinciales de la provincia de San Juan, el derecho al voto local que las mujeres de esa provincia habían logrado en 1927.

En esta etapa, las organizaciones feministas dejan de lado las reivindicaciones que vinculan la problemática femenina con una reformulación de las reglas de orden social existente, para enfatizar únicamente el asunto del sufragio. El cambio es determinante, se pierde el aporte “obrerista” de las mujeres socialistas y anarquistas de las primeras décadas y los grupos se forman casi exclusivamente con mujeres de clase media y alta, universitarias o de activa participación en la vida intelectual. Por lo tanto, la característica de esta década no sólo se centra en la limitación de las demandas sino que la composición de los grupos de mujeres se vuelve más elitista.

A pesar del clima imperante, algunos grupos de mujeres persisten en su lucha por el sufragio; sin embargo, el “orden conservador” permea las posiciones que se tornan cada vez más restringidas. Es el caso del Comité Argentino Pro-Voto de la Mujer⁹ que se deslinda totalmente de asuntos políticos, religiosos y sociales, y declara como su único objetivo lograr el voto femenino en igualdad de condiciones que el otorgado por la ley Sáenz Peña (1912) a los hombres, caracterizado como secreto, universal y obligatorio.



En 1932, los diputados socialistas presentan un proyecto de ley para establecer el sufragio universal y obligatorio, mismo que si bien fue aprobado en la Cámara de Diputados “tras ruidosas sesiones, con las galerías colmadas de mujeres”¹⁰, comienza un peregrinaje por distintas comisiones a iniciativa del Senado. De nada valen los reclamos de los senadores socialistas, Matienzo en 1932 y Palacios en 1934, el proyecto no regresa a la Cámara. Por eso, en 1935,

⁹ Fundado en julio de 1930 por Carmela Horne de Bürmeister, y que en 1932 se convierte en la Asociación Argentina del Sufragio Femenino.

¹⁰ Bianchi, S. y N. Sanchís, *ob. cit.*, p. 35.

presentan nuevamente otro (Mario Bravo y Alfredo Palacios) que tampoco prospera.

En 1936, mujeres profesionistas –las médicas Irma Vertúa y María Teresa Ferrari– constituyen la Federación Argentina de Mujeres Universitarias, para sumarse a la reivindicación del voto femenino. En el mismo año, surge la Unión Argentina de Mujeres a cuya cabeza se encuentran Victoria Ocampo¹¹ y María Rosa Oliver. Esta organización representa “el ala liberal del movimiento sufragista que incluye también adhesiones de mujeres de la izquierda intelectual”¹²; si bien, igual que la Asociación Argentina de Sufragio Femenino, las activistas pertenecen a las clases media y alta, con lo cual se mantiene el rasgo elitista. En 1938, Victoria Ocampo y Susana Larguía intentan un nuevo recurso ante el Senado que tampoco encuentra eco. La década del treinta se acerca a su fin y la declaración de la Segunda Guerra Mundial (septiembre de 1939) motiva a la Unión a enderezar sus baterías activistas en función de la lucha antifascista.

Contexto político

Con el derrocamiento del líder radical, Hipólito Yrigoyen, se inicia lo que los seguidores de Perón bautizaron como la “década infame”. El fraude fue su distinción, el entreguismo su sello. En esos años, el país se convierte en un proveedor de materias primas para los ingleses. La guerra europea acelera aún más la industrialización de Argentina y la mano de obra, antes proveniente del viejo continente, es reemplazada por la migración interna

El 20 de febrero de 1932, el Gral. Uriburu –que el 6 de septiembre de 1930 asumiera el cargo de presidente provisional– transfiere el mando a otro general,

Agustín P. Justo. En el intermedio, se efectúan elecciones de gobernador en la provincia de Buenos Aires –5 de abril de 1931– que son anuladas ante el triunfo del candidato radical Honorio Pueyrredón.¹³

Por segunda ocasión, el 4 de junio de 1943, el presidente en turno es depuesto por representantes de tendencias diversas de las Fuerzas Armadas. El coronel Juan Domingo Perón, se encuentra entre los miembros más destacados; primero en el Ministerio de Guerra y luego en la Secretaría del Trabajo y Previsión –donde se relaciona directamente con los sindicatos–, logra constituir un importante movimiento político en su entorno que lo lleva a ganar las elecciones de febrero de 1946.

Desde la Secretaría del Trabajo y Previsión, Perón crea la División de Trabajo y Asistencia a la Mujer, “–primer organismo de ese tipo en la historia institucional argentina– que queda a cargo de Lucila de Gregorio Lavié y María Tizón”.¹⁴ También, está plenamente consciente de la necesidad de ampliar la base política que lo respalda y para ello resulta imprescindible otorgar el voto a las mujeres.

Ante este nuevo planteamiento los grupos sufragistas reaccionaron en forma distinta, mientras que la Asociación Argentina del Sufragio Femenino que presidía Bürmeister, se adhirió a las propuestas de la Secretaría del Trabajo, la Unión Argentina de Mujeres se opuso decididamente porque, para ser congruentes, no podían apoyar la política de Perón, ya que identificaban a éste con los regímenes fascistas europeos a los que se oponían desde el inicio de la guerra. La Unión se apoya en un argumento legal: exigen que la aprobación de la ley del sufragio femenino provenga del Congreso de un gobierno constitucional y no por decreto de un gobierno *de facto*. Esta última posición es asumida por la Asamblea Nacional de Mujeres, reunida en 1945 y presidida por Victoria Ocampo.

Aún sin sus derechos políticos, las mujeres participan activamente en la campaña previa a las elecciones

¹¹ (1891-1979) Escritora y periodista, estudia en Francia e Inglaterra, funda la revista *Sur* y se la considera en los treinta como el prototipo de la “mujer emancipada”.

¹² Bianchi, S. y N. Sanchís, *ob. cit.*, p. 35.

¹³ Romero, Luis Alberto, *s. ob. cit.*, p. 89.

¹⁴ Bianchi, S. y N. Sanchís, *ob. cit.*, p. 37.

presidenciales del 24 de febrero de 1946; las que apoyan la fórmula Perón–Quijano se reúnen –más de 20,000– en el centro de espectáculos Luna Park. En julio de ese año, en su primer mensaje al Congreso ya como presidente, Perón se pronuncia en favor del sufragio femenino al que considera una de las medidas importantes por concretar durante su mandato.

Al inicio de 1947, Eva Perón encabeza la campaña correspondiente desde la Comisión Pro–Sufragio Femenino de la que fue nombrada presidenta y, a partir de ese momento, se constituye en la voz que desde el gobierno interpela a las mujeres como sujetos políticos y sociales.¹⁵

La tan esperada ley se aprueba por unanimidad el 9 de septiembre de 1947. Las mujeres que llenan las galerías del Congreso y las que se agrupan afuera del recinto legislativo, guardan poca relación con las sufragistas de la década anterior. Ante todo son peronistas, y esta nueva identidad se construye a partir de la definición clara del enemigo: *los que están contra de Perón están en contra de las mujeres peronistas*.

El día 23, la CGT convoca a una concentración en la Plaza de Mayo. Frente a ellos, Perón hace entrega de la ley 13.010 a su esposa y ésta agradece en nombre de todas las argentinas. Así, el sufragio femenino se presenta como un triunfo de la lucha personal de Eva Perón a favor de las mujeres.

La participación política de las mujeres se amplía considerablemente con estas medidas dirigidas desde el gobierno hacia las mujeres –tendencia característica del peronismo–. No sólo se les otorga el reconocimiento legal para votar y ser elegidas para puestos públicos sino también, bajo el liderazgo de Eva Perón, se las dota de una organización política propia: el Partido Peronista Femenino (PPF).

Durante la etapa de 1945 a 1955, la militancia de las mujeres peronistas reúne dos particularidades básicas. Una, la relación estrecha con las asociaciones de base. Dos, el carácter asistencial que imprime un fuerte tono social al trabajo político. Ambas características se mantienen aun bajo las condiciones

de proscripción y represión a que fue sometido el peronismo después de la caída del peronismo en el 55.¹⁶ Al principio, ni las mismas activistas peronistas consideraban que su trabajo era “político”, en el sentido estricto del término; pero es por medio de las prácticas de acción social que van ingresando a la política.

Por su parte, el discurso de Eva Perón a las mujeres se inclina por reforzar su papel en el hogar y a considerar el trabajo femenino extra–doméstico como una irregularidad, resultante de situaciones que obligan a la mujer a rivalizar con el hombre:

Descubierta por el industrial como fuerza de trabajo, transforma a la mujer laboriosa en competidora de su propio hermano, realizando por imposición de las circunstancias y las necesidades de llevar el sustento al hogar, los mismos trabajos pero con un salario menor. (26/7/49)¹⁷

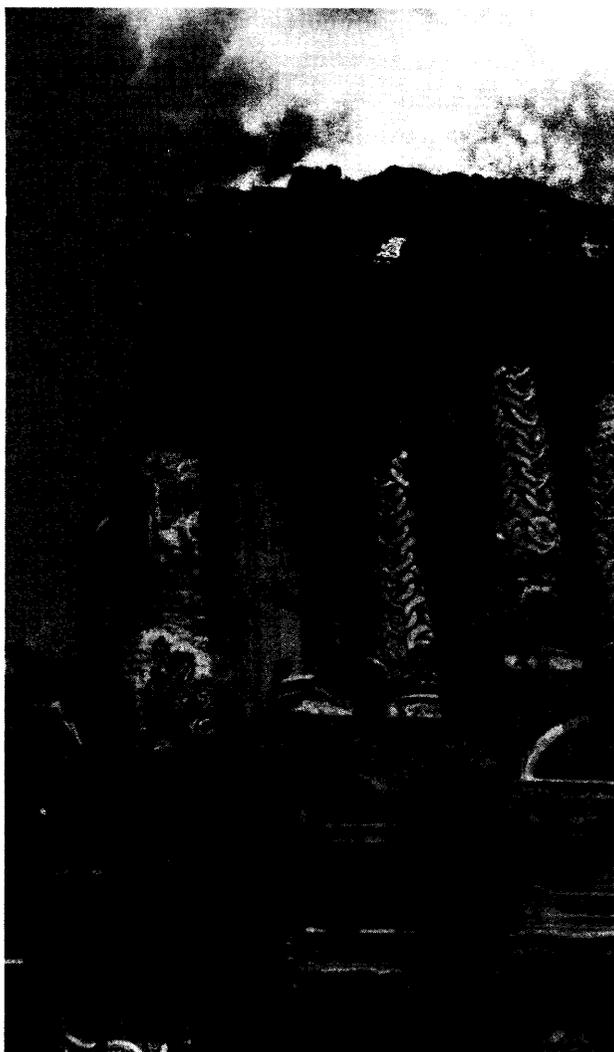
Lo que parece hoy una posición conservadora y retrógrada para la mujer, desde la perspectiva peronista se justifica al sostener que la mujer adquiere ciudadanía desde los aspectos más cotidianos de la vida doméstica, donde la defensa de la familia se transforma en el campo de lucha que supera al espacio doméstico–privado para trascender al nivel del bien común.

En la militancia de las mujeres de esa época la vocación de servicio supera a la vocación de poder. Ahora, a la distancia, es posible comprender –en una suerte de *conciencia posterior* a los hechos– que ese proceder era producto de la educación patriarcal que impone tradicionalmente a la mujer valores de abnegación y sacrificio personal en aras del bienestar

¹⁶ El 23 de septiembre de 1955 el general Eduardo Lonardi, que había encabezado la sublevación militar iniciada en Córdoba (16 de septiembre) y a la que se había sumado la Marina (amenazando bombardear las ciudades costeras), se presentó en Buenos Aires como presidente provisional de la Nación. Días antes, Perón se había refugiado en la embajada de Paraguay.

¹⁷ Bianchi, S. y N. Sanchís, *ob. cit.*, p. 60.

¹⁵ *Ibidem*, p. 46.



de la familia, lo que lleva aparejada la sujeción al varón. De ahí que el partido y especialmente el sindicato, con la supremacía masculina en la conducción y las tareas de apoyo y colaboración destinadas a las mujeres, se constituyen en estilos organizacionales estructurados en forma similar a la familia.

El Partido Peronista Femenino

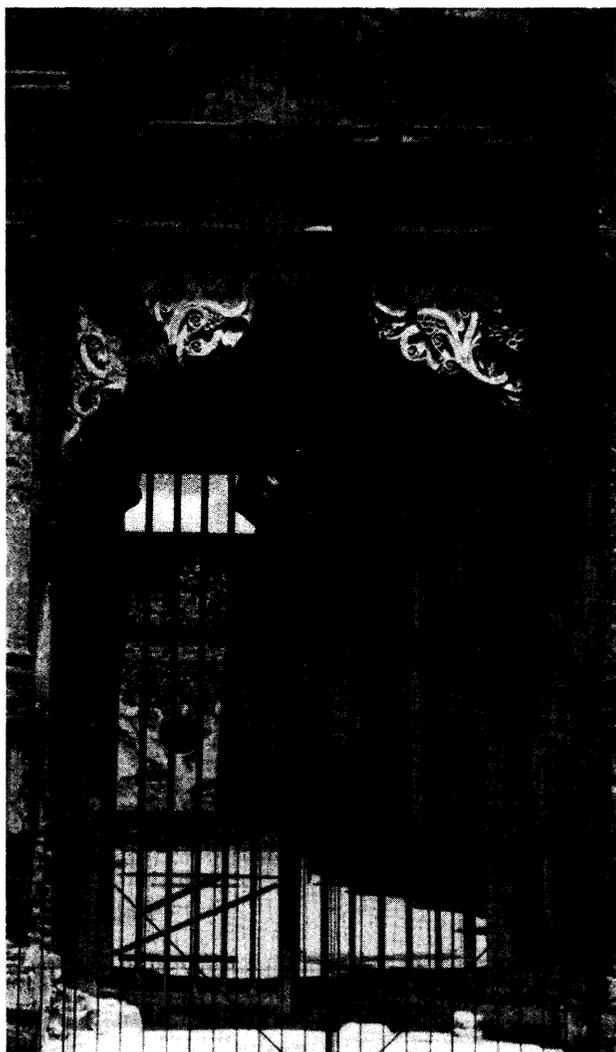
En 1947, se constituye el Partido Peronista-PP cuya Carta Orgánica otorga poderes casi absolutos a su líder. Dos años después, del 26 al 28 de julio de 1949,

el PP celebra su primera reunión partidista. Paralelamente, bajo la convocatoria de Eva Perón, mil delegadas de todo el país se congregan para establecer las bases de la rama femenina. El Partido Peronista Femenino-PPF asume el papel concentrador de todas las actividades de las militantes que en esos años habían integrado distintos grupos, a menudo espontáneos y con tendencias autónomas. Eva Perón es nombrada presidenta en la Asamblea constitutiva y en el extenso discurso que pronuncia el 26 de julio –la fecha cabalística– establece con precisión los objetivos del partido femenino y “los rasgos que debe asumir la participación política de las mujeres en las estructuras partidarias”.¹⁸

El contenido deja claro que el papel asignado a las mujeres no sólo “es dar hijos la Patria sino hombres a la humanidad”; la misión de las peronistas debe trascender las paredes del hogar del que son “inspiración y espíritu” y donde colaboran en la formación de la nacionalidad, para constituirse en la “más alta reserva moral” del peronismo. Con su participación ética deberán quedar atrás “las vergüenzas de los comités donde entre empanadas y tabas se atentaba contra la conciencia cívica de la nacionalidad”, porque el movimiento “cubrirá el país de centros y ateneos femeninos de educación y cultura, que barrerán de toda la extensión de la Patria el recuerdo de la ignominia de esos comités”.

La organización y funcionamiento del PPF queda totalmente subordinado a la directriz de Eva Perón que elige personalmente a cada una de sus representantes directas y responsables de la puesta en marcha de la organización en sus respectivas provincias y en la Capital Federal. Las escogía jóvenes, activas, afines al peronismo y, sobre todo, sin ninguna experiencia política porque ella misma fijaría su conducta. Les exige disciplina, sacrificio, entrega total al compromiso adquirido, a la vez que las instruye para que defiendan su espacio e impidan ser utilizadas o estar supeditadas a los propósitos o ambiciones políticas masculinas.

¹⁸ *Ibidem*, p. 68.



Las delegadas van casa por casa a “censar” –Eva Perón les recomienda que no empleen el término “afiliar”– a las mujeres y si aceptan, en ese mismo momento le entregan el carnet de peronista. Al mismo tiempo, se organizan las primeras Unidades Básicas Femeninas–UBF que, como las masculinas, representan a los organismos celulares del partido. Pero, a diferencia de estas últimas, las UBF además de su labor de reclutamiento y de cultura política organizaban una gama amplia de actividades dirigidas a las amas de casas, sus hijos e indirectamente a la familia en su conjunto; igualmente, impartían cursos para preparar a las mujeres que requerían entrar al mercado laboral.

Las actividades partidarias se relacionaban estrechamente con las asistenciales de la Fundación Eva Perón¹⁹, donde se concentraba la ayuda social; con ello el peronismo asumió las actividades desarrolladas por la Sociedad de Beneficencia en manos de “organismos privados de inspiración religiosa y composición aristocrática”²⁰, con lo que se convirtió en un instrumento de la política redistributiva del peronismo.

Por su origen²¹, el PPF fue una organización vertical que no aceptó las prácticas autónomas de sus partidarias; por ejemplo, a pesar de contar con una Comisión Nacional los continuos comunicados que se emitieron fueron firmados únicamente por su presidenta. De hecho, parece que nadie puso en duda el derecho de Eva Perón a escoger a las delegadas o a las integrantes de la Comisión Nacional; asimismo, se consideró normal –por las peronistas– que fuera ella quien eligiera al grupo de mujeres que serían las candidatas a diputadas y senadoras para la elección de 1951.

Cuando en 1955 Perón es derrocado, su partido y todo lo que él representaba, fue declarado ilegal. Se produjo un retroceso notable de la participación femenina en cargos electivos que en el periodo anterior llegó a representar el 33% del Parlamento, incluyendo una Vicepresidenta Primera de la Cámara de Diputados.²²

Reflexiones finales

Por lo anteriormente expuesto, el año de 1947, en el que el voto femenino es sancionado en Argentina, se

¹⁹ En julio de 1948 se le otorga la personería jurídica.

²⁰ Bianchi, S. y N. Sanchís, *ob. cit.*, p. 87.

²¹ El PP y el PPF surgen después del ascenso del peronismo al poder y de ahí que respondan a la tutela directa del gobierno que les dio vida por lo que, en la práctica, actuaban como órganos estatales. La rígida estructura partidaria dependía de la conducción de Perón.

²² Henales, L. y J. Del Solar, *ob. cit.* p. 45.

transforma en el punto histórico que señala el cumplimiento de una de las principales demandas de los grupos feministas en distintas partes del mundo. Las peculiares condiciones políticas del país sudamericano imprimieron un sello propio a este suceso, de tal modo que algunas estudiosas del tema consideran que :

[...] el primer peronismo, de 1945 a 1955, constituye [...] un fenómeno particular con formas de movilización social, de organización e institucionalización absolutamente diferenciadas, cerradas cronológicamente y por lo tanto circunscriptas a esa década.²³

En ese sentido, la movilización de las mujeres en la Argentina peronista queda atada irremediablemente a la figura de Eva Perón; circunstancia que pesará a su muerte porque sus más cercanas seguidoras manifestarán cierto inmovilismo ante la inaccesibilidad del modelo.

A propósito de esta peculiaridad, durante la discusión en el Senado sobre un proyecto de impuestos destinados a la Fundación Eva Perón, el diputado radical Dávila expresó :

Ojalá que se eliminen el providencialismo y el personalismo. Ojalá que la dádiva no se convierta en el símbolo vergonzoso de la justicia social en este país. Ojalá que el pueblo argentino no le deba su bienestar a una persona perecedera y pasajera, sino que ese bienestar esté basado en un régimen democrático [...] de comprensión, de desinterés, sin lujo ni ostentación, para que los que detentan el poder puedan sembrar el bien entre sus semejantes sin recoger los frutos del prestigio político ni causar el dolor de sus adversarios.²⁴

Pero la realidad suele ser mucho más imperfecta. Y la historia de Argentina en los años posteriores no ha dado elementos para suponer que esos deseos han sido cumplidos.

Con respecto al papel histórico de las dos tendencias esbozadas aquí, he tratado de exponer cronológicamente sus principales momentos para resaltar la diferencia entre el alcance del movimiento sufragista y la significación de la organización de las mujeres peronistas. El carácter elitista y restringido del primero contrasta con la condición nacional y popular que alcanzó el segundo.

Por ejemplo, entre las activistas del primer sector se expresaban opiniones como la manifestada por la Federación de Mujeres Universitarias que consideraban que:

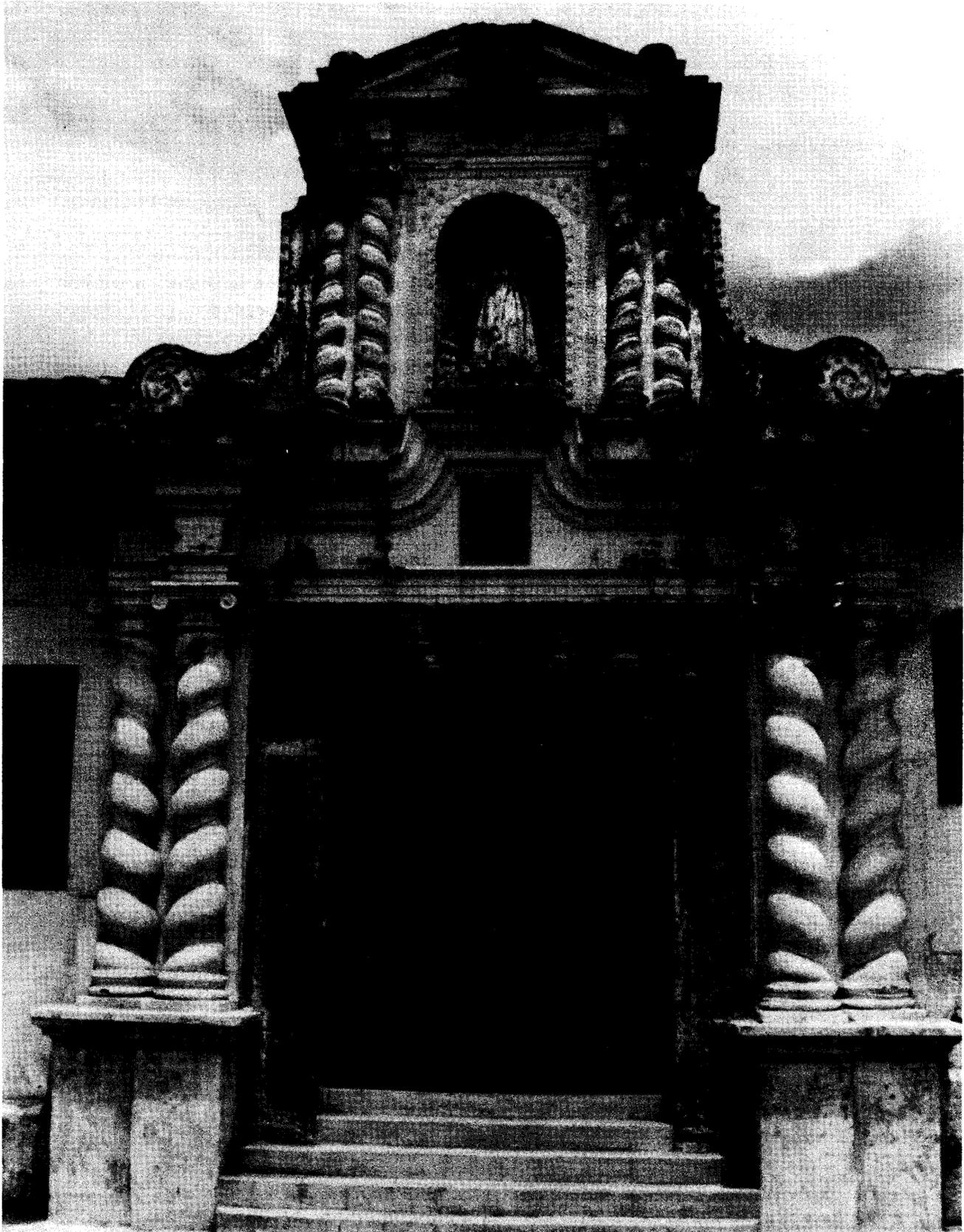
[...] hacer intervenir por primera vez a la mujer en la elección de gobernantes sería realmente ineficaz, totalmente inútil y quizá contraproducente pues casi la totalidad de las mujeres sin la educación política necesaria, ni la más mínima idea de la responsabilidad cívica que implica un acto de tal naturaleza actuaría como una masa civil llevada a la zaga.²⁵

En cambio, en el movimiento peronista las mujeres, especialmente de las clases populares, adquieren visibilidad pública en tanto sujeto social que adquiere identidad por medio de las prácticas comunitarias y masivas. Por supuesto que el estudio del comportamiento político de las argentinas en las décadas posteriores es fundamental tanto para valorar las diferencias y similitudes con las prácticas expuestas, como para comprobar cuáles cambios pueden considerarse permanentes y cuáles circunstanciales.■

²³ *Ibidem.* p. 13.

²⁴ Dujovne Ortiz, Alicia. *Eva Perón. La biografía.* Buenos Aires, Aguilar, 1995, p. 232.

²⁵ *La Prensa*, (Buenos Aires), 19 de julio de 1945, *apud* Bianchi, S. y N. Sanchís, *ob.s cit .*, pp. 39, 40.



“BOLETÍN Y ELEGÍA DE LAS MITAS”: UN GRAN POEMA MESTIZO

Vladimiro Rivas Iturralde*

Introducción

En la poesía ecuatoriana del siglo xx destacan cinco nombres: Jorge Carrera Andrade (1903-1978), Gonzalo Escudero (1903-1971), Alfredo Gangotena (1904-1944), César Dávila Andrade (1918-1967) y Jorge Enrique Adoum (1926).

Traducido a varias lenguas, admirado y comentado por Gabriela Mistral, Pedro Salinas y Octavio Paz, entre otros, Carrera Andrade es el poeta de la metáfora y del viaje, de la luz y la sombra, de las cosas, de la objetividad. Las cosas están afuera del pensamiento y su poesía es el resultado de un intercambio entre la mente y la naturaleza. Desde sus orígenes bucólicos y postmodernistas (me refiero al postmodernismo rubendariano), su poesía se despliega hacia dimensiones universales, como un solo gran poema de los dones, un solo gran inventario de los bienes terrenales, como crónica de las cosas, donde es la luz el verdadero ser.

Escudero es un hombre enamorado de la sonoridad pura de las palabras, enamoramiento que con frecuencia lo conduce a cultivar una retórica gongorina.

Medio francés ya, Gangotena es el poeta de los misterios católicos confundidos en singulares nupcias con los de la tierra.

Jorge Enrique Adoum es el poeta civil, el poeta testigo de su tiempo, el ciudadano que con su poesía ejerce el deber cívico de votar en contra del estado de cosas, de la “situación” degradada. Es el intelectual

que, en su diálogo con la historia, busca para la poesía un lugar que la vida moderna ha usurpado o pospuesto. Por ello es también el poeta de la desilusión y la tristeza cívica: las utopías (el amor, el socialismo con rostro humano, la solidaridad) parecen condenadas a la ceniza por la brutal contundencia de los hechos.

Dávila Andrade es el poeta de la iluminación. Visionario, es “nuestro Rimbaud y nuestro Hölderlin, Hölderlin del trópico” en palabras de Adoum¹. En las del poeta venezolano Eugenio Montejo, “César Dávila enfrenta el poema, en su vida de ascensión y penetración místicas, ciñéndolo al movimiento de una simbología cósmica. Ciertos paralelismos con Blake y Nerval podrían establecerse. Su poetizar nos llega subordinado a las directrices que adoctrinaban su pensamiento. Este dilema capital pugna a lo largo de su obra, y de su enfrentamiento perpetuo surge tal vez esa fuerza erizada y de angustia magnética que tienen sus vocablos”². Poeta muy rico y complejo, lo es del canto coral indígena, del conocimiento esotérico, de la tierra sacralizada, de los magmas terrestres y de los tejidos biológicos con los que el poeta se funde en un sacrificio cuyo altar es el poema mismo. Gravita

¹ Jorge Enrique Adoum. *Entre Marx y una mujer desnuda*. México, Siglo XXI, 1976. p. 102.

² Eugenio Montejo. “La fortaleza fulminada”: Apéndice a *Materia real* de César Dávila Andrade. Caracas, Monte Avila, 1970. pp. 199-200.

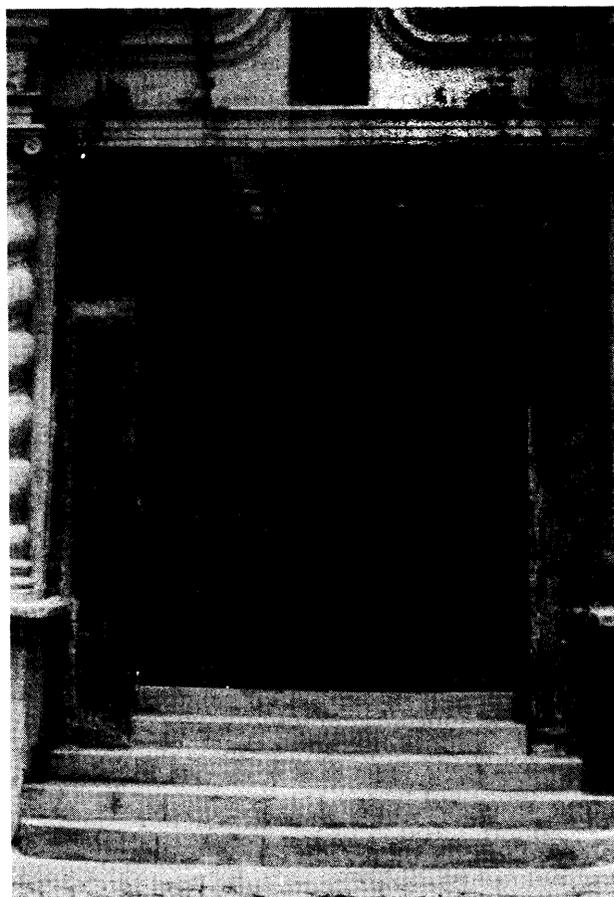
sobre la lucidez de su poesía y en su propio centro solar, el requiebro y la ternura de la noche primordial americana. Las más altas muestras de esta poesía son "Catedral salvaje", a la que ya dediqué una ponencia³ y "Boletín y elegía de las mitas", que será objeto del presente ensayo.

Nacido en la meridional ciudad andina de Cuenca —la tercera en importancia de Ecuador, además de una de las principales del norte del antiguo Incaio—, César Dávila Andrade comenzó su vida literaria en Quito luego de una breve estancia en Guayaquil, y la desarrolló a partir de 1951 en Caracas, en una época de gran auge editorial venezolano. Fue colaborador asiduo de *Letras del Ecuador* desde 1945, es decir, durante la brillante época de Benjamín Carrión como Presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, y de *El Nacional* y *Zona Franca* de Caracas desde su fundación. La experiencia del exilio no fue sino reflejo de otro, más profundo, que el poeta ya traía dentro. Se exilió a la vez del tiempo y el espacio: en la época de los últimos coletazos del realismo social ecuatoriano (una de cuyas expresiones más significativas fue el indigenismo de Jorge Icaza), Dávila Andrade propuso una cosmovisión que contradecía las expectativas cifradas en él. Lejos de seguir, como hicieron algunos de sus contemporáneos, cultivando una literatura regional, indigenista y epigonal, y en algunos casos muy próxima al realismo socialista, se arriesgó a fundar, pese a sus grandes irregularidades, un mundo propio y abierto a la trascendencia. No sabemos qué le indujo a dejar su ciudad natal, primero, y la capital de Ecuador, después. A lo mejor, como aquel bachiller Asuero de uno de sus cuentos, se ahogaba en los días provincianos de la capital

³ Cf. Vladimiro Rivas Iturralde. "El poema, altar del sacrificio", en *Primer Congreso Internacional de Literatura: Medio siglo de literatura latinoamericana 1945-1995*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1997. pp. 165-173.³ Cf. Vladimiro Rivas Iturralde. "El poema, altar del sacrificio", en *Primer Congreso Internacional de Literatura: Medio siglo de literatura latinoamericana 1945-1995*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1997. pp. 165-173.

ecuatoriana. Acabó exiliándose en Caracas, de donde ya no regresaría nunca. Mantuvo, eso sí, una fecunda correspondencia con viejos y nuevos amigos. Pero el 2 de mayo de 1967 se cortó la yugular en un cuarto de hotel, poco después de (o durante) una insuperable crisis alcohólica. En Ecuador, mientras tanto, se escenificaba triunfalmente su poema épico-lírico "Boletín y elegía de las mitas", publicado diez años atrás en Buenos Aires.

Alcanzó a publicar siete libros de poesía: *Oda al Arquitecto y Canción a Teresita* (Quito, 1946), *Espacio, me has vencido* (Quito, 1947), *Catedral salvaje* (Caracas, 1951), *Boletín y elegía de las mitas* (Buenos Aires, 1959), *Arco de instantes* (Quito, 1959), *En un lugar no identificado* (Mérida, Venezuela, 1963), *Conexiones de tierra* (Caracas, 1964). Póstuma es su antología *Materia real* (Caracas, Monte Avila, 1970), seleccionada por Pierre de Place, Juan Sánchez Peláez y Néstor Leal, libro que incluye algunas series fragmentarias e



inconclusas como *La corteza embrujada* (1952-1966) y poemas de dos libros más, los esotéricos *Materia real* y *El gran Todo en polvo. Poemas de amor* también apareció después de su muerte, en el mismo año de 1970, publicado por su viuda, María Isabel Córdova. Sus obras completas en verso y prosa (prosa que comprende relatos y ensayos dispersos acerca de teosofías orientales como el zen, el yoga, la magia) se publicaron en Cuenca en dos volúmenes (Pontificia Universidad Católica –Banco Central, 1984), con estudio introductorio de su sobrino, el también escritor Jorge Dávila Vázquez.

Finalmente, nos legó tres libros de relatos de desigual factura: *Abandonados en la tierra* (Quito, 1956), *Trece relatos* (Quito, 1956) y *Cabeza de gallo* (Caracas, 1966), que bastaron para convertirlo en uno de los relatistas ecuatorianos más importantes de su tiempo. Mientras las líneas fundamentales de superación de lo regional y del realismo social en la narrativa latinoamericana eran la literatura fantástica, el realismo mágico y lo real maravilloso, Dávila Andrade exploraba los caminos del esoterismo, del hermetismo y la magia. Tenía fama de iluminado (era conocido por sus amigos como “el Fakir”) y en aras de ese prestigio nos legó una cuentística rica en descripciones pero insuficiente desde el punto de vista narrativo y artesanal.⁴

Poeta visionario, de una enorme fuerza telúrica, a menudo desigual, llegó en sus mejores momentos a una altura que pocos poetas latinoamericanos han alcanzado. Lo más interesante, en efecto, de la obra de Dávila Andrade es que da un salto temático y cualitativo del canto a la tierra –antes superficial y bucólico, o bien (salvo Neruda y algún otro) más grandilocuente que épico– a una suerte de identificación con las fuerzas primigenias (esa geología mítica, ese planeta en fermentación, putrefacción y germinación: el amasijo primordial de que hablaba Paz para referirse

al Neruda de la *Residencia en la tierra*⁵) y a un misticismo que lo aproximan a los alemanes como Hölderlin o Novalis, con la salvedad de que mientras estos grandes románticos son profundamente individualistas, Dávila Andrade, como Vallejo, habla también por una raza, la raza expoliada en su propia tierra por las mitas, las minas, los obrajes, las haciendas.

Boletín y elegía de las mitas

Escribe el crítico ecuatoriano Diego Araujo Sánchez:

Dávila navega, desde “Arco de instantes” el río que va de las nociones a la nada. El hombre viene sólo a soñar sobre la Tierra, no a vivir. La misma vida es sueño en la vida del Señor del Universo:

“Oh Pachacámac,
Infinita es tu voluntad de sueño
sobre nosotros, tus eternos soñados.”

Pero aquella voluntad de sueño tiene su momento de pesadilla en “Boletín y elegía de las mitas”. Una voz de la entraña del sepulcro resume la pasión y muerte de la raza indígena, sobre la cual cae el foete del más inhumano destino. Pero después de tres siglos de sepulcro, el Poeta, que asume su función original –el vaticinio– anuncia con la bravura del ser acorralado que ve la luz por vez primera (la luz que fue suya hasta en el brillo de sus dioses), el regreso de la raza expoliada.⁶

En “Catedral salvaje” (1951) –ese vasto poema de 353 versos siempre intensos– el poeta se inmolaba al ceder la palabra a la Palabra –acto sacrificial– y se

⁴ Cf. Vladimiro Rivas Iturralde. “César Dávila Andrade: el hermetismo como superación de lo regional”, en *Tema y variaciones de Literatura*, No. 8. México, UAM–Azcapotzalco, II Semestre 1996. pp. 25-42.

⁵ Octavio Paz. *El signo y el garabato*. México, Joaquín Mortiz, 1973. p. 158.

⁶ Diego Araujo Sánchez. “César Dávila Andrade: el dolor más antiguo de la tierra”, en *Agora*, No. 8. Quito, enero 1968, pp. 23-44.

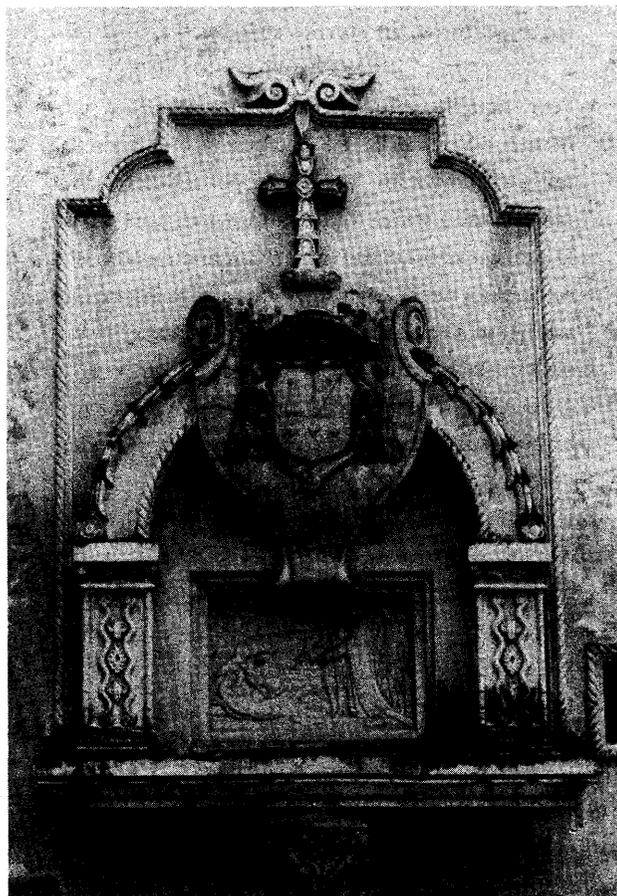
dejaba destruir por la visión ennegreciendo, como los místicos, para ver mejor. Y mientras el yo poético –siempre de difícil elucidación– se volvía más conflictivo en este poema donde el yo es creador, receptor, agente y víctima de las visiones telúricas, en “Boletín y elegía de las mitas” (1959) el poeta vive en otro acto sacrificial el tormento de sus indios y muere las muertes de las víctimas, y el yo lírico se presenta como un yo tan abiertamente plural que las fronteras entre el yo y los otros se perciben solamente por los actos de denominación del sujeto.

No me parece simplificación ni caricatura describir la situación del mestizo latinoamericano como un alma en pugna consigo misma. Desde el momento en que se alza con un poema, una novela, un cuento, para denunciar en nombre de otra raza, la indígena, por ejemplo, las iniquidades sociales de que son o han sido víctimas, este escritor, llámese Vallejo, llámese Dávila Andrade, está siendo perse-

guido por una mala conciencia, y ventilándola. No es, no puede ser inocente ni distraído: es un espíritu atento a sus propias contradicciones, a las pulsaciones de su corazón. El mestizo sufre la más incómoda situación: dos sangres, dos culturas distintas lo habitan y pugnan en su interior. Ninguna de las dos adquiere pleno dominio de su alma y mientras tanto vive su dualismo como una culpa, como un sufrimiento y una contradicción, raras veces como una ventura. Esa aflicción se resuelve como odio a los antepasados blancos y como desprecio a su costado indio. Dávila Andrade fue atrapado en este poema por la primera pasión, la de la denuncia, superando, sin embargo, la mera reivindicación, como veremos. En vez del desprecio optó por la compasión. Para ello, empezó proclamando la índole religiosa del poema.

Índole religiosa del poema

En primer lugar, “Boletín y elegía de las mitas” está traspasado por la más íntima, sincera y profunda emoción religiosa. En su ponencia “Una clave para la interpretación de Boletín y elegía de las mitas”⁷, María Rosa Crespo demostró que la correspondencia entre la pasión, muerte y resurrección de Cristo y de la raza indígena potencia hasta el infinito el mensaje religioso del poema. El tránsito por la vía purgativa posibilita la liberación del ser humano de su insignificante condición subalterna. Así, el rito expiatorio de muerte y resurrección se convertirá en el latido mismo de la creación poética de Dávila Andrade. Crespo demostró con gran rigor el paralelismo existente entre las páginas evangélicas que narran la pasión, muerte y resurrección de Cristo y



⁷ María Rosa Crespo. “Una clave para la interpretación del Boletín y elegía de las mitas”, en *Cultura* (Revista del Banco Central del Ecuador), No. 3. Quito, enero-abril, 1979, p. 344.
María Rosa Crespo. “Una clave para la interpretación del Boletín y elegía de las mitas”, en *Cultura* (Revista del Banco Central del Ecuador), No. 3. Quito, enero-abril, 1979, p. 344.

las escenas del “Boletín”. La extensión de su texto me exime de repetirlo. Sólo citaré dos ejemplos de los ocho misterios consignados por ella, uno doloroso, otro gozoso:

Dice la Biblia:

Entonces Jesús, dando un gran grito dijo: “Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu, y diciendo esto, expiró” (Luc. 23, 46)

Y Dávila Andrade:

Y día Viernes Santo amanecí encerrado
bocabajo, sobre telar,
con vómito de sangre entre los hilos y la lanzadera.
Así entinté con mi alma, llena de costado,
la tela de los que me desnudaron.

Según la Biblia, Cristo resucita al tercer día y se levanta de su sepulcro:

No está aquí, resucitó, acordaos de que os previno cuando estaba todavía en Galilea diciendo: conviene que el Hijo del Hombre sea entregado en manos de los pecadores y resucite al tercer día (Luc. 9, 22).

Dávila Andrade:

¡Vuelvo, Álzome!
¡Levántome después del Tercer Siglo de entre los Muertos!
... Regreso desde los cerros, donde moríamos a la luz del frío.
Desde los ríos, donde moríamos en cuadrillas.
Desde las minas, donde moríamos en rosarios.
Desde la Muerte, donde moríamos en grano.

Objeto de otro ensayo será la presencia hindú y esotérica en las concepciones religiosas de Dávila Andrade. Adelantaré, sí, que cuando él dice “resurrección”, no sólo está refiriéndose a la resurrección sino también a la reencarnación, concepto muy

diferente. Pero antes de pasar a las demás definiciones del poema veamos de dónde viene el poema.

Fuentes historiográficas del poema

Detrás del poema hay una paciente investigación histórica. El poeta se nutrió en un libro fundamental de la historiografía ecuatoriana: *Las mitas en la Real Audiencia de Quito* del profesor Aquiles Pérez. Nombres propios, quichuas y españoles, topónimos, salen de ahí. Pero también hay otra fuente histórica del “Boletín”: la *Relación histórica en la ciudad de Cuenca*, escrita en 1765 por el Corregidor Joaquín de Merizalde y Santisteban. Y sin embargo, no hay nada libresco en este boletín, no huele a archivo o diccionario. El poema convence por su intensidad y autenticidad, por su profunda eficacia expresiva, su parca contundencia, el mestizaje de su lenguaje, emparentado con el de ese otro gran mestizo, César Vallejo. Escribe Mariátegui que Vallejo es el poeta de una estirpe, de una raza⁸ y que en él se encuentra, por primera vez en nuestra literatura, sentimiento indígena virginalmente expresado. Este sentimiento encontraremos también en la poesía de Dávila Andrade y en particular en este poema, que partiendo de un informe se convierte en lamento.

Crónica y lamento: un himno bárbaro

“Boletín y elegía de las mitas” es, en segundo lugar, como dice el título, una crónica poética de 287 versos libres, un boletín o un informe que consigna las torturas a los indios ecuatorianos en las mitas, minas, obrajes, haciendas y servicio doméstico –esas cinco instituciones económicas medievales que España

⁸ José Carlos Mariátegui. “César Vallejo”, en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México, Solidaridad, 1969. pp. 328-337.

legó a América y con las que mantuvo su hegemonía durante tres siglos—. Es un himno bárbaro por la brutalidad misma del tema, la crudeza y reciedumbre de las imágenes, la austeridad de sus recursos literarios y, sobre todo, por la adaptación americana, telúrica y primitiva del himno trágico griego.

Pero es también una elegía, es decir, un lamento, una canción funeral. Si “mita” es en quichua la antigua servidumbre de los indios adscritos al trabajo forzoso en los fundos de los respectivos propietarios, el “mitayug” o “mitayo” es el ser hecho nada a la fuerza, el condenado sin culpa a nacer muerto. En otras palabras, el “Boletín y elegía de las mitas” es el testimonio de un dolor individual y colectivo, de un sufrimiento personal del artista y de otro genérico, histórico, que da lugar a dos lecturas: la que consideraría al “Boletín” como un poema de reivindicación del pasado indígena, y la que lo consideraría como un poema lírico. De acuerdo a la primera forma de interpretación, existiría desde el primer verso una voluntad de redefinición, de recuperación de la memoria indígena subyacente en la conciencia mestiza del poeta. Y la otra lectura consideraría al poema como una profunda mirada del poeta sobre sí mismo, hacia adentro y hacia atrás, en un intento de valoración de su propia vida, de su identidad más profunda, de su identidad poética y de su identidad cultural, es decir, ¿quién es Dávila Andrade como conciencia poética y como conciencia mestiza? Gesto autobiográfico pues, y abrazo solidario. Esa doble conciencia aflora a la superficie, en primer lugar, a través de gestos, rituales y cantos que exigen una puesta en escena.

Canto coral indígena, salmodia y coro trágico

En tercer lugar, es un canto coral indígena, una salmodia y un coro trágico, cuya voz se vuelve plural a partir del yo lírico que se funde con los otros. Doble fuente formal, entonces: occidental e indígena, es decir, mestiza. En tanto tragedia –forma artística occidental–, cumple a cabalidad los principios aristotélicos de imitar las acciones y lograr mediante la

piEDAD y el terror la expurgación de las pasiones. El aporte indígena radica en algo que quizás está más allá de la formas: la profundidad del sentimiento, la violencia y ternura de su ritmo y de su melodía, su peculiar polifonía, difícil de encontrar en otras culturas.

El drama consta de tres partes claramente definidas: la presentación de la voz que nombra a los otros (el prólogo en la tragedia griega) y habla en su nombre porque han muerto en las torturas y se identifica con ellos. Una segunda parte (el episodio): la relación en primera y tercera personas de los tormentos de que fueron víctimas los indios ecuatorianos, y que ocupa la mayor parte del poema. Y la tercera (el éxodo), un poderoso y estremecedor final, el regreso, la resurrección de entre los muertos.

Bien vale la pena considerar todo el episodio como un conjunto de *arias*, es decir, monodias cantadas por un actor o actores sin intervención directa del coro. El coro está presente como ser plural nombrado por el solista. Observé ya líneas arriba que el poeta se suicidó mientras en Quito el Teatro Ensayo de la Casa de la Cultura, dirigido por el italiano Fabio Pachioni, representaba triunfalmente el “Boletín”, una prueba de la eficaz contextura dramática, teatral, del poema.

“El comienzo”, escribe el poeta e investigador mexicano Carlos Alberto Guzmán en un breve, excelente y aún inédito estudio acerca del poema, “es un acto sonoro de nombramiento, de denominación”⁹:

Yo soy Juan Atampan, Blas Llaguarcos, Bernabé
Ladña,
Andrés Chabla, Isidro Guamancela, Pablo
Pumacuri,
Marcos Lema, Gaspar Tomayco, Sebastián
Caxicondor.
Nací y agonice en Chorlaví, Chamanal, Tanlagua,
Nieblí. Sí, mucho agonice en Chisingue,
Naxiche, Guambayna, Poaló, Cotopilaló.

⁹ Carlos Alberto Guzmán: “La mirada anterior: *Boletín y elegía de las mitas*, de César Dávila Andrade” (inédito).

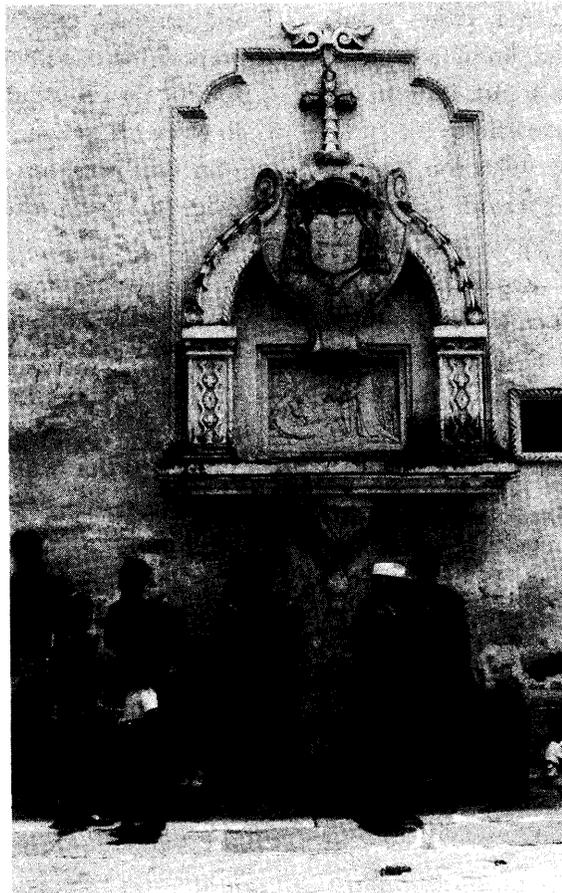
Sudor de sangre tuve en Caxají, Quinchiriná,
en Cicalpa, Licto y Conrogal.
Padecí todo el Cristo de mi raza en Tixán, en
Saucay,
en Molleturo, en Cojitambo, en Tovavela y Zoray.
Añadí así, más blancura y dolor a la Cruz que
trujeron mis verdugos.

En efecto, el sujeto del acto –el yo lírico– se presenta como una afirmación que indirectamente recuerda al *yo soy otro* de Rimbaud: “yo soy”, dice la voz que abre el poema, pero a la vez “soy otros” y “sé cuáles son sus nombres”. Y dónde nació, agonice y padece. No hay anonimato. Ser es nombrar pero también ser nombrado. “Soy indio y europeo”, sugiere la voz que nombra desde los primeros versos, largos y casi salmodiados como los de las oraciones y letanías. Soy indio y europeo, es decir mestizo, y *yo acuso*. Pero esta voz plural indica también algo que

habremos de encontrar en todo el texto: “soy una multitud y una forma de cantar. Yo soy un ritmo”.

Soy un ritmo, sí, dice con sus palabras el corifeo (para usar el vocablo de la tragedia ática aplicable en este caso a la voz solista hispano-quichua), y voy a contar y cantar la historia de mis muertes sucesivas que son finalmente una sola, y la de mi regreso y resurrección. Voy a hablar de unas torturas físicas y morales y de unas muertes que o bien pueden ser estériles o bien pueden ser fecundas. Puesto que hay al final un regreso de entre los muertos, se trata entonces de una muerte fecunda, plena de sentido, como veremos más tarde.

Los primeros versos, del 4 al 11, declaran la intención global del canto: si soy otros, soy cada una de sus vidas y muertes, y voy a hablar de ellas. He aquí entonces, uno de los motivos centrales del poema, con su cuándo y dónde. Junto a ellos, un tema capital: el sufrimiento. “Sudor de sangre tuve”, “padece todo



el Cristo de mi raza”, dice la voz en primera persona en versos donde el lenguaje alude a la pasión y muerte de Cristo, pasión y muerte que se extienden sincréticamente a la raza sufriente que habita en aquel que habla, hacia atrás en el tiempo, hasta el momento de la fundación de esa genealogía mestiza y dolorosa. El dolor, como también ha testimoniado César Vallejo, es la esencia misma de la conciencia poética mestiza. En este poema, objeto de mis reflexiones, encontraremos dolor y dolor que se entrecruzan como corona de espinas sobre la frente del poeta. El tema de Dávila, como de Vallejo, es el huérfano, el hombre desposeído de América Latina, el hombre desnudo y a la intemperie. No solamente el indígena, sino también el mestizo –desgarrado a la vez por el odio a sus antepasados blancos y el desprecio a sus raíces indias–.

Hay que señalar, de paso, la importancia del empleo de las voces quichuas y del habla mestiza ecuatoriana, de nombres propios hispano-quichuas y topónimos que no sólo funcionan como rasgos personalizantes del yo poético, sino, como señala Guzmán¹⁰, como modulaciones, como tonalidades o registros (en el sentido musical) que indican un movimiento en el espacio y en el tiempo, ese ritmo del que ya se ha hablado. Porque tales son las figuras dominantes de este poema bárbaro: la imagen directa y descarada, el nombre propio, los quichuismos (los topónimos de gran sonoridad indígena), las onomatopeyas, sinestias acústicas, aliteraciones, el símil, las elipsis, los arcaísmos, la enumeración, la repetición, el contraste y la exclamación. La metáfora, la fulgurante metáfora de “Catedral salvaje”, no. De este modo y con estos recursos se produce un cambio del “yo soy otros” con que se inicia el texto, hacia el “desde mí también comienza el sufrimiento colectivo”, señalado en los versos 12 y 13 con los apócope de “también” después del pronombre y los nombres propios:

Amí, tam. A José Vacancela, tam. A Lucas Chaca,
tam. A Roque (Caxicóndor tam.

¹⁰ Guzmán. *loc. cit.*

En plaza de Pomasqui y en rueda de otros naturales
nos trasquilaron hasta el frío la cabeza
Oh Pachacámac, Señor del Universo,
nunca sentimos más helada tu sonrisa,
y al páramo subimos desnudos de cabeza,
a coronarnos, llorando, con tu sol.

Conviene aclarar aquí que casi siempre se han leído erróneamente los apócope “tam” atribuyéndolos a la intención del poeta de lograr un efecto acústico, semejante al golpe de bombo. No hay tal. Los indígenas de la sierra ecuatoriana dicen: “Amí tan” por “A mí también”. Ni siquiera “Amí, tam”, que puede recordar algún tam-tam negroide, sino “Amí tan”. Jorge Salvador Lara en su admirable retrato del poeta y erudita revisión de los originales del poema¹¹, afirma que los tipógrafos, “esos amables enemigos de todo escritor” incurrieron en una serie de pequeños errores inventariados por él. Publicado por primera vez en Buenos Aires, quizá se escuchó el resonar de un bombo en vez del humilde apócope. El primer verso muestra la unión de preposición con pronombre y el segundo la ausencia de artículo antes del sustantivo, usos de fuerte arraigo entre los indígenas de los Andes ecuatorianos.

En esta relación de atrocidades las víctimas (las imágenes) son a veces genéricas, plurales:

En plaza de Pomasqui y en rueda de otros naturales
nos trasquilaron hasta el frío la cabeza.

Y más a menudo (las más conmovedoras), son individuales, singulares:

A Melchor Pumaluisa, hijo de Guápulo,
en medio patio de hacienda, con cuchillo de abrir
chanchos,
cortáronle testes.
Y, pateándole, a caminar delante

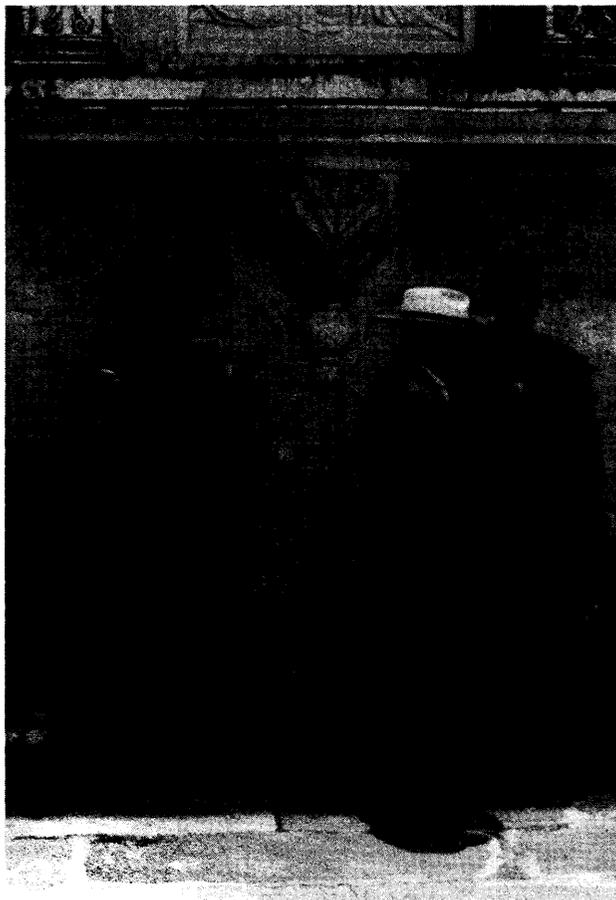
¹¹ Jorge Salvador Lara. “Los originales del Boletín y elegía de las mitas”, en *Museo histórico* (Órgano del Archivo Municipal de Historia de la Ciudad de Quito), No. 61. Quito, 1. Municipio de Quito, 1994. pp. 71-121.

de nuestros ojos llenos de lágrimas.
Echaba, a golpes, chorro en ristre de sangre.
Cayó de bruces en la flor de su cuerpo.
Oh, Pachacámac, Señor del Infinito,
Tú, que manchas el Sol entre los muertos.

Pero el relato cambia de dirección en el verso 16 cuando escuchamos la súbita exclamación extática:

¡Oh Pachacámac, señor del Universo!
Tú que no eres hembra ni varón,
Tú que eres Todo y eres Nada,
Oyeme, escúchame.
Como el venado herido por la sed
te busco y sólo a ti te adoro.

Como observa agudamente Diego Araujo¹², el momento de la tortura coincide con el del éxtasis. Si Cristo clamó en la cruz: “Dios mío, Dios mío, por qué



me has abandonado”, la raza torturada se eleva en la estrofa citada en busca del apoyo divino: “Tengo sed de tu presencia”. Dávila Andrade tomó parte de este texto de un antiguo himno quechua presentado, entre otros investigadores, por los peruanos José María Arguedas¹³, Sebastián Salazar Bondy¹⁴ y Jesús Lara¹⁵, y lo desarrolló bellamente. Pachacámac, o sea, Vigilante del mundo, el ser supremo, el que conserva, cuida y rige el universo. En los himnos originales quechuas se invoca a Viracocha, el hacedor, “la causa del ser”, y en el poema de Dávila Andrade, a Pacha Kama = Pachacámac, “el gobierno del mundo”, entidad que designa al mismo ser en una función diferente. (En la novela *Los ríos profundos* de José María Arguedas encontramos el significado del vocablo Viracocha: “werak’ ocha”: lucero grande).

A propósito de esta visión sacrificial del poema, escribe María Rosa Crespo: “América será un nuevo Gólgota; la víctima expiatoria, el indígena martirizado en la cruz traída por los conquistadores. Dávila Andrade, oficiante extraño y solitario, capta este íntimo lamento y por medio de su voz la raza indígena inicia el relato de sus misterios dolorosos:

Yo soy Juan Atampan, Blas Llaguarcos, Bernabé
Ladña...

Pero el canto coral indígena, esta puesta en escena del dolor, supone, de parte del poeta, un proceso de identificación con sus mayores, con sus antepasados en su doble vertiente mestiza.

¹² Araujo, *loc. cit.*

¹³ José María Arguedas (Selección y presentación). *Poesía quechua*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.

¹⁴ Sebastián Salazar Bondy (Introducción, selección y notas). *Poesía quechua*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.

¹⁵ Jesús Lara (Nota preliminar, introducción). *La poesía quechua*. México, Fondo de Cultura Económica (col. Tierra Firme, 30), 1979.

Identificación con los antepasados

En cuarto término, el “Boletín” es un intento del poeta por compartir el sufrimiento de los antepasados indios, una suerte de identificación de su voz con las voces del sepulcro, voces que reviven la pasión crística de padecer, morir y resucitar. Escribe Diego Araujo Sánchez:

Dávila Andrade vive en el cuerpo crucificado de los indígenas. Porque el artista, desde el principio de la Creación, ha de morir algún día con la misma muerte que sus criaturas. Esta misteriosa identificación confiere perspectivas inusitadas a su existencia.¹⁶

Y bellamente desarrolla Guzmán:

“Quién soy yo, qué es mi vida?”, se pregunta el poeta. Mira hacia dentro, arrima la oreja a su fondo. Quizá está cansado, aburrido o decepcionado de lo que ve en su hoy. Quizá sufre y encuentra ese dolor como algo sin sentido. Y al mirar hacia adentro, al escuchar en su pozo, descubre que es un río. Que no es sino una onda del fluir incesante. Se encuentra otros rostros en el rostro, otros cuerpos en el cuerpo; descubre que ya ha vivido, ha padecido y ha muerto, y ha vuelto a nacer, y lo han vuelto a matar. Conoce todos sus nombres y comienza a decirlos, comienza a dibujarlos con palabras que quizá conocía pero que no había pronunciado: chocan las consonantes, se funden, se hacen líquidas o bien se petrifican. Y al decirlos, comienza a contarse sus historias, a decirse su vida. Aquí sufrí, aquí me golpearon, me hicieron pasar frío, aquí corrió mi sangre; aquí fui perseguido, robado, desnudado, enterrado con las tripas llenas de hambre. Aquí volví a nacer mitayo, aquí quebré las manos de mi hijo, aquí escupí sangre en la tela; aquí hice la dulzura de los otros, aquí viví sin vida. Aquí me sepultaron, en las minas de Cuenca, y al

salir vi un cadáver poblado de cadáveres, como una mazorca de maíz con todos sus granos. Y ese cuerpo era el mío. Por eso sé que no soy solo, sé que vuelvo a mi tierra y mi cielo, sé que siempre regreso, sé que siempre volvemos. Sé que seremos siempre.¹⁷

En otras palabras, el *yo soy otro* de Rimbaud adquiere aquí pleno sentido. La conciencia mestiza del poeta lo hace identificarse incluso con quienes en el pasado pudieron ser victimarios, y lo conduce a autoinmolarse en el poema simultáneamente por ellos y sus víctimas. Se duele por ellos, sufre por ellos y con ellos. La escena mesiánica del Huerto de Getsemaní es parte de esta representación poética: “Señor”, diría el poeta, “aparta de mí este cáliz”. El sufrimiento es terrible: el poeta debe cargar sobre sus hombros tanto la maldad y las culpas de los victimarios como el dolor de las víctimas. Y soportar la obligación de redimirlos.

Epica de la derrota

Se trata, finalmente, de una visión de los vencidos, de una épica de la derrota, de una gesta al revés: la épica, desde los poemas homéricos, celebra las hazañas de los héroes, de los vencedores. “Boletín y elegía de las mitas” canta la pasión, muerte y resurrección de los vencidos. Sin embargo, la experiencia del dolor, tanto en Vallejo como en Dávila Andrade, proviene, no sólo de causas históricas (la relación de dominación del indio por el español) sino de esa tristeza profunda del indio de los Andes, esa nostalgia metafísica de la que ya habló Mariátegui.¹⁸ Así pues, se trata, en cuarto lugar, de un canto épico, pero de una épica de la derrota, de una raza vencida, no sólo por el poderío español y la decadencia misma del imperio incaico, sino por su propia pena, su propia melancolía.

¹⁶ Araujo. *loc. cit.*

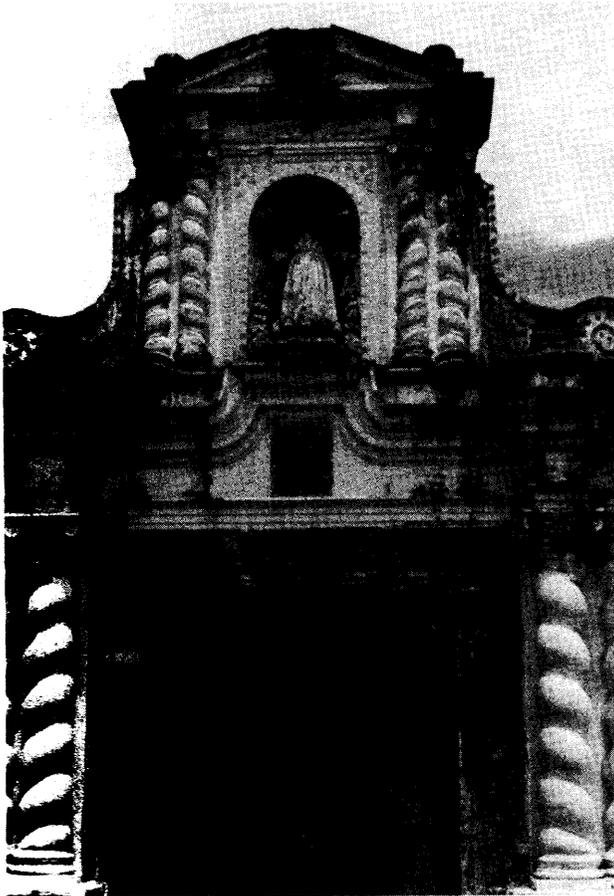
¹⁷ Guzmán. *loc. cit.*

¹⁸ Mariátegui. *loc. cit.*

Los 70 versos finales son poderosos, exultantes: conforman la tercera parte y final del poema, la resurrección:

¡Vuelvo, álzome!
Levántome después del Tercer Siglo, de entre los Muertos!
Con los muertos, vengo!
La Tumba India se retuerce con todas sus caderas sus mamas y sus vientres.
La Gran Tumba se enarca y se levanta después del Tercer Siglo, dentre las lomas y los páramos,
las cumbres, las yungas, los abismos,
las minas, los azufres, las cangaguas.

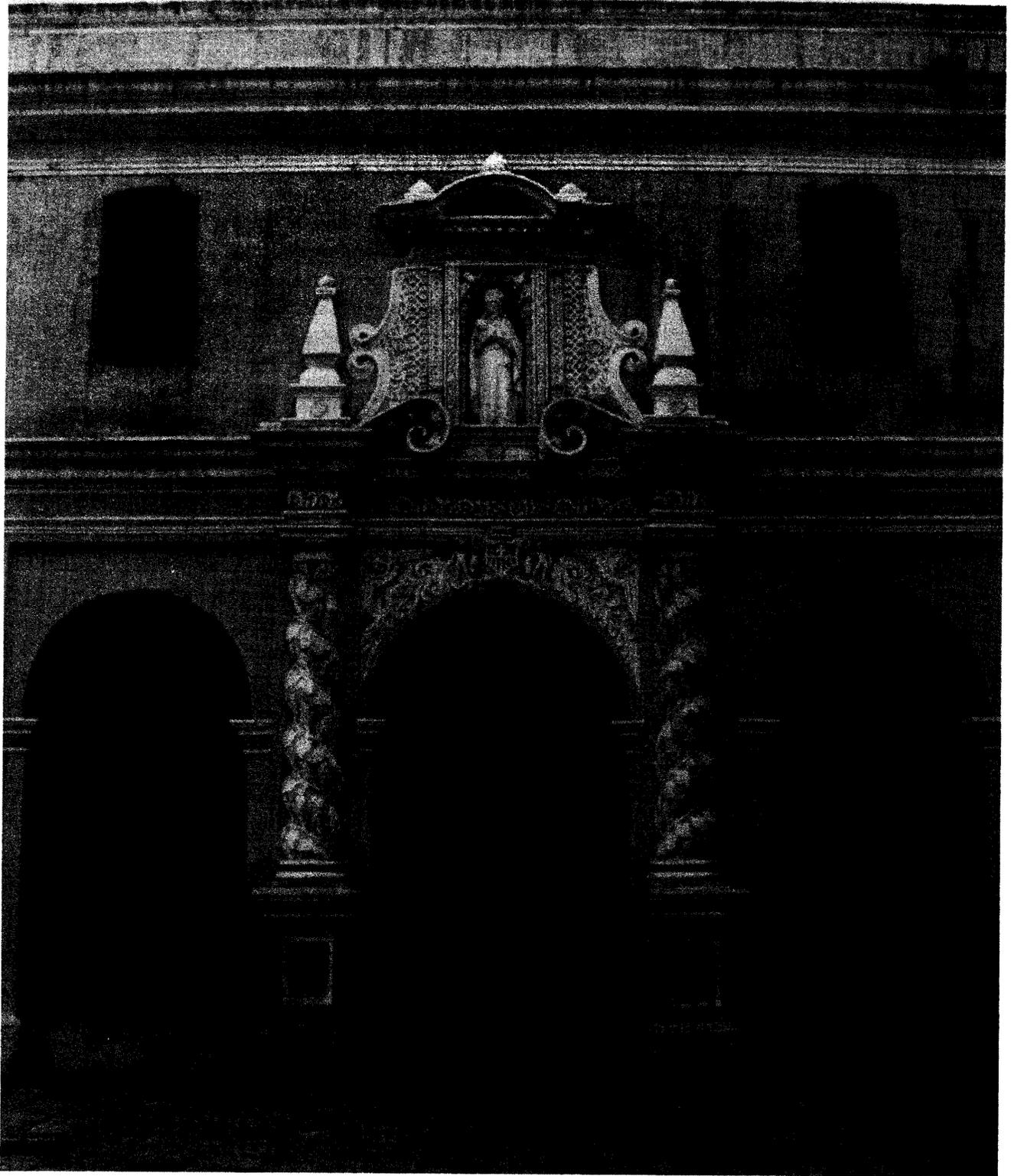
Estos versos (y los sesenta postreros) constituyen una exaltación final, un himno de guerra, un desafío y un grito de esperanza. Sin embargo, lo que predomina como ajustado a la realidad histórica es el



hecho del secular sufrimiento indígena, anterior al hecho de la Conquista. Si formalmente, como hemos anotado, por la índole misma del poema, ha sido desterrada de él la exquisita metáfora y lo que predomina es, en cambio, la imagen directa, la parquedad en gris y en blanco y negro, además del arcaísmo, el quichuismo, la elipsis, la repetición, el contraste, la enumeración, el símil y la exclamación, temáticamente lo que predomina (cuantitativamente al menos) es la escena (la imagen, la representación) de tormento y sufrimiento. La metáfora, recordemos, pertenece al reino de la lírica; el símil, como en este poema, al dominio de la épica y de la historia. Todos estos recursos formales, la estructura dramática del poema, su lenguaje, su peculiar musicalidad, la piedad y terror que suscitan, el peso del destino que gravita sobre toda una raza, hacen del poema una obra maestra del arte mestizo latinoamericano. “En Boletín y elegía de las mitas”, escribe María Rosa Crespo, “encontramos todos los recursos fonéticos que pueden lograrse al someter a un tratamiento especial el estrato acústico: onomatopeyas, sinestesias acústicas, aliteraciones, potencian el lenguaje poético de tal forma que nos es posible escuchar los ayes y gemidos de un pueblo, el sonido del látigo, del telar, de los huesos que se rompen, de la sangre que escapa a borbotones por la herida abierta, del corazón estrujado por el dolor, de los pasos que se alejan y de los que regresan de la muerte, originándose así una orquestación escalofriante cuando el verdugo pulsa las cuerdas del alma de su víctima”

No se trata meramente de un buen momento del indigenismo literario, sino, por esa identificación del poeta con sus criaturas bárbaras y sufrientes –semejante a la pululante vida intraterrestre y las visiones de “Catedral salvaje”–, por su austeridad y su atmósfera sombría, la parca intensidad de su lenguaje, de una experiencia literaria de primer orden, que trasciende el indigenismo y el realismo y se hermana con las palabras fundacionales de Vallejo y Neruda.■

¹⁹ María Rosa Crespo. *op. cit.*, p. 344.



JUAN JOSÉ RODRÍGUEZ: ENTRE MAZATLÁN Y EL ORIENTE ENIGMÁTICO

Vicente Francisco Torres*

La primera novela que leí de Juan José Rodríguez (Mazatlán, Sinaloa, 1970) fue *Asesinato en una lavandería China* (1996), misma que a pesar de algunos tropiezos de redacción me impresionó por lo extraño de su argumento y por su capacidad de fabulación. En este joven escritor parecía cumplirse la hipótesis del artista que tiene madera, la del muchacho que sin toda la malicia que dan los años, la preparación y la escritura es capaz de lograr un libro seductor.

Al año siguiente apareció su segunda novela, *El gran invento del siglo xx*, que se distinguía de la anterior por lo voluminosa que resultó, pero compartía una característica fundamental que ya estaba en su primera novela, *El naufrago del mar amarillo* (1991): la pasión por el Lejano Oriente y por la historia y la atmósfera de Mazatlán. *El naufrago del Mar Amarillo* (Difocur) sólo tuvo una circulación regional pero el autor me hizo llegar un ejemplar que mucho le agradezco por las delicias que su lectura me dio. El texto que sigue fue escrito siguiendo el orden en que hice la lectura de las obras de Juan José Rodríguez y, en consecuencia, indica la manera en que fui entrando a su universo narrativo que, visto ahora, tiene una coherencia difícil de hallar entre los más jóvenes narradores de México.

I

La milenaria cultura china, con sus barrios misteriosos, restaurantes coloridos, personajes enigmáticos, estandartes y oriflomas restallantes ha seducido a los autores de relatos policiales. Baste citar los nombres de Robert Van Gulik, Dashiell Hammett y Rafael Bernal. Sin embargo, esta atracción no es cosa del pasado pues aún se percibe en nuestros más recientes narradores como podrá comprobar quien se acerque a *En la línea de fuego. Relatos policíacos de frontera*, que compiló Leobardo Saravia, y a *Narcedalia*, la más reciente novela de Ricardo Elizondo.

Asesinato en una lavandería china retoma el mundo de los orientales que llegaron a establecer sus huertas en los estados del norte de nuestro país y, con habilidad e inteligencia, Rodríguez urde una trama ubicada en Mazatlán y que no tiene como escenario los hoteles de cinco estrellas, sino un burdel en el que se compran y mendigan servicios sexuales masculinos y un vecindario que recuerda la melancolía de Marruecos y Calcuta.

El argumento se desarrolla a comienzos del presente siglo, cuando desembarca el abuelo del narrador, un árabe con algo de español quien, en un pueblo que perdió a sus hombres en el mar y en la revolución, abandona a una mujer preñada y se embarca para San Francisco en donde se dedicará al tráfico de chinos. Allá, el abuelo sufre un atentado en una lavandería de chinos pues los miembros de un *Tong* decidieron castigarlo porque tuvo tratos con una mujer

* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

perteneciente a los *seres de la noche*. He utilizado esta expresión para que la palabra vampiros no invitara al exabrupto pues si Juan José Rodríguez dice que sus personajes orientales son vampiros, lo hace sin asomo de sensacionalismo y con una preparación tal que, cuando la revelación llega, ya nos ha dicho que las leyendas y la literatura distorsionaron la personalidad de unos seres que son bastante normales pues no tienen colmillos, pueden vivir de día y de noche, se reflejan en los espejos, no les repugna el olor del ajo, no les afecta la luz del sol y, sobre todo, no son inmortales. Como cualquier ser vivo, pueden recibir la muerte con una bala de plata o de plomo, lo mismo que con una estaca. Sólo se distinguen en que son un poco más longevos que el común de la gente y en que su resistencia física es un poco mayor, tal como vemos cuando la novia de Alejandro Medina, el narrador, recibe un tajo en la garganta y pueda sobrevivir.

Entre los aciertos de esta novela debemos destacar dos: su ambientación tropical que no excluye los solares roñosos con vecindades de dos entradas, y el tejido argumental, que desde la primera página va dejando elementos que poco a poco adquieren sentido. A este segundo mérito debe asociarse el excelente manejo de las tensiones cuya mejor prueba es el capítulo xi, que alterna la angustia de Alejandro, adentro de un balneario, escuchando la cháchara de un anciano, con las acciones de sus perseguidores, que se mueven por la costa.

Hay un detalle muy notable en esta novela de Juan José Rodríguez: a pesar de que maneja elementos que en un momento dado pudieran parecer risibles, como el detalle de los vampiros demasiado humanos o la chinita vampira y manca que corta sus verduras, Rodríguez no permite que el lector suelte la carcajada, porque narra con tal mesura que, cuando reparamos en lo insólito de las situaciones, ya terminamos de leer el libro. La sonrisa puede venir después, pero durante la lectura uno está atento a la anécdota ya que el autor economiza su escritura y salva el escollo de la palabrería y el regodeo en las escenas de sexo y de violencia.

Cierto que el autor deja algunos hilos sueltos (¿qué decía el diario que su padre escribió en latín

y qué sucedió con su progenitor quien, al comienzo del relato, parece que lo convertirá en una réplica de Juan Preciado?) y tiene algunos tropiezos con la redacción (en el inicio del capítulo V y en los últimos renglones de la página 19), pero eso qué importa cuando el autor es capaz de escribir que “Toda noche recibe en su vientre la flecha en llamas del día que se inaugura”?¹

II

La más reciente novela de Juan José Rodríguez resulta, por el momento, la más extensa, la que pone a la vista del lector el camino que ha debido recorrer para la escritura de libros más constreñidos como *Asesinato en una lavandería china*. Lo más evidente de *El gran invento del siglo xx* es la capacidad de Rodríguez para prolongar, con riesgos, la tensión, para darle largas al lector, para gambetear antes de decirle que el gran invento es algo garciamarquiano: el cinematógrafo mudo.

Sintomáticamente, la novela comienza en el siglo xix, cuando la enfermedad del progreso avasallaba todo y los habitantes del puerto de Mazatlán pasaban sus días chapoteando en la chabacanería del Club de Comercio. En esta novela, a pesar de su juventud, Juan José Rodríguez aparece como un escritor maduro capaz de crear tensión dramática y de proyectar acciones que encontraremos desarrolladas muchas páginas más adelante. Y el mejor ejemplo es el ocultamiento de lo que conoceremos como cosa del diablo, o de Dios. Además, Rodríguez siempre deriva hacia situaciones impredecibles, porque cuando el lector piensa que la historia dará un giro, nos lleva a una acción imprevista, tal como sucede con el final de la novela, que parece salido de la mano de un consumado cuentista: por un lado, queda una venta-

¹ Juan José Rodríguez, *Asesinato en una lavandería china*, México, Consejo Nacional para la Literatura y las Artes (Fondo Editorial Tierra Adentro), 1996. p. 81.



na abierta porque Bonardel huye después de hacerle el amor, por una sola vez, a Sarahí; por el otro, Sarahí va disolviéndose en las nubes de la demencia, entregada a la música del piano y al recuerdo del forastero que quiso sacarla del mundo pueblerino y chismoso de Mazatlán pero ella, lastrada con los prejuicios y la moralina decimonónicos, no se atrevió a seguirlo.

Consciente de que lo que escribe no es una novela breve, Rodríguez se entrega a los detalles y a la elaboración de pequeñas tramas que servirán para aumentar la emoción, tal como sucede con la llegada a Mazatlán del embaucador Mateo Rivas Solórzano.

Deliberada o inconscientemente, o quizá presionado por una misma realidad, Juan José Rodríguez se inserta en una tradición de la literatura mexicana que estaría ejemplificada en aspectos como los siguientes. Primero: *El gran invento del siglo xx*, como *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, o *Memorias de Santiago Oxtotilpan*, de Rafael Bernal, está marcada por los hechos revolucionarios, que llegan, como la peste, el automóvil o la fiebre amarilla, a turbar la calma chicha y provinciana. Rodríguez lo dice con expresión feliz: "Mazatlán era una antorcha frente al mar". Segundo: la obra de Rodríguez frecuenta el mar, el estero y los manglares, un mundo que apenas algunos escritores, como Ramón Rubín y Dámaso Murúa, han introducido en la literatura mexicana como un aire viril y refrescante entre las páginas lánguidas de muchas novelas que se consumen en su aura de neblumo. En tercer lugar, Rodríguez documenta, como lo hace el regiomontano Ricardo Elizondo

Elizondo en *Narcedalia Piedrotas*, la presencia de los chinos que llegan a cultivar y ofrecer los productos de sus huertas.

Sin aspavientos, Rodríguez desliza en la novela algunas ideas sobre lo tragicómico de la vida y de la muerte: Santiago Bonardel, el truhán que quiso sentar cabeza, no pudo hacerlo porque la vida, al cobrarle cuentas pasadas, lo empujó a seguir embaucando, a cumplir un destino de disoluto y engañabobos. Como Ibargüengoitia, Rodríguez nos dirá que no es extraño que los asesinos no sean tipos torvos, sino pusilánimes y taciturnos como Remigio del Avellano, el silencioso enamorado de Sarahí. La realidad, con sus espejos deformantes, como los que antaño adornaban la entrada del Salón México y hoy se exhiben en el Castillo de Chapultepec, lleva a los seres humanos a las decisiones más hiperbólicas, como el suicidio de Magdalena Medina, quien se mata cuando, al ver una cinta, confunde a su prometido con el galán que se besaba con una actriz.

En esta novela de 265 apretadas páginas podemos encontrar otros aciertos, como la morosa ambientación y las descripciones, o la narración misma, llenas de aciertos de lenguaje. Ni qué decir de excepcionales momentos dramáticos, como el que muestra la muerte del carpintero, quien se va envuelto en el perfume de las prostitutas del astillero:

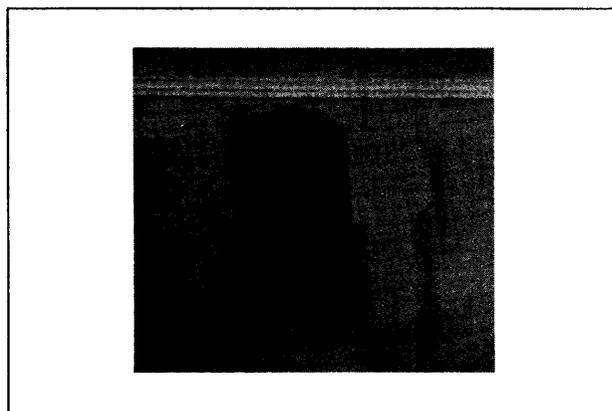
Sus canas de anciano jovial esa noche adquirían un brillo diferente al no tener la dorada escaracha del aserrín; ebrio de dicha por la noticia y

por haber participado en la presentación del invento, se alejó discretamente, como correspondía a un hombre de su condición, de aquel grupo de caballeros achispados; decidió seguir la parranda por su cuenta en varias tabernas, solitario y contento como un viudo después de la boda de su hija, y se perdió entre las calles de los muelles y las barracas. Al día siguiente, en plena madrugada, lo encontraron muerto con una sonrisa celestial, amortajado por la neblina, boca arriba en el muelle y con el primoroso traje manchado de lodo y oloroso a perfume de azucenas (...) Lo sepultaron en un ataúd hecho por su hijo mayor en una ceremonia sencilla, después de velarlo junto a las mujeres que lo quisieron, sus muebles y herramientas prodigiosas, las cunas que apilaba en un rincón y el galope silencioso de sus relucientes caballitos de madera.²

III

Después de leer la segunda y la tercera novelas de Juan José, la experiencia de asomarse lleno de curiosidad a la que fue la primera resulta inquietante. Los hallazgos líricos de su segunda novela asaltan al lector desde el primer párrafo de *El naufrago del Mar Amarillo*. Una y otra vez Rodríguez ostenta la eufonía de los nombres de sus criaturas (Francisco Almaguer, Pablo Elorza, Manuel Ginastera), afina el tropo y pule la imagen, mientras nos va envolviendo en un argumento extraño y plantea, tranquilamente, la alternancia de los espacios y tiempos de su obra.

La historia comienza en Mazatlán, en la segunda mitad del siglo XIX, y nos pinta un mundo edénico, apenas sacudido por la peste bubónica y los ataques de los piratas. Son los días de la Nao de la China, la que traía sedas multicolores, porcelanas, cofres, mascarones, candelabros, gasas y que, hasta dónde

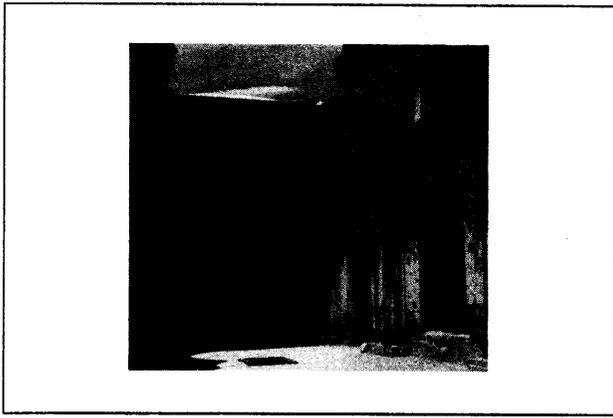


sé, únicamente Rafael Bernal consignó artísticamente en dos libros: *Gente de mar* y *El Gran Océano*.

En esta primera novela, Juan José Rodríguez ya era capaz de crear, en unas cuantas líneas, los antecedentes de un personaje que irrumpe en la novela, como Joan Brizard, patrón de dos barcos, trotamundos y romántico que, como lucha contra el sojuzgamiento británico, decide poner sus naves y sus recursos al servicio de la causa independentista de Asia. De esta manera, Brizard nos traerá vientos escapados de los libros de Camoens y Marco Polo, con creencias míticas e hiperbólicas: Nada de valles donde la orina del tigre se petrificaba en pepitas de oro, nada de mujeres que vivían años con el simple olor de una manzana. Por ningún rincón se miraba el vuelo de los pegasos... Brizard, quien atravesaba el Pacífico para comprar armas en México, establece la relación histórico literaria entre Mazatlán y la ciudad hindú de Goa, dos ámbitos que se encuentran en latitudes cercanas. Este fanático de la libertad, que ha probado las emociones de la piratería, sólo ama una cosa: los cantares clandestinos de Goa, que se dejan oír en las noches y en las madrugadas para loar a los antiguos dioses que había desplazado la religión invasora.

Hay otro personaje que confirmará los nexos entre Asia y América: Timur Lank, descendiente de Tamerlán, que embarca a Brizard en su aventura libertaria porque comparte con él no sólo el amor a la independencia, sino el desdén por los bienes consonantes y sonantes. Así tenemos que el último Khan

² Juan José Rodríguez, *El gran invento del siglo XX*, México, Editorial Joaquín Mortiz (El Volador), 1997. pp. 102 y 103.



sólo ama el conocimiento, al que construye un palacio en su memoria. Este hecho contribuirá a la intensidad del final de la novela, que por cierto plantea también la idea de Rodríguez sobre el destino: Timur acabará loco y derrotado, deambulando por los astilleros y callejas del puerto de Mazatlán; Brizard morirá combatiendo en Asia contra los británicos y allá también quedará José Aragundi, viudo y acaudalado comerciante mazatleco que a su vez fue seducido por los delirios libertarios de Brizard. El viudo se perdió en la India y el descendiente de los bárbaros acabó sus días en los muelles de Mazatlán; el suyo era un destino de piezas de ajedrez, un enroque grandioso, digno de una epopeya, o de una novela como *El naufrago del Mar Amarillo*.

Esta narración de aventuras, alumna aventajada de Conrad, Stevenson, Harold Lamb y Salgari deja ver un poco de rigidez y algunos tropiezos en la escritura, que son detalles mínimos, corregibles al momento de preparar una nueva edición de este libro que ponía los cimientos de una de las obras literarias más seductoras de la reciente novelística mexicana.

IV

Debido al interés que manifesté por la novelística de Rodríguez, el mismo autor, a petición mía, envió su único libro de cuentos, *Con sabor a limonero* (1988), que está armado con un conjunto de textos breves que

nada tienen que ver con sus novelas extensas, bien construidas y dueñas de una capacidad de invención que todavía no estaba en este pequeño volumen.

A pesar de que Juan José Rodríguez ha cumplido ya 10 años de escritor, su trabajo resulta escasamente conocido y, en consecuencia, no ha sido objeto de ensayos o reseñas. De ahí que lo haya buscado para realizar una entrevista que él respondió con largueza y ofrece un material valiosísimo para ingresar a su mundo, a sus preocupaciones, intereses e intensiones. La entrevista se realizó en el mes de julio de 1998.

¿Cuál ha sido el método de trabajo para documentar tus libros, en qué obras o autores has bebido?

En los archivos, y en la vivencia hasta donde ha sido posible. Como dijo Vargas Llosa en *Historia de Mayta*, un libro que nadie cita: hay que mentir con conocimiento de causa. Para hacer *El naufrago*, analicé muchos aspectos de la vida en el puerto: tenía 19 años y mucho tiempo libre, por lo que pude darme el lujo de platicar con médicos sobre los síntomas de la peste bubónica, además de consultar varios tratados de medicina; hasta puse un mapa de la época en mi cuarto para completar el proceso de introspección. Hay un libro bastante serio y revelador que se llama *La peste en Sinaloa*, del Dr. Martiniano Carvajal, un médico mazatleco de fines de siglo cuya personalidad no le pide nada al Juvenal Urbino de *El amor en los tiempos del cólera*, ya que él también combatió y venció una epidemia, arrasando de pasada con las supersticiones. Es más, mi paisano, igual que Francisco I. Madero, era espiritista. Ahí, entre otros datos interesantes, demostraba pudorosamente que las hermosas mazatlecas usan calzones desde 1904, año de la peste negra, ya que el no usarlos propiciaba los contagios de esta enfermedad al caminar con sus gruesas faldas por las lodosas calles del puerto. Él fue uno de los impulsores del uso de esa enigmática prenda porque, como sucede hoy en los tiempos del sida, el no llevarlos dignamente ponía en peligro la existencia.

También recurrí a otros predecesores como Giovanni Boccaccio, Albert Camus y Daniel Defoe, pero finalmente la enfermedad no ocupó tanto espacio



como yo había pensado. Estuve en contacto con historiadores de la ciudad y me sumergí en los archivos; hasta la fecha tengo una discusión con unos amigos sobre si durante los huracanes hay o no relámpagos y truenos, ya que la tradición popular afirma que no es posible y los meteorólogos dicen otra cosa. También recurrí a la novelística de Conrad, Stevenson y Salgari, quienes me llegaron magnificados por la inmediatez del cine de mi infancia.

Cuando escribí el *Gran Invento del siglo xx*, no necesité recurrir tanto al archivo, porque temí que eso me esterilizara la imaginación; como dice Norman Mailer, también hace falta un poco de ignorancia. Avancé más rápido, pero un primer problema fue localizar la descripción precisa de una máquina que forma parte importante de la novela y que en ningún sitio pude hallar. Ahora con Internet lo localizaría en media hora, pero detuve la novela por varios meses hasta que, en la Feria del Libro de Guadalajara y removiendo unos libros infantiles en el pabellón francés, fui dando con la descripción del objeto de manera inesperada. Al volver a Mazatlán retomé la novela y ya no pude detenerme hasta casi los capítulos finales.

Por la singularidad de tu prosa, supongo que has sido un buen lector de poesía...

Mi relación con la poesía es la de un lector y a veces la de un intruso. Puedo decir que estoy casado con la novela y una amante ocasional es la poesía: di-

fícil, esquivada y muchas veces ingrata. Por eso la convoco como un fantasma que deseo que aparezca en mi prosa, aunque he intentado abordarla como creador directamente. Siempre he ambicionado un estilo poético, pero hay que tener el cuidado de no abrumar al lector ni que la novela sucumba a una neblina de imágenes. Hay autores que se entregan a la retórica y a veces nos llevan a los límites del bostezo; otros en cambio nos catapultan al asombro con sorprendentes actos de prestidigitación que parecen saltar de la página impresa. Me agradan novelistas como Truman Capote y Vladimir Nabokov, que en realidad hicieron algo más que *A Sangre Fría* y *Lolita*: muchos de sus libros menos conocidos relumbran bajo la luz crepuscular de una prosa poética y puntual. Lawrence Durrell es otro de mis dioses y Alejo Carpentier revela, en su prodigiosa ingeniería verbal, una vocación por nombrar las cosas por su nombre, tal como si fuera el primer día de la creación universal.

Al escribir El naufrago del Mar Amarillo, ¿qué tanto pensaste en la realización de una novela histórica?

— He sido lector de novela histórica y sí ha estado entre mis intenciones atacar ese género de manera más directa. ¿Cómo diferenciar la novela histórica de la novela de época? *El Siglo de las Luces* es una obra avasalladora que no sólo transcurre en otro tiempo, sino que siguen vigentes los principios que la mueven y cobra una sorprendente actualidad. Cuando

me embarqué en *El Naufrago del Mar Amarillo*, lo hice con mucho temor de naufragar en la falta de credibilidad: lo mismo por lo difícil de narrar sucesos en el pasado como por los comentarios de los camaradas escritores de Mazatlán quienes, invocando el “Decálogo” de Horacio Quiroga, me decían que uno no debe narrar cosas o tiempos que no haya vivido, y me mandaban a leer a los autores de la Onda... Dudé mucho ante ese precepto y varios de mis primeros cuentos eran ejercicios titubeantes entre la ficción absoluta y las cosas que me pasaban en la prepa. Afortunadamente un día decidí olvidarme de los diez mandamientos y comencé a adorar el becerro de oro, por lo que comencé a escribir una novela que ocurría en el año de 1862.

Actualmente estoy escribiendo una novela sobre los últimos días de la soprano Ángela Peralta en Mazatlán, la cual falleció víctima de una epidemia de fiebre amarilla que llegó en el mismo barco que venía ella, en el año de 1883. Información y datos tengo desde hace tiempo pero sigo en busca de más cosas susceptibles de pertenecer al universo de la novela.

De dónde surge la idea de cotidianización de los vampiros que usaste en tu segunda novela?

Los vampiros son un mito atrayente: tienen de la mano la inmortalidad y, en el cine y la literatura, son las criaturas del demonio más cercanas a la sensualidad y, por lo tanto, a la condición de los seres humanos. Sobre ellos hay las más diversas teorías y siempre me pregunté si en realidad no serían una rara mutación genética, magnificada por la ignorancia y la leyenda. Fue tomando forma esa idea y, en una ocasión, me puse a escribirla, ambientándola en un truculento barrio de mi ciudad, que conozco muy bien. Hay películas gringas como *Del crepúsculo al amanecer* o *Los muchachos perdidos*, que manejan una visión *light* de vampiros modernos, que viajan en camionetas y van a conciertos de rock, pero hasta donde conozco no había visto en la literatura intentos por integrarlos a la vida moderna, sin colmillos amarillentos, la capa de Juan José Arreola o el vulgar poder de transmutarse en un roedor alado. Entonces hice esta novela que forma la primera parte de una trilogía

de novelas cortas sobre el tema que no he podido concluir, pero ya terminé la segunda gracias a una beca del FONCA y no sólo trata de vampiros, sino también de gallinas. Parecen dos temas muy dispares y el resultado se antoja grotesco, pero he querido que en el fondo se tratase de una tierna historia de amor, en contraparte con la sensualidad desatada que le quise otorgar a *Asesinato en una Lavandería China*.

Es notorio tu amor al terruño...

El amor al terruño lamentablemente puede ser interpretado como un provincianismo mal entendido. Hasta a la misma gente de Mazatlán le parecía mal que ambientara mis historias en el puerto, por lo que hasta llegué a ubicar cuentos en el D.F. o en ciudades sin nombre. No obstante, un amigo escritor defendía ese derecho: así como Joyce ambientaba en Dublín y Vargas Llosa en Lima, no veía por qué no ubicar nuestras historias en Mazatlán. Sin ir más lejos, no veía por qué los habitantes de los estados teníamos que soportar (hablo en sentido metafórico) novelas tituladas *La Princesa del Palacio de Hierro* o *El Vampiro de la Colonia Roma*. Y deja tú el Palacio de Hierro o dicha Colonia, que es la parte *chic* de la capital, porque aparte está la vertiente ambientada en Tepito o Neza-york, que es igual de válida y sólida, gracias a Armando Ramírez, Emiliano Pérez Cruz y Eduardo Villegas. Si los chilangos ya habían hecho suyo ese precepto nosotros también podíamos hacer lo propio; el que no trascendiera más allá de la literatura regional sería problema del texto y no del sitio en que transcurriera. Recordemos que *Pedro Páramo* sucede en un oscuro pueblo de provincia y un amigo mío, David Toscana, tiene una hermosa novela que ocurre en un recoveco que ni siquiera había escuchado mencionar: *Estación Tula*.

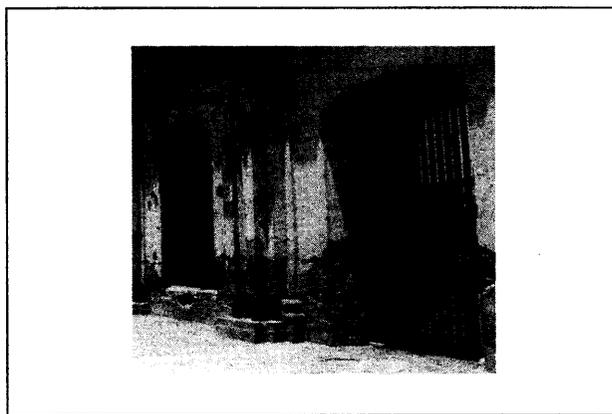
Además, pienso que si nací en Mazatlán y vivo en Mazatlán mi temática debe estar ligada a lo que mejor conozco, lo cual es otra manera de volver al mandamiento de Horacio Quiroga. He salido de la ciudad lo suficiente para verla desde una óptica diferente y viajo mucho a lo largo del año. Tengo contacto con la gente y, al ver periódicos antiguos y diarios del siglo pasado te das cuenta que Mazatlán y sus habi-

tantes no han cambiado en nada: los mismos pleitos, los mismos mitotes y la eterna actitud picarona ante la vida. Todos los años se quejan de algún huracán, del carnaval que viene, de la crisis económica y hasta de las calles inundadas de aguas negras o las bajas del movimiento portuario. Un amigo empresario me cuenta que, en los últimos treinta años, el D.F. ha cambiado mucho para bien en el carácter del capitalino, Guadalajara se ha desatado de la moralina y en Monterrey hay una vida más industriosa y cercana al modelo gringo. Nosotros seguimos con las mismas actitudes del tiempos del vapor, el tranvía y la elegancia.

En la literatura mexicana actual hay creadores que tienen fe en lo que sucede en sus lugares de origen: Severino Salazar, Daniel Sada, Humberto Crostwaite, David Toscana o Bruno Estañol apuestan a ese concepto. ¿Qué novela norteamericana importante ocurre en Washington? Todas pasan en Los Ángeles, Nueva York, el delta del Mississippi o las carreteras del Dharma. Parafraseando a un autor brasileño, Mazatlán es como un sueño, con la ventaja de que uno vive dentro de él.

Ya que los nombres de tus personajes son eminentemente sonoros, me gustaría saber cómo los escoges.

Rulfo decía que los nombres los escogía en los cementerios. García Márquez, más moderno, una vez dijo que él recurría a los directorios telefónicos. Yo recurro a los que se escuchan en mi región y en mis novelas he tratado de ser democrático: lo mismo aquéllos de supuesta prosapia que los de la gente que forma parte de la raza. En Mazatlán, como buen puerto, abundan los apellidos extranjeros y esa abundancia era más común en el siglo pasado. En Sinaloa hubo muchos vascos y son comunes apellidos pródigos en la erre como Lizárraga, Vizcarra o Ibarra. Pienso que el nombre es muy importante para situar el personaje y la sonoridad es algo que se siente y a la vez es muy difícil explicar. A mi criatura femenina le puse Sarahí Madrigal pensando que el lector asociase el apellido con ese género poético usado por Urbina, Bécquer y Gutierre de Cetina y ya caído en desuso. Un militar se llama Estanislao Mondragón y



el árabe aventurero de mi novela se llama Aziz Fawaz, como un eco secreto a ese gran escritor al que sus seguidores bautizaron como Lawrence de Arabia.

Los personajes de mi primera novela se llaman José Aragundi y Joan Brizard: nunca me fijé, hasta que me lo dijo Andrés Acosta, que los dos se llamaban como yo. Tuve una novia llamada Yolanda muy similar a la que aparece en *Asesinato en una Lavandería China*, y le dejé el nombre aunque no tenía ascendencia oriental. Como en esa novela la figura del padre es importante, y el mío también tuvo una novia llamada así, de la cual quedan en la casa algunas fotos nostálgicas, decidí conjuntarlas en ese personaje. Algo similar hacía Hemingway con sus mujeres en la ficción.

En mis libros aparecen personajes creados, algunos a partir de gente que conozco, pero otros en cambio los pasé directamente de la realidad al texto. En *El gran invento* aparece un señor cascarrabias, fanático del estado del tiempo, a quien le había cambiado el nombre para que no me desgreñara en la calle, pero uno de mis amigos, de éstos que te hacen ese tipo de favores, le enseñó el manuscrito antes de publicarlo y, para sorpresa de los dos, le hizo gracia y se emocionó, por lo que lo puse tal cual: Don Alberto Fuentesvilla... Otro personaje es un individuo con mucho sentido común al que le presté las primeras partes de la novela a ver si adivinaba cuál era el gran invento del siglo xx. No acertó, pero le gustó el inicio y me pidió que lo incluyera como *extra* dentro de la historia, aunque fuera como ratero... Decidí cumplirle su deseo en los capítulos finales, pero

como en realidad sí es un ladrón profesional, en la novela le cambié el oficio para no perjudicarlo en sus funciones para ganarse la vida: el jardinero Gonzalo Inzunza.

¿Qué papel tienen los chinos en Mazatlán?

En un puerto siempre abundan los chinos y Mazatlán no fue la excepción. Un hecho vergonzoso de nuestra historia nacional es la expulsión que se hizo de esta etnia a principios de siglo; incluso en los periódicos de antaño aparecen reuniones de comités antichinos y chistes de mal gusto contra esos trabajadores de la limpieza y la agricultura. La gente los dividía en chinos buenos y chinos malos: los de restaurant y lavandería contra los del opio y los tongs. Sin embargo, muchos permanecieron y sobrevivieron enmontados en la sierra o pagando mordida y luego reintegrándose a la vida pública. Otros se ocultaron en sus huertas: mi padre de niño iba a una huerta ubicada en el centro de la ciudad y ahí vivían felices los chinos, tal como en la novela. Una gran cadena de supermercados de Sinaloa actualmente es propiedad de inmigrantes del Imperio Celeste, y un gran fraude de miles de millones que sucedió en la ciudad de Navolato fue promovido por otro grupo de ellos. En 1962, la reina del Carnaval de Mazatlán, elegida por votos populares económicos por segunda ocasión en su historia, fue la joven Isela Wong, hija de un sastre también nativo de oriente. Ese año es recordado como el Año del Dragón Chino, ya que la comunidad china trajo un dragón que asombró durante el desfile del carnaval. Todavía este año, durante los festejos de los Cien Años del Carnaval, trajeron uno más inmenso y espectacular que es el que representa al continente americano en las competencias de dragones que se realizan en Shanghai. Entre címbalos y acrobacias, desfiló ante la carroza de Isela Wong, quien salió junto con todas las reinas del carnaval que sobreviven. Vestía un hermoso traje oriental, el cual fue traído en su momento desde la Lejana China por los miembros de la comunidad del Distrito Federal.

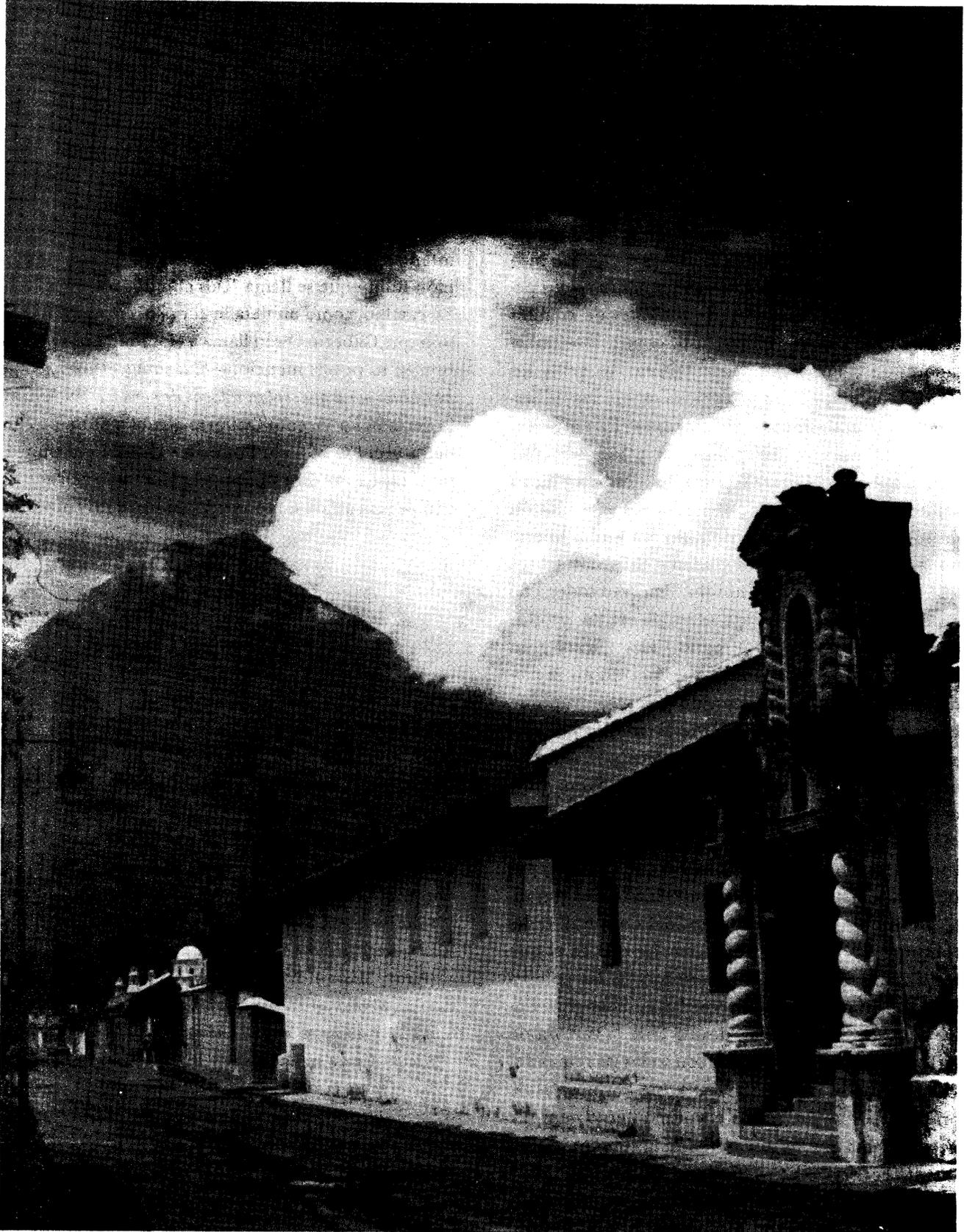
Parece ser que los chinos iniciaron el cultivo de la amapola en Sinaloa y el historiador Héctor R. Olea

registra haber visto en China Continental un fumadero de opio llamado *Badiraguato*, el Palermo de la mafia sinaloense. Tal vez alguno de los expulsados de nuestro país sentía nostalgia por la sierra de nuestro estado.

No tenemos antecedentes de chinos creadores en la literatura sinaloense, aunque sí de personajes como el agricultor suicida de "Las palabras silenciosas" de Inés Arredondo, o una pareja de tenderos que intentan sobornar al narrador en un cuento de Ramón Rubín que se llama "Dos chinitos obsequiosos". En cambio, como un detalle curioso, en la única ocasión que Gilberto Owen llama a Mazatlán por su nombre, en su poesía menciona *El amarillo amargo mar de Mazatlán por el que soplan ráfagas de nombres...* Nosotros le decíamos a Vicente Quirarte que el mar de mi ciudad a veces se ve amarillo por los días de diciembre, pero Owen lo dice no por el color, sino porque el mar se veía así de tanto que lo miraban los chinos. ■

Bibliografía

- Bernal, Rafael, *Memorias de Santiago Oxtotilpan*, México, Editorial Polis, 1945.
- , *Gente de mar*, México, Editorial Jus, 1950.
- , *El gran océano*, Banco Nacional de México, 1992.
- Elizondo Elizondo, Ricardo, *Narcedalia Piedrotas*, México, Editorial Leega, 1993.
- Rodríguez, Juan José, *Con sabor a limonero*, Sinaloa, DIFOCUR (Faros y Sirenas), 1988.
- , *El naufrago del mar amarillo*, Sinaloa, DIFOCUR, 1991.
- , *Asesinato en una lavandería china*, México, Consejo Nacional para la Literatura y las Artes (Fondo Editorial Tierra Adentro), 1996.
- , *El gran invento del siglo xx*, México, Editorial Joaquín Mortiz (El Volador), 1997.
- Saravia Quiroz, Leobardo, *En la línea de fuego. Relatos policíacos de frontera*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Fondo Editorial Tierra Adentro), 1990.



PASIÓN Y FANTASÍA EN RENÉ AVILÉS FABILA

María de Montserrat Moreno Osuna*

La simple mención de la literatura fantástica nos remite inmediatamente al terreno de lo imaginario al crear mundos paralelos o seres inexistentes que habitan en este espacio de expresión; la invención de lo imposible y la lejanía de la realidad parecen ser sus constantes. Sin embargo, la fantasía no cumple un objetivo tan evidente: se trata de una realidad sublimada, con infinitos matices para transformar lo cotidiano. Pero también es la función crítica, compartida con la estética literaria, los que en muchos casos podría responder como elementos esenciales de los textos fantásticos. Y, como una muestra de la expresión humana, la pasión que se aglutina, se entremezcla y hace intensas nuestras vidas, deja huella en la literatura a través de ese reflejo que logra la palabra hecha imagen. De esta manera, si unimos a la pasión con los seres y situaciones fantásticas, el resultado puede ser un excitante viaje a través de la sensibilidad y por consiguiente una revaloración de nuestras conductas amorosas y sexuales en la rutina diaria.

René Avilés Fabila, escritor con treinta y un títulos publicados, ha trabajado incansablemente en algunas de sus obras el género fantástico valiéndose del ingenio y el buen humor para explorar los caminos ilimitados de la imaginación que se entrelazan con las pasiones, dándole a sus historias amorosas características tales como: un esquema a contracorriente del cortejo amoroso tradicional; la estructura de la narración basada en fantasías sexuales; un continuo tránsito por la pasión, los celos y

el desamor; las imágenes como hilo conductor del erotismo y lo fantástico, delineando el espacio que los prejuicios nos han restringido o las carencias que la monotonía va dejando en nuestras vidas.

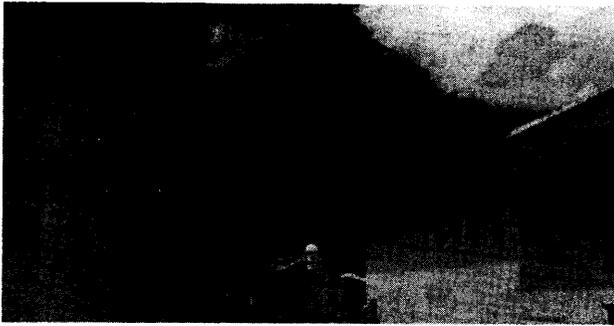
En sus historias, Avilés Fabila modifica el modelo amoroso común por medio de un análisis ingenioso y lleno de humor para postular la idea de libertad en el amor cuando la voluntad regula los deseos, apetencias, perversiones y pasiones sin tomar en cuenta el remordimiento y las inhibiciones para llegar más allá de lo puramente racional. Es decir, la infinita búsqueda del erotismo como salvación del amor. También en sus textos se perfila a contraluz el rechazo a la mediocridad sentimental, espiritual y epidérmica cuando sometemos al amor a las características tradicionales y elementales de la pareja, llegando a traicionar la propia esencia erótica e imaginativa del ser, abrumados por la costumbre y el afán de repetir los esquemas establecidos.

Es así como puede percibirse la visión de un autor que descubre lo extraordinario de lo simple y lo intenso de lo cotidiano en un mundo tan fantástico como puede ser el nuestro.

En busca de la fantasía perdida

Antigua como el hombre, la literatura fantástica remonta sus orígenes a la tradición oral de la humanidad, cristalizándose en las viejas baladas, cró-

* Especialización en Literatura Mexicana del siglo XX, UAM-A.



nicas y escrituras sagradas que dieron salida a los temores humanos ante lo inexplicable y desconocido de su mundo. La literatura, más adelante se en cargaría de recoger la historia de las experiencias del hombre con sus fantasías.

Probablemente, los primeros en incluir en su literatura historias maravillosas fueron los chinos, a través de narraciones de sueños y apariciones entreveradas con sus tradiciones. El mundo occidental, con menos simbolismos y más apegado al realismo, reconoció a la literatura fantástica como género definido en el siglo XIX y en el idioma inglés.

Dentro de la literatura mexicana, el género fantástico es trabajado principalmente a fines del siglo XIX y principios del XX. Nos dice Emmanuel Carballo que es Torri quien preside la corriente fantástica de la narrativa mexicana prefigurando los textos de Juan José Arreola y anticipando entre nosotros a Franz Kafka y a Jorge Luis Borges. Entre los escritores contemporáneos, René Avilés Fabila, desde los inicios de su carrera ha sido un creador de historias fantásticas, separándose de la tendencia realista seguida por sus coetáneos en sus obras debutantes, que se ocuparon de hacer un retrato juvenil de la época. José Agustín con *La tumba*, Gustavo Sainz con *Gazapo*, Parménides García Saldaña con *Pasto verde*, etcétera.

El tono de los cuentos fantásticos de este autor, sin variar su esencia crítica, ha ampliado su cobertura temática a través de los años, es así que en su literatura los personajes y temas van desde la mitología, las historias bíblicas, los clásicos vampiros, fantasmas y brujas, presentados en forma de fábulas, alegorías e incluso como cuentos de hadas y sueños.

En estas historias se puede advertir una minuciosa observación de los seres humanos para retratar con ironía la inmensa fantasía de la realidad, así como un profundo conocimiento de los autores clásicos del género.

Algo esencial en estas historias es dejar una visión estética del llamado horror y de lo inexplicable o maravilloso, ya que a partir de esas imágenes, la belleza que se deriva de la narración puede interpretarse como una crítica a las ausencias intelectuales, eróticas y amorosas de los seres humanos que dejan de ver cada acto de su vida como una creación irrepetible. Veamos un cuento de este autor:

Las 12 de la noche. La luna estaba oculta tras nubes espesas y entonces la oscuridad aterraba. El vampiro abandonó su féretro en busca de víctimas que le proporcionaran alimento. Se puso su capa negra y avanzó hacia la biblioteca del gran castillo amurallado. Sus pies apenas tocaban el suelo, casi flotaba. Mostrando los colmillos marfilinos y agudos parecía sonreír. Era un espectáculo macabro que pocos hubieran resistido. Sus ojos rojizos brillaban en la noche y lo conducían hacia sus objetivos.

Ya en la biblioteca, el monstruo infernal prendió la pequeña lámpara del escritorio y sin mayores trámites tomó libros de Cervantes, Shakespeare, Poe, Joyce, Kafka, Proust, Faulkner, Hemingway... y se dispuso a beberles la sangre para escribir su novela.

Julio Cortázar, quien escribió parte de su obra dentro del género fantástico, decía que éste '... se opone a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas'.

Es así como la literatura fantástica demuestra que puede ser considerada como un género activo, que propone la imaginación y la creación de espa-

cios, libre de una lógica aprendida que nos ata a un realismo en ocasiones agobiante y que paraliza esa ilimitada capacidad humana para transformar su mundo a través de la fantasía.

El vértigo de las pasiones

En la literatura, como en la vida, el amor feliz es algo extraño y poco común, o como dice Rougemont, 'El amor dichoso no tiene historia'. Es así como la literatura llena sus páginas más memorables con historias de un amor que se sobrepone a la adversidad y aún a la muerte, entretejiéndose con las pasiones. Adivinando en ellas esa fuerza capaz de invadir el terreno de la razón, las restricciones sociales y los prejuicios morales para hacer del cuerpo y la mente una sola esencia encaminada a un mismo fin: la entrega total del ser. Pero la pasión no siempre lleva implícito al amor, por el contrario, el vértigo de la pasión es a veces el único lazo entre dos personas, alimentado de fantasías y de un deseo vehemente que requiere del sufrimiento que la misma palabra implica para prolongar su duración.

Dentro de las historias –ficticias y reales– el amor se enfrenta a algunos factores que pueden romper la continuidad en su proceso.

Los celos. Hablar de ellos es mirar de frente a Otello, quien enardece su pasión ante la sospecha de la infidelidad. Su deseo de poseer íntegramente a Desdémona, combinado con la inseguridad por su origen, lo hacen buscar y caer en la trampa de los celos y desatar la tragedia que real o simbólicamente puede vivirse en la relación amorosa cotidiana. También René Avilés retrata en sus historias a los celos, con humor o crudeza, aunque siempre deja ver la destrucción que ellos provocan en el amor. Por ejemplo, en su novela corta *Tantadel* (1975), Avilés narra una intensa relación entre dos personas cuyo único aliado es el amor contra sus diferencias ideológicas, culturales y de costumbres. Los celos, bordados cuidadosamente, matizan de autenticidad el carácter posesivo del personaje masculino y prefijan un fin no deseado y que se anticipa desde el

inicio de la novela. La pasión es el hilo conductor de la historia y ésta, inevitablemente, los lleva a la separación con la misma intensidad.

A simple vista, los celos y la infidelidad son dos elementos que pueden asociarse en el deterioro amoroso, pero no siempre la infidelidad consumada implica el desamor hacia la pareja 'traicionada', ya que puede tratarse de un simple deseo epidérmico que no crea lazos entre los amantes efímeros. En *Trópico de Cáncer*, Henry Miller lo dice de una manera sencilla: 'Día y noche pensaba en ella, incluso cuando la engañaba'. ¿Serían acaso los celos necesarios o qué tan real es el engaño? Los celos, finalmente sólo son el reflejo de la inseguridad y el temor de perder al objeto de nuestra pasión. Sin embargo, el verdadero peligro en una relación es dejar de despertar interés en la persona amada, porque infinidad de veces el amor deja de ser el elemento de unión entre una pareja y no importa que no exista distancia física, ni engaños o celos entre ellos cuando la lejanía emocional los separa irremediamente.

El ser humano suele ser aprehensivo con las que considera sus pertenencias más cercanas, atesorando y defendiendo objetos que guardan algún significado emocional. Sin embargo, en la convivencia con otros seres, esa aprehensión o los celos, pueden ser detonadores de diferentes reacciones. En algunos casos pueden avivar una pasión, pero igualmente y con mayor frecuencia la pueden destruir porque rompen uno de los vínculos más elementales del amor: la confianza.

El desamor, como la parte negativa del amor, es un riesgo que acecha tenazmente las relaciones ante la incapacidad imaginativa en la rutina. No siempre es su antítesis, el odio, sino la repetitiva costumbre, lo que va minando al amor, que es creación constante y un arte de la inteligencia; la pasión debe cultivarse para preservar al amor del hechizo momentáneo. Retomando nuevamente a William Shakespeare, vemos que Romeo y Julieta viven una gran pasión que los lleva hasta la muerte ante la imposibilidad de continuarla. Ellos, visto de una manera muy simple, perdieron su lucha contra el mundo que los separaba y así se hizo la historia, pero de esta forma evitaron una lucha mucho más modesta

en apariencia, que es la diaria creación y recreación del amor cuando la oposición ya no es el obstáculo a vencer, sino la cotidianidad compartida. El tedio en el amor distorsiona su naturaleza llegando a la traición, la infidelidad real, la indiferencia y finalmente el odio. Este tema puede verse en el cuento 'Éxito' (T) de René Avilés Fabila:

R: Juntos, con esfuerzo y tesón, con el delicado trabajo de un orfebre, hemos conseguido nuestra total infelicidad.

La imposibilidad del amor es a grandes rasgos el tema principal de *Tristán e Isolda*. Esta historia, a través del simbolismo que utiliza, ilustra un mito de occidente, en cuanto a la pasión se refiere. Ese encanto por ir más allá de las reglas establecidas y la sensualidad que de esto emana, es un recurso muy frecuente en la literatura, porque en él se proyecta la seducción que el dolor amoroso le produce al romántico occidental, como medio privilegiado de conocimiento. Dice Denis de Rougemont refiriéndose a Tristán e Isolda: 'Atraídos por la muerte, lejos de la vida que los impulsa, presas voluptuosas de fuerzas contradictorias que los precipitan, empero, hacia el mismo vértigo, los amantes no podrán encontrarse sino en el instante que los priva para siempre de toda esperanza humana, de todo amor posible, en el seno del obstáculo absoluto y de una suprema exaltación, que se destruye por su propia realización.'

En la sociedad actual, la forma de concebir la relación amorosa entre dos personas ha evolucionado y persigue un conocimiento más profundo para la consolidación de la pareja. El sexo ya no es visto sólo con fines procreativos, sino que se le considera en su verdadera esencia como una forma de encontrar placer a través de la estimulación erótica del cuerpo y de la mente. La literatura, como reflejo de la sociedad, ha proyectado esta temática. En el caso de las obras de Avilés Fabila, la sensualidad nunca es censurada, sin que por ésto se caiga en las descripciones excesivas o poco estéticas, pero sí mostrando que el ser humano tiene una ilimitada capacidad para expresarse y el sexo es sólo una más de ellas.

Otro de los elementos presentes en la literatura de René Avilés es el manejo de imágenes como vehículo del erotismo. En cualquiera de sus obras, la descripción de emociones es fundamental como parte de la creación de la historia y la profundización de su contexto.

La atmósfera es un espacio muy cuidado en los textos de este autor, porque en esa descripción esta parte del dibujo del carácter de los personajes, sus gustos y nivel económico e intelectual. Las grandes urbes son la mayoría de los escenarios en los cuentos y siempre están presentes los objetos artísticos. Todo esto manejado en favor del erotismo, que se despliega con refinamiento en las historias para recrear sensaciones estéticas en la mente del lector. En él se cumple el gran reto del erotismo: bordear las pasiones amorosas sin caer en el abismo de la obiedad.

Sin embargo, en las imágenes eróticas de René Avilés Fabila se advierte que éstas se originan en algo muy simple: las fantasías sexuales. Este proceso inicia a partir de la imaginación de sensaciones proyectadas hacia un objeto o un ser deseado. Después se busca la manera de poder materializar ese deseo a través de alguna solución, aunque ésta sea inverosímil, e inmediatamente, el trabajo del escritor es darle una forma estética a esas fantasías, por medio de las palabras. Veamos el cuento 'Bailarina' de este autor, que reúne las características antes mencionadas:

Estoy profundamente enamorado de una bailarina. Su tez es blanca, pálida, piel suave y tersa, piernas hermosas y senos pequeños, labios rojos y los ojos oscuros como sus cabellos largos y sedosos. Su cuerpo esbelto gira y danza vestido con mallas negras: lo mismo música de Tchaikovsky que rock and roll. Ignoro si me corresponde, si ella siente algún afecto por mí. Parece un enigma indescifrable, me mira tristemente y nunca ríe, en ocasiones me dedica una sonrisa apenas esbozada, cuando en la soledad de mi casa se le termina la cuerda y vuelvo a guardarla en su caja de cristal.



Finalmente, podemos decir que es a través de la intensidad y la imaginación como las pasiones adquieren un sentido dentro de la literatura fantástico-amorosa de René Avilés Fabila, al crear mundos maravillosos inmersos entre lo irreal y la posibilidad de realizar la gran aventura de los seres humanos: vivir sus pasiones plenamente.

Más allá de la fantasía

Si limitas tus acciones en la vida a las cosas que nadie puede censurar, no llegarás muy lejos.

Lewis Carroll

Independientemente de su belleza, la literatura tiene el poder de acercarnos a otras culturas, costumbres e ideologías, mostrarnos el mundo o el alma de los seres humanos; cualquier situación puede ser tema para la escritura, sin embargo lo más importante del arte es su reflejo en nuestras vidas. La literatura se recrea constantemente en cada lector que cuestiona, adapta, acepta o rechaza las ideas de ese interlocutor presente en cada página de un texto. El arte literario es enriquecido con ese diálogo que se establece y que amplía nuestra capacidad creativa, para ir más allá de nuestras características elementales como seres humanos en base al análisis.

La literatura fantástica, vista a través de una óptica simplista, ha sido alguna vez catalogada como un género de evasión por su aparente inocuidad al incluir en sus historias situaciones o personajes le-

janos de la realidad. Pero no siempre lo fantástico escapa de tocar nuestro entorno, ya que a veces lo refleja con un punto de vista diferente, para mostrar desde una perspectiva fuera de lo normal, aspectos que involucran nuestra vida cotidiana o, en más grande escala, una visión general del mundo y de la sociedad.

En las historias fantásticas, la estética es fundamental, porque dada su naturaleza creadora de irrealidades requiere de construcciones muy cuidadas, que hagan entrar al lector a esa fantasía, por lo menos mientras dura el relato. La belleza de lo maravilloso se logra a partir de un trabajo minucioso, que a veces puede conjugarse en pocas líneas, poniendo de manifiesto el talento y la capacidad de síntesis del escritor (recordemos a Augusto Monterroso). Louis Vax dice: '... el cuento fantástico constituye a menudo la obra de un gran escritor que se dirige a un público refinado... El público cultivado, en realidad menos crédulo, puede experimentar un goce estético con lo puramente fantástico.'

La literatura de ciencia ficción alguna vez se ha adelantado a su tiempo para describir ambiciosos sueños del hombre. Julio Verne narró viajes al centro de la tierra o a la luna, que han sido superados por la realidad, sin embargo el valor de sus textos sigue vigente porque es la creación como tal lo que ha hecho trascender su obra; la ciencia avanza sin descanso, pero es la belleza en la narración lo que finalmente perdura.

En los textos fantásticos de René Avilés Fabila, tanto el contenido como la estética requerida para integrarlos, proyectan formas de vida más creativas, apegándose a ese poder de la literatura para ser un vínculo hacia la imaginación. Pero aún cuando la creación ya es un logro rescatable, las historias fantásticas muchas veces pueden ser un parámetro de comparación con el mundo real, un espejo exacto que a través de las palabras se convierte en fantasía.

En la literatura fantástico-amorosa, puede analizarse también ese contraste entre realidad y fantasía, que nos coloca ante esquemas diferentes en el plano amoroso y sexual, y al mismo tiempo deja al descubierto prejuicios y dogmas aceptados de manera mecánica, sin una previa racionalización. El ser

humano, muchas veces se deja llevar por procesos amorosos establecidos, siguiendo un afán de igualdad o por miedo a la soledad. Se utiliza en ocasiones al matrimonio como subterfugio de la falta de imaginación ante una sociedad que discrimina la innovación en sus tradiciones. Se condiciona la entrega total del ser a la firma de un papel como método para asegurar la unión, siendo realmente la creación continua lo que evita el deterioro en la pareja. Denis de Rougemont, al respecto es menos optimista y sitúa como incompatibles al matrimonio y la pasión, ya que los orígenes y finalidades de uno y otro se excluyen. El matrimonio, como compromiso religioso, es entendido como un acuerdo a perpetuidad, sin tomar en cuenta las variaciones de temperamento, de carácter, de gustos y de condiciones externas, que inevitablemente se van a dar en la pareja. La pasión está muy lejos de estos conceptos, porque únicamente el dolor hace a la pasión consciente y de esta manera nos deleitamos en padecer y en hacer padecer ante la imposibilidad real o creada por poseer al objeto de nuestra pasión. Rougemont es concluyente al decir: 'la pasión arruina la idea misma del matrimonio en una época en que se intenta fundar precisamente el matrimonio sobre valores elaborados por una ética de la pasión.'

René Avilés escribe historias, más que de amor de desamor, porque es generalmente la imposibilidad, la vulgaridad o los celos, quienes suelen ser más fuertes que ese amor limitado por la intensidad de la pasión. Para este autor sólo cabe en sus historias el amor pasional entre un hombre y una mujer, porque cuando la cotidianidad compartida no se acompaña de comunicación y creatividad, ésto se transforma en cariño o costumbre; ese 'amor-amistad' que ha hecho casi prescindible al sexo y donde la pasión ya forma parte de su historia. Para este autor no hay amores eternos ni felices, sólo intensos.

El retrato humano que hace René Avilés en sus historias, más que una muestra es una crítica a la mediocridad y los prejuicios creados por seres que sacrifican la individualidad en favor de la unificación de pensamientos y de actos. El simple dibujo de sus personajes es ya una propuesta de libertad en la elección de una forma de vida, no importa cual sea



ésta, pero hecha con base en las necesidades y talentos personales. En la novela *Réquiem por un suicida* (1993) de este autor, el protagonista tiene una vida plena de triunfos y decide suicidarse al conseguir el más grande de todos: el amor. No se trata de una decisión censurable, sino individual. En la literatura fantástico-amorosa, la crítica existe a través de la proyección de lo imposible. Las imágenes fantásticas de este autor son una realidad trastocada que denuncia las carencias de una sociedad inhibidora de la individualidad y opresora de los deseos, pasiones y perversiones conducidas por el erotismo.

A través de su vida, las personas van aprendiendo patrones de conducta (por medio de las religiones, la moral, los prejuicios sociales, etcétera) que reprimen su naturaleza, reduciéndola a un simple esbozo de lo que es, lo que trae como consecuencia una frustración que puede traducirse muchas veces en agresividad, violencia o sumisión ante la impotencia de atreverse a un cambio. Ciertamente, la represión existe en favor del orden en las sociedades, pero esta represión no debe llegar hasta los niveles más esenciales del ser humano. El amor, la pasión, el erotismo son una forma de expresión liberadora de la individualidad y la imaginación que pueden desarrollarse como cualquier otro arte en favor de una sociedad más creativa y libre de prejuicios.

La propuesta de René Avilés es la creatividad y no la cotidianidad compartida dentro de la pareja. Veamos el cuento 'Dulces sueños', en donde con ironía se muestra esa imagen del matrimonio tradicional:

Usted, señora, no necesita engañar a su marido, con nuestro producto 'Sweet Dreams' puede conservar la fidelidad que prometió durante

la ceremonia matrimonial. Basta con tomar una pastilla antes de dormir y podrá tener maravillosos sueños eróticos: hacer el amor con un hombre fuerte, musculoso o esbelto e intelectual. Asimismo podrá viajar por exóticos países en compañía de su héroe favorito, ser poseída en la jungla africana o en un elegante hotel francés. Esto mientras su esposo, hinchado de comida y alcohol, ronca estrepitosamente a su lado. Este producto no es nocivo para la salud, a lo sumo, causa hábito.

Generalmente es por medio del humor, como en este caso, que René Avilés pone al descubierto esa realidad que en la literatura no hace historia: la cotidianidad. El dibujo es exacto de la mujer sexualmente insatisfecha y el peso de un matrimonio que no responde a sus deseos y expectativas, que deja únicamente como escape los sueños eróticos y las fantasías, mismas que gracias a la moral represiva, sobre todo en la mujer, no son compartidas, alimentadas y vividas con la pareja.

El riesgo más peligroso de la vida es no vivirla con intensidad en su tiempo y en su momento. La mujer y el hombre tienen que escapar de las limitaciones impuestas por sus propios miedos a crear, a ser diferentes, a inventar la felicidad de una manera personal. Hasta el disfrutar del placer sexual tiene que aprenderse a partir de la exploración deshinibida del erotismo en nosotros mismos y con la pareja. Esta es la propuesta de la literatura: enriquecer y transformar nuestra vida a través de la sensibilidad.

Finalmente, la literatura fantástico-amorosa de René Avilés Fabila proyecta una crítica libre de conceptos moralistas y de dogmas, cuyo único objetivo es ser escaparate de un modo de pensar ingenioso, individual, analítico y apegado a la naturaleza humana en la plenitud de su gozosa esencia, por medio de historias entretejidas con la belleza, el humor, la fantasía y la vertiginosa intensidad de las pasiones.

Toda conclusión en temas que pueden ser tan diversamente tratados como son la pasión y la fan-

tasía, corre el riesgo de dejar una visión parcial y caer en modelos simplificados con el afán de resumir lo que es complejo e infinito. De cualquier manera, es posible integrar un panorama general de los textos fantástico-amorosos de René Avilés Fabila, tanto en el aspecto estético como crítico.

En este autor pasión y fantasía tienen en común la intensidad narrativa y la imaginación que se requieren en el proceso de la creación literaria para expresar la belleza de la innovación a partir de la individualidad. Sus textos son la ventana de un mundo paralelo a la realidad, que muestra con ironía e ingenio las carencias que limitan la libertad de expresión amorosa y erótica en el ser humano.

El amor en manos de René Avilés se transforma en una búsqueda infinita de sensaciones que nos conducen al conocimiento de nuestra propia naturaleza para reconocerla, adaptarla y utilizarla en la creación y recreación de la sensualidad. Las pasiones, que en su irrupción violentan la racionalidad para caer en ese espacio sin condiciones restrictivas impuestas por una sociedad estereotipada, son el objetivo de ese viaje introspectivo por la literatura del autor, ya que nos demuestra que el amor no se rige ni se somete a contratos matrimoniales ni prejuicios morales, sociales o religiosos para declarar su existencia, sino de la complicidad de dos personas en la exploración de su esencia; que la seducción inicia con el juego de la inteligencia para llegar a una penetración más allá de la epidérmica y que los seres humanos tienen la capacidad de cambiar su entorno cotidiano a través de la fantasía, indagando en la individualidad para manifestar toda la gama de matices que el amor puede brindar, inclusive en las procelosas aguas de las pasiones.

De esta manera, podemos ver en la literatura fantástico-amorosa de René Avilés Fabila una enorme variedad de formas en que se puede dibujar al amor, pero siempre entreverando a la imaginación en la irrepetible complejidad de un personaje, como sucede con cada individuo que inventa su propia vida a partir de su talento, sus alcances, sus pasiones y sus fantasías, en un mundo donde la continuidad y la rigidez usurpan el poder creativo de los seres humanos. ■



EL INQUISIDOR ENGAÑADO.

PROCESO CONTRA DON CRISTÓBAL, CATALINA Y MARTÍN OLLIN.¹

Ma. Elvira Buelna*

Entre el 19 y el 21 de agosto de 1539, Juan González, en calidad de visitador general en el pueblo de Ocuituco², convocó a declarar a seis criados de don Cristóbal, cacique del pueblo, y a Catalina, esposa del mismo. También fueron llamados a testificar el español Luis Álvarez y el cura y vicario del pueblo, Diego Díaz.

Francisco Coatl, Isabel, Tomás Coatl y María afirmaron que Don Cristóbal estaba casado con su sobrina Catalina, quien además era su cuñada, pues era hermana carnal de la esposa fenecida del cacique. Según manifestaron los testigos, Don Cristóbal acostumbraba levantarse a la media noche de todos los domingos para adorar el fuego y las estrellas, les ofrecía copal y decía en la obscuridad ciertas palabras ininteligibles. Asimismo, cada veinte días, los días de sus antiguas fiestas religiosas, el cacique descabezaba una gallina y esparcía su sangre en el fuego al amanecer, después dejaba la cabeza por un lado y el cuerpo por otro ante la hoguera, y mandaba a sus criados a cocinar sus manjares y tamales. Posteriormente, en un aposento secreto, sobre un petate, ponía cuatro equipales cubiertos con manteles, unos sahumeros, cañas de olor, chile, cacao y la co-

mida hecha por los criados. Tres días después, Don Cristóbal y su mujer comían la ofrenda hecha en honor de alguno de sus dioses, como lo solían hacer en su infidelidad, aunque cada uno de los interpellados mencionó nombres distintos, uno dijo que a Tezcatlipocatl Yoatl, otra a Huitzilopochtli y Cuzaque, el tercero creía que era a Chicomecoatl y la cuarta que no sabía a cuáles dioses. También dijeron que el acusado acostumbraba emborracharse y derramar pulque a las llamas de hogar. Por otra parte, expresaron que el cacique le robaba a los macehuales del lugar, además, se quedaba con dos o tres cargas de mantas del tributo que recolectaba para Fray Juan de Zumárraga³ con el fin de comprar plumajes y otras cosas. Por último, declararon que el sábado anterior el padre Diego Díaz había ido a casa de Don Cristóbal a buscar ciertas petacas de ídolos que sabía que se encontraban ahí, y que Catalina había empujado al clérigo y escondido algo bajo su camisa, y cuando el padre Díaz se marchó, le dio a Tomás una figura de Tláloc y otra de Chicomecoatl y dos piedras que llamaban corazón de comida. También recalcaron que la mujer del cacique siempre lo había acompañado en la realización de las ceremonias antiguas, y, desde que el Inquisidor se había llevado preso a su marido, hacía unos veinte días, ha-

¹ El caso se encuentra en el AGN Ramo Inquisición, vol. 30, exp. 9, fs. 148-171.

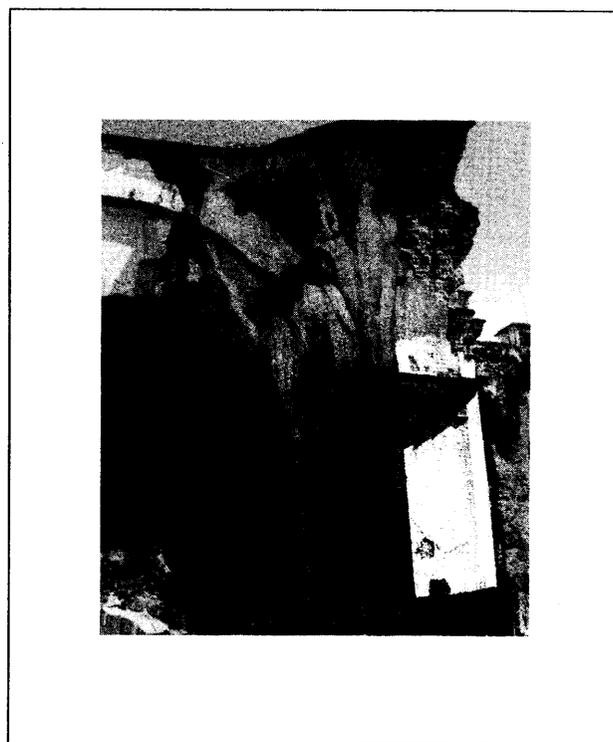
² Ocuituco, en el actual Estado de Morelos, se le encomendó a Fray Juan de Zumárraga.

³ Las recolectaba para Zumárraga porque era el encomendero de este pueblo.

bía ofrecido copal al fuego con el fin de que el obispo no estuviese enojado con él. Tomás añadió que Don Cristóbal, junto con Tecuxcalcatl y Cuahuencatl, expedía licencias de casamiento, por las cuales recibía gallinas como pago. Las otras dos criadas, Catalina y Marta respondieron al interrogatorio que no sabían nada acerca de tales hechos.

Por su parte, Juan Álvarez se circunscribió a relatar el suceso acaecido el sábado anterior. Según éste, él había acompañado al cura del lugar a buscar una petaquilla que, según habían dicho unos indios al clérigo, don Cristóbal había recogido del cu mandado derribar por Zumárraga. Así, cuando estaban por llegar a casa del cacique, vieron salir a una india con una tinaja; el padre Díaz le preguntó por el contenido de la misma, a lo que ella respondió que llevaba mazorcas. El clérigo trató de constatar lo que afirmaba la india, pero Catalina, la esposa del cacique, y otras indias empezaron a gritar de tal manera que el padre Díaz soltó a la india que portaba la tinaja. Después el cura y él entraron a la casa de don Cristóbal; en una cámara, sobre una cama de palo, vieron una petaquilla; Catalina guardó algo bajo su camisa, al verla, el sacerdote le ordenó que le diera lo que había tomado; ella se negaba a hacerlo, y el clérigo la amenazó con echarla al cepo; Catalina arrojó lo que escondía a un lugar oscuro; el padre Díaz le quitó de las manos un papel pintado y la amenazó para que le entregara lo que había escondido; Catalina entró a la otra cámara y sacó unas cuentas que, según había oído, eran las que ofrecían a los demonios en su infidelidad.

En su declaración, el padre Diego Díaz se limitó a presentar tres testimonios que había recabado contra Don Cristóbal cuatro meses antes. El 18 de abril de 1539 habían declarado Gabriel, hijo del cacique, y los españoles Luis Álvarez y Alonso de Liñán ciertos acontecimientos que supuestamente habían pasado la noche anterior, el domingo de Cuasimodo. Según su declaración, Luis Álvarez y Alonso de Liñán habían oído muchas voces y mitote procedentes de la casa de don Cristóbal. Por ello acudieron a despertar al padre Diego Díaz, y lo conminaron a acudir a ver lo que pasaba, pues sería un cargo de conciencia dejar tal escándalo sin castigo. Así, el padre Díaz y Luis Ál-



varez fueron a casa del cacique, donde lo encontraron borracho, sostenido por algunos indios para que no se cayera mientras bailaba y cantaba invocando al demonio. El padre Díaz le riñó por aquellos cánticos, le ordenó callar porque alborotaba al pueblo y daba mal ejemplo a los macehuales. Según la versión del español, el cacique decía que no había pecado porque sólo había bebido sangre de Jesucristo. El padre Díaz mandó a los indios que acompañaban a don Cristóbal que lo echaran en la cama. El clérigo y Luis Álvarez se retiraron a sus aposentos. Mientras tanto, Alonso de Liñán había ido a casa de Martín, hermano de don Cristóbal, a quien, según afirmó, encontró borracho, fuera de sí, propalando mil desatinos y herejías. Liñán lo llevó a cuestas a su aposento para que durmiera y regresó a dormir a la morada que compartía con Luis Álvarez. Después de un rato, Luis Álvarez y Alonso de Liñán escucharon de nuevo gran escándalo, salieron y vieron que don Cristóbal era quien causaba tal alboroto, iba adornado con una guirnalda de rosas en el cuello y suchiles en las manos, muchos indios lo ayudaban a sostenerse en pie mientras alumbraban el camino con manojos de za-

cate encendidos, y el cacique cantaba invocaciones al diablo. Así, acudieron de nuevo al aposento del clérigo, quien de inmediato se dirigió al lugar del albo roto, ordenó a don Cristóbal que se fuera a dormir, y, como no lo quería obedecer, lo mandó encerrar junto con su hermano Martín. En la cárcel, los hermanos continuaron dando voces, haciendo mitote, riendo y llorando, además de invocar al demonio con sus antiguos cánticos hasta el amanecer, a pesar de que Gabriel, hijo de don Cristóbal, y otros pilhuanes lo reprendían por ello.

Por su parte, el hijo del cacique dijo que había visto borrachos a su padre y a su tío el día anterior y cantaban los antiguos cantares de invocación al demonio, y aunque él los reprendía, ellos continuaban cantando y llorando. Asimismo afirmó que había visto borracho otras veces a su padre, aunque como él vivía en la iglesia aprendiendo la fe católica, no sabía en realidad cuántas veces se emborrachaba, pero cuando iba de visita a casa de su padre, no lo dejaban pasar. De la misma manera mencionó que su padre no sabía el Ave María, el Credo, el *Pater Noster* ni ninguna oración cristiana, en cambio lo oía decir que el sol y la luna eran dioses. Por último, dijo que consideraba que su padre era un mal ejemplo para los macehuales del lugar. Es de notarse que, a pesar de que en el testimonio se menciona que Gabriel lo había jurado y firmado con su nombre, no aparece su rúbrica.

Por otra parte, Catalina, la esposa del acusado, declaró que un franciscano la había bautizado unos diez años antes, y un agustino los había uncido a ella y a don Cristóbal con el sacramento del matrimonio, pero que le habían ocultado al fraile que eran primos hermanos y cuñados, y le habían dicho que eran tío y sobrina, incluso que él era hijo de mujer macehual y varón principal y ella de hija de mujer principal. Catalina pudo recitar adecuadamente ante el visitador el *Pater Noster*, el Credo, el Ave María y el *Salve Regina*. Además, Catalina confesó que ella y su marido ofrecían copal, mataban la gallina, y ponían la ofrenda con la comida a los demonios cada veinte días como lo acostumbraban en su infidelidad; que Martín Tico, hermano de don Cristóbal, era quien les señalaba el día preciso de la festividad de los dife-

rentes dioses, pues era el antiguo encargado de llevar la cuenta del calendario religioso. Asimismo, la mujer del cacique reconoció que ella, Martín Tico y don Cristóbal se emborrachaban con pulque y lo derramaban ante el fuego; que le había dado los ídolos que le fueron mostrados a Tomás, y que éstos se los había dejado su padre a su marido y a su cuñado. Por último dijo que no sabía el lugar dónde podían estar escondidos otros ídolos, pero que Miguel, principal del pueblo, su hermano Aculnahuacatl y Andrés Tecunahuatl, y todos los principales del lugar, o la mayoría de ellos, eran idólatras. Finalmente reconoció que había ofendido a Dios y pidió misericordia ante el juez.

Por último, cuando don Cristóbal fue llamado a declarar, dijo que un franciscano llamado Fray Juan lo había bautizado hacía unos diez años, que era cristiano, aunque sólo se había confesado una vez en su vida, y arguyó que no se confesaba porque le faltaba tiempo, pues estaba ocupado en la recolección de tributos para su amo a quien estaba encomendado del pueblo. Cuando se le pidió que recitara el *Pater Noster*, Ave María y Credo, el visitador consideró que no las sabía con corrección. Don Cristóbal reconoció que había encubierto el parentesco real que tenía con su mujer al fraile que los había casado hacía seis años, y en cambio habían declarado que eran parientes en tercer grado. No obstante, el acusado negó rotundamente que hubiese realizado cualquier tipo de rito idolátrico, que tuviera ídolos escondidos, que fueran suyos los ídolos que le mostraron, y que supuestamente el padre Díaz había encontrado en su casa, y que se hiciera llevar de los sobacos por otros indios como si fuera papa⁴. También negó que robaba a los macehuales gallinas, cacao y mantas, aunque les pedía tales artículos cuando algunos principales llegaban a su casa, pues tenía que darles de comer y les daba mantas una vez al año en tiempos de la pascua. Por otra parte reconoció que expedía licencias para casamientos, por las cuales recibía ga-

⁴ Papa es la palabra que utilizan para designar a cualquier tipo de sacerdotes de la religión antigua.

llinas como pago, pero que también las expedían los casamenteros de Tlacutepec, Temoac, Xumiltepec y Tetela. Por último afirmó que no sabía donde había ídolos escondidos, y que los guardas de ídolos de su pueblo ya habían muerto, pero que Xiutecat, Ecatzimitl, Meztocamecat, Xayacamachi y la hija de Xulutecatl eran tenidos por hechiceros y brujos, y Tecpatetl, Teucatl, Tetlatla, don Juan, cacique de Cuatlán, eran guardianes de diversos dioses.

Así, el visitador procedió a secuestrar los bienes del acusado y nombró como depositario al el Padre Diego Díaz. En el inventario de los bienes⁵ podemos apreciar que Don Cristóbal era uno de los indios ricos del lugar, poseía una cantidad considerable de joyas, además de plumajes, mantas, colchas, jícaras y cacao.

A finales de agosto don Cristóbal, su hermano Martín y su esposa Catalina fueron enviados a la Ciudad de México en calidad de convictos por el Santo Oficio. Ahí, ante el Inquisidor Fray Juan de Zumárraga, cada uno de los acusados presentó de nuevo sus respectivas declaraciones entre el dos de septiembre y el diez de diciembre.

Catalina reafirmó todo lo que había manifestado ante el visitador Juan González, y añadió que su marido no sólo daba licencias para casarse, sino también para descasarse, recibiendo como pago una gallina; además, que cuando el obispo había salido del pueblo en una de sus visitas, su marido había regresado a vivir a su casa a las mancebas que el Inquisidor le había ordenado echar. Reconoció sus yerros y pecados y pidió misericordia.

Martín afirmó que en tiempos de su infidelidad él había sido papa encargado de llevar la cuenta del calendario festivo, reconoció que él leía a su hermano y cuñada los días de las festividades religiosas, pero que nunca había visto a don Cristóbal ofrecer cosa alguna. Pidió perdón por sus pecados y yerros.

Finalmente don Cristóbal aseguró que, antes de ser cristiano, era sacrificador, pero que después de haberse bautizado solamente había ofrecido una gallina a los demonios porque uno de sus hijos estaba

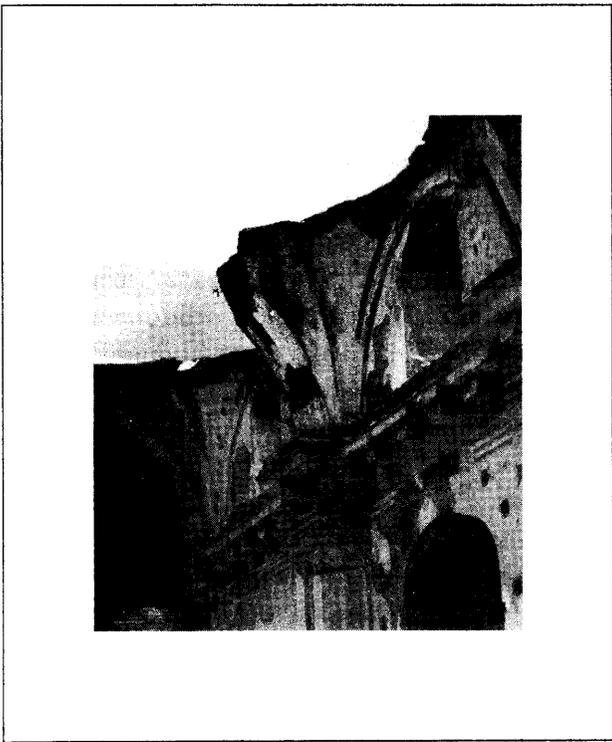
enfermo, y lo había hecho para que recobrarla la salud. También reconoció que había pecado y pidió misericordia y penitencia.

El 10 de octubre Zumárraga dictó la sentencia respectiva. Don Cristóbal y Martín fueron condenados a salir de la cárcel del Santo Oficio y caminar hacia la Iglesia Mayor portando sendas candelas en las manos, las cabezas descubiertas y descalzos. En la iglesia debían oír misa de pie y se les amonestaría para que no volvieran a idolatrar, pues de hacerlo serían relajados al brazo secular de la ley. Al siguiente día, debían ser llevados por las calles de la ciudad mientras se les propinaban cien azotes. Por último, debían servir como esclavos en las minas, Martín por un período de dos años y don Cristóbal por uno de tres; también se les prohibía regresar a Ocuituco por el tiempo que durara la condena. El día seis y el día ocho los hermanos fueron ofrecidos en pública almoneda, pero ningún español se interesó por los convictos. El día diez de noviembre el mercader Diego González compró a Cristóbal y a Martín a razón de 12 pesos de oro de minas por año, pagando por el primero 36 pesos de oro de minas y 24 por el segundo, con la condición de que serían herrados, y que si alguno de ellos moría antes del tiempo relativo a la condena, el Santo Oficio le devolvería la parte proporcional al tiempo de servicio que faltase por cumplir.

Cuatro meses después, el diez y seis de marzo de 1540, el obispo Fray Juan de Zumárraga hizo comparecer de nuevo a Cristóbal, quien declaró que había sido condenado por la Inquisición a trabajar tres años en las minas y a permanecer alejado de Ocuituco so pena de relapso, pero que había ido a su pueblo por su mujer y por ciertos alimentos, pero que era falso que hubiera aporreado a unos indios del pueblo⁶. Zumárraga sólo amonestó a don Cristóbal para que regresara a las minas a cumplir su condena y que no volviera a entrar en Ocuituco mientras no

⁵ Fs. 153 y 154.

⁶ Aquí de nuevo encontramos que debió existir una acusación y denuncia contra don Cristóbal, pero no contamos con los documentos respectivos, sino sólo con la audiencia final contra el acusado.



se cumpliera el tiempo preciso de la sentencia, pues de hacerlo, se le relajaría al brazo secular y perdería sus bienes, también le advirtió que no hiciera ninguna idolatría ni llevase consigo a macehuales libres a trabajar a las minas.

De esta manera concluye definitivamente este proceso contra el cacique de Ocuituco y su hermano. Desgraciadamente no contamos con datos adicionales acerca del destino final de los acusados, no obstante, en los archivos inquisitoriales encontramos una serie de documentos referidos al cura y vicario del pueblo⁷ que nos conducen a pensar que este proceso fue producto de un artificio creado por el clérigo Diego Díaz con el fin de eliminar de su espacio físico al cacique del lugar.

⁷ Los documentos relativos a las acusaciones y procesos seguidos por el Santo Oficio contra el clérigo Diego Díaz se localizan en el Ramo Inquisición, en los siguientes volúmenes: Vol. 37, exp. 4, fs. 47-59; vol. 68, exp. 1, fs. 2-50.

El cinco de abril de 1540 se presentaron Alonso de Liñán, que había sido calpixque de Ocuituco, y Juan Álvarez a denunciar al clérigo Diego Díaz ante el Inquisidor Apostólico Fray Juan de Zumárraga. En su declaración manifestaron que el padre Díaz, cura de Ocuituco, los había instado a tender una trampa a don Cristóbal para que fuera procesado por el Santo Oficio, y así no pudiese hablar mal del clérigo cuando fuera a recibir al obispo durante su visita al pueblo en agosto de 1539. Según el relato, el propio padre Díaz hizo un ídolo de palo, lo pintó y lo vistió con papeles de colores, tal y como solían hacerlo los indios; a Alonso de Liñán y a Luis Álvarez los envió por una gallina y codornices para ponerlas ante el ídolo, mientras que Magdalena, esclava del cura, le consiguió semillas de bledos para amasar cierto pan acostumbrado en los rituales prehispánicos; asimismo mostró a los denunciante dos xuchiles y un sahumero que usaría para incriminar a don Cristóbal. El plan consistía en introducir a casa del cacique el ídolo y recrear una escena de sacrificio, después Luis Álvarez debía tocar una trompeta a fin de que el clérigo acudiera con unos pilhuanes de la iglesia a la morada de don Cristóbal, y así contar con pruebas irrefutables que le permitieran inculparlo ante el Inquisidor. El sacerdote hizo jurar sobre los Evangelios a Luis Álvarez y Alonso de Liñán que nunca descubrirían aquellos hechos. No obstante, según afirmaron los denunciante, en la noche comentaron que aquello les parecía una gran maldad, por lo que decidieron no participar en la realización de la trampa ideada por el clérigo.

Otras de las denuncias que presentaron fueron las siguientes: que hacía unos veinte días el padre Díaz le había enviado a Luis Álvarez a Ximultepec, lugar donde residía, un paño con navajas, copal y otras cosas que los indios utilizaban en sus sacrificios, con el fin de que éste pudiera echar todo aquello a casa de unos indios con quienes se había enojado, y de esta manera se podría vengar por medio de la Inquisición; sin embargo, el español le regresó el envoltorio que contenía aquellos utensilios al clérigo. También lo denunciaron por decirle a una india que le incriminaba que quisiera tener acceso carnal con ella siendo cura, que por qué se maravillaba, si

el Papa y el obispo hacían lo mismo, y que esto lo sabían porque Tristán, esclavo del cura, lo había comentado. Asimismo, lo acusaron de oficiar el sacramento de la misa de manera poco reverente y reírse en el momento de consagrar la hostia.

Aparentemente, después de la denuncia que presentaron Luis Álvarez y Alonso de Liñán, Fray Juan de Zumárraga se dedicó a investigar acerca de la vida y obras del clérigo. Los resultados de sus investigaciones lo llevaron a abrir tres procesos contra el padre Diego Díaz; uno de ellos, el que se inició en abril de 1540 y concluyó en noviembre de 1547, donde se le condenó a cárcel perpetua por los delitos de idolatría, herejía y apostasía⁸; y otros dos, cuyo inicio se ubica en febrero de 1542, uno por los delitos de herejía y apostasía y otro por varios asesinatos cometidos por Diego Díaz. De estos procesos Zumárraga dictó las sentencias correspondientes, condenándolo a cárcel perpetua. No obstante, el clérigo escapó de la cárcel episcopal y consiguió la revocación del Consejo de Indias. Cuando Zumárraga pudo volver a asumir funciones inquisitoriales después de la visita del Licenciado Francisco de Sandoval, en 1547, inmediatamente aprehendió de nuevo a Diego Díaz, acusándolo de herejía, apostasía, y por haber cometido adulterio, robos y un asesinato⁹.

A través de las diferentes declaraciones e información presentada en los documentos, podemos reconstruir la vida de Diego Díaz. Según él mismo lo afirmó en la declaración que presentó ante el obispo

⁸ Al respecto hay que recordar que Fray Juan de Zumárraga fue destituido como Inquisidor Apostólico en 1543, y en su lugar ejerció funciones inquisitoriales el visitador Francisco de Sandoval.

En su calidad de obispo de México, él retomó las funciones inquisitoriales en 1547 que le concedía la Bula Omnimoda que dice que cuando no hubiera inquisidor en un lugar, el obispo nombrado era quien tenía encomendada tal tarea.

⁹ AGN. Ramo Inquisición. vol. 68, exp. 1, fs. 2-50. Este es el proceso que se retoma en 1547. En él existe una copia notarial de la información recabada contra Diego Díaz en febrero de 1542.

Fray Juan de Zumárraga el ocho de noviembre de 1547, Diego Díaz era natural de Villa Gualda, condado de Aguilar, obispado de Calahorra. Diego era hijo de Pedro Díaz, "hidalgo de todos cuatro costados", y de Mayor Rodríguez, vecinos ambos de la Villa de Gualda y vivían de sus haciendas. Diego se había ordenado como clérigo de corona, grados, epístola y evangelio¹⁰ en Logroño, Castilla, en 1527, cuando contaba aproximadamente con diez y ocho años de edad. Poco después, se embarcó rumbo al nuevo mundo, y en 1530 el obispo Sebastián Ramírez de Fuenleal lo ordenó de misa en Santo Domingo. Ahí conoció a Hernán Cortés, quien regresaba por segunda vez de Castilla casado con la marquesa doña Juana de Zúñiga. Así, en el mismo año de 1530 se unió a la comitiva que acompañaba al Marqués del Valle de Oaxaca en su segundo viaje a la Nueva España.

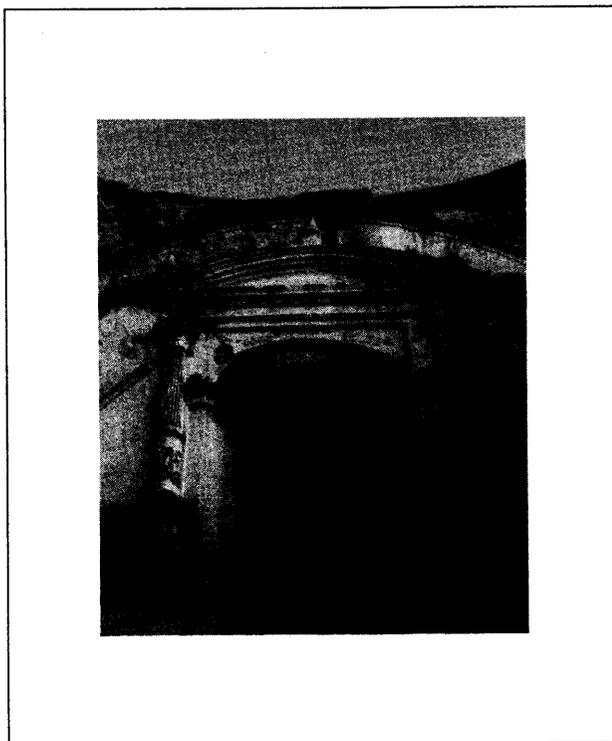
Cuando Diego Díaz llegó a la Nueva España, de inmediato presentó sus títulos ante el obispo de México, Fray Juan de Zumárraga, quien le otorgó licencia para cantar misa, y el obispo de Tlaxcala, Julián Garcés, lo apadrinó. Según declaró el propio clérigo, durante el tiempo que cantó misa recibió mucho oro, plata, perlas, piedras, y muchas otras joyas y plumajes ricos¹¹. Poco después, el propio obispo Zumárraga le concedió licencia para celebrar misa en toda su jurisdicción.

Durante los primeros años de estancia en Nueva España, Diego Díaz sirvió como capellán en la casa de Cortés, quien posteriormente le encargó la dirección del Hospital de la Concepción¹², (probablemente 1534) detrás del cual estaba la casa donde habitaba.

¹⁰ Como podemos apreciar por la serie de títulos que maneja en la ordenación sacerdotal, existían diferentes categorías para ejercer el oficio. En este caso el clérigo podía leer y comentar las epístolas y evangelios, pero aún no podía oficiar la misa completa.

¹¹ Probablemente esta aclaración la haya hecho porque se le cuestionaba acerca de la forma en que había acumulado sus riquezas.

¹² El Hospital de la Concepción más conocido como el Hospital de Jesús.



Los documentos inquisitoriales nos dan algunas noticia de la vida cotidiana del clérigo durante este tiempo. Desde 1532, año que por cierto Fray Juan de Zumárraga regresó a España¹³, los mineros Juan de Aguilar y Hernando de Morales lo demandaron ante la audiencia episcopal porque Diego Díaz les vendió veinte esclavos en 50 pesos de oro de minas cada uno, cuando supuestamente valían entre 10 y 12 pesos, y para que le pagaran, les prestó 400 pesos. Según parece, desde entonces la vida sexual del clérigo era muy activa, pues según declaró una de sus esclavas, Diego Díaz había tenido acceso carnal con dos de las hijas de un principal de Texcoco y con todas las esclavas del mismo, asimismo con dos mujeres principales de Huitzilopuxco. En la casa que tenía en México, Diego Díaz vivía con su hija pequeña, quien había nacido en 1530 o 1531, siete esclavas y

¹³ Las disputas que el obispo tuvo con los miembros de la primera Audiencia, y las acusaciones que estos interpusieron en su contra, obligaron a Zumárraga a ir a España.v

un esclavo. Todos los esclavos eran indígenas, y a todas las esclavas el clérigo las había violado cuando eran muy jóvenes y vírgenes.

Es de notarse que en el primer proceso que siguió Fray Juan de Zumárraga contra indios idólatras en 1536, el de Tacatecle y Tacuxtecle, un clérigo llamado Diego Díaz sirvió como intérprete en el caso. No obstante, en sus declaraciones, el clérigo nunca mencionó que hubiera hecho funciones de traductor en el Santo Oficio, pero sí que conocía la lengua mexicana razonablemente, y que servía de intérprete a Zumárraga cuando éste iba a Zumpango y a Ocuituco. Lo que es evidente es que entre 1536 y 1540 el obispo confiaba en este hombre.

En 1537 Fray Juan de Zumárraga nombró a Diego Díaz cura y vicario de las minas de Zumpango, donde estuvo durante año y medio o dos años, pero por alguna causa ese lugar no era de su agrado, así que le suplicó al obispo que nombrara otro cura. Lo único que conocemos a través de la información que nos proporcionan los diversos testigos, es que en Zumpango el padre Díaz vivía con las siete esclavas que tenía como mancebas en México, pero había dejado

en la ciudad a su hija y a su esclavo. Una noche se incendió la casa del clérigo, y éste metió en dos arcones de ropa a cuatro de las esclavas para que no las vieran salir de sus aposentos, luego hizo trasladar a la iglesia las arcas, donde estuvieron escondidas por varios días.

Zumárraga liberó del curato de Zumpango al padre Díaz, pero a principios de 1539 lo nombró cura y vicario de Ocuituco. Según el sacerdote, él había intentado renunciar al nombramiento poco después de residir en dicho pueblo, pero el propio Zumárraga y Fray Domingo de Betanzos le fueron a rogar que continuara en el curato.

Aparentemente las denuncias presentadas por Luis Álvarez y Alonso de Liñán no fueron las únicas que se interpusieron contra el padre Diego Díaz, pues en la información que aparece en los diversos documentos existe evidencia de que algunos indios de Ocuituco se fueron a quejar ante el virrey por los abusos que cometía el cura del lugar. Sin embargo, a pesar de que un testigo franciscano, Fray Jorge de Raya, atestiguó que él había oído al obispo reprender muchas veces a Diego Díaz por sus acciones, Zumárraga no lo destituyó como cura ni procedió contra él sino hasta el momento en que sus excesos llegaron a extremos alarmantes a finales de 1541.

La trama y escenificación que Diego Díaz realizó para que el Santo Oficio condenara al cacique de Ocuituco, don Cristóbal, fue una muestra de su poderío ante los indios del lugar. A partir de entonces, el cura ejerció un poder ilimitado, cometiendo toda clase de abusos con los naturales.

Diego Díaz vivía en la casa de Fray Juan de Zumárraga. La casa estaba junto a una iglesia y contaba con huerta, caballeriza, varios aposentos y una cárcel en los sótanos. En la casa vivía con su hija, ocho esclavas, su esclavo y un criado. Una de las esclavas que había tenido en México se casó con un principal del pueblo, otra murió a consecuencia de la infección que le produjeron los azotes que le dio el clérigo en la espalda.

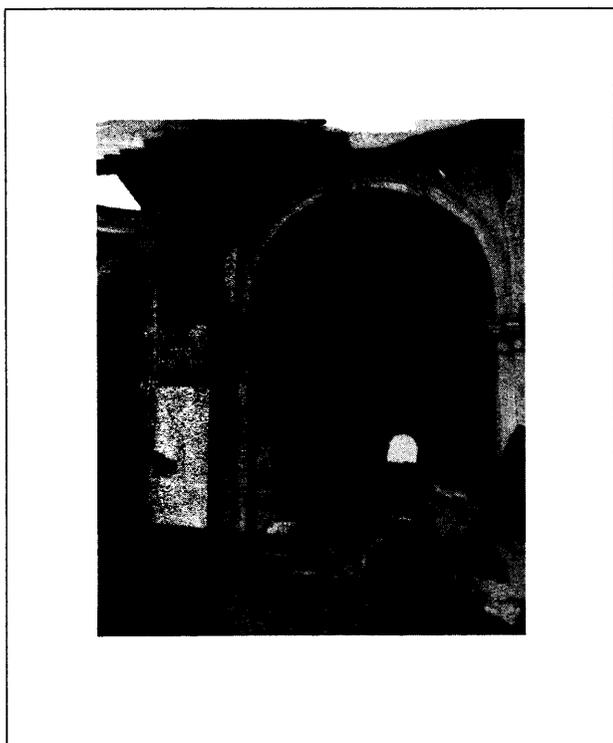
Según los diversos relatos, Diego Díaz violó por lo menos a diez y seis chicas vírgenes del pueblo, con quienes utilizó diversos métodos de terror y presión, a una la metió en un cepo que tenía en la cárcel durante veinte días, y los cinco primeros la tuvo colgada de

cabeza, utilizó el mismo sistema con otra; encarceló al padre de una de ellas, que por cierto era Tacatecle, acusándolo de ser alcahuete de don Miguel, quien había sido gobernador de Ocuituco y que el clérigo había logrado desterrar; igualmente encarceló a la madre de otra de las muchachas acusándola de poseer ídolos; al hermano de una más lo encerró y trasquiló incriminándole que se echaba con ella; a otras las hacía ir con engaños a un determinado lugar, fuera a la sacristía, o a casa de María, su antigua esclava, casada con don Guillermo, quien le servía de alcahueta, luego el clérigo salía de donde estaba escondido y las violaba; a unas más tan sólo les prometía obsequiarles naguas o mantas. Ocho de estas muchachas después contrajeron matrimonio con uno de los indios del pueblo, aunque a algunas de ellas no les negaba administrarles el sacramento, y como él era el único sacerdote en ese lugar, la muchacha no podía casarse. Uno de los relatos más impresionantes es el que hizo el esclavo de Diego Díaz, que mencionó que a una de estas chicas, que por cierto tenía entre 12 y 13 años, la violó con lujo de violencia, pateándola, golpeándola en los senos y arrastrándola de los cabellos, razón por la cual la chica murió tres días después. Incluso el cura llegó al extremo de violar a su propia hija cuando ésta contaba solamente con diez años de edad, y como ella se había atrevido a contar lo ocurrido a las indias esclavas con las que convivía, su padre la amordazó durante algunos días, dejándole lastimada la lengua.

El padre Díaz no sólo ejercía su poder en Ocuituco, sino en los pueblos circunvecinos. Por los relatos de algunos testigos sabemos que por mínimamente había tenido relaciones con la mujer del cacique de Tetela, con la de un principal de Ximultepec, lugar donde, como lo hemos mencionado, vivía Luis Álvarez, y con otras dos mujeres casadas de Oaxtepec.

Por otra parte, el sacerdote obligaba a los indios de Ocuituco a que le dieran a él algodón, lana y mantas, aparte del tributo que tenían que pagar al encomendero, y también obligaba a las indias e casa de don Guillermo a elaborar mantas, razón por la que dos de ellas habían muerto.

A principios del año de 1542 Zumárraga se decidió a actuar contra el cura y vicario que nombrara tres



años antes en Ocuituco. Envió unos indios a espiar las acciones del cura, y según lo expresó en su declaración el clérigo, también se valió de su esclavo. Asimismo, Zumárraga envió al cura junto con Fray Domingo de Betanzos a efectuar ciertas obras y plantar árboles a Necuchyxoquengo mientras hacía inquisición sobre su vida en Ocuituco. Cuando Diego Díaz regresó al pueblo, Zumárraga esperó el momento apropiado para aprehenderlo. El domingo 5 de febrero el sacerdote y otro clérigo llamado Pedro de Ibarra, a quien tenía como amigo y lo había llevado él mismo al pueblo, se vistieron como indios. Ambos, acompañados de Tristán, el esclavo del cura, fueron a casa de Don Guillermo por las esclavas y la hija del padre Díaz. Éste hizo un boquete en la pared, sacó a las mujeres, las llevó a su casa introduciéndolas por un albañal de la huerta. Las esclavas limpiaron los pies de los dos clérigos y les proporcionaron zapatos y ropa limpia. Sin embargo, cuando Diego Díaz dormía plácidamente en sus aposentos con las cinco esclavas y su hija desnudas, llamaron a la puerta y le ordenaron abrir. Después de varios llamados se decidió a ver quien lo molestaba en su aposento, y en-

contró al obispo acompañado de otros sacerdotes, quienes de inmediato lo apresaron.

Al día siguiente, el 6 de febrero, Zumárraga ordenó derribar una escalera que se había hecho recientemente en la caballeriza de la casa, y ahí encontró enterrado el cuerpo putrefacto de un hombre, quien estaba sin nariz, con la cabeza trasquilada, una soga de cuero en la garganta y tenía las manos y pies amarrados con cuerda de maguey. El inquisidor llamó a Juan Bravo, canónigo, Juan Negrete, arcediano de la Iglesia de México, Juan González, clérigo que frecuentemente le servía como intérprete y visitador en el Santo Oficio y a Fray Jorge de Raya, fraile franciscano, para que atestiguaran sobre el hallazgo. Posteriormente mandó poner el cadáver en el cementerio y mandó llamar a la comunidad indígena del pueblo. Los indios comentaron que ese era el cuerpo del indio Francisco, hijo de don Juan, principal del pueblo, y que lo reconocían porque era alto y por la capa en la que estaba envuelto.

Francisco era el marido de Juana, una de las muchachas que el cura había violado años atrás. Después que ésta se había casado, el clérigo trataba de mantener relaciones con ella cuando no se encontraba el esposo. Aparentemente este indio fue quien denunció a Diego Díaz ante la Audiencia y el obispo. Así, durante las festividades de Navidad, el clérigo se valió del fraile franciscano Jorge de Raya para apresar al indio. En su declaración, el fraile se justificó afirmando que él no lo quería apresar, pero que el cura le insistió en dos ocasiones diciendo que el indio andaba alborotando al pueblo, y que era necesaria su aprehensión para poder efectuar las festividades Navideñas sin problemas. En cuanto el indio estuvo en cárcel ubicada en los sótanos de la casa del encomendero, Diego Díaz de inmediato se apropió de la llave. Tristán, el esclavo de Diego Díaz, relató el suceso. Días después de la aprehensión de que Francisco, el esclavo escuchó que el cura bajaba las escaleras de noche. Él salió a preguntarle si necesitaba algo, y el sacerdote le ordenó que durmiese. Como no escuchaba que el clérigo subiera de nuevo a sus aposentos, decidió bajar a ver qué pasaba, y ahí vio la escena del crimen. Diego Díaz le gritaba al indio que metiera la cabeza en la soga. No obstante, el esclavo

pisó unas hojas de maíz, al descubrirlo, el cura se puso furioso, y le ordenó que fuera a dormirse. Al rayar el alba, Diego Díaz llegó a donde se encontraba el esclavo, le ordenó desnudarse, le puso grilletes y lo azotó hasta dejarlo inconsciente. Ocho días después, el cura se enteró que el obispo iba a ir al pueblo, así que le hizo diversas promesas y halagos al esclavo para que no hablara, y lo amenazó con matarlo si lo hacía.

Diego Díaz fue trasladado a México en calidad de detenido y se le confinó a la cárcel episcopal. Se dio inicio a los diferentes procesos. Durante su estancia en la celda, el clérigo contaba con bastantes prerrogativas. En el expediente existen decenas de notas de los dueños de las viñaterías cercanas a la casa episcopal, cobrando las botellas de vino que el clérigo había mandado pedir fiadas. Por otra parte, Zumárraga le concedió asignarle una de sus antiguas esclavas para que le hiciera de comer.

Cuando Diego Díaz fue condenado a cárcel perpetua, de inmediato ideó un plan. Utilizó una barrena para hacer un boquete y darse a la fuga. Con antelación, había enviado a su esclava a Puebla, quien aparentemente ya estaba preñada, a casa de un vicario llamado Oliverios. En Puebla, lo primero que hizo fue mandar llamar a su antiguo esclavo, quien vivía en Cholula. Éste asistió pensando que el canónigo Ximénez era quien lo requería, pero se encontró con la sorpresa de que en la casa a donde lo condujo el indio se encontraba Diego Díaz. Éste, de inmediato lo golpeó, le ató las manos y pies, lo colgó de cabeza, y lo amenazaba continuamente con un cuchillo, diciéndole que lo habría de matar, pues por su culpa había perdido toda su hacienda y a sus esclavas, recriminándole además que no se hubiera echado la culpa del asesinato de Francisco. Tristán mencionó que durante los cuatro días que el cura lo tuvo como prisionero, en las noches lo bajaba de la alcayata donde lo colgaba de cabeza, pero en el día lo volvía a subir, y durante ese tiempo no le proporcionó ningún alimento. Asimismo, afirmó que mandó llamar a su casa a una de sus antiguas esclavas, quien llegó con su hija que tenía entre diez y doce años, que también, según su costumbre, el padre Díaz violó.

Una noche, la esclava del clérigo fue conducida por un indio a un molino del vicario, y ahí se encontraba el clérigo. Éste utilizó un caballo que le proporcionó el mismo Oliverios, y a ella la llevaron diversos tamemes cargada hasta Veracruz. En el puerto un clérigo del lugar ayudó a Diego Díaz a esconderse en una nao, acompañado de la esclava y otro indio llamado Juanillo. La nao arribó a Puerto de Plata, Santo Domingo. Diego Díaz encontró el lugar apropiado para dejar a la esclava, mientras él se embarcó rumbo a España. Allí consiguió licencia del Consejo Real de Indias y del Príncipe¹⁴ para seguir ejerciendo su ministerio, con la cual la Casa de Contratación de Sevilla le proporcionó las firmas necesarias para regresar a Nueva España. Así, paró primero en Santo Domingo, donde recogió a su esclava y a la hija que había dado a luz en su ausencia, y volvió a Nueva España para continuar ejerciendo su oficio.

Mientras tanto, Zumárraga tuvo que enfrentar una serie de acusaciones en España y el proceso y destitución del cargo de Inquisidor por haber condenado a Don Carlos Chichimecatecotl a la hoguera. La Inquisición estuvo precedida por el visitador Francisco de Sandoval. En cuanto la visita se dio por terminada, Zumárraga aprovecha sus funciones episcopales, que de acuerdo a la reglamentación canónica, en lugares donde no estuviese establecido el Tribunal del Santo Oficio, el obispo debía asumir las funciones relativas al mismo. Por ello, en cuanto el visitador dejó la Nueva España, y en consecuencia, Zumárraga podía asumir las funciones inquisitoriales, de inmediato reabrió el proceso contra Diego Díaz para confinarlo a perpetuidad a la cárcel del obispado de México. ■

¹⁴ Desde luego se refiere a Felipe II.

Documento

Proceso contra Diego Díaz, Clérigo, por hacer idolatrar a los indios

f. 47¹

México./Ydolatría.²

Qontra: Diego Díez./Abril.³

Exp. 4. Proçibió.

En la çibdad de México, çinco días del mes de abril e/ de myl e quinyentos e quarenta años, ante el Reverendísimo Señor Don/ Fray Joan de Çumarraga, pñimer obispo de México, del reino de su magestad, / e Ynquisidor mayor Appostólico reinos y en presinçia de mí, secretario/ de Ybarra, secretario de su Señoría, y notario de su abdiencia episcopal,/ paresçió e presente de Alonso de Linán, estando en la dicha çibdad,/ calpisque que fue del pueblo de Ocoyuco que en su señoría está encomendado,/ e dixo que él, por descargo de su conçiençia y por serbiçio/ de Dios, benía ante su Señoría a desir e declarar lo que sabía e había bisto/ de Diego Díaz, clérigo, vezino e cura del dicho pueblo, del qual dicho/ Alonso de Linán fue tomado y resçibido por su Señoría juramento en forma/ debida de derecho sobre la señal de la cruz, habiendo prometido de desir/ verdad, e lo que dixo e depuso es lo siguiente:

Primeramente, dixo que puede haver ocho o nueve meses, poco más/ o menos tiempo, que yendo su Señoría a dotrinar el dicho pueblo de/ Ocoyuco, lo supo el dicho Diego Díez, como ya su Señoría se yba, y en su presençia/ deste testigo y de Luys Alvarez, que reside en Ximultepeque, que a las ____/ en el di-

cho pueblo de Ocoyuco, dixo el dicho Diego Díez: su Señoría viene ____/ Xrisptoval, caçique, anda mal, y quería yr a resçibir a su Señoría y ____/ no digo algo más, yo le hize que no se baya. y que al otro dia siguiente,/ dixo el dicho Diego Díaz a este testigo y al dicho Luys Alvarez que el quería/ hazer un ydolo de palo con pinturas de colores para hechárselo en su casa y prenderlo para que no tubiese lugar de hablar a su Señoría, y/ seguirle por bía de Ynquisición, y que así, el dicho día, el dicho Diego/ Díaz, él mesmo hizo el dicho ydolo de palo e pintó con çiertas/ pinturas de colores, e le puso çiertos papeles pintados por/

f. 47 v.

en parte del cuerpo, a forma de como los yndios solían/ tener sus ydolos en su ynfidelidad, e que acabado se lo mostró/ a este testigo y al dicho Luys Alvarez, e les dixo, pondremos este ydolo en casa/ de el dicho Xrisptoval, y pondremos allí delante del dicho ydolo cosas/ que ellos solían ofresçer e sacrificar ante los ydolos para que llana/mente constase como el dicho Xrisptoval había hecho el dicho ydolo, vysto/ que estaba rezien sacrificado, y que le dixo a este testigo que tomase alguna gallina e/ enbiase a un tapie de los de la casa a los tiangues para/ rescatar algunas codornizes para sacrificar al dicho ydolo e ponerlas/ delante del, muertas, de la manera que los yndios en su ynfidelidad/ lo acostunbraban, para ponerlo todo delante el dicho ydolo, para/ agrabar más la cosa, e hazer más culpablemente al dicho Xrisptoval. E así mismo tenía él, para hazer lo susodicho, doss chuchiles,/ de los que los yndios acostunbraban ofresçer en sus fiestas a los de/monios, y que asimismo su esclava yndia, Madalena, le había traydo/ para lo susodicho çiertas semillas de bledos para hazer çierto pan/ que acostunbraban los yndios hazer para ofresçer en los sa/crifçios, y que dicho esto, el dicho Diego Díaz toó a este testigo y le/ apartó e dixo: andad aca, mostrados el por dónde abeys de ____/ en casa del dicho Xrisptoval, y en qué parte abeys de poner el dicho ydolo/ con el dicho sacrificio. E así

¹ AGN. Ramo Inquisición, vol. 37, exp. 4, fs 47-59.

² Al margen lateral izquierdo.

³ Margen superior derecho.

se lo mostró, e le dixo más a este dicho *testigo*,/
que también se *había* de poner en la dicha casa del
dicho *Xristoval* delante/ del dicho ydolo un pu-
quiel *que* es sabmerio *que* los yndios daban/ e solían
dar a sus ydolos, e *que* demás de los susodicho, le
dixo / Diego Díaz a este *testigo* y al dicho Luys Alba-
rez, *que* hera menester *que* uno/ dellos tocase en
parte a donde ello pudiese oyr una tronpeta, *que*

f. 48

un día él *había* tomado el dicho *Xristoval* porque
oyó a la dicha tronpeta,/ él hablado, e a los piluanes
de la *yglesia* e les dixo eso: oys *que* es aquello;/ y *que*
dicho esto se yría con los dichos piluanes a casa del
dicho *Xristoval*/ *para que* biesen como el dicho
Xristoval *había* sacrificado el dicho ydolo,/ e se pu-
diese probar contra él, por donde fuese preso e se
proçediese/ contra él por bía de Ynquisición, e *que*
dicho lo susodicho, e mostrado el/ dicho Diego Díaz
a este *testigo* por dónde se *había* de entrar, e dónde
había de poner/ el dicho ydolo e sacrificio. Le dixo
el dicho Diego Díaz a este *testigo*: mira,/ *para que* esto
se haga mas secretamente, y nadie lo podemos des-
cubrir,/ hemos de jurar los tres sobre unos heban-
gelios de no desir ni descu/brir lo susodicho, e *queste*
testigo le dixo: bien, yo hablaré con Luys Alvarez./ E
que así con apretado de hazer lo susodicho, aquella
noche se apartaron/ e se toparon este *testigo* y el dicho
Luys Alvarez, y el dicho Luys Albares le/ dixo a este
testigo: *qué* os paresçe desto *que* Diego Díaz quere
hazer; e *que*/ este *testigo* le respondió *que* le paresçía
una gran maldad, y *que* el dicho/ Diego Díaz le *había*
dicho *que* les *había* de tomar juramento *que* no se su-
piese/ cosa de lo susodicho ni a nadie se diese par-
te dello, y el dicho Luys/ Alvarez respondió *que* no
quería jurar ni consentir en ninguna de lo suso/di-
cho, porque hera llevar un gran testimonio falso
al dicho *Xristoval* de lo/ *que* no tenía culpa, y *queste*
testigo le respondió: pues habla a Diego Díaz,/ y ha-
zed con él *questo* no se haga, y así el dicho Luys Al-
varez le habló/ al dicho Diego Díaz, e por su contra-
dición no se hizo *que* otramente, sino/ fuera por ello,

lo hizera el dicho Diego Díaz, y *que* como no se hizo lo/
susodicho, el dicho Diego Díaz, ynquirió de la vida
del dicho *Xristoval*,/ e le helló ser culpante en otras
cosas, por donde le prendió justa/mente, e *questo*
pasa açerca desto.

f. 48 v.

Asimismo, dixo *que* puede *haser* el dicho tienpo, veyn-
te/ días, poco más o menos, *que* el dicho Luys Alvarez
escribió al dicho/ Diego Díaz como ha amygo suyo
que es, cómo *había* habido cierto henojo/ con unos
yndios del pueblo de Ximultepeque, donde el dicho
Luys/ Alvarez reside, e *quel* dicho Diego Díaz sabido
lo susodicho, le dio a este/ *testigo* cierto legajo e
enbultorio en un paño atado, e le dixo: “lleba/ esto
que cumple mucho a Luys Alvarez, en no lo beays
hasta alla, e/ dezidle *que* haga lo *que* le escribí en la
carta”. E *que* así, este *testigo* llebó el/ dicho enbultorio
y lo dio al dicho Luys Alvarez, y allí lo abrieron, e bie-
ron/ como le ynbiaba ciertas navajas con *que* los yn-
dios solían sacar los/ coraçones quando hazían al-
gund sacrificio, e cierto copal e otras/ cosas *que* dellas
no tiene memoria, e *quel* dicho Luys Alvarez le dixo/
a este *testigo* como el dicho Diego Díaz le escribía *que*
todo aquello hechase en casa/ de los yndios con quie-
nes *había* habido el henojo, *que* por allí se ben/garía
el de ellos por la Ynquisición del henojo *que* habían
hecho al dicho/ Luys Alvarez, el qual dixo no hera
bien llevarles lo *que*/ no habían hecho; e así le
dixo a este *testigo* *que* lo bolbiese todo, y este *testigo*
lo/ bolbió y lo dio al dicho Diego Díaz.

Asimismo, dixo *que* oyó desir este *testigo* al dicho
Luys Albares como/ a él y a Francisco Rendero le ha-
bía dicho Tristán, esclavo del dicho/ Diego Díaz, *que*
teniendo el dicho Diego Díaz a una yndia, e querién-
dose echar/ con ella carnalmente en su aposento, le
había dicho la dicha yndia: “pues/ como, tú no eres
padre, quytate allá, y dexame”: y *quel* dicho Diego/
Díaz, por hazer *que* consintiese a *que* con ella se echa-
se, le *había* dicho:/ “pues desto te maravillas, el papa
y el obispo lo hazen”.

f. 49

Asimismo, dixo *que* muchas bezes vido este *testigo* al dicho Diego/ Díez desir missa y estando *para* desir las palabras de la/ consagración, bobía la cabeça e miraba a los españoles e se reya/ muchas bezes, e tanto, *que* una bez, el dicho Francisco Rendo dixo/ a este *testigo*: “*que* mal exenplo de clérigo, *que* estando en donde esté, y/ haziendo lo *que* haze, se rie, con tanto desacato.” Y *que* esto/ tomaron mal exenplo muchas bezes los españoles, e *que* / esto dezía por descargo de su conçiençia.

Preguntado si esto *que* ha dicho e declarado lo ha dicho por *haser* mal al/ dicho Diego Díaz y por odio *que* con el tenga. Dixo *que* no, sino por *servicio*/ de Dios e por descargo de su conçiençia, y en *ello* se afirmó e/ ratificó e firmolo de su *nombre*.

Alonso de Linán [rúbrica]

E luego, este dicho día, mes y año susodichos, ante su *Señoría Reverendísima*,/ en en presençia de mí, el dicho notario y secretario, pareció el dicho Alonso de/ Linán, e dixo *que* el *había* recorrido su memoria, e *que* en/ donde dixo *que* a él le abia dicho el dicho Luys Alvarez *que* a él y a Francisco

Rendo les *había* dicho Tristán, esclabo del dicho Diego Díaz, lo *que* dicho/ y declarado tiene, no pasaron *aquellas* palabras, e *que* lo *que* pasó/ es *que* este *testigo* oyó desir a Luys Alvarez *que* el dicho Francisco Rendo le *había*/ dicho *que*, e teniendo el dicho Diego Díaz en su aposento una yndia *para*/ *haser* acoso carnal a ella, le *había* dicho la dicha yndia: “oh, tú no eres/ padre, déxame, quytate allá”, y *que* en esto el dicho Diego Díaz, por/ *hazer* a la dicha yndia *que* se hechase con él carnalmente, le *había* dicho:/ “pues como desto te maravillas, el papa y el obispo lo hazen.

E *que* después desto, dende a çiertos días, estando/ en *el* pueblo de Ximaltepeque los dichos Francisco Rendo,/ e Luys Alvarez, e hablando en la dicha materia, llegó/ este *testigo*, y estando presente, dixo

el dicho Luys Alvarez/ al dicho Rendo eso de *que* Tristán lo dixo, y a *ello*/ respondió el dicho Rendo *que* sí, *que* el dicho Tristán lo/ *había* dicho, e *questa* es la verdad y en *ello* se afirmó/ e firmolo de su *nombre*.

Alonso de Linán [rúbrica]

Pasó ante my

Antonio de Ybarra
Secretario [rúbrica]

f. 49 v.

E después desto, dende a çiertos días, estando/ en *el* pueblo de Ximaltepeque, los dichos Francisco Rendo/ e Luys Alvarez, e hablando en la dicha materia, llegó/ este *testigo*, y estando presente, dixo el dicho Luys Alvarez/ al dicho Rendo eso: “sigue tristiando”, dixo, y a *ello*/ respondió el dicho Rendo *que* sí, *que* dicho Tristán le/ *había* dicho; e *questa* es la verdad y en *ello* se afirmó/ e firmolo de su *nombre*.

Alonso de Linán [rúbrica]

Pasó ante my

Antonio de Ybarra
Notario [rúbrica]

f. 50

Después de lo susodicho, en la dicha çibdad de México,/ en *este* dicho mes e año susodichos, ante su *Señoría Reverendísima*,/ y en presençia de mí, el dicho Secretario, pareció/ e presente Luys Alvarez, éste en la dicha çibdad *que* suele residir,/ en Ximaltepeque, e habiendo jurado en forma debida

de *derecho*,/ e prometido de desir verdad, dixo *que* benía por descargo de su/ conçiençia a desir *qué* sabía del dicho Diego Díez, e dixo *que puede*/ *haver* ocho o nueve meses, poco más o menos, *qustando* este *testigo*/ en el dicho pueblo de Coytaco, y teniendo notiçia *que* su *Señoría* había/ de llegar al dicho pueblo, *que* andaba visitando el otro día *siguiente*, o dende/ a doss días, dixo el dicho Diego Díez a este *testigo* y a Alonso de Linán,/ *calpisque que* hera del dicho pueblo: “maldigo deste yndio prin/çipal, *Xrisptoval*, y temo me a o diga algo a su *Señoría*, y para atajarle esto,/ es menester *que* le busquemos por donde le *prendemos*”, y hablando/ en *el* cabo, dixo el dicho Diego Díez: “yo haré un ydolo y lo pintaré e/ adornaré, e hecárselo hemos en su casa con enormes cosas y se/millas de sacrificio e ofresçimiento de los demonios, y *quando* estubiere/ todo puesto en su casa, tocareys uno de bosotros una trompeta,/ *que* los yndios solían tañer en su ynfidelidad, en *parte* donde os/ podamos oyr, y entonces yo, porque se pruebe mejor la cosa/ y con piluanes de la *yglesia*, y con el mismo hijo del dicho *Xrisptoval*, por/*que* con más contestes y su *Señoría* les dará más crédito. Yrme/ he allá e direles: mira *que* tronpeta ha sonado, *quæsto* cosa es de/ sacrificio, y quiça será en casa de *Xrisptoval*, sepamos lo *que* es.”/ Y para esto, consyrtó el dicho Diego Díez *que* fuese *el* y el dicho Alonso/ de Linán a casa del dicho *Xrisptoval*, como *queyban* a otra cosa,

f. 50 v.

A ver el mejor lugar por donde el dicho Linán pudiese entrar/ a echar el dicho ydolo como estaba conçertado, e asy se fueron,/ y bueltos, el dicho Alonso de Linán dixo a este *testigo*: “Diego Díez dize *que* nos hemos de juramentar sobre unos hebangelios/ para *que* nadie lo sepa, y este *testigo* le respondió *que* no quería jurar *ni* ser/ en hechar el dicho ydolo, ny llebar a jurar a nadie *testigo* de lo *que* no hera/ y el dicho Linán le respondió: “bien es asy, y porque es mal caso.”/ y *que* de allí a un poco, fueron este *testigo* y el dicho Diego Díez a casa de un Tlaca-

tecalt,/ cuñado del dicho *Xrisptoval*, *del* qual les dixieron allí muchos males/ y robos *que* en *el* pueblo hazia. E como salieron allí, dixo este *testigo* al dicho/ Diego Díez: “por acá se hallará harto contra éste, sin *que* le llebante mas *testigo* ni echemos el ydolo.” Y el dicho Diego Díez dixo: “sea así”. Y/ asimismo dixo *que* puede aver el mismo tienpo, poco más o menos/ *que* este *testigo* hobo pasión con çiertos yndios de Ximultepeque, y *que* asy/ lo escribió al dicho Diego Díez, el qual le respondió por una *carta* deziendo:/ “yo os enbiaré çiertas cosas de ydolatría, y hechaldas en las casas destos/ yndios, y entra luego con *testigos* como *que* entrays a otra cosa, y hazer ____/ *encontradlo* con ellas, y so cargo desto los castigaremos”; y *que* después,/ el mismo día le ynbóo las dichas cosas con Alonso de Linán en un/ enboltorio, y *que* este *testigo* no quiso hazerlo, *que* le escribió y se los tornó/ a enbiar.

Y *que* asimismo, este *testigo* ha bisto muchas bezes/ al dicho Diego Díez desir missa, y estándola deziendo/

[no le entiendo nada. a reserva de revisar en el archivo, parece que está en nahuatl]

f. 52⁴

volversea al pueblo e tierras, tanto *que* muchas bezes se/ han espantado dello, e han mirado dello e tomado mal/ *exenplo*, e *quæsta* es la verdad, y se afirmó e firmolo de su *nombre*.

Luys Albarez [rúbrica]

Pasó ante my

Antonio de Ybarra
Secretario [rúbrica]

⁴ Existe una foja incerta de un caso totalmente ajeno a este proceso.

En xviii de noviembre de 1547 años, / lo presentó el Licenciado ante su / Reverendísima Señoría.⁵

Reverendísimo Señor.

Juanes de Yturbide, fiscal promotr por vuestra Señoría Rverendísima, criado por / aquella vía en forma que más muy mejor, e a my derecho conven / ga, parezco ante vuestra Señoría cono ante ynquysidor en este / obispado de México, por la facultad que de derecho para ello tiene, y denunçio / y acuso crimynalmente a Diego Díez, cleigo / presbítero, preso en esta carcel episcopal y contando / el caso de la mi acusación, presupuestas las solenidades / e requysitos que de derecho canóyco y común se re / quyeren, digo quel susodicho rreo por mi acuado, de / más de otra acusación que del tengo hecha ante vuestra Señoría, / con poco temor de Dios, y en gran cargo de su conçiencia, y en / menospreçio de nuestra santa fee cathólica, artículos e / mandamientos della, apostatando e yendo derechamente con / tra ello, ha hecho, cometido y perpetrado los delitos de / heregía y apostasía, seguidos, / y primeramente quel susodicho Diego Díez, rreo por mi acu / sado, con diabólico pensamiento y mala yntençión, siendo cura / en el pueblo de Ocatuco, y tenyendo cargo de yndustriar / a los yndios naturales en las cosas de nuestra santa / fee, sintiendo mal de la fee, sobre hecho pensado y / deterynado, hizo un ydolo de palo con pintura de / colores, y ciertos papeles pintados al modo y rripto que / los yndios destas partes los solían tener para su adoración / en tienpo de su ynfedelidad, buscando para él todas las / cosas e çirimonyas que a los solían tener, todo esto a / fin de hazer ydolatrar y sacrificar a un yndio llamado / Xrisptova, del dicho pueblo de Ocoytaco, ponyéndoselo ascondio

dos españoles con quien hazía el concierto, que çerca desta mal / dad no dixiesen verdad. Lo qual pusiera en hefeto, si los / españoles, con quyen lo había contado o platicado, no se lo / estorbaran, de manera que por él no quedo de lo hazer / y hefetuar.

Otro. Si estando en el dicho pueblo de Ocoytaco, el dicho Diego Díaz / de hecho persuadió a un Luys Alvarez, questaba en el / pueblo de Ximultepeque, que hiziese lo mismo, para / lo que le dio y enbió un enbulto o a çiertas nabajas de / sacrificar, deziendole que las hechase en casa de los yndios con quyen estaba enojado, e que ansi se bengaría dellos en todo. / Lo que el dicho Diego Díaz cometió grave delito de ydola / tría, y lo regía en hazer el dicho ydolo con las dichas çirimonias, / y querer hazer ydolatrar a los dichos yndios, y persuadir a los / españoles que hazi esen lo mysm; y que sobre ello se per / jurasen, cosa escandalosa. de mal exenplo, demás de buscar, / como buscaba, testigos y obras falsas para que por este San / to Ofiçio se proçediese sin culpa contra el dicho yndio, no / sintiendo bien deste dicho Santo Ofiçio, buscando para ello / testigos y obras falsas, pues la dicha obra atestiguaba / y rresultaba della notable culpa con el dicho Xrisptoval, / yndio, por donde pudiera ser ynocentemente castigado sin / lo merecer.

Otro. Si siendo el dicho Diego Díaz cura en el pueblo de Ocoytaco, y / diziendo misa ante el pueblo públicamente, no sintiendo bien de / la fee y del sanc-tísimo sacramento que consagraba en grand / escándalo de los que lo bóan, en menospreçio del santo sa / cramento, estando para dezir las palabras de la consagración, / muchas vezes se bolbió al pueblo y se rrió, espantándose los / yndios y españoles que presentes estaban, y murmurando / dello, dándoles notable mal exenplo, lo que prova / toriamente menospreçio de mysterio santo de la misa, / y siendo, como es el dicho Diego Díez de tan mal exenplo, y biendo / cometido y hecho otras muchas maldades, ___ parece no / sentir bien de nuestra sancta

⁵ Al margen superior derecho.

fee catholica, o del sanctísimo sa/cramento que consagraba.

En todo lo que el dicho Diego Díez ha cometido, e cometió, muy gandes/ e muy graves delittos de ydolatría y heregía apostasía.

f. 54

por tanto, a *vuestra Señoría* pido y suplico que, *habida esta mi/ relación por verdadera, o la parte que della este,/ codene al dicho Diego Díez en las mayores e más gra/bes penas por derecho canónycó y común estable/çidas, declarándole por tal hereje ydólatra, y tes/tigo falso, entregándole al braço seglar, para que,/ como a tal rige, le condenen; pronuçiada ante/ él, y le mande tener presso y a buen rrecaudo,/ y sobre todo, pido serme ___ entero conplim[ien]to de/ justiçia y las costas. Protesto.*

Juanes de Yturbide [rúbrica]

E presentado el dicho iscripto de denunciaçión e acusación/ ante su *Señoría Reverendísima*, en laa manera *que dicha es, suso dixo que/ mandava, em mandó que se le tome su confisión al dicho Diego Díaz, e que,/ para tomarla dava, e dio, facultad a su provisor Diego/ Velásquez, canónigo, por estar su Señoría enfermo e mal dispuesto/ para que, estando presente el padre comisario fray Martyn de/ Ojacastor, Guardián del monesterio del Señor San Francisco de/ Tlcala, y el padre Fray Pedro de Torres, y por ante mí, el dicho/ notario, se le tome la dicha su confesión con juramento que ante/ todas cosas haga, y le mandava, e m[an]dó al dicho Diego Díez, que/ haga el dicho juramento, y declaraçión, so pena de excomunió, y/ que se proçederá contra él como contra tal descomulgado,/ y como contra persona que no quere responder y satisfazer/ a las cosas de *nuestra santa fee católica. Testigos: Martyn de Aranguren,/ Domyngo de Mendiola.**

+ Fray Juan. Obispo de México.

por mandado de su *Señoría Reverendísima*

Xristoval Larios
notario [rúbrica]

f. 55

En la çibdad de México de la Nnueva España, a ca-torze días del/ mes de nobiembre de myll e quynientos e quarenta e syete años,/ el señor provisor canónigo, Diego Vuelas, *ques* por virtud de la dicha comisió, fue a donde estaba el dicho Diego Díez, clérigo, y presentes el muy Reverendo padre Fray/ Martyn de Oiacastro, comysario guardián del monesterio de/ Taxcala, y Fray Pedro de Torres, frayle profesado del monesterio/ del señor san Francisco, y porante mí, el dicho notario, le dixo e aperçibió *que* por quanto ante el Señor Obispo des/ta çibdad de México, como ante ynquisidor deste dicho/ obispado, se *havía fecho* contra él çierta denunciaçión/ en el dicho *Santo Oficio* de cosas *quel* dicho Diego Díez *había fecho*, tocan/tes o contra *nuestra santa fee católica*, y las quales, para saber/ la verdad, convenya satisfazer y rresponder con juramento/ a lo *que* le fuese preguntado en las cosas de *nuestra santa fee católica/ çerca dello*, y por ende *que* le mandava, e mandó *que* haga/ el juramento e solnydad *que* en tal caso se rrequyere, so cargo/ del qual rresponda e diga la verdad a lo *que* le fuere pre/guntado, con apreçebimiento *que* diziendo la verdad/ en el caso, *quel* dicho Señor Obispo y este *Santo Oficio* se *habrán/ con él piadosamente*, lo qual le mando *que* así haga, y cun/pla en virtud de *santa obidençia*, y so pena de excomunió, y/ *que* no quere rresponder y satisfazer a las cosas de/ *nuestra santa fee católica, que* le son preguntadas, el qual dicho/ Diego Díez dixo *que* para alegar de su *derecho* y rresponder a esta/ denunciaçión y rrequerimiento al dicho Señor Obispo, *que* le dé un letrado/ para rresponder, así a esto como a lo demás tocante a su *derecho*,/ y *que* protesta *quesus* protestaçiones no paren perjuizio a su *derecho*,/

porquel no le tiene por juez, por ser en esto de su juredición por/ nuestro muy santo padre Pablo, Papa Terçio, por hombre y suva nulo/ pistocatoris, es pedido con una suplicación yntroduca, el/ qual él tiene presentado ante uno de los juez que su santidad lo/ señala y comete, por el qual su santidad le esime de su jure/dicción, entre tanto, que curaren los pleytos de que él tiene/ apelado, y que entre tanto que no le conste que su Señoría es su juez, quel/

f. 55 v.

no quiere jurar ny aclarar cosa alguna, y que, consáandole quel/ dicho Señor Obispo es juez, quel lo jurará e aclarará./ E que en quanto a la obidencia y descomunió, que hablando/ con el acatamiento que debe, apela de su Señoría Reverendísima para ante su santidad, o para ante quyen y con derecho deba. Va en tres/ renglones, o dize, y rrequerimiento. vala. va enmendado,/ o dize obispo, e o dize santidad. vala. va testado, o de/zía retificado. Pase por testado, e firmo-lo de su nombre, el dicho/ Diego Díez.

Diego Díez
Clérigo [rúbrica]

Xristoval Lario
Notario [rúbrica]

Frai Martín
de Hojacastro [rúbrica]

Fray Pedro de
Torres [rúbrica]

E después de lo susodicho, quynze dias del dicho mes de/ noviembre del dicho año de myll e quynientos e quarenta y syete años,/ el señor provisor, el canónigo Diego Velas, que por virtud de la dicha/ comysión que de su Señoría Reverendísima tiene, fue a donde estaba el dicho/ Diego Díez, clérigo, y presentes el muy reverendo padre Fray Martyn de/ Ojacastro, comysario, guardián del monesterio del señor/ Sanct Francisco de Taxcala, y Fray Pedro de Torres, frayle profeso de la dicha/ horden, e por ante mí, el dicho

notario, le dixo e aperçibio por segund/ y perçebimiento que por quanto, como dicho e aperçebido, le tiene antel Señor/ Obispo desta çibdad de México, como ante Ynquysidor deste/ dicho obispado, se había fecho contra el çierta denunçiació en el/ dicho Santo Oficio de cosas quel dicho Diego Díez había fecho, tocantes y contra/ nuestra santa fee católica, a las quales, para saber la verdad convenya/ rresponder e satisfazer con juramento a lo que le fuese preguntado en las cosas de nuestra santa fee católica, çerca dello, por ende,/ que le mandaba, e mandó que haga el juramento y solenydad que en tal caso/ se rrequiere, so cargo del qual rresponda e diga la verdad./ Todo lo que le fuere preguntado, con paerçebimiento que aclarando/ la verdad en el caso, quel dicho Señor Obispo y este Santo Oficio/ se habían con él piadosamente, lo qual le mandó que asi haga y cumpla/ en virtud de santa obidencia, y so pena de excomunió, con/ aperçebimiento que no quariendo hazer el dicho juramento,

f. 56

y rresponder y satisfazer a lo que le será preguntado, se proçederá/ contra él, como contra tal e descomulgado e ynobidiente contumaz, e que no quiere rresponder ny satisfazer a las cosas/ de nuestra sancta fee católica, que les son preguntadas. El qual dicho/ Diego Díez dixo que no apartándose de la apelación e apelaciones/ que tiene ynterpuestas para ante nuestro muy Santo Padre, y que/ de nuebo apela para ante nuestro muy Santo Padre e para ante/ quyen y con derecho deba por ser esento de la juredición del Señor/ Obispo, como dicho tiene, pero que no perjudicando a su derecho/ ny justicia por satisfazer a las cosas de nuestra santa fee católica, el/ quiere jurar e aclarar e satisfazer a las cosas que le fueren/ preguntadas, el qual dicho Diego Díez, puso su mano derecha/ en su pecho e tornó a Dios e Santa María e a las palabras/ de los santos evangelios, e a las hordenes sacras que rres/çibió como bueno e fiel xristiáno, dirá berdad de lo que le/ fuere preguntado; e dixo sí, juró e amen, so cargo del/ qual dicho

jruamento le fueron fechas las preguntas siguientes, / so protestaçon que haze que lo que aclararen no le pare plerjuicio a su derecho, ni le atribuya jurediçión/ contra él. Dixo que se llama Diego Díez, y que su verdad de edad de mas de treynta y ocho años.

1. Preguntado cuánto ha que se ordenó de misa. Dixo que cree que se ordenó el año de quynientos y treynta, poco antes o después.
2. Preguntado sy tiene la demysoria, títulos y carta de sus hor/denes, que lo muestre y con qué demysoria vino a esta tierra, / y dónde la tiene. Dixo que se refiera a la declaraçon que hizo / en la confesión que se le tomó por el dicho señor probisor, este presute___ y que en la ysla de Santo Domyngo se ordenó de misa, / y que tiene todos los títulos en la çibdad de Los Angeles, y las / rreberendas con que se ordenó de mysa también tiene, las quales / heran del Obispo de Calahorra, Don Alonso de Castilla, su dioçesano.
3. Preguntado ante quýen pasaron, qué notario, y de quýen y cómo / están fechas, y por qué tiempo. Dixo que se refiera a los títulos / o a lo que en ellos se contiene, mas que se acuerda que fueron hechos en la / çibdad de Ogroño.
4. Preguntado si está por cura en el pueblo de Ocuytanco, y te / nya a cargo de dezir misa, y enseñar a los yndios en las cosas / de la fee. Dixo que su verdad que tubo por cura en el dicho pueblo de Ocuy / tanco, para hazer lo en ésta se contiene.

f. 56 v.

5. Preguntado si conosció a Xristoval, yndio principal del / dicho pueblo. Dixo que sí conosció.
6. Preguntado por qué cabsa estaba mal con el dicho Xristoval, / y era su enemigo. Dixo que este confesante no estaba mal / con el dicho Xristoval, yndio, y que el dicho yndio Xristoval estaba / mal con este

confesante porque les castigaba las cosas que / hazían contra nuestra santa fee católica, asy como borracheras / o ydolatrías, o estar amañebados y otras cosas semejan / tes, para lo qual tenya abtoridad y comisió de su Señoría.

7. Preguntado ante quýen hizo un ydolo de palo estando en el / pueblo de Ocuytaco, pintado de colores y puestos papeles / pintados, como los yndios solían poner y tener / en tiempo de su ynfedeliçidad. Dixo que el anegaba esta pre / gunta porque el no es ydólata, para que había de hazer ydolos, / y que nunca en presençia de nadie hizo ydolo ny ninguno, ny / en absençia, porque antes los procuró de bendar y deste nu / los ydolos de que tubo notiçia en el tiempo que si hobo en el dicho / pueblo, y enbiar los que halló al Señor Obispo para que los hiziese que / mar.
8. Preguntado con quýen hizo el conçierto de hazer el dicho ydolo. / Dixo que lo nyega porque nunca tal conçierto hizo con persona / alguna.
9. Preguntado con quýen conçertó ansimysmo de meter el / dicho ydolo en casa de Xristoval, yndio, con otras çerimonyas / y cosas de ydolatría, que ello tenya abusadas e parejadas. / Dixo que no lo conçertó con nadie ny tal penso de hazer.
10. Preguntado si tubo deteminado o aparejado de hazer / lo susodicho. Dixo que no, ny tal le pasó por el pansamiento.
11. Preguntado por qué cabsa e razón lo quería hazer y a qué fin. / Dixo que pues nunca tal pensó, que no habya cabsa para ello.
12. Preguntado para qué esto hizo el dicho ydolo. Dixo que / nunca tal hizo, y que nyega como lo tiene negado.
13. Preguntado que personas le persuadieron y estorbaron que no lo hiziera. / Dixo que pues no pasó, que ny ninguna persona le persuadió.

f. 57

14. Preguntado ante quýen *había* de denunciar del dicho *Xristoval*,/ yndio, para *que* por este *Santo Offiçio* fuese castigado diciendo/ *que* ydolatrabá. Dixo *que* no *había* de denunciar ante nadie.
15. Preguntado si tubo determinado en su ánimo de acusar al/ dicho *Xristoval*, yndio, sobre lo susodicho, diciendo *que* ydolatrabán,/ y echarle para ello en casa el ydolo *que* *havía* fecho. Dixo/ *que* nunca tal le pasó por el pensamiento, y *que* hazer tal cosa de / echar e hazer ydo en casa de otro, lo tiene por caso de ydo/latrar, y por cosa *qontra* *nuestra* santa fee hazer ydolatrar/ a nadie, y renovar ydolatría, ny levantar un tan/ gran falso testimonio, como es este.
16. Preguntado a *qué* personas descubrió lo susodicho para/ *que* a ello le ayudasen o favoresçiesen. Dixo *que* nunca/ tal descubrió a nadie, porque no pasó tal cosa.
17. Preguntado si a las dichas personas les tomó juramento/ *que* no dirían la verdad desto y lo encubrieran. Dixo *que* nunca/ tal juramento tomó porque fuera grave pecado, lo uno por hazer/ les perjurar, y lo otro, por ynduzirles a tan gran pecado/ como es lo susodicho.
18. Preguntado con *qué* yndio del dicho *pueblo* de Ocuytaco tenía con/çertado *que* *haviaí* de yr con él a casa del dicho *Xristoval*, yndio,/ para *que* después de echado el ydolo en su casa le hallasen yn/fragante delito con el ydolo en casa. Dixo *que* con nyngunos/ yndios lo tenya conçertado.
19. Preguntado si lo tenya conçertado e platicado con los yndios/ de la yglatía, y entre ellos estaba un hijo del dicho *Xristoval*, yndio./ Dixo *que* no tenya tal conçierto fecho, ni nunca tal paso.
20. Preguntado *qué* señales *había* de hazer para quando *hobiesen* de/ yr. Dixo *que* nyngunas señales porque no es así, y lo niega.
21. Preguntado quýen *había* de tales una tronpetilla *que* *habían* de teñer/ por seña para *haver* de yr el conçierto, según lo usaban los/ dicho yndios *que* ydolatrabán. Dixo *que* la niega ny sabe quyen la *había*/ de tañer.

f. 57 v.

22. Preguntado si es berdad *que* tenía fecho conçierto de tañer/ esta tronpetilla para quando *hobiesen* de yr. Dixo *que*/ no hizo tal conçierto.
23. Preguntado si prendió e acusó en la *santa* Enquisiçión al dicho *Xristoval*, yndio. Dixo *que*/ no lo prendió ny acusó por la Ynquisiçión, mas de *que* una noche, estando este con/fesante en el *pueblo* de Ocuytaco, diciendo él y otros/ españoles, llevo el dicho *Xristoval* e otros ydios a las/ puertas de los dichos aposentos,. y enpeçó a dar golpes e/ bozes, y este *testigo* salió y los demás españoles, y bieron/ cómo estaba borracho el dicho *Xristoval*, y lo prendió este/ confesante y los demás españoles, e a otro *hermano* suyo,/ e otros dos o tres yndios *que* se favoresçían, y abisó de lo *que* pasava a su/ Señoría *Reverendísima*, y como los tenya presos, y su Señoría enbió/ una comisión, al canónico Joan Gonzales por *que* hiziese la ynformación,/ y después desto, estando haziendo la dicha ynformación, el/ dicho Joan Gonzales, fue su Señoría al dicho *pueblo* y bista su Señoría, lo enbió pre/so al dicho *Xristoval*, yndio, a esta çibdad.
24. Preguntado si truxo al Señor Obsipo al dicho *Xristoval*, yn/dio, como ante Ynquisidor. Dixo *que* dize lo *que* dicho tiene,/ y *que* se rrefiere a la provança *que* hizo Joan Gonzales, canónico.
25. Preguntado de *qué* le acusó en este *Sancto Offiçio* al dicho *Xristoval*,/ yndio. Dixo *que* no se acuerda haber acusado al dicho *Xristoval*/ en este *Santo Offiçio* de la Ynquisiçión, y *que* se rremite a lo *que*/ tiene dicho, porque este confesante no *havía* visto hazer al / dicho *Xristoval*, yndio, cosa porque

poder acusarlo en este Santo Officio,/ mas de las borracheras.

26. Preguntado *que* rresultó de la dicha acusación *que* al dicho Xristoval,/ yndio, se hizo. Dixo *que* no lo sabe, mas de *que* le paresçe a este/ confesante *que* lo desterraron al dicho Xristoval, yndio, por çierto/ tienpo del pueblo de Ocuytaco, *que* se remite a lo iscripto.

27. Preguntado a quién enbió un enbolorio en un paño/ atado, y a *qué* pueblo, en qual enbolorio yban unas/ navajas, y otras cosas de sacrificio de yndios. Dixo *que*/ nunca tal enbió a ninguna parte ni a ninguna persona.

28. Preguntado con *qué* persona enbió el dicho enbolorio. Dixo *que*/ con ninguna persona lo enbió.

f. 59

29. Preguntado *qué* le enbió a dezir y escribió al tienpo *que* enbió/ el dicho enbolorio con las nabajas a la persona a quien/ lo enbiaba. Dixo *que* lo niega porque no enbió a dezir ny es/cribió cosa alguna ni sabe *qué* se es esto.

30. Preguntado de dónde *había habido* las dichas navajas. Dixo/ *que* de ninguna parte, y *quel* la niega ni la sabe.

31. Preguntado *qué* otras cosas yban juntamente con el dicho / enbolorio. Dixo *que* no lo sabe y *que* la niega porque no/ enbió tales nabajas ni otras cosas.

32. Preguntado si juntamente con las nabajas e ynborio/ le enbió copal y otras cosas de sacrificio *que* solían/ tener los yndios. Dixo *que* ny lo uno ni lo otro no hizo/ ni le pasó por el pensamiento.

33. Preguntado para *qué* fin y a *qué* efeto enbió lo susodicho/ y *qué* personas. Dixo *que* para ningun efeto ny a nyn/gunas personas.

34. Preguntado si escribió, a quién, *que* todas aquellas cosas/ echase y pusiese en casa de los yndios de quien estaba/ enojado, *que* por alli se bengaría dellos por la Ynquisición,/ proçediendo contra ellos a cabsa de les *haber hallado* los dicho/ sacrificios en sus casas. Dixo *que* nunca tal escribió ny en/bió, ni le pasó por el pensamiento, porque lo tiene por muy gran/ maldad levantar tan grande testimonio y *haber de hazer*/ ydolatrar y rressuçitar laydolatría.

35. Preguntado *que* al tienpo *que* dezia misa en el dicho pueblo de/ Ocuytaco a los yndios, *qué* españoles e yndios pren/çipales, *había allí presentes que oyan misa*. Dixo *que*/ ordinariamente estavan presentes al tienpo *quæste* confesante/ dezia mysa dos españoles, *que* se dezía el uno Luys Alvarez, / el otro se dezía Alonso de Linán, y que estarían éstos, tres/ o quatro meses, poco más o menos, y *que* el Luys/ Alvares susodicho estaba por calpisque en el pueblo de Ximul/tepeque, y el dicho Alonso de Linán estaba por calpisque/ en el pueblo de Ocuytaco, _____ sería quinze días poco más o menos, se halló presente el tienpo *quæste*/ confesante dezía misa, un Francisco Rendo, de las minas de/ Cinpango, y otros españoles, asy frayles como le/

f. 58 v.

gos, estaban alguna vez pasando por el dicho pueblo, es/peçialmente los conpañeros de su Señoría Reberendísima,/ de cuyos nombres no se acuerda, mas de un fray Jorge/ de Raya, y Fray Buenaventura de Santa Cruz, y *que se*/ hallaron presentes ansy mismo todos los prencipales/ e pilhuanes del dicho pueblo eyglia.

36. Preguntado si al tienpo *que* consagrava realmente el santí/simo sacramento, si consagrava diziendo las palabras de la consa/gración, por la orden e la yntención, y como lo manda/ *nuestra Santa Madre Yglesia*. Dixo *que* sí, y *que* con yntención de/ cele-

brar y consagrar conforme a la yntençión de/ *Xristo*, e como lo tiene determinado la Santa Madre/ *Yglesia*, formando su yntençión de asy çelebrar e/ consagrar antes *que* entrase a dezir misa y al tien/ po de las palabras, teniendo *aquella* voluntad.

37. Preguntado sy las *dichas* palabras de la consagraçión/ las *dezía* con el mismo fin e yntençión *questa* ordenado/ por la Santa Madre *Yglesia*, y para consagrar el san/ tísimo sacramento. Dixo *que* sí, e responde lo *que*/ tiene *dicho* en la pregunta *que* le fue fecha antes desta.

38. Preguntado quantas vezes estando para dezir las *dichas*/ palabras de la consagraçión, se bolbía al público y se/ reya al tienpo *que* se bolbía. Dixo *que* nunca tal se bol/vía ni se rió.

39. Preguntado *qué* personas, espeçialmente españoles,/ estaban delante quando asi se ría y hazía esto. Dixo *que*/ españoles, es berdad *que* estubieron españoles, los/ *que* tiene *dichos* e otros al tienpo *queste* confesante *dezía*/ misa y consagrava, mas no se rió delante dellos,/ nynguna vez en *aquel* tienpo, antes de continuo estubo con *aque*/lla reverençia y devoçión *que* nuestro Señor le comunicava, y *que* este confesante pudo.

f. 59

40. Preguntado a qué fin y efecto, o por *qué* cabsa se re/ya, pues en *aquella* sazón *había* destar con la deboçión,/ atençión y gravedad *que* en tan *santo* abto se requiere./ Dixo *que* dize lo *que* *dicho* tiene en la pregunta antes desta/ *que* le fue fecha, y *questa* es la verdad y lo *que* pasa para/ el juramento *que* hizo. E syéndole leydo esta su confisión/ *questa* *iscripta* en quatro hojas de todas partes, y/ más lo *que* va en esta plana, lo firmó de su nonbre./ Va en tres renglones: o dize e aperçebido, *otro* dize/ des, *otro* dize preguntado si, e *otro* dize por la Ynqui/siçión ma de. e *otro* dize *que* le faboresçían, e *otro* dize/ grande, e *otro* dize si consagrava, e *otro* dize y debo/

çión. Vala e no enpesça. Va testado, *otro* *dezía* de/ e, *otro* *dezía* falso, pase por testado en o enpesca./ Va ansimismo en tres renglones o dize dixo, e *otro*/ dize misa. Vala.

Diego Díez
Clérigo [rúbrica]

El Canónico Velásquez.
Provisor [rúbrica]

Frai Martín
de Hojacastró [rúbrica]

Frai Pedro de
Torres [rúbrica]

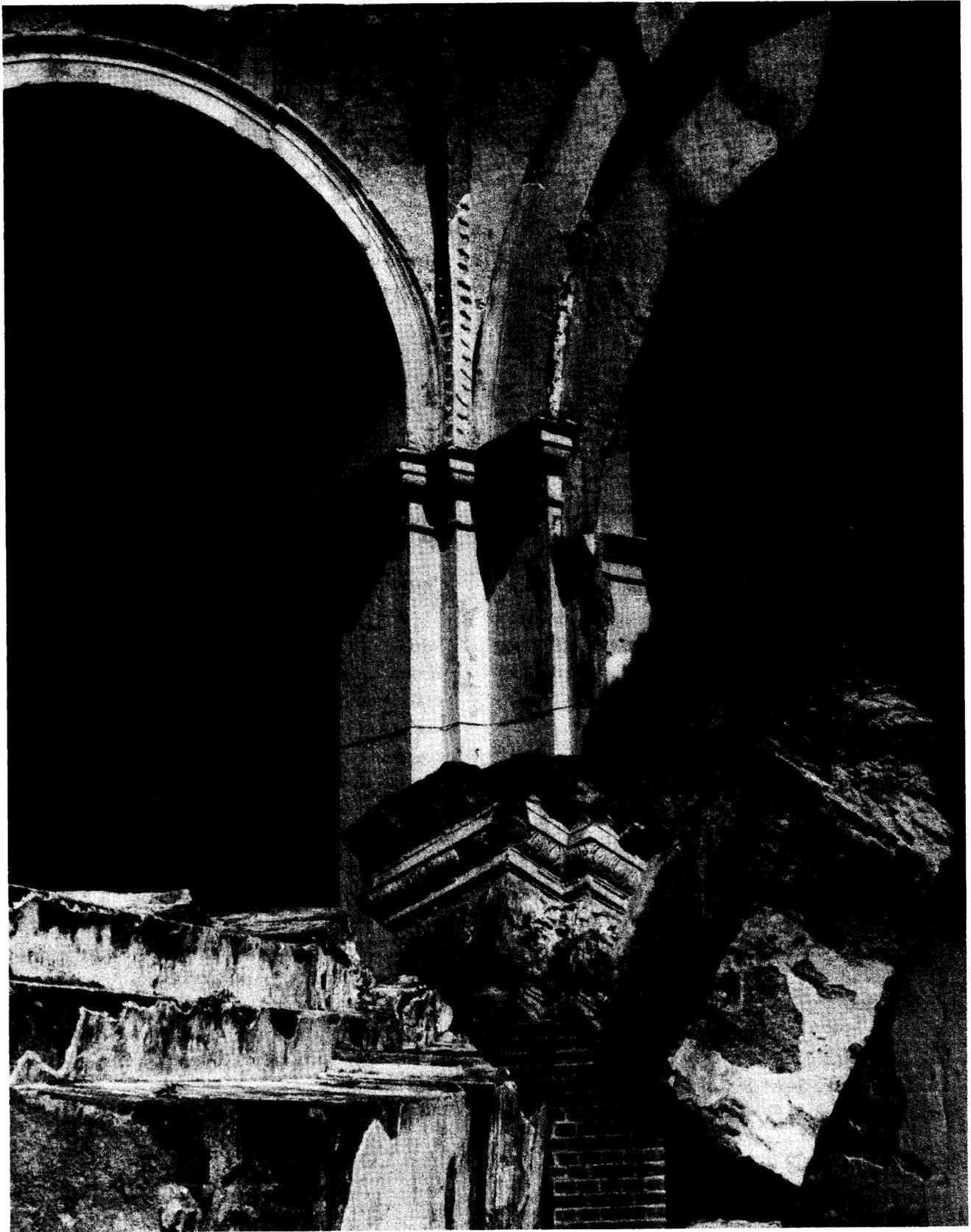
Xristoval Larios.
Notario [rúbrica]

f. 59 v.

Después de lo susodicho, en la dicha çibdad de México, a beynte e/ dos días del mes de *noviembre* del *dicho* año de mill e quynientos e quarenta e/ syete años, y a el notario ynfrascripto, ley e notefiqué/ el acusaçión en las dos hojas quynta y sesta, antes desta/ y lo proveydo e mandado por su Señoría Reverendísima el Señor Obispo a/ Diego Díez, clérigo en su persona, el qual dixo *que* no atri/buyendo a su Señoría mas jurediçión *que* la *que* de derecho tiene, *que*/ lo oye e *que* el se afirmava e rretifica e rretificaba, e afirmó e rete/ficó en la confisión *que* sobresta denunciaçión e acusa/çión le está tomada, y en lo *que* en ella tiene *dicho* e declarado,/ y para traslado de todo y *que* su Señoría le dé letrado y para/ *que* aleguen de su justia. Testigos: *Martyn* de Aranguren e Baltasar/ de Castro, e *Martyn* Ruiz de Monjarás, estante en esta dicha çibdad/

doy fee del

Xristoval Lario.
Notario [rúbrica]



RUINAS DEL ESPLENDOR BARROCO

Antonio Marquet*

¿A qué se debe la magia de Antigua? Sin duda a su entorno volcánico que transforma a la cauzuela de Antigua en un teatro natural cuyo juego escénico sorprende por su constante mudanza. En efecto, sus espigadas montañas adolecen de una vocación por erguirse para alcanzar las nubes, y entretenerlas con la suave caricia de su plática o desgarrarlas cuando su huida es inevitable. Cada instante del día es una sorpresa en la Antigua Guatemala. Ora se disfruta de un cielo inmaculadamente azul; aunque no es raro que en un pestañeo acudan las nubes seducidas por la apostura del Volcán de Agua, o por el verdor infatigable de las laderas que se levantan a las puertas mismas de Antigua para velar su sueño y asegurar la perenidad de sus glorias barrocas.

Las razones del esteta alemán, Winckelman, parecen adecuarse a la Antigua Guatemala perfectamente cuando afirma que conmueve más la ruina de la belleza que la belleza misma. Además, el barroco es tan cercano a nosotros que el dolor se agudiza al encontrar sus opulentas glorias por tierra.

No sólo el corazón de la Ciudad de México, desgarrado botín político, está sometido al abandono. En el viejo continente está Palermo, donde los esplendores de los palacios del *seicento* han sido abandonados por nuevas clases sociales que prefieren la "comodidad" puritana que ofrece los techos bajos y el tirol, la disposición serial en esa suerte de palomares verticales. Ni éste o aquél es el caso de Antigua, ciudad impecable que mantiene abiertas las afrentas que le infligió naturaleza. Ciudad fantasmal, ciu-

dad—cruceiro que da la impresión de que casi nadie la habita —permanentemente— a pesar de que convoca a muchos: ni los turistas que vienen de los cuatro puntos cardinales, atraídos por la fama de su belleza, pero que difícilmente se detienen por un lapso mayor a un par de días; ni los naturales: aunque es una ciudad con sobradas cartas de abolengo para persuadir a la burguesía guatemalteca a que fije en ella su residencia... ¡secundaria! Por otro lado, quienes trabajan en Antigua viven en poblaciones—dormitorio vecinas: la antigua capital resulta onerosa. Su soledad data del siglo XVIII cuando, a raíz de los violentos temblores que la sacudieron, la capital decidió mudarse. ¿Pero acaso no ha sido ésta la suerte que desde la Antigüedad han corrido las ciudades mayas, cuyos habitantes se vieron obligados a dejar atrás aquello que había sido edificado para desafiar al tiempo?

Es un hecho que no cualquier edificación tiene el vigor necesario para persistir como ruina. Pero sin lugar a dudas, independientemente de la latitud, de la cultura y de la época, serían los templos los primeros convocados a caer sin desaparecer. Pensando en la eternidad, los habitantes de Antigua elevaron campanarios, bóvedas, cúpulas, cuyos restos ahora se entrelazan fragmentariamente, mudos testimonios de una fe que se expresa a cielo abierto... ■

* Departamento de Humanidades, UAM—Azcapotzalco.

ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR:

SÚBITO EXILIO

José Francisco Conde Ortega

Enrique López Aguilar, *Súbito Exilio*, México, Mandala, 1998. 30 pp. (Ciudad Flamigera).

Cuando Luis Cernuda nos dice que, en lo mejor de la tradición de la poesía amorosa, los poetas, o cantan a la esperanza de lo que puede venir, o a la memoria de los desencuentros, descubre lo que nadie, en el momento más pleno, quisiera saber: que el amor, por más que se cultive en la experiencia más ardorosa, nunca puede ser eterno. Dolorosa certidumbre; voluntad de entender ese "minuto fraudulento" que encuentra su precario resguardo en la palabra. Así, Beatriz, Laura o Fuensanta son una y todas las mujeres, con su Dante, su Petrarca o su Ramón.

Por eso los amantes –siempre “fieles de amor”– se atreven a pasar por el “arco de los leales amadores”: saben que saldrán victoriosos, porque reconocen que en el canto, en la palabra irrepetible, se encuentra el código que puede cercar ese aquí y ahora –*hic et nunc*– que permite

soportar el imperio del tiempo. Ardoroso espejismo, sospechosa verdad: armadura que desnuda los secretos del silencio: certeza de que todo amor, toda historia de amor es, fatalmente, otra vuelta del olvido en la memoria.

Enrique López Aguilar, poeta rigurosamente formado en la mejor tradición de la poesía en español, ofrece, con *Súbito exilio*, su versión de ese codiciado desastre que es el amor. Y digo desastre porque ¿quién puede ser el mismo después del amor?; y escribo el adjetivo codiciado porque, a fin de cuentas, nadie puede pasar por el mundo sin dejarse abrazar por ese fuego generosamente destructivo: todos lo debemos esperar como a la única forma cierta de enriquecer nuestra visión de la vida y de las cosas.

Súbito exilio es, así, el canto a los momentos más plenos de la experiencia amorosa; pero, también, la dolorosa certidumbre de que todo bien acaba; de que, fatalmente, la memoria es el espejismo más atroz de lo vivido: el exilio: otra forma de la muerte. Este libro, si bien breve,

está construido como un todo orgánicamente dispuesto. Ofrece un movimiento dramático en el que el autor y el lector crecen espiritualmente en un desenvolvimiento que va, del aquí y el ahora, al filosófico recurso de la memoria que se solaza dolorosamente en lo que dejó de ser. De ahí la elección formal para que haya consonancia entre continente y contenido.

López Aguilar divide su material en dos partes. La primera es la celebración del amor en el cuerpo de la amada. Mejor: en el encuentro –y deleitosa exploración– de los cuerpos de los amantes. Son diez sonetos a la clásica manera los que registran esta plenitud de la historia amorosa. La segunda parte, aún cuando conserva esquemas métricos fijos, es más libre en su disposición estrófica y prescinde de la rima. Son doce poemas que cuentan la circunstancia del exilio: el olvido y la memoria del olvido. Y entre uno y otro grupo, un poema en prosa “–Como hombre y mujer”– como para suavizar la transición.

Los sonetos son una suerte de geografía del cuerpo femenino: de ese cuerpo femenino que ha sido capaz de permitir una historia del aquí y del ahora. En estos poemas, los labios y las manos son una especie de guías que esclarecen la exploración de un cuerpo felizmente amado: las zonas sagradas del amor: escribir el nombre y

la piel con las únicas letras del mundo que tienen mejor significado: las que contienen a *esa* mujer. Además, una especie de actualización de ciertos recursos utilizados por los poetas barrocos –hipérbatos, retruécanos, paradojas–, enlazan a estos sonetos con su tradición para decirnos "de otro modo lo mismo".

Después, inevitablemente, viene el recuento de los daños. Dice el

poeta: "De tanta ausencia en ella estoy contigo/ aunque me falte lo que da tu cuerpo". Certeza del olvido –el exilio mayor de la existencia–: construcción feroz de la memoria. En esta parte se encuentra uno de los poemas más hermosos del conjunto. Y no porque los otros no lo sean, sino porque en éste se concentran los mejores recursos del poeta en la certidumbre del desencuentro. El poema se

titula "Bolero" y parece confirmar lo dicho por el autor de *Poemas para el cuerpo*. Dice la primera estrofa: "Con palabras inútiles te busco,/ pretendiendo invocarte en estos versos:/ si el mundo desordena lo que junta,/ ¿podrá reunir lo que la voz dispersa?"

Recuento del olvido, sí; celebración de los propios fragmentos amorosos. ¿Quién está preparado para sobrellevar el exilio?

EL GRIAL:

¿RELATO VERAZ O INTRIGA LITERARIA?

Ursula Camba Ludlow

Markale, Jean. *La trama oculta del Grial*, trad. María Dolores Burdeus, Tikal, España, 1995, 169 pp.

Perlesvaux acepta el desafío de buscar al misterioso Caballero del Dragón que ha osado desafiar a la corte del rey Artús y a sus caballeros. Emprende la travesía y al llegar a la temida fortaleza que alberga al traidor logra forzar las puertas del Castillo Giratorio y destruye sus encantamientos y resulta vencedor del Caballero del Dra-

gón gracias a su valor, pero también gracias al escudo de José de Arimatea que lleva consigo. Entonces se encuentra frente a la fortaleza mágica, la Torre de Cobre que se desvanece a medida que avanza y el Rey Ermitaño, que resulta ser su tío, le entrega una mula con una estrella al frente que lo conducirá al castillo que resguarda el Grial donde de nuevo tendrá que luchar pero ahora contra el dueño del Castillo Mortal que ocasionó la degeneración, esterilidad y perdición del reino...

A lo largo de su búsqueda, Perceval, Lancelot, Perlesvaux o cualquiera que sea el héroe protagonista de la zaga, se encontrará con distintas pruebas y obstáculos que parecen distraerlo de su meta final que es llegar al Grial y salvar al rey moribundo y a su decadente reino. La búsqueda principal, comienza a llenarse de búsquedas secundarias, acertijos, trampas, batallas, retos, como si un gran árbol extendiera sus retorcidas y enormes ramas hasta el infinito y de pronto cada senda se dividiera en mil caminos más y éstos a su vez ofrecieran más opciones, pero todos estos tropiezo no son una distracción sino al contrario, una preparación, un proceso necesario para poder ser digno no solo de acceder al Grial (que dicho sea de paso casi cualquiera puede lograrlo) sino también de comprender su significado.

Para Markale un relato más sobre los relatos ya existentes del Grial es relevante pues constituye uno de los objetos mitológicos que han pertenecido e inquietado a la humanidad, a través de varios siglos y es importante saber qué significado se le ha querido atribuir y qué elementos se mantienen constantes o, por el contrario cambian a través del tiempo con respecto a los intereses de una sociedad determinada, ¿Por qué es pertinente retomar ese tema literario en nuestro tiempo? En parte esto se debe a que el Grial fue un elemento muy importante en el imaginario de la época medieval, cuya búsqueda llegó a ser utilizada como un pretexto de conquista, invasión y saqueo sobre diversos pueblos considerados infieles en Oriente Medio, sin embargo la justificación del autor no es muy sólida, en lo que al ámbito histórico se refiere pues habla poco sobre los referentes históricos de esa época y la relación que éstos guardan con su propio relato, en términos de que pueda sustentar un argumento con una base histórica y no ficticia, por lo que la pretensión de verdad (si es que ésta existe) de Markale no queda claramente definida.

El título por sí mismo, *La trama oculta del Grial*, parece invitarnos a descubrir los elementos que han estado en la oscuridad y que nos permitirán comprender el significado del grial, como si en un hallazgo arqueológico las piezas sucias, polvorientas y desvaídas por el paso de los años, fueran limpiadas una a una y puestas a disposición del lector que ahora podrá admirar

su brillo y comprender su función y significado en la época a la pertenecieron. Pero Markale no logra situar las piezas en un contexto en el que adquieran significado por lo que sólo se queda en la ficción. Si no hay un significado del grial, no hay una trama sino muchas, entonces serían Las tramas ocultas del Grial y quizás lo único que podemos decir de él y que es una constante en todos los relatos es que presupone una búsqueda y sólo eso, entonces el grial no es el cáliz en el que Jesucristo consagró el vino en el Última Cena, ni un objeto de metal ni una daga, sino que es La Búsqueda.

La tesis del autor hace referencia a los innumerables relatos del Grial, los cuales son tramas cuajadas de símbolos paganos y celtas que posteriormente distintos autores trataron de cristianizar para poder actualizarlos a una época en la que la Iglesia era el centro ordenador de todo lo que acontecía en la vida de los hombres de la Edad Media y digo "tramas" porque cada una tiene un significado en sí y por sí misma y no necesariamente con respecto a las demás, es decir que cada relato se entiende por sí solo y no necesita a los demás cuentos sobre este tema para ser comprendido.

¿Qué significa que existan tantas versiones distintas sobre la búsqueda del Grial?, quizás podríamos decir que todo es relato y que como tal el Grial nunca existió y lo único que tenemos de él son relatos. Es interesante pensar que lo único que se puede decir del Grial son novelas, *La trama oculta*

del Grial es un relato que no tiene ninguna referencia y por lo tanto no es comprobable y es un libro que entra en la discusión de la confusa división entre la historia y la novela histórica.

La comprensión es un elemento clave de análisis para acercarnos a este libro pues es una constante interpretación de los relatos que se entienden de distinta forma conforme los elementos se adapta y responde a ciertos intereses e ideas de una época específica, pues el acto de leer va determinado por una mirada cultural que nos permitirá elaborar una interpretación conforme a valores e ideas propios de nuestro entorno.

Markale compara los relatos más importantes que existen del Grial, —desde el Perceval de Chretien de Troyes, hasta Lancelot pasando por el Parzival germano, el relato galés de Peredur y la novela de Perlesvaux—, tratando de encontrar en ellos los símbolos celtas y cómo estos se transforman en cristianos por los autores de la época que comienzan a divisar sospechosos y peligrosos elementos paganos en una época en la cual la moral religiosa comienza a endurecerse cada vez más, así como analiza también lo diversos personajes, hazañas y circunstancias en las distintas versiones y lo que éstos significan en cada una de ellas.

Los símbolos van desde un anillo, un dragón, una serpiente, una espada mágica inquebrantable, una dama misteriosa o un juego de ajedrez, entre otras cosas. El símbolo es algo que vale por sí mismo y que se entiende por sí mismo, es —podría

decirse sin ser tomada en el estricto sentido de la palabra— como una metáfora. En la Edad Media no se distingue entre alegoría y símbolo pues no hay una distinción entre lo que es la realidad y la ficción.

El autor se pregunta si puede existir un verdadero Grial y quizás la respuesta es negativa si pensamos que los absolutos no existen, sino que nuestras interpretaciones sobre un hecho, las versiones que podemos construir y comprender es a lo único que podemos aspirar y no a conocer el hecho como si éste existiera en sí y por sí mismo independientemente de lo que pueda decirse de él. El Grial existe sólo en los relatos que se hacen de él, es y existe en la urdimbre de la trama, adquiriendo su significado en cada una de ellas y no como si fuera un elemento aislado que tuviese un significado por sí mismo, ajeno a nuestra realidad interpretativa.

En *La trama oculta del Grial*, el autor lleva a cabo un análisis exhaustivo de la psicología de los personajes que protagonizan los distintos relatos del Grial. Descifra sus motivaciones, objetivos, miedos y fantasmas y esto es un acto que no tiene comprobación, Markale hace un relato de los relatos y sigue reconstruyendo la leyenda y esto además de pertenecer el ámbito literario podría considerarse un análisis psicológico de los actos de la trama pero no puede ser considerado un análisis hisotográfico, es decir ¿cómo y por qué las distintas épocas han dado un significado distinto a los personajes, los símbolos y los desenlaces de cada versión?,

el autor no sitúa los relatos en un contexto específico que pueda reconstruirlos y explicarlos más ampliamente, sino que vemos que la interpretación y la comprensión que de ellos hace no es comprobable, al colocarse dentro de un círculo que no contiene un referente externo lo que coloca al texto en el ámbito de la ficción.

Lo que es importante dentro de los relatos sobre el Grial, no es el objeto mismo, cuya representación es más bien vaga: puede ser un copón, una bandeja de plata, una lanza sangrante, una piedra. “El Grial puede ser muy diferente según los individuos que lo busquen” (p. 54). Entonces cada héroe “crea” su propia búsqueda y su personalidad, astucia y sabiduría serán las que determinen su hallazgo. Lo que realmente es importante para el autor es el significado de la búsqueda; la cual es en esencia un proceso de entrenamiento y aprendizaje en el cual sólo los más aptos; esto es hombres sabios y valientes podrán acceder y aún más descifrar y aprovechar las virtudes de tan codiciado objeto.

En un principio —sostiene el recuento de Markale— las raíces más antiguas de los primeros relatos del Grial no son de ninguna manera relatos cristianos sino muy por el contrario contienen toda una serie de símbolos celtas y son profundamente paganos, que durante la Edad Media son retomados por varios autores que los tiñen de color del cristianismo.

El elemento femenino se encuentra presente a lo largo de los diversos relatos y la ayuda y consejos de las mujeres poseedoras de poderes

mágicos y sabiduría, se convierte en elemento indispensable para lograr el éxito en la expedición. Posteriormente quienes comienzan a cristianizar el relato no ven con buenos ojos la participación primordial de la mujer y ésta comienza a ser envuelta en un halo de castidad y pureza, siguiendo el modelo de la Virgen María, que es el patrón ideal que deben seguir las mujeres medievales o bien si no se puede lograr esta analogación, la mujer es eliminada del relato siendo sustituida por elementos menos peligrosos.

Uno de los principales móviles en la búsqueda del Grial es la venganza del héroe contra quien traicionó a su familia y mató a su padre y debe dar pruebas de audacia y valentía antes de lograr su objetivo. Los relatos del Grial se van actualizando y adornando con preocupaciones y motivaciones de cada época para hacerlo accesible a un público “que comprende a la perfección las alusiones contemporáneas” (p. 78).

Lo que resulta difícil sostener y lleva a conclusiones confusas es que Markale afirma que los relatos se iban acondicionando según las sociedades cuando él mismo reduce al mínimo las referencias a una realidad histórica que pueda sustentar su teoría de que los símbolos y elementos fueron cambiando conforme a las inquietudes y valores de las distintas épocas. Es decir, Markale no inserta el relato dentro de un ámbito que pueda ofrecer cierto conocimiento de esa época, sino, por el contrario, ofrece moralidad, la cual es mucho más difícil de com-

probar que el conocimiento histórico pues pertenece al ámbito de la discusión. Por otro lado sus notas al pie de página se refieren a las obras que Markale había escrito anteriormente y da la impresión de que sólo es un relato de ficción.

La dificultad de colocar el libro dentro de un género se encuentra en que el autor sólo cita sus propias investigaciones para sostener su argumento y además todo el libro es una interpretación que se apoya en gran medida en la psicología de los

personajes y la comparación de los símbolos en los distintos relatos con lo cual todo se mantiene dentro del círculo de la interpretación sin un referente externo.

No sabemos si el objetivo de Markale era hablar con una pretensión de validez o si su intención era sólo moralizar pues su análisis está en el ámbito de la ficción, refiriéndose a las novelas y las narraciones de un pasado. Así como tampoco logra hacer comprensible el por qué los relatos del Grial se fueron acon-

dicionando y adquiriendo nuevos elementos y significados en cierta época, pues para llevar a cabo su análisis no construye una red de significación donde los símbolos y los cambios en los relatos adquieran sentido en una realidad histórica determinada.

Y así, en la distinción entre la historia y la novela histórica se colocan las narraciones que hablan acerca de la búsqueda del Grial y también el relato de Jean Markale, *La trama oculta del Grial*.

ESCUELA Y SOCIEDAD

EN EL PERÍODO CARDENISTA

Carmen Valdez Vega

Susana Quintanilla y Mary Kay Vaughan.
Escuela y sociedad en el período cardenista,
México, FCE, 1997, 281 pp.

Este libro integra nueve ensayos, producto de un largo trabajo realizado por un grupo de investigadores en la década de los ochenta y los primeros años de los noventa. Aquí se analiza el debate intelectual en torno a la educación socialista, la ideología del proyecto educativo nacional de 1921 a

1940 y las peculiaridades que adquirió al aplicarse en distintas comunidades de la república.

Los ensayos son producto del trabajo realizado en forma independiente por estos siete investigadores.¹ En la presentación del libro, Susana Quintanilla y Mary Kay Vaughan hacen una síntesis bási-

ca del libro y presentan en conjunto el problema de la educación socialista y sus antecedentes historiográficos, la educación socialista en las dinámicas políticas regionales, el conflicto Iglesia-Estado, la relación escuela-comunidad y hacen algunas consideraciones sobre la centralización de la educación en México. En este apartado se nota un intento por rebasar la simple compilación de todos los ensayos, pues se hace un esfuerzo teórico y metodológico por mostrar cómo algunas ideas básicas que se habían generado en la historiografía previa a estas investigaciones serán confrontadas o confirmadas con los resultados de las investigaciones recientes. Además de analizar globalmente el problema de la educación socialista y sus antecedentes historiográficos, se integró el planteamiento de las principales hi-

pótesis, líneas de trabajo y aportes de los ensayos que integran la obra.

En la primera parte formal de la obra se hace un balance de la historiografía de la educación socialista, donde se muestran los cambios que tuvo el debate en torno al origen, avaratares y resultados de la reforma al artículo 3o. constitucional de 1934. La base de este apartado es, sobre todo, el trabajo de tipo historiográfico que viene interesando a Susana Quintanilla en los últimos años. Aquí se da una mirada panorámica muy general sobre los principales aportes metodológicos y conceptuales de la historiografía producida por los protagonistas y testigos presenciales de la institucionalización de la educación socialista, la ortodoxia marxista la generada en los años setenta y la historiografía crítica de los años posteriores. Además de que destaca el uso de fuentes primarias poco explotadas y los modelos teóricos utilizados. La principal conclusión que se desprende de esta revisión historiográfica es que el interés de los historiadores de la reforma educativa socialista se fue desplazando de lo político a lo social.

En un segundo artículo de esta parte del libro, Mary Kay Vaughan interpreta los programas escolares y los libros de texto de la época cardenista, en los que encuentra líneas de continuidad y las novedades respecto a los materiales pedagógicos de periodos anteriores.

En la segunda parte del libro quedaron integrados los ensayos que describen las modalidades que adquiere el poner en práctica la

educación socialista en cinco estados y dos regiones del país. Así, Pablo Yankelevich presenta la batalla por el dominio de las conciencias que implicó la experiencia de la educación socialista en Jalisco entre 1934 y 1940. Alicia Civera Cerecedo muestra la crisis política en el Estado de México frente a la educación socialista en el mismo período. En tanto que Elsie Rockwell analiza las controversias locales y la perspectiva regional tlaxcalteca que implicó la reforma constitucional del artículo 3o. que dio el carácter de socialista a la educación. Mientras que Ma. Candelaria Valdés Silva encuentra una importante relación entre la educación y el reparto agrario en La Laguna entre 1934 y 1936. Y Mary Kay Vaughan recupera el papel político de los maestros federales durante la época cardenista en los estados de Sonora y Puebla entre 1934-1940.

La diversa trayectoria de cada uno de ellos dentro del campo de la historiografía de la educación y la investigación educativa les permite “enriquecer al conocimiento del desarrollo histórico del sistema educativo mexicano y de crear nuevas formas de conceptualizar los procesos generados por la institucionalización de la educación socialista en contextos sociales particulares”. Ya que los resultados de las investigaciones de Yankelevich, Civera, Rockwell, Valdés y Kay Vaughan dan la oportunidad de observar a la educación socialista en la dinámica regional, donde se pueden ver las peculiaridades que adquiere el conflicto Iglesia-Estado en cada uno de los estados

y regiones estudiados. Además de que a través de ellos encontramos la resistencia, aceptación o negociación social que se manifestó en cada uno de ellos al implantarse la educación socialista.

El esfuerzo de discusión teórica e historiográfica colectiva después de que cada uno de ellos realizó su investigación histórica regionalizada permite a los autores de esta obra mostrarnos una relación escuela-comunidad mucho más activa y heterogénea, de la que tradicionalmente habíamos venido concibiendo hasta ahora. Una de las contribuciones más importantes de este libro es la percepción de la educación como un proceso continuo de negociación entre el Estado, el maestro y la comunidad, conceptualización que rebasa la tesis que ubica al Estado-sociedad como fuerzas binarias opuestas y permite analizar el enfrentamiento, diálogo y negociación que tuvieron que llevar a cabo los diferentes actores sociales que realizaron la educación socialista en su región o en su estado, además de que posibilita analizar las diferentes maneras en que la educación socialista se interpretó y se puso en práctica en el ámbito regional de acuerdo con la compleja dinámica social.

Las fuentes a las que se recurrió para los ensayos de la primera parte del libro fueron: periódicos, revistas, memorias, testimonios, folletería, actas de debates, documentos oficiales, publicaciones de la SEP, planes de estudio y libros de texto. Mientras que para la reconstrucción de la historia de la educa-

ción socialista en los cinco estados y en las dos regiones antes mencionados se utilizaron documentos localizados en el Archivo Histórico de la SEP, el Archivo General de la Nación y archivos estatales, además de entrevistas, testimonios, periódicos y revistas, tanto nacionales como locales.

La labor de investigación basada en este tipo de fuentes permitió confirmar antiguas hipótesis como las que habían planteado David L. Raby y Engracia Loyo acerca de la importancia que tuvieron las misiones culturales, las escuelas regionales campesinas y las normales rurales en la difusión y promoción de las reformas antes y después de 1934. Por lo que se encontraron ciertas líneas de continuidad en el proceso de difusión de las ideas renovadoras y el entrenamiento del magisterio rural. Además, las conclusiones de estas investigaciones per-

mitieron rebasar la tendencia historiográfica tradicional que destacaba la reacción de los maestros de la ciudad de México frente a la educación socialista y mostraron las diferentes maneras como se interpretó y puso en práctica la educación socialista en el ámbito regional centrales en función de la compleja dinámica de la sociedad posrevolucionaria en cada estado. Así, se concluye que la respuesta de los maestros federales estuvo de acuerdo con las tradiciones heredadas del siglo XIX y en función de las experiencias políticas y pedagógicas regionales a partir de 1921, año en que se crea la SEP.

La periodización global que se propone aquí es que la reforma educativa de 1934 mantuvo tradiciones pedagógicas construidas durante los años previos hasta 1935. Después de este año hasta 1940 se integraron nuevos conceptos y mo-

dalidades, giro que puede ser explicado por la confrontación y derrota política entre Plutarco Elías Calles frente a Lázaro Cárdenas. La política educativa instituida a partir de 1934 cobra una forma de la lucha contra el fanatismo y la religión, tendencia en la que la figura de Calles aún está presente y que culmina con los programas producidos por la SEP durante 1934 y 1935. En tanto que en el último cuatrienio cardenista disminuye esta tendencia y se hace énfasis en la necesidad de organizar a la sociedad para hacer efectivos los derechos de obreros y campesinos y en defensa de los abusos de las autoridades. Este viraje se explica por el triunfo de la posición populista del cardenismo frente al autoritarismo de Calles.

Al abordar la educación socialista en los niveles nacional, regional y local, los autores contribuyen en

¹ Pablo Yankelevich publicó desde 1985: *La educación socialista en Jalisco*; Alicia Civera estudia la política educativa del gobierno del Estado de México desde la década pasada, véase *SECUENCIA* N°5 (1988). Por su parte, Elsie Rockwell analizó la respuesta social que hubo frente a las transformaciones que generó el movimiento revolucionario de 1910 en el Estado de Tlaxcala, véanse los resultados de su investigación anterior en "Schools of the revolution: enacting and contesting state forms (Tlaxcala 1910-1930) en G. Joseph and D. Nugent. *Everyday forms of state formation: revolution and the negotiation of rule in modern Mexico*, North Caroline, Duke University Press, 1991. El

ensayo de Ma. Candelaria Valdés tiene como base la investigación realizada para obtener el grado de Maestría en el DIF-CINVESTAV (1990). Una versión previa al ensayo de Mary Kay que se refiere a los casos de Sonora y Puebla puede localizarse en la revista *Critica*, UAP, 1987. O bien se puede ver "El papel político del magisterio socialista en México (1934-1940): un estudio comparativo de los casos de Puebla y Sonora" en *La educación en México. Una perspectiva regional*, México, Universidad Veracruzana, 1990. Pero la labor de Mary Kay es mucho más que esto, su vasto trabajo que incluye alrededor de 15 publicaciones puede ser rastreada desde 1982 con la publicación de su clásico libro *Estado, cla-*

ses sociales y educación en México, hasta lo publicado por la Universidad de Arizona en 1997 titulado *Cultural Politics in Revolution: Teachers, Peasants and Schools in Mexico (1930-1940)*. Susana Quintanilla, académica del Dpto. de Investigaciones Educativas del Centro de Investigación y Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional, También tiene una larga trayectoria en la especialidad de la historia de la educación y los trabajos sobre la vida intelectual en el México (1878-1940) desde la década pasada. Lo publicado por ella hasta 1992 puede localizarse en Luz Elena Galván y Susana Quintanilla, *Historiografía de la Educación*, México, 2o. Congreso de Investigación Educativa, 1993.

la discusión de amplios problemas educativos de ayer y hoy al plantearse las siguientes cuestiones: ¿es posible transformar el sistema educativo? ¿cuáles son las estrategias para lograrlo? ¿Cómo se

comportan las instituciones políticas y civiles en un proceso de transición? ¿Qué cambia y qué permanece dentro de la escuela? Cuestiones que permiten guiar el estudio histórico de la escuela y

la sociedad mexicanas entre 1934 y 1940, pero que también pueden ayudarnos hoy a resolver la problemática educativa manifiesta por el momento de cambio que se vive actualmente.

EL SABER DE FASSBINDER

Antonio Marquet

“Recordando a Fassbinder”: Retrospectiva de 11 películas en el Goethe-Institut. 7-24 de septiembre de 1998.

En *Lili Marleen* (1980) Fassbinder (1945-1982) aparece como el jefe de la resistencia que tiene como misión convencer a Willie (Hanna Schygulla) de que vaya de gira al Este para que haga llegar a los aliados un video sobre las atrocidades que se cometen en los campos de exterminio.¹ A la cantante le dice que se llama Günther Weissenborn, nombre signifi-

cativo que tiene que ver con el hecho de haber nacido con un saber, con el color blanco... (¿inocente?) ¿De qué saber se trata? Y más particularmente ¿qué saber se vehicula en sus películas?

La pertinencia de estas preguntas se incrementa si se considera que la estructura de un gran número de sus películas se articula como el develamiento de un secreto; como el descubrimiento de un saber. Erwin/Elvira ha de conocer su verdad biográfica en *En un año con trece lunas* (1978): quién fue y por qué ha llegado a semejante alienación, a semejante transformación física que le impide volver a trabajar como carnicero —su primer oficio— ya que sus colegas miran con burla la turgencia de sus

senos. Pseudo-huérfano, carnicero, padre, transexual, prostituta, ociosa mujer de su hogar, son las estaciones de una trayectoria de quien naciera como Erwin y se suicidara como Elvira.

En *La tercera generación* (1979), se devela un secreto político que consiste en la complicidad entre el terrorismo y las grandes empresas. Para lograr que el gobierno compre computadoras, es preciso que Lurz, presidente de una compañía transnacional de informática, se autosequestre. Como hombre prevenido, ha financiado a un grupo terrorista, que utilizará para incrementar el nivel de ventas de su compañía. Al final, aparece una sociedad grotesca en pleno carnaval. A través de los disfraces, aparece el verdadero rostro de una sociedad en que el director de la policía además de ser padre de un terrorista, comparte con su hijo a la misma mujer, también terrorista y secretaria de Lurz.

En *Lili Marleen* Robert tiene que saber de qué lado se encuentra Willie; es preciso dar a conocer al mundo la labor del exterminio que

¹ El hecho mismo ilumina sobre la función de denuncia que el cine debe tener, de acuerdo con Fassbinder.

se realiza en de los campos de concentración. Secretos paralelos hacen avanzar la trama: el padre se revela como un fino embaucador. Oculta sus intenciones. Para alejar a Willie de su hijo Robert la incorpora en una organización encargada de hacer pasar dinero de judíos a Suiza. Al regreso de Willie se le impide la entrada a la Confederación helvética. Por otro lado oculta a Robert que fue Willie quien consiguió la cinta en el Este, y que la entregó a la organización. Por su parte, Heckel tendrá que descubrir la relación de Willie con Robert.

El juego de la verdad ocupa la escena central de *La ruleta china*. Un juego cuyas reglas ahora están dictadas por una hija que tiene como objetivo el hacer pagar a sus padres las taras que le han heredado.

En *Effi Briest* se descubre el adulterio de la protagonista, con el consiguiente castigo, ejecutado por su amante esposo, su familia que la adora, la sociedad; y ésta a su vez descubrirá cómo su hija ha sido educada contra ella. La sociedad se organiza no en torno a las necesidades afectivas del hombre

sino en torno al deber y principalmente a la necesidad imperativa de castigar a todo aquél que infrinja leyes que no se ponen nunca en tela de juicio.

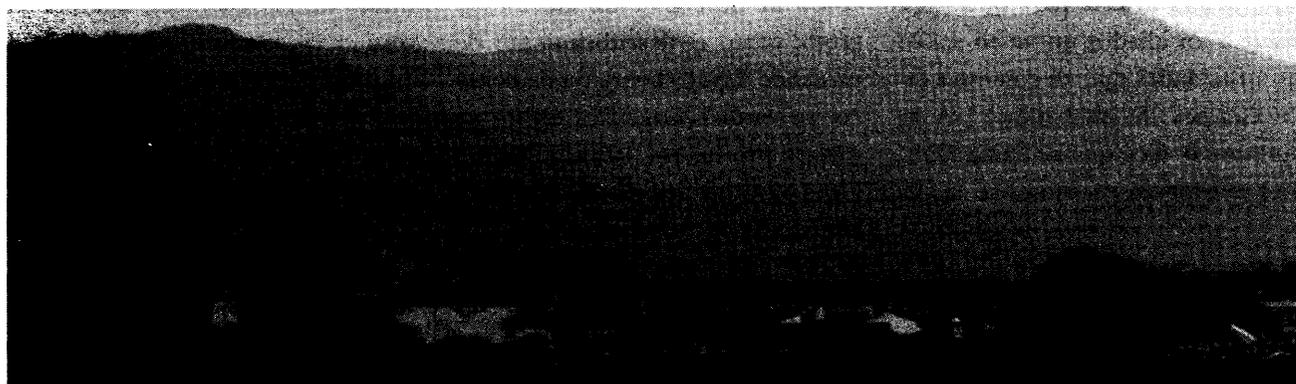
Veronika Voss, actriz que gozó de popularidad durante el régimen nazi, vive en medio de un misterio que descubrirá un periodista. Ella ha sido obligada a firmar un testamento que beneficia a la doctora que le suministra la morfina que necesita. Llegado el momento, se le cortará el suministro del imprescindible narcótico y se le entregarán los somníferos para que ella misma acabe con sus días y la herencia pase a manos de la doctora que ha estado a su cuidado desde el fin de la guerra. Tras el secreto de Veronika Voss se encuentra la asociación del estado con una medicina que tiene como objetivo mantener narcotizado a un pueblo que debe procurar olvidar su pasado inmediato. Nuevamente el sujeto está en manos de un poder, en este caso el Estado, contra el que nada puede.

En el momento de la lectura del testamento de su jefe, María Braun descubre que Hermann Braun y su

jefe y amante habían hecho un pacto a sus espaldas. Hermann se alejaría de María hasta que él falleciera.

¿Quién es el Sr. R.? ¿Quién es el Sr. Küsters? ¿Quién es Peter? Nada en su pasado permitía predecir el desenlace de sus vidas, nadie sospechaba que eran capaces de asesinar. De improviso, hubo un entendimiento de sus verdades. Mama Küsters descubrirá que esa necesidad de reivindicar la figura de su esposo la vuelve presa fácil de los comunistas, de los medios de comunicación, de los terroristas. Aunque probablemente se haya ido al cielo justamente por no haberlo siquiera adivinado.

Los personajes de Fassbinder no nacieron con un saber. Para constituirse tendrán que elaborar estrategias para descubrir una verdad que les concierne y que los aniquila. La verdad la conocen al final: es una verdad sobre sí mismos, sobre su entorno, sobre la condición humana. A la postre, su hallazgo consiste en una certidumbre: han sido y vivido engañados. No comprenden ni la situación política en la que viven, ni su entorno. El descubrimiento los conduce al suicidio.



Desamos consignar acuse de recibo de algunas revistas que han llegado a los miembros del consejo editorial:



Descritura. Revista literaria independiente

IV-10 (agosto, 1998). Segunda época, Pachuca de Soto, Hgo.

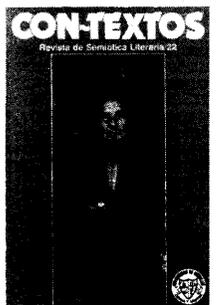
El número 10 de *Descritura* contiene secciones dedicadas a Eduardo Lizalde y a Federico García Lorca.

Dirección electrónica: descritura@nova.net.mx



Revista Tinta

Anejo de la *Revista Tinta* titulado *Sor Juana & Veyra, trescientos años después* publicado por el Center for Portuguese Studies, Department of Spanish and Portuguese, University of California, Santa Barbara en junio de 1988. 193 pp. Este anejo recoge los trabajos leídos en el coloquio realizado en 1997 que lleva el mismo título. Entre otros participantes se encuentran: Enrique Martínez López, Sara Poot Herrera, Elías Trabulse, María Agueda Méndez... Los editores fueron Josu Bijuesca y Pablo J. Brescia. Un lugar central en el *Anejo* ocupan las reflexiones en torno a Serafina de Cristo.



Revista Con-textos

Con-textos: Revista de Semiótica Literaria, VI-22 (octubre, 1998) publicada por la Universidad de Medellín, Colombia. 124 pp.

Dirección electrónica: biblio@guacari.udm.edu.co

Página web: www.udm.edu.co

El número 22 contiene, entre otros artículos, dos secciones dedicadas a Octavio Paz y Gabriel García Márquez.



Magazine littéraire

Octubre de 1998, núm. 369. Está dedicado al sociólogo francés Pierre Bourdieu. El dossier lleva por título "Pierre Bourdieu, l'intellectuel dominant?" y hace una revisión crítica de su obra.

Dirección electrónica: magazine@magazine-litteraire.com

Página web: www.magazine-litteraire.com

Por otro lado, en el sitio de la FNAC, www.fnac.fr se encuentra la entrevista que Jean-Luc Gribone hizo al sociólogo francés en ocasión de la aparición de su estudio sobre la dominación masculina.

COLABORADORES

Luis Tiscareño

- Nacido el 15 de septiembre de 1957, Luis Tiscareño ha sido coordinador de Talleres literarios en México y en provincia; fundador de la Editorial Nautilium; proyecto con el cual obtuvo la beca de coinversión del FONCA. Entre sus libros de poesía se encuentran *Septiembre* (Nautilium, 1993); *Conversación con el jardín* (Ambar Ediciones, 1997). Actualmente es director de la revista literaria *Descriutura*, fundada en 1994 que cuenta con once números.

Armando González Torres

- Nació en el DF en 1964. Ha publicado poemas y ensayos en numerosas revistas y suplementos del país. En 1995 obtuvo el Premio Nacional de Poesía "Gilberto Owen" y ha sido becario del FONCA en dos ocasiones. Es autor del libro *La conversación ortodoxa* (Aldus, 1996).

Elena Madrigal Rodríguez

- Obtuvo el grado de Maestría en Retórica y Composición Inglesa por la Universidad Cristiana de Texas y realizó estudios de Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX en la UAM-Azcapotzalco. Actualmente es Profesora Asociada dentro de la Coordinación de Lenguas Extranjeras de la UAM-A. Ha realizado traducciones literarias y técnicas y ha dictado conferencias sobre retórica, literatura y enseñanza de lenguas extranjeras en México y en los EUA.

Leticia Algaba

- Es profesora titular del Departamento de Humanidades. En el Área de Literatura ha realizado investigaciones sobre la poética de Octavio Paz; actualmente se dedica a la novela mexicana del siglo XIX. Ha publicado en revistas y libros diversos trabajos sobre Octavio Paz, Guillermo Prieto y Vicente Riva Palacio. Fue Jefa del Departamento de Humanidades y Directora de Difusión Cultural de la UAM. En 1997 publicó *Las licencias del novelista y las máscaras del crítico* (UAM-Azcapotzalco).

Ma. Clotilde Rivera Ochoa

- Profesora-investigadora, Coordinadora del eje curricular de alemán, Lenguas Extranjeras, Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco. Licenciatura en Letras Modernas, Lengua y Literatura Alemanas. Cursó la maestría en Lingüística Aplicada en la UACPP del CCH-UNAM con sede en el CELE-UNAM. Docente a partir de 1967. Sus diversas publicaciones se centran tanto en temas literarios como de adquisición de la lengua alemana como lengua extranjera.

Alejandra Herrera Galván

- Profesora titular del Departamento de Humanidades y miembro del Área de Literatura, UAM-Azcapotzalco. Es Licenciada en Filosofía por la UNAM, donde cursó la maestría en Letras. Entre sus publicaciones están: *Ana de Castro y Aramburu, procesada por ilusa* (INBA-UAM, 1984), *Relatos y prosas breves de Max Aub*, Selección y presentación (en colaboración) (UAM, 1993), *Fragmentos de sombra. Antología poética de Ariel Valero* (en colaboración) (UAM, 1994). Autora de artículos y ensayos en revistas especializadas y de numerosos guiones de radio de la serie "Los Premios Nacionales" (UAM-Radio Educación). Actualmente realiza una investigación sobre la literatura de provincia de Severino Salazar.

Enrique López Aguilar

- Es narrador, poeta y ensayista. Obtuvo el grado de Licenciado en Letras Hispánicas y es pasante de la Maestría en Letras Mexicanas, en la UNAM. Es profesor e investigador adscrito al Área de Literatura del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco y colabora asiduamente en revistas y suplementos literarios. Es autor de los volúmenes de cuento: *Silo de primeras palabras* (1981), *Materia de sombras* (1984), *Amor eterno* (1987) y *Los rostros de Urania* (1996); de los poemarios: *Oficios de la voz y Prisión de agua* (1985), *Margarita en la rueda* (1988), *Memorial de viaje* (1989), *Eclipse* (1990), *La piel y su memoria* (1991, 1993), *Nombrar contra la voz* (1996), *Para decir tu nombre y Súbito exilio* (1997), *La espada entre los labios* (1998); de los libros de ensayo: *Aspectos sociales en dos obras literarias* (1981), *Los trabajos* (1985) y *La mirada en la voz* (1991); y de las antologías: *En vilo (1948-1984)* [poesía de César Rodríguez Chicharro, 1985], *César Rodríguez Chicharro* (1990) y *Salomé desvelándose o la seducción en el cuento mexicano contemporáneo* (1994). Obtuvo el primer lugar en el II Concurso Nacional de Texto Humorístico Breve (1992) y su obra narrativa ha sido antologada en México y en el extranjero, y traducida al alemán.

Ana Ma. Peppino

- Profesora-investigadora de tiempo completo del Departamento de Humanidades, UAM-A. Licenciada en Comunicación y Doctora en Estudios Latinoamericanos. Se especializa en el tema de radios educativas, populares y comunitarias en América Latina. Es autora de artículos sobre Iglesia y comunicación social; mujeres, comunicación y desarrollo; prácticas radiofónicas gubernamentales, universitarias e indigenistas mexicanas. Libros: *Las ondas dormidas. Crónica hidalguense de una pasión radiofónica* (1989); *La radio permissionada en México: el caso de Hidalgo* (1990); *Radiodifusión educativa* (1991); *Radio Popular. Inventario de organizaciones* (1993); y *Radio educativa, popular y comunitaria en América Latina. Origen, evolución y perspectivas* (1947-1997), en prensa.

Vladimiro Rivas Iturralde

- Escritor ecuatoriano residente en México desde 1973. Becario de la Comunidad Latinoamericana de Escritores 1973-74. Ha publicado: *El demiurgo* (cuentos, 1968), *Historia del cuento desconocido* (cuentos, 1974), *Los bienes* (cuentos, 1981), *Desciframientos y complicidades* (ensayos, 1991), *Vivir del cuento* (antología personal con cuentos inéditos, 1993), *El legado del tigre* (novela, 1997). Algunos de sus cuentos han sido traducidos al inglés, francés y alemán e incluidos en numerosas antologías del cuento ecuatoriano y latinoamericano. Ha preparado ediciones comentadas con estudios introductorios de obras de Adoum, Pablo Palacio, Jorge Carrera Andrade, Melville, Chéjov, Naguib Mahfuz, Henry James. Tradujo a Conrad y John Keats. Terminó en la UNAM sus cursos de maestría en Letras Latinoamericanas. Profesor investigador en el Área de Literatura de la UAM-Azcapotzalco desde su fundación en 1974.

Vicente Francisco Torres

- Crítico literario. Ha ejercido la crítica literaria en diversos suplementos y revistas del país y el extranjero. Tiene publicados: *El cuento policial mexicano* (1982), *Esta narrativa mexicana* (1991), *La otra literatura mexicana* (1995) y *José Revueltas el de ayer* (1996). Actualmente colabora en el suplemento cultural de la revista *Siempre!*. Es profesor titular de la UAM-A.

CONVOCATORIA

III Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana *Propuestas literarias de fin de siglo*

La Universidad Autónoma Metropolitana invita a los investigadores, creadores y profesores a participar en el III Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana con el tema Propuestas literarias de fin de siglo.

El objetivo: analizar y reflexionar sobre los caminos que siguió en Latinoamérica la Literatura durante el siglo xx, así como la teoría y la crítica en torno a ella.

Líneas de trabajo

1. Trascendencia de la Literatura latinoamericana fuera de su ámbito geográfico.
2. Ajuste de cuentas a las propuestas de teoría y crítica literarias surgidas en el siglo xx.
3. Importancia de las editoriales y de las publicaciones periódicas en la difusión de la Literatura escrita en Latinoamérica.
4. Desarrollo y proliferación del ensayo literario.
5. Emergencia de literaturas marginales en Latinoamérica.
6. Masculino / femenino: su problematización en la crítica literaria.
7. Entrecruzamiento de géneros literarios y artísticos.

Los interesados deberán enviar el tema de su ponencia en un resumen no mayor de una cuartilla (26 líneas) en marzo de 1999, con una síntesis curricular. El Comité Organizador emitirá los resultados de la preselección en un lapso de dos meses. Las ponencias seleccionadas deberán estar en manos del Comité a más tardar el primero de julio de dicho año. La extensión no deberá exceder las ocho cuartillas. El III Congreso se llevará a cabo en las instalaciones de la Rectoría General de la UAM la tercera semana de octubre de 1999.

Inscripción

50 dólares.

Comité Organizador

Los interesados deberán dirigirse a cualquiera de estas direcciones:

■ Departamento de Humanidades, Unidad Azcapotzalco, Universidad Autónoma Metropolitana.
Av. San Pablo No. 180, Edificio H, 3er. piso. Col. Reynosa Tamaulipas, Azcapotzalco. C. P. 02200,
México, D. F.
Teléfono 723-5840 Fax: 394-7506

■ Área de Literatura de Hispanoamericana, Unidad Iztapalapa, Universidad Autónoma Metropolitana.
Av. Michoacán y la Purísima s/n Edificio F, Cubículo 203. Col. Vicentina, Iztapalapa. C. P. 09340,
México, D. F.
Teléfono 723-6383 Fax: 724-4778

Correo electrónico:

litlat99@cueyatl.uam.mx

hgmg@hp9000a1.uam.mx

fmm@hp9000a1.uam.mx.

Nuevas Publicaciones



DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

UNIVERSIDAD
AUTONOMA
METROPOLITANA



1956 - 2011
Azcapotzalco