

REVISTA FUENTES

REVISTA SEMESTRAL DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES DE LA UAM-AZCAPOTZALCO AÑO 1 NÚM. 1 • II SEMESTRE 1990



LA NOVELA
MEXICANA DE
LOS SETENTA Y
OCHENTA

Ignacio
Trejo Fuentes



LOS DÍAS
TERRENALES DE
JOSÉ
REVUELTAS

Margarita
Alzola de la C.



DE
HOSPITALES Y
RELIGIOSOS DEL
SIGLO XVII

Marcela Tudres



Casa abierta al tiempo

DESIERTOS
INTACTOS*

(fragmento)

Severino Salazar

1

PRESENTACIÓN

La revista *Fuentes* no se parece a ninguna otra publicación académica. Esto, en parte, se debe a la naturaleza de sus orígenes. La edita el Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, entidad cuyos miembros, amén de su trabajo docente, se dedica principalmente a tres actividades: la investigación literaria, la investigación histórica y la creación literaria.

Ya es tradicional en la UAM que la creación literaria tenga un valor equivalente a la investigación y el análisis de la realidad. No faltaba más: si una gran parte del Departamento se dedica al estudio de la creación, resulta lógico que la *creación misma* sea considerada con la misma seriedad con que se pondera la investigación. Se pretende que esta sección de la revista crezca cada vez más para ofrecer una muestra del trabajo de nuestros poetas y narradores.

No obstante, esto no agota las posibilidades de la revista *Fuentes*. Habrá colaboraciones de creadores e investigadores invitados, y no solamente en las ramas de la literatura y la historia. También se ha contemplado la lingüística, la filosofía, la bibliografía y otros estudios interdisciplinarios. *Fuentes* debe crecer, madurar, encontrar sus lectores, su público interlocutor. Éste apenas es el comienzo.

Esperamos que la heterogeneidad de *Fuentes* no resulte desconcertante. Al contrario, quisiéramos que refleje fielmente las inquietudes de varios grupos activos de trabajo que están convencidos de que la cultura, lejos de fragmentarse aún más, debe emprender el camino de regreso a la unidad y a la fraternidad en el pensamiento y el espíritu.

Marcela Suárez

Jefa del Área de Historia

Sandro Cohen

Jefe del Área de Literatura

R E V I S T A F U E N T E S

REVISTA SEMESTRAL DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES DE LA UAM-AZCAPOTZALCO AÑO I NÚM. 1 • II SEMESTRE 1990

Revista del Departamento de Humanidades

Publicación semestral

DIRECTORIO

RECTOR GENERAL

DR. GUSTAVO CHAPELA CASTAÑARES

SECRETARIO GENERAL

ENRIQUE FERNÁNDEZ FASSNACHT

RECTORA DE LA UNIDAD AZCAPOTZALCO

DRA. SYLVIA ORTEGA SALAZAR

SECRETARIO DE LA UNIDAD

ING. ENRIQUE TENORIO GUILLÉN

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS

SOCIALES Y HUMANIDADES

LIC. JORGE FERNÁNDEZ SOUZA

CONSEJO EDITORIAL

MANUEL ALCALÁ

SANDRO COHEN

MARÍA LUISA FIGUEROA

PILAR GONZALBO

ROSAURA HERNÁNDEZ

EDELMIRA RAMÍREZ

MARCELA SUÁREZ

Tipografía y formación: *Redacta, S.A.*

Diseño gráfico: Iván Lombardo y Luis Almeida

Impresión: *EON Editores, S.A.*

L I T E R A T U R A

LA NOVELA MEXICANA
DE LOS SETENTA Y OCHENTA

Ignacio Trejo Fuentes

■ 5

H I S T O R I A

POSADA, ILUSTRADOR DE LA
VIDA COTIDIANA

Guadalupe Ríos de la Torre

■ 49

C R E A C I Ó N

POEMAS

Luis Roberto Vera

■ 75

Í N D I C E

L I T E R A T U R A

LUZ QUE REGRESA:
EL AMOR EN LA POESÍA DE
RUBÉN BONIFAZ NUÑO

Sandro Cohen

■ 15

L I T E R A T U R A

BORGES Y LA ESCRITURA

Enrique López Aguilar

■ 29

L I T E R A T U R A

ANÁLISIS SOCIOLÓGICO DE
LOS DÍAS TERRENALES
DE JOSÉ REVUELTAS

Margarita Alegría de la C.

■ 39

H I S T O R I A

DE HOSPITALES Y RELIGIOSOS
EN LA CIUDAD DE MÉXICO
DEL SIGLO XVII

Marcela Suárez

■ 59

H I S T O R I A

LOS JOLGORIOS DE LOS
ESTUDIANTES NOVOHISPANOS

Delfina López Sarrelangue

■ 67

C R E A C I Ó N

POEMA

Margarita Alegría de la C.

■ 81

C R E A C I Ó N

DESIERTOS INTACTOS*

(fragmento)

Severino Salazar

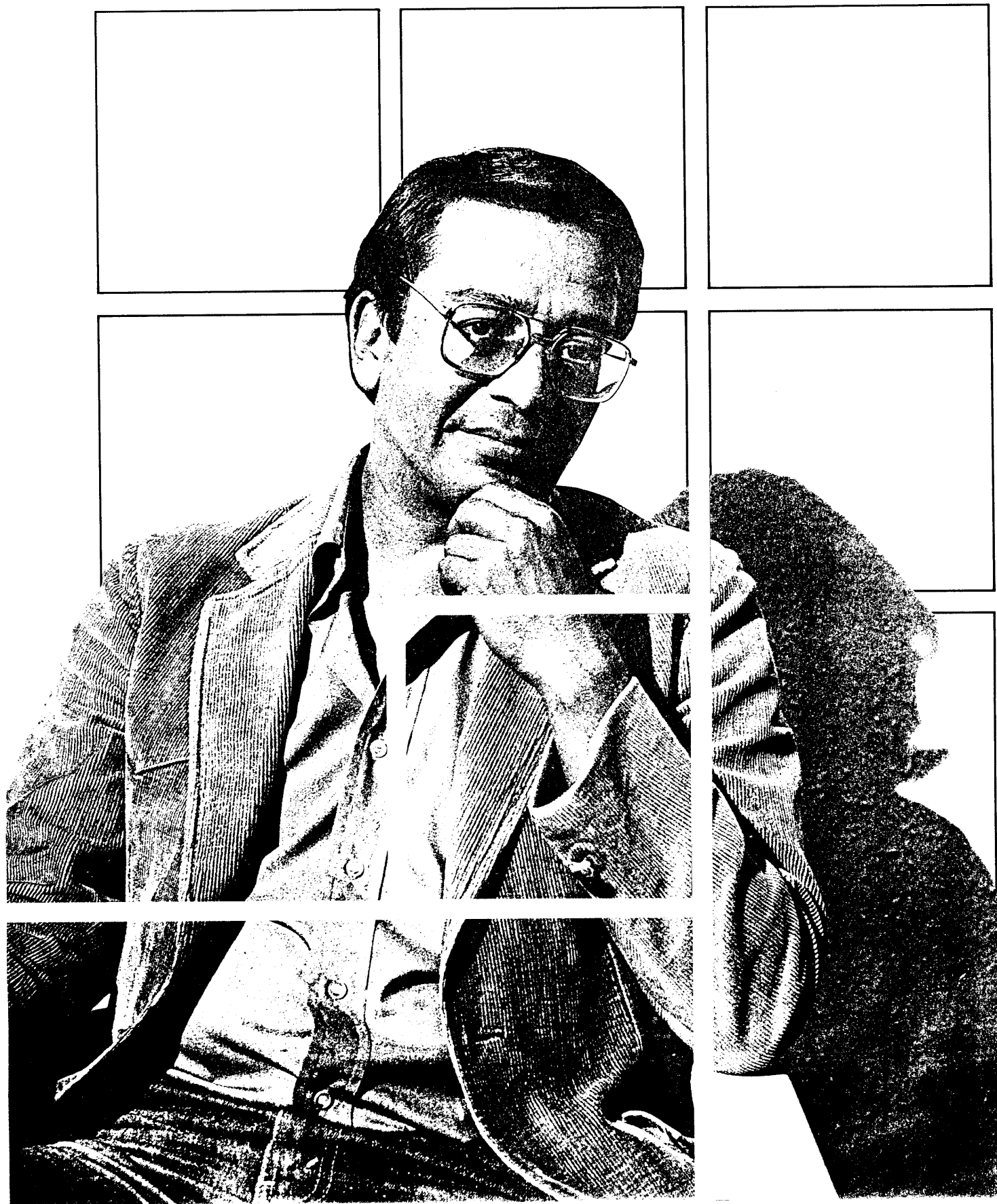
■ 83

C R E A C I Ó N

ALLEGRO
MA NON TROPO

Rosaura Hernández

■ 92



Fotografia: Lourdes Almeida

LA NOVELA MEXICANA DE LOS SETENTA Y OCHENTA

Para José Rafael Calva, Salvador Castañeda,
Raúl Rodríguez Cetina, Agustín Ramos y Octavio Reyes

Ignacio Trejo Fuentes

La novela mexicana (e hispanoamericana) aparece a principios del siglo XIX gracias a José Joaquín Fernández de Lizardi: *El Periquillo Sarniento*. Es, en realidad, un cuadro de costumbres de las postrimerías de la época virreinal, con tendencia más moralizante que picaresca y con ostensibles limitaciones en su composición.

La novelística nacional que se produjo en aquel siglo tendió *necesariamente* a guiarse por patrones creativos extranjeros, y remarco “necesariamente”, porque no teniendo una tradición en el género, nuestros autores debieron nutrirse de modelos estéticos provenientes de ámbitos donde aquella tradición era algo concreto, especialmente de países europeos, como Francia, Inglaterra y España. Pero con ser eso una consecuencia natural de una novelística en gestación, que estaba apenas en el punto de arranque, repercutió sustancialmente en la caracterización de la mayoría de las obras publicadas en ese periodo.

Si revisamos las novelas decimonónicas —no tan abundantes, por cierto— encontraremos una y otra vez fórmulas previamente usadas por escritores extranjeros, de manera que su factura parecía una copia o una traslación a veces, las más, rudimentaria o cuando menos ingenua de aquéllas, porque no sólo se transmitió la esencia técnica de los ejemplos, sino actitudes imitativas de mayor peso y trascendencia, como la asimilación de posturas ideológicas que nada tenían que ver con la circunstancia nacional y sin embargo se plasmaban en forma reiterada en la literatura, o con la ubicación de los entramados anecdóticos en escenarios asimismo ajenos a México. Y esto, aunque es explicable puesto que nuestros novelistas tenían ca-

si siempre una formación académica en el exterior, acusa la escasa calidad de los trabajos narrativos de aquellos tiempos.

Justo Sierra O'Reilly, por ejemplo, era un seguidor cercano de los pasos de Dumas, Eugène Sue y Walter Scott; Vicente Riva Palacio trasladó el estilo de Walter Scott y James Fenimore Cooper; Pedro Castera hace lo propio con las novelas románticas españolas; Emilio Rabasa se apropia mucho de las características de Galdós; Angel de Campo “Micrós” lo hace con Dickens y Daudet; y Federico Gamboa calca a los naturalistas franceses, especialmente a Zola.

Debe decirse que pese a los esfuerzos de Ignacio Manuel Altamirano, quien desde sus tribunas periódicas y de sus novelas pugnó por dar cabida al nacionalismo en nuestra literatura, porque se le diera a la realidad nacional su verdadera dimensión, pocos escritores siguieron su prédica, y aun así, cuando intentaron refractar en sus libros los pliegues de nuestra identidad, lo hicie-

ron bajo las mismas viejas pautas provenientes de otros países. El mismo Altamirano, y luego Manuel Payno, Luis G. Inclán, José Tomás de Cuéllar, Rafael Delgado y Heriberto Frías, fueron quienes mayor empeño pusieron para dar a la novela mexicana algún matiz propio, un cierto sello personal; pero, por lo demás, se siguió insistiendo en enquistarse en preceptos narrativos ajenos, en moldes de otras latitudes.

Por otra parte, la novelística nacional parece haber recibido la consigna de manifestarse mediante una suerte de bloques temáticos homogéneos y casi siempre prolongados. Al hacer un recuento de, digamos, las cinco últimas décadas del siglo pasado y la primera de éste, el principal foco de interés era el espacio rural, campirano, que generó lo que conocemos por literatura indigenista. Muchas de nuestras novelas se nutren de ello y sobreviene la consecuencia obvia: el hartazgo por lo reiterativo, conducido además por fórmulas anquilosadas consistentes en visiones turísticas, cuadros de costumbres, escenas de los ambientes que habrían de trasladarse a los libros. Gran parte de la literatura indigenista es de una pobreza estética evidente. Además, quienes no se dejaron embelesar por los encantos de lo indígena, se regodearon en el cosmopolitismo, de manera que nos encontrábamos en medio de esos dos polos limitantes, el localismo fervoroso y el acendrado sentido de lo extranjerizante.

Las dos vertientes temáticas anteriores sufrieron sin embargo una sacudida espectacular con el advenimiento de la revolución mexicana. Las prolongadas y cruentas luchas que se dieron en todo el territorio nacional por sacudirse los lastres de un sistema caduco sostenido en esencia por el porfiriato para instaurar un nuevo modelo político y social, generaron, por supuesto, una veta temática riquísima que nuestros

escritores no podían dejar de explotar. Y así fue: desde Frías y Azuela se disparó lo que habría de conocerse como "literatura de la revolución"; decenas de autores se entregaron a rastrear todos los ángulos del fenómeno revolucionario, de explorarlos, mostrarlos, enjuiciarlos. Los lectores de novela mexicana hallaron de este modo un respiro en el agotamiento provocado por los gastados y repetidos asuntos indigenistas y/o cosmopolitas. La novela de la revolución fue así un aire nuevo y fresco, una inyección de vigor para escritores y lectores. No obstante, ese ciclo cayó en los mismos rumbos de sus antecesores: la fatiga, la extenuación, el hartazgo. Sí, la literatura nutrida de la revolución, que al principio fue renovadora y fértil se convirtió en una fuente donde todo mundo se veía en la necesidad de abreviar, y el resultado fue su propia especie de mortaja donde privó el hilo de lo repetitivo. Que la novela de este ciclo adquirió tanta magnitud, tanto poder de penetración entre creadores y público, se comprueba en el hecho de que su expansión hizo que otro tipo de literatura que se hacía en forma paralela pasara inadvertida. Por ejemplo las curiosas novelas cortas escritas por gente como Martínez Sotomayor, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Jaime Torres Bodet y más tarde Leopoldo Zamora Plowes

fueron apabulladas por el resplandor de la novela de la revolución y cayeron en el limbo del olvido, siendo como eran anuncios de lo que vendría a ser, años después, un impulso revitalizador de nuestra literatura, porque en ellas estaba el germen, en muchos sentidos, de lo que puede entenderse ya como una literatura mexicana con características personales.

Y el ciclo habría de repetirse. La novela de la revolución se extenuó, pareció —si no agotarse— cansar a los lectores, quienes de seguro debieron preguntarse si nuestros escritores permanecerían anclados en los mismos asuntos y bajo similares procedimientos técnicos. Una respuesta inicial fue ofrecida por Agustín Yáñez con su novela *Al filo del agua* que, según se concuerda ahora, establece la línea divisoria entre la vieja novelística y la novela mexicana moderna. Porque Yáñez, aunque deliberadamente recurrió a temas muy manejados, sobre todo la revolución (sus prolegómenos), supo dar a su obra un tratamiento técnico novedoso, inusitado en esos tiempos, donde la forma es tan importante como el fondo, y se propone la ruptura con el provincianismo narrativo al optar por nuevas experiencias. Se dice que Yáñez no hizo sino asimilar esquemas provenientes de la literatura norteamericana (*Al filo del agua* parece seguir un esquema similar a *Manhattan Transfer*, de John Dos Pasos), pero la imputación carece de importancia si consideramos los efectos que esa aventura provocaría para ser retomados por escritores posteriores.

De Yáñez, y posteriormente de José Revueltas, los novelistas nacionales aprendieron que era ya tiempo de sacudirse el espíritu aldeano, el provincianismo estético y, volviendo la mirada a otras, nuevas latitudes, convinieron en que era posible y sobre todo urgente y necesario revitalizar la literatura

mexicana, hacerla entrar en la modernidad. Debe reconocerse que, de nuevo, estos autores exploraron en otras dimensiones, en otros ámbitos literarios para extraer de ellos lo mejor y, revistiéndolos, modificándolos, adecuarlos a sus necesidades expresivas. De ese modo, la literatura norteamericana, entonces pujante y brillantísima, fue el epicentro ilustrativo, la guía. Podría acusarse a autores como Juan Rulfo o Carlos Fuentes o Sergio Fernández de copiar otra vez modelos extranjeros, pero la acusación es débil porque se propusieron asimilar enseñanzas técnicas y no, como ocurría con la novela de principios de siglo, de otra naturaleza. Se trataba de hacer propias las experiencias ajenas preñadas de modernidad, de un nuevo aliento, pero con la condición inquebrantable de ponerlas al servicio de una nueva fase de nuestra novelística. El cosmpolitismo bien entendido y mejor explotado de Fuentes lo llevó a escribir un verdadero hito de la novela nacional, *La región más transparente*. Ésta es una obra que integra los recursos narrativos más novedosos de su tiempo a la vez que indaga con singular acierto en la identidad de México y lo mexicano. Esa misma búsqueda llevó antes a Juan Rulfo a explorar viejos asuntos mexicanos mediante procedimientos novedosos, de manera que *Pedro Páramo*, que al principio pare-

ció no ser bien entendida, puede mirarse como la catapulta hacia la modernidad de que habrían de nutrirse otros novelistas.

Y siguiendo estos ejemplos ya locales, esa suerte de trasfusión, los nuevos novelistas entendieron las posibilidades que tenían de pugnar por una narrativa indiscutiblemente propia. Ya podía mirarse hacia el exterior pero también era factible hallar modelos que pudieran seguirse con plena confianza dentro de nuestras fronteras. Es así como la década de los cincuenta debe considerarse como el momento exacto de ruptura con lo caduco y del feliz escaqueo con lo moderno.

Por ejemplo, advirtiendo cómo narradores de la generación inmediatamente anterior escribían obras de indudable mérito, otros novelistas se dieron a la búsqueda de nuevas formas y estilos. Salvador Eli-

zondo, Fernando del Paso, Vicente Leñero, José Emilio Pacheco, por citar sólo algunos, hicieron suyas ciertas técnicas antes exploradas por los llamados "nuevos novelistas" franceses y dieron a luz libros tan experimentales en su momento y en nuestro medio como *Farabeuf*, *José Trigo*, *Los albañiles* o *Morirás lejos* que —discúlpese el arrebatado chovinista— nada piden a los que serían modelos originales (Robbe-Grillet, Natalie Sarraute, Claude Simon . . .) e incluso llegan a superarlos con amplitud.

Entre tanto, autores como Sergio Pitol, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, Jorge Ibargüengoitia y algunos más, se encargan de entenderse con una literatura que ni es "extranjerizante" ni es experimental en el sentido de los anteriormente mencionados, y que arroja una narrativa de exploración en otros órdenes, como lo intimista, lo existencial y hasta lo lúdico, con resultados estéticos e ideológicos notables y alentadores.

Tan alentadores —como para ellos habrán sido sus predecesores— fueron para los escritores de nuevas generaciones. Tal es el caso de quienes integraron lo que dio en llamarse "literatura de la Onda", acaso la concreción de la tarea infatigable de dar a nuestras letras una definición particular emprendida por los escritores de los años cin-



cuenta. Y de los límites bosquejados hasta aquí puede apreciarse, creo, con mayor precisión el asunto que mueve este trabajo: la novela de las décadas de los setenta y los ochenta y las posibilidades que deben advertirse de la narrativa por venir.

Dos décadas

Se afirma con insistencia que la literatura latinoamericana es una de las más vigorosas y brillantes de cuantas existen en la actualidad. Ese consenso se sustenta en los ejemplos inequívocos que varios de los autores de lo que podemos llamar ahora y sin remilgos *vieja guardia* (Borges, Lezama Lima, Carpentier, Onetti, Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez, Guimaraes Rosa, Sábato, etcétera), han dejado para beneficio y a veces magistral usufructo de generaciones posteriores. Si rastreamos en cada rincón de América Latina encontraremos muestras precisas de esa magnífica trasfusión artística.

Y en ese ámbito México mantiene una jerarquía de primer orden. Lo que pudiera parecer, de entrada, pretencioso o soberbio tiene, no obstante, soportes muy firmes. ¿O no dicen gran cosa —a los lectores de muchas latitudes— los nombres de Octavio Paz, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Fernando del Paso... por

citar sólo algunos? Éstos son autores que gracias a sus dotes escriturales de innegable calidad se han abierto las puertas del conocimiento y reconocimiento en sectores cada día más amplios. Pero ¿qué hay alrededor, o detrás o después de esas figuras, de sus obras? ¿Qué ocurre con la literatura mexicana de las promociones más recientes? Por supuesto, el develamiento de esas interrogantes escapa a los propósitos de este trabajo; sin embargo, es factible esbozar algunas señas de identidad de esa literatura.

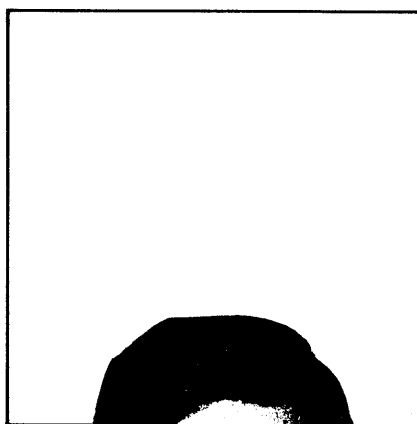
La narrativa mexicana (incluyendo aquí el cuento y la novela) de los años setenta y ochenta tendió por lo general a guiarse en tres líneas principales, propuestas o marcadas de una u otra forma por escritores de, digámoslo así, tendencias preexistentes.

Por un lado, aparece la vertiente

por donde transitan escritores con una evidente inclinación por registrar en sus obras una carga de conflictos sociales. Puede afirmarse que se trata de artistas conscientes de un deber ético, ideológico o como quiera llamársele, que transmiten a sus trabajos creativos, y que encuentran en maestros como José Revueltas (tal vez el paradigma en su especie) y Rubén Salazar Mallén los patrones fundamentales de su conducta estético-ideológica.

Por otro, surge una corriente de novelistas comprometidos en forma visceral, renovada cada día, indeclinable, con la experimentación formal y lingüística, que sin dejar de atender las manifestaciones que en ese sentido se han producido en el mundo, encuentran *en casa* modelos como los libros de Sergio Fernández, Fernando del Paso, Salvador Elizondo o José Emilio Pacheco.

Por último, se manifiesta el que sin duda es el segmento más recurrido, el más común entre los autores del periodo anotado: es el que se conoce como "literatura de la Onda" y que fue sostenido por Gustavo Sainz, José Agustín y Parménides García Saldaña en la década de los sesenta. Se trataba de romper viejos corsés formales, idiomáticos, temáticos, estilísticos que imperaban hasta entonces en nuestro medio y que, al concretarse la ruptura, abrió un mundo de posibilidades in-



sospechadas, sobre todo porque rescató la participación de la juventud como protagonista axial de la literatura (y por supuesto todo lo que eso implica en una sociedad donde la mayor parte de los noventa millones de habitantes son menores de veinte años). Eso influyó de manera determinante para que la "literatura de la Onda" tuviera un número apreciable de lectores y, principalmente, de émulos en la práctica.

Para volver al primer punto de los tres enlistados cabe enfatizar que la carga de índole social o política en el contenido de las obras ha sido un elemento relevante a través de la historia de la literatura nacional; sin embargo, es evidente que después de Revueltas ese empeño adquirió un nivel prioritario y sobre todo se enfrentó desde perspectivas estéticas distintas. Es decir, no se trata ya del lloriqueo horroroso y casi siempre estéril, no es cuestión de acudir al panfleto, al pasquín dolorido disfrazado de obra literaria para oponerse a determinados desajustes de naturaleza social; se trata, en cambio, de vigorizar las ideas por medio del arte, de plasmar conceptos ideológicos mediante ejercicios que son, antes que nada, literarios. La consigna, entre las nuevas camadas de escritores que se guían por esa tendencia, parece ser anteponer el arte a los conceptos ideológicos, o que al menos marchen de la mano, con similares pretensiones de valor artístico.

Es obvio que entre las generaciones del periodo que nos ocupa se refleja una serie de cambios y sucesos de orden político y social de primera magnitud que de alguna manera debieron afectarlas, influirlas y hasta determinarlas. Los escritores que publican sus primeros libros en los años setenta y ochenta eran, por ejemplo, casi imberbes cuando ocurrieron los aciagos hechos de 1968, y de algún modo percibieron con mayor claridad los acontecimientos

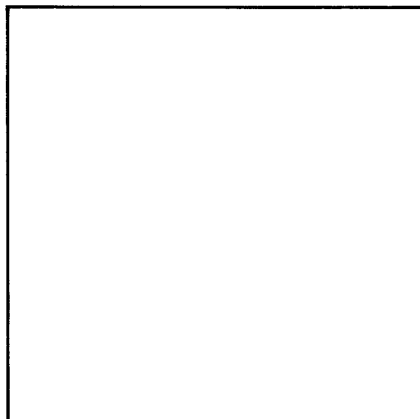
del 10 de julio de 1971 y, esencialmente, pudieron atestiguar la lucha clandestina de la guerrilla rural y urbana, los pretendidos cambios políticos, como una incipiente y trunca apertura democrática, una falsa reforma electoral y los sacudimientos económicos que el país ha padecido en por lo menos los tres últimos sexenios. De esos hechos primero y de las confrontaciones cotidianas que se dan entre los distintos sectores de la sociedad, estos autores extraen los elementos que habrán de configurar en sus novelas.

En 1968, año en el que habrían de efectuarse los Juegos Olímpicos en México, grupos estudiantiles efectuaron severas protestas públicas de descontento contra las autoridades del país, y pronto al movimiento estudiantil se sumaron otros sectores. Manifestaciones multitudinarias de inusitada frecuencia pusieron en entredicho al gobierno, que lejos de entablar un diálogo con aquéllos, optó por la represión más sangrienta que haya ocurrido en México. Así, en octubre del 68 el ejército y la policía desencadenaron una matanza contra la multitud de jóvenes manifestantes. El hecho sacudió la vida intestina del país y tuvo repercusiones internacionales. Ese sacudimiento trastocó mucho del orden social y político de México, y ahora se considera que la matanza

inició una nueva faceta en el rumbo de la nación.

El cruento suceso sacudió a la ciudadanía y no podía dejar de hacerlo con los escritores. De ese modo, hasta ahora, se calcula más de medio centenar de novelas (los cuentos son aparte) que abordan el asunto desde diferentes ángulos. Sin embargo, es significativo que la mayoría de los autores que asedian el tema son los que publicaron sus primeros trabajos en las décadas de los setenta y los ochenta, es decir son escritores que en aquellos días eran todavía niños o adolescentes. Priva, en esas obras sobre el 68, un ímpetu desbordado de protesta, de reclamo por la actitud irracional del gobierno que supone muchas otras irracionalidades, y se entiende que el acto represivo arrojó un resultado tal vez nunca previsto por las autoridades: lejos de intimidar las conciencias, de maniatar las actitudes de protesta, el hecho suscitó antipatías profundas y a veces rencorosas contra el gobierno, provocó una innegable conscientización política y abrió nuevas vías a la disidencia ideológica que, en la novela, proliferó, como se dijo, en forma espectacular. Casi no hay novelas mexicanas de los setenta y los ochenta que no presenten cierto nivel de registro de los acontecimientos del 68: así sea sólo tangencialmente, se realza el asunto, como en un intento por instaurarlo en la memoria, para que no se olvide y sirva de acicate en otras luchas.

Aunque por todos los medios se trató de ocultar su existencia, la verdad es que en México, principalmente en los años setenta, se dio una desaforada guerrilla en los ámbitos rural y urbano. Núcleos de opositores al gobierno se entregaron a una lucha clandestina cuyos efectos, sin embargo, se hacían sentir en la vida nacional. Asaltos, secuestros de funcionarios y de hombres de negocios, incursiones suici-



das, etcétera, hicieron ver a las autoridades que aquello no era un juego, y emprendieron una feroz persecución de la guerrilla que repercutió en crímenes sangrientos y, fundamentalmente, en el encarcelamiento de decenas de guerrilleros. No obstante, en la memoria del país aquellas actividades guerrilleras parecen no haber existido. Pero varios escritores se encargaron de retomar los asuntos en sus novelas, así sea circunstancialmente. Uno de ellos es tal vez quien mayor atención haya prestado al asunto, precisamente porque él mismo formó parte de la guerrilla: Salvador Castañeda, quien en sus dos novelas da cuenta de las actividades clandestinas y de sus consecuencias. Sus obras son *¿Por qué no dijiste todo?* y *La patria celestial*.

Otro asunto de índole social que inquietó especialmente a novelistas del periodo en cuestión es el de la homosexualidad. Salvo por un par de ejemplos recordables, publicados por lo demás en forma casi clandestina, en edición de autor (me refiero a libros de Barbachano Ponce y de Ceballos Maldonado), el tema homosexual había sido proscrito de nuestras letras. Y es que en un país de arraigado cariz moral, de una religiosidad a toda prueba, lleno de mordazas, escribir sobre éste y otros temas era, incluso al inicio de los setenta, tortuoso e inimaginable, siendo que las circunstancias de los homosexuales adquieren, como en todas partes, niveles de envergadura social insoslayables. En el caso de México los homosexuales son vistos como apestados, se les considera una lacra humana y social y se actúa en consecuencia contra ellos, denigrándolos, vituperándolos, escarneciéndolos. Pero en los años que nos interesa describir aquí, se alzaron por vez primera y de manera visceral las voces de varios escritores que llevaron aquel asunto al terreno artístico con afanes testimo-

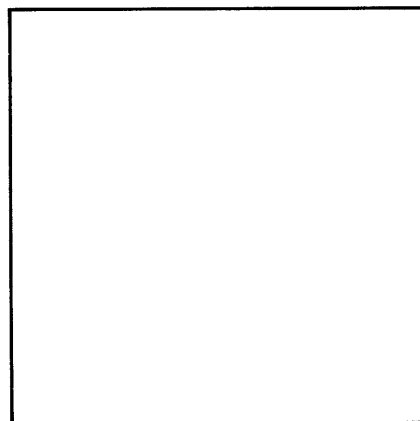
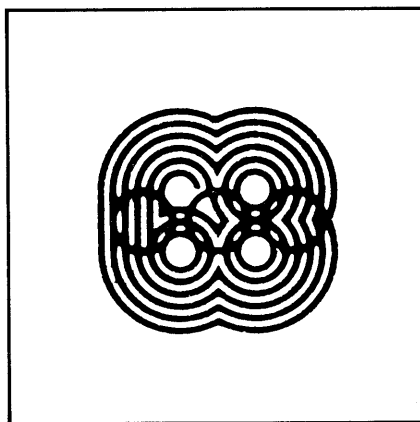
niales primero y luego con intenciones críticas que presuponen el acceso a medidas correctivas o, mejor, reivindicativas. Jorge Arturo Ojeda, Luis Zapata, José Rafael Calva, José Joaquín Blanco, Raúl Rodríguez Cetina, entre varios más, escribieron novelas nutridas de aquel tema y con excelentes resultados artísticos.

Pero hay muchísimas más inquietudes de esa naturaleza que se reflejan en las novelas de los setenta y los ochenta. Una de ellas, sobresaliente, enfoca los problemas que la desmesura de la ciudad de México presenta en todos los renglones. Tratándose de la urbe más poblada del mundo, encierra las contradicciones y desniveles más acentuados en todos los aspectos imaginables. Y lo que inquieta sobremanera es el hacinamiento, la miseria de la mayoría de sus pobladores, la carencia

de vivienda y empleos, la violencia cotidiana, la delincuencia desatada que la convierten en una verdadera jungla donde todo es posible. Muchísimos novelistas sitúan sus argumentos en esa ciudad y enfocan cada una de sus dificultades con intenciones críticas, de denuncia, con pretensiones correctivas.

La crisis económica que agobia a México desde hace varios lustros es otra de las preocupaciones de nuestros novelistas más recientes. Es increíble la recurrencia de aquel asunto en sus libros, porque el fenómeno afecta directa y despiadadamente a la mayoría de los sectores sociales, y en consecuencia se agudizan las contradicciones sociales, los desajustes que, partiendo de un punto sustancialmente económico, desembocan en fricciones humanísticas, existenciales...

En lo referente a la segunda de las tres tendencias señaladas por las que transitan los novelistas del periodo que analizamos, debe señalarse que la voracidad experimental de muchos de ellos se dio sobre todo en la segunda mitad de la década de los setenta. Se trató de sacudirse las fórmulas anquilosadas y ortodoxas para contar historias, de hallar nuevas vertientes, rumbos distintos a la expresión literaria. Estos escritores tenían muy de cerca las obras primeras de Elizondo, Fernández, Del Paso o Pacheco, y encontraron en esos antecedentes el motivo propiciatorio para desbordar aquellos afanes experimentales. Algunos ejemplos son *Lapsus*, de Héctor Manjarrez, *Cadáver lleno de mundo* y *Si muero lejos de ti*, de Jorge Aguilar Mora, y *El aguacero*, de Luis R. Moya, ante las cuales el lector padeció sin duda desconcierto y estupefacción, porque más que con despliegue imaginativo en cuanto al tema, se encontraba con trastocamientos radicales de las formas ortodoxas de estructura, con giros verbales atrevidos y con el aplastamiento de la



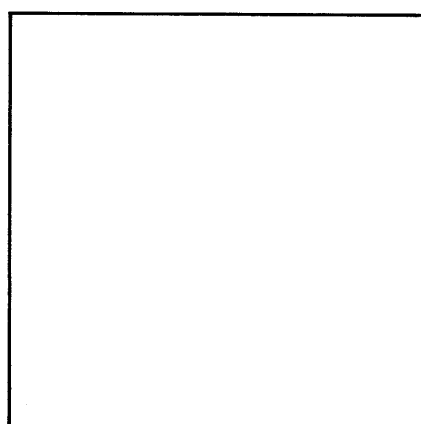
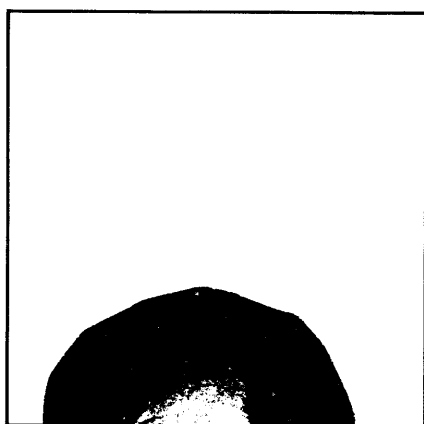
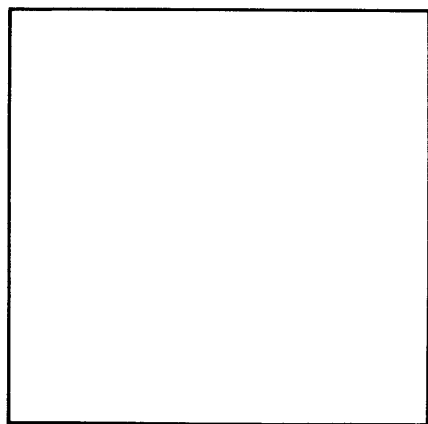
anécdota propiamente dicha. Acaso por ese abigarrado mundo experimental, varias de esas novelas pasaron inadvertidas entre el público no especializado y no tuvieron tanto relieve como otras tendencias. Estos libros, de uno u otro modo, contienen historias múltiples; no son narraciones conducidas conforme a las convenciones genéricas; hay en ellos mucho de divertimento, de exploración, de alucine; se va sin transición aparente de lo real a lo onírico, se desmembran los convencionalismos formales y se apuesta en favor del experimento arquitectónico, de manera que muchas veces los lectores no saben ante qué tipo de material están, si los autores les toman el pelo o han perdido la razón. Las novelas en cuestión contienen al mismo tiempo viñetas, cuadros, cuentos y anticuentos, retratos, pinceladas, deslices a veces surrealistas,

que la encontraban limitada y/o limitante de acuerdo con sus propios propósitos.

El tercer nivel predominante entre los novelistas de las generaciones que revisamos es, como se anotó, el de los herederos de la "literatura de la Onda", y se trata, sin ninguna duda, del más socorrido, del más amplio y quizás del más duradero. Si se recuerda, los iniciadores de "la Onda" (Sainz, Agustín, Saldaña) rompieron en forma radical con la ortodoxia imperante en la narrativa mexicana, trasgredieron los modelos tradicionales de narrar, de contar historias, de novelar, mostraron desparpajo ante el lenguaje, ante las estructuras, e integraron en sus obras elementos antes inexistentes en nuestro medio; pero sobre todo se propusieron captar en su narrativa a los jóvenes, quienes antes aparecían en la literatura mexicana

como piezas decorativas, como comparsas, nunca como protagonistas principales. Y el seguimiento de los jóvenes en sus ambientes ciudadanos, en sus conflictos, en sus juegos, en sus inconformidades, en sus apetencias, dio como resultado obras que, en su momento, llegaron a ser consideradas cualquier cosa menos literatura: la abundancia de referencias cinematográficas, musicales, el registro del habla juvenil tan peculiar en la década de los sesenta en la ciudad de México, parecía desconcertante; aun así, los lectores jóvenes encontraron en esos libros su propio y auténtico mundo, de manera que "la Onda" se convirtió para ellos en un descubrimiento formidable que siguieron inclaudicables.

Pero tal vez la mayor lección de los novelistas de "la Onda" fue aprovechada por quienes empeza-



pero en todo caso son libros concebidos y ejecutados por vías alternas, cien por ciento experimentales. Humberto Rivas, Emiliano González, Walter Samuel Medina, etcétera, han publicado libros que son novelas y pueden no serlo. Así de caprichosamente experimentales son.

Y como se apuntó, esta especie tuvo cierto auge en los setenta y posteriormente volvió a aparecer sólo esporádicamente, tal vez por



ron a escribir luego de leerlos. Hubo así una camada vasta y plural de narradores que se dieron a seguir las pautas señaladas por aquéllos; se percataron de que era posible escribir de otro modo, el más acorde con sus propias necesidades expresivas, a veces desfachatado, juguetón, pero no por eso menor en términos estéticos. La influencia de la "literatura de la Onda" en las generaciones posteriores a su propio auge fue no-

table, y se podría afirmar que se inauguró una especie de "literatura postondera". Aquí, enumerar ejemplos sería abrumador, porque cada lector podría mencionar sin problemas una veintena de ellos, cuando menos. Pero pensemos en Juan Villoro, en Carlos Chimal, en Javier Córdoba, en Salvador Mendiola, en Humberto Guzmán, etcétera, y leyéndolos encontraremos vestigios vivos y marcados de "la Onda". Es necesario destacar que la permanencia de esa vertiente se da en la actualidad sólo a nivel de construcción narrativa, porque las propuestas, los sistemas de pensamiento, las ideas, han ido modificándose conforme pasa el tiempo. De ese modo, en nuestro país es posible hallar escritores con residuos de "la Onda" pero involucrados en asuntos de otra envergadura, en lo que tienen que ver todos los ángulos de la realidad y de lo imaginario, de lo concreto y lo posible.

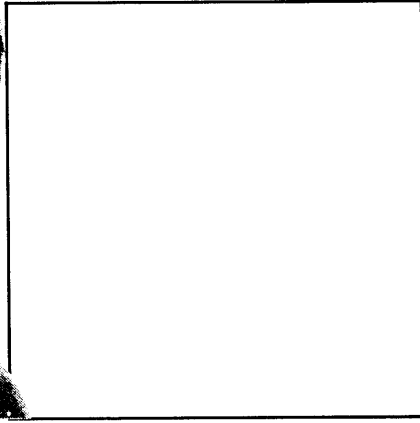
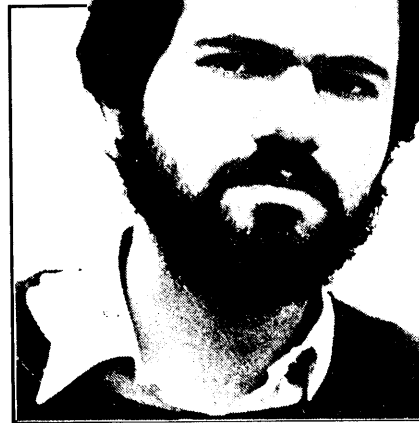
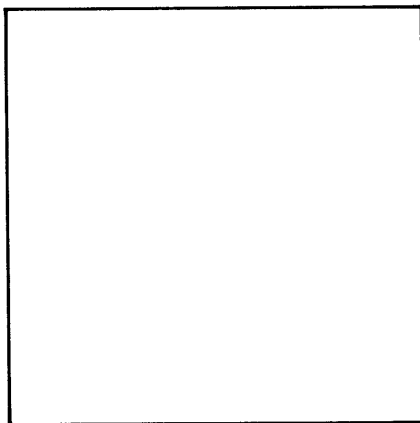
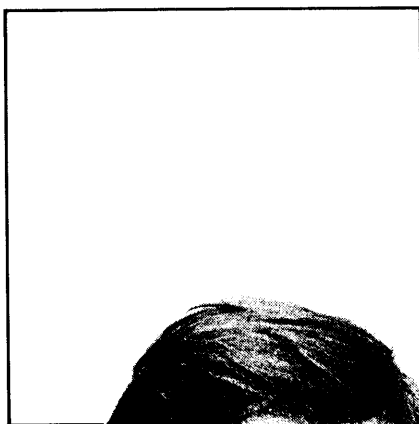
Cuando afirmo, en las páginas anteriores, que la novela mexicana producida en las décadas de los setenta y los ochenta se guía por tres conductos o tendencias básicas, desprendidas de las enseñanzas de los narradores de generaciones precedentes, pienso en la generalidad, en el rasgo distintivo, aunque es obvio que, en medio de aquel esquema, se han producido novelas que nada o muy poco tienen que ver

con aquellos tres caminos, que apuntan en otros sentidos, buscan otras direcciones. Sin embargo, se trata de casos aislados, son *rara avis* del medio, y no pueden, por eso, seguir ninguna clasificación o tendencia. Hay, por ejemplo, novelas desconcertantes, como las de Carlos Ruiz Mejía, que parecen escritas por un demente y tienden a la imbricación de lo fantástico, lo sobrenatural y lo surreal. O las de Alberto Ruy Sánchez, cuyos argumentos, si los hay, transcurren en regiones lejanísimas a la nuestra y han sido escritas bajo sistemas propios del escritor sin que se advierta en ellos ningún tipo claro de influencia de las corrientes que imperan en nuestra literatura. La tetralogía escrita por Manuel Capetillo tiene posibles vínculos con cualquier cosa, menos con hechos reales. Y las de Jaime Turrent.

Lo señalado al último significa que, aun cuando hay tres vertientes determinantes, definitorias de la novela mexicana, hay tentativas por deshacerse de peligrosos encasillamientos, por quitarse otra vez el corsé, por dejar de lado patrones previamente establecidos y difíciles de eludir. Y cada día son más los narradores que intentan despachar las voces ajenas para encontrar las propias y hacerlas oír. Creo entonces que ésa es la seña definitoria más importante de nuestra novelística: la renovación permanente, la búsqueda infatigable, el denodado esfuerzo por reanimar los modos de contar, lo que hay que contar, el para qué contar.

Esas tentativas por sacudirse los esquemas, los corsés, tienen muchas vías, y por eso y porque están en plena expansión, es aún difícil precisarlas. Pero observo que la novelística nacional parece poco dispuesta a seguir los viejos rumbos y en cambio parece disponerse a buscar otros nuevos y esperanzadores.

Uno de esos síntomas se percibe en la inquietud cada día más marcada de los novelistas por abandonar la ciudad de México como centro temático preponderante. Porque en las tres últimas décadas, la capital del país se apoderó de la atención de nuestros escritores, ejerció sobre ellos un embrujo superior, de manera que otras geografías, otras cir-



cunstancias, parecieron descuidarse y hasta olvidarse. Ahora, es evidente una marcha en sentido opuesto, parece que los narradores han coincidido en la necesidad de atisbar otros horizontes, de ir con su literatura a otra parte. Dejando atrás el provincianismo artístico, dueños ya de un afinado sentido escritural, vuelven a la provincia, dejan la urbe. Autores como Jesús Gardea, Severino Salazar, Gerardo Cornejo, Luis Arturo Ramos, Ricardo Elizondo Elizondo, Daniel Sada, Emilio Valdés, Alejandro Hernández e incluso otros antes tan fieles a la ciudad, como Joaquín-Armando Chacón, Eugenio Aguirre u Octavio Reyes, han vuelto la mirada a la vida del interior del país, y enseñan a sus lectores toda la amplísima gama de posibilidades que ese ámbito ofrece.

Otros autores, por su parte, al dejar la ciudad, enfocan su atención a

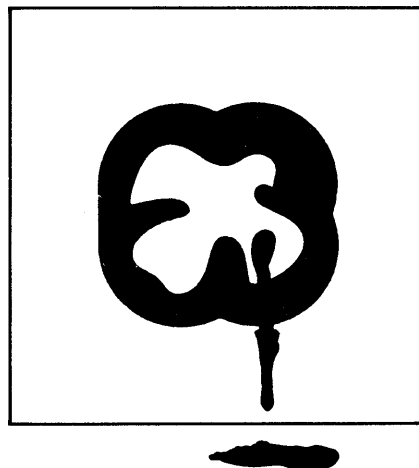
su propia literatura y su visión del mundo y, naturalmente, de la escena literaria a que pertenecen.

En los últimos años, el país ha sufrido una serie de alteraciones y sacudimientos en muchos órdenes. Por ejemplo, se ha evidenciado una fragorosa lucha política provocada por el descontento de la ciudadanía ante el sistema de gobierno actual y que arrastra desde hace cincuenta años, por lo menos, y que redundan en una conscientización política cuyos efectos se empiezan a manifestar en las contiendas electorales. Las desigualdades sociales, por otra parte, se han recrudecido en los años recientes, y eso instaura nuevas formas de vida, y nuevas reacciones ante esas formas de vida. De esos hechos y otros no menos virulentos, aunque de otra naturaleza (como los terremotos que devastaron la ciudad de México en 1985, y cuyos efectos y consecuencias aún no se perciben con absoluta claridad), los novelistas tendrán, forzosamente, que extraer materiales riquísimos para seguir nutriendo sus obras.

Para concluir este atisbo diría que en las décadas de los setenta y los ochenta, la novelística nacional alcanzó niveles espectaculares cualitativa y cuantitativamente, y aunque los libros más importantes del periodo fueron escritos por autores que tenían ya un prestigio consolidado (Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco,

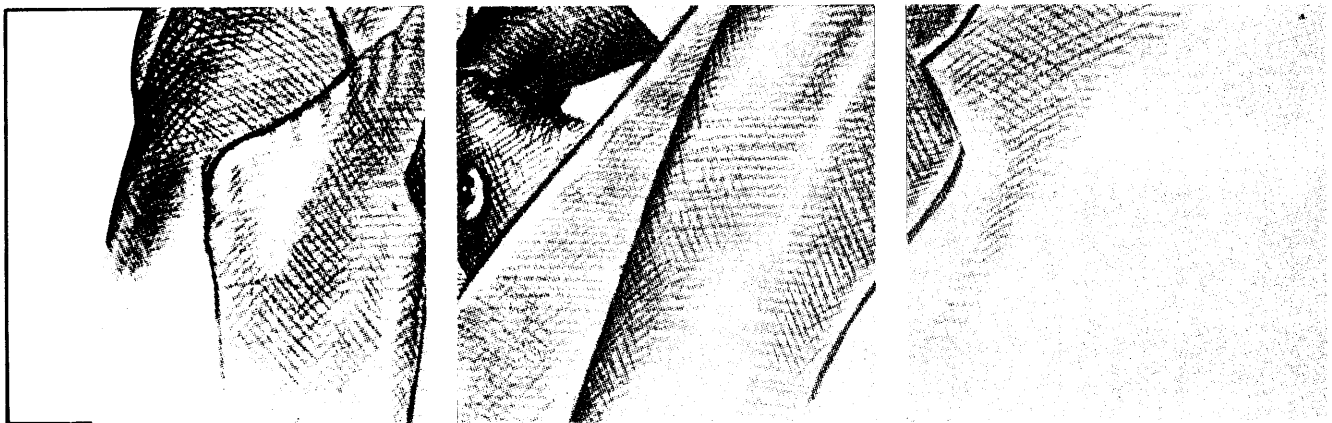
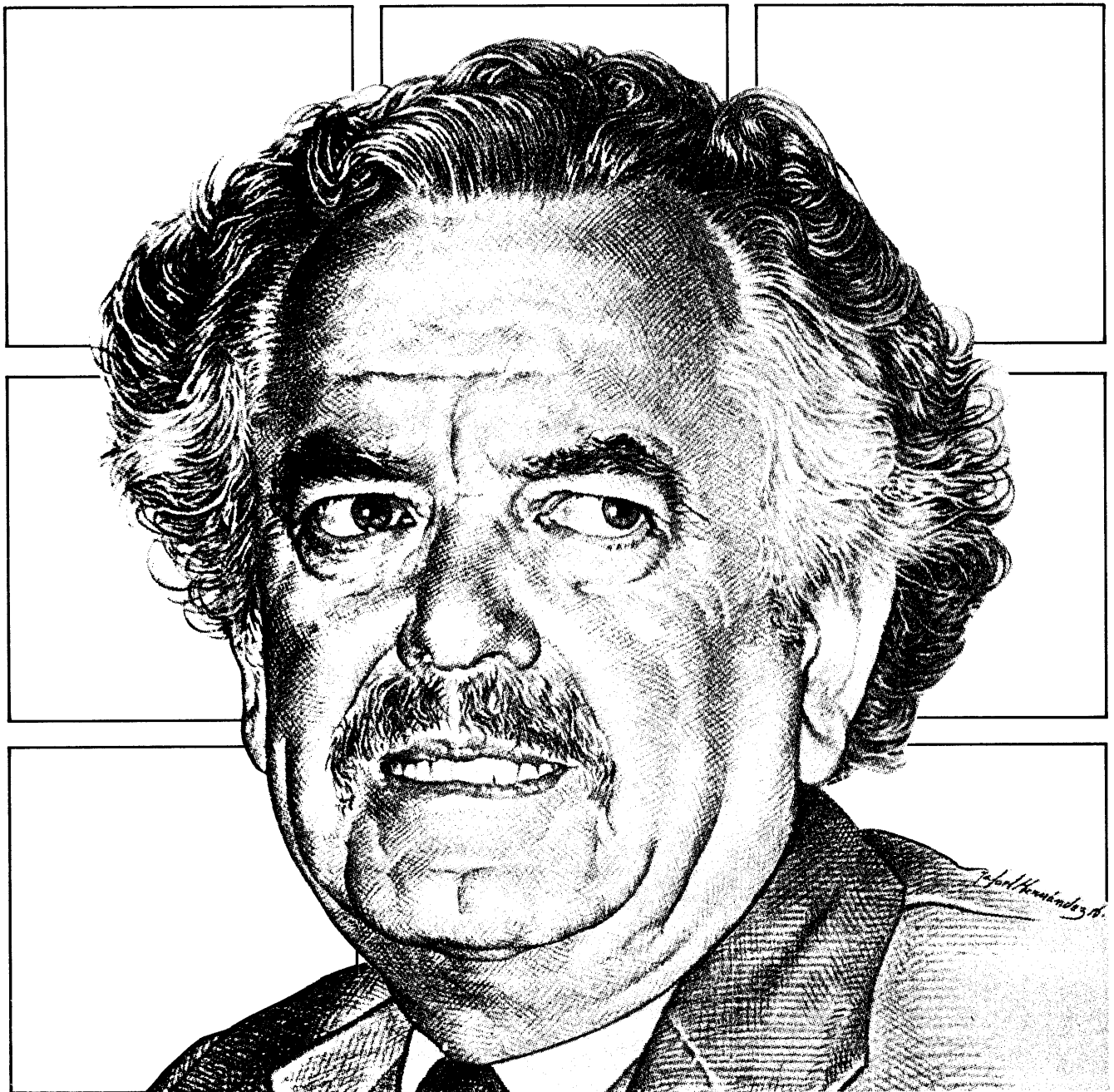
Vicente Leñero, Sergio Pitlor, Gustavo Sainz, Fernando del Paso . . .), junto a ellos se manifestó un número destacado de narradores que publicaron libros importantes en sí, pero sobre todo prometedores, anunciadores del riquísimo futuro que espera a nuestra novelística, futuro que se sustenta en el ya anotado sentido de la renovación permanente en lo conceptual y en lo artístico. La novela mexicana atraviesa por un momento de transición que es importante seguir de cerca porque preludia, qué duda cabe, la culminación de un periodo y la apertura hacia tantos otros como pueda ser posible. Señalar específicamente cuáles serán las nuevas tendencias, las vías inéditas, sería imposible, porque los mismos autores están todavía tratando de definirlos, pero en ese aliento tienen el respaldo, el acicate de brillantes genera-

regiones distantes, como el caso ya anotado de Ruy Sánchez. Como él, Héctor Manjarrez, María Luisa Puga, Álvaro Uribe, Roberto Vallarino, Raúl Hernández Viveros, Marco Antonio Campos, Daniel Leyva, etcétera, salen de México en busca de nuevos asuntos, pero debe aclararse de inmediato que no se trata de caer en el viejo estilo de turistear, sino de descubrir en aquellas experiencias posibilidades inéditas para



ciones anteriores y, lo que es de mayor importancia, el reto de dejarlas atrás en términos artísticos para instaurar los suyos propios, acaso más valiosos.

Este trabajo fue leído por el autor en el Simposio Internacional Literatura Mexicana Hoy. Del 68 al Ocaso de la Revolución, efectuado en la Universidad Católica de Eichstätt, República Federal Alemana, en octubre de 1989.



LUZ QUE REGRESA: EL AMOR EN LA POESÍA DE RUBÉN BONIFAZ NUÑO

Sandro Cohen

Introducción

Dos amores conviven en la obra de Rubén Bonifaz Nuño. Uno se refleja en la sentencia del Levítico: *Amarás a tu prójimo como a ti mismo*, y el otro se desarrolla en términos de una pareja, sea en el sentido físico o en el de una mística amorosa. De hecho, tanto el amor “fraterno” o “social” como el amor de “pareja” comparten una sola dinámica; lo único que varía es el concepto del “recipiente” amoroso y las manifestaciones inmediatas de ese amor. Es más: aun en la vertiente mística del amor —una relación entre un ser humano y la divinidad, por lo cual también debe considerarse como una especie de amor de pareja— se establecen correspondencias parecidas a las que se dan entre los seres mortales, sea en pareja o comunitariamente. En el amor divino, lo mismo puede haber aceptación como rechazo, el sentimiento de angustia como el de plenitud. Los individuos de una comunidad, asimismo, pueden sentirse como partícipes activos de su grupo y correspondidos en

sus acciones, o pueden concebirse como sus víctimas o simples marginados, los rechazados del festín humano. En este artículo me gustaría limitarme a la exploración del amor de la pareja en la obra de Bonifaz Nuño, sea físico o divino. En otra ocasión consideraré la presencia y la ausencia del amor entre los hombres como integrantes de una sociedad.

El amor y los códigos caballerescos

Desde los sonetos de *La muerte del ángel*, en donde Rubén Bonifaz Nuño establece correspondencias retóricas entre el amor, las flores y las mujeres, la poesía y el arte en general,¹ hasta los poemas desenfadados y de un sabor innegablemente “po-

pular” que pertenecen a sus dos libros más recientes,² el amor no deja de jugar un papel determinante en la obra de Rubén Bonifaz Nuño. Aun en los libros del poeta que no suelen ser considerados como “amorosos”, surge el tema e influye enormemente en todos los demás niveles. En *Los demonios y los días*, por ejemplo, el poeta reflexiona sobre la naturaleza de la “gramática” amorosa y cómo esto es contradicho por la realidad:

Si yo digo “amor”, quiero, al decirlo, decir algo firme y valedero.
Pero sé que miento al decir
“nosotros”.

Gramaticalmente, me lo enseñaron hace mucho tiempo, “tú” y “yo”, y no sólo, sino “él” y “tú” y “yo”, rectamente podemos llamarnos así: primera persona, plural: “nosotros”. Es fácil.

Pero yo estoy solo, y estás sola, y él está, calladamente, solo.”³

En este libro publicado en 1956 —y que, junto con *El manto y la coro-*

na, de 1958, representa la cumbre de la primera etapa de Rubén Bonifaz Nuño—, este “desencuentro gramatical” tiene por lo menos un aspecto positivo: conduce a la poesía: “Y esta soledad me dice que escriba. /Me he vuelto ambicioso con la pobreza.”⁴

Resulta significativo que el poeta haya relacionado la acumulación de soledades —el desencuentro— con la pobreza, porque lo pobre y lo rico vendrían a constituir los dos polos de la relación amorosa. Cuando existe plenamente se habla del “oro”, del “fuego que trasmuta”, de “la luz ferviente”, del “bien muy amado” que “se acompaña de la fortuna”, etcétera. Cuando no se da, ocurre lo contrario: hay “luz vacía”, “desolación”; se canta como quien cosecha para “un pueblo de hambrientos ladrones desterrados”. Por eso, cuando en *El manto y la corona* el poeta dice que:

Nada tenía yo, no pedí nada
—nada en amor puede pedirse—
y así, me diste todo.⁵

el significado metafórico —y al mismo tiempo real— se comprende perfectamente: cuando el hombre ama y es, además, correspondido, su hacienda rebasa los límites de lo material. Y si a la riqueza del amor correspondido puede oponerse el vacío de la pobreza, también se colige que esta pobreza, en el fondo, es una negación de la persona que la sufre. Tanto los celos, el orgullo —que muchas veces deviene sinónimo de “despecho”—, el dolor y la tristeza crónicos se reconocen como síntomas de esta negación y casi siempre revelan la calidad mutilada de quien se niega como consecuencia de un desencuentro amoroso, sea por medio del rechazo o la persecución de un amor “imposible”.

El manto y la corona es un libro en que el amor y la posibilidad de perderlo se alternan de tal manera

que el lector llega a compartir la zozobra de quien escribe. En el mismo poema que acaba de citarse, se lee que el amante, “lleno de compasión y celos”, ha llegado a cegarse “en el orgullo de contemplar la púrpura y el oro” del “fastuoso amor” de la amada.⁶ Este poema es representativo de las fluctuaciones emocionales del libro porque une sus dos polos: el amor correspondido conduce al “orgullo” de padecer los celos que no dejan a uno en paz, lo cual conduce, a su vez, a la duda, el dolor y la amargura que están presentes en otros poemas, como en el “13”, por ejemplo, cuando confiesa que —aterrorizado por la posibilidad de que lo abandone su amada— de la “mirada inconveniente” de ésta le “cayó la amargura como un traje [...] hecho de espinas hacia adentro”.

En *El ala del tigre* —a pesar de su visión amorosa más madura, cuando no menos trágica— aparece una situación parecida que lleva a consecuencias idénticas: los celos disminuyen a quien los sufre, y borra toda huella de ilusión, de poder recuperar la edad de oro cuya vigencia siempre está implícita en la vida de los amorosos:

Calles a oscuras. Tus ventanas
alumbran un poco, medio ciegas.
Alguien —quién lo sabe— está
contigo.
Mutilado a medias, me detengo:
alguien subió tus escaleras.
Y nosotros, ¿dónde envejecimos?⁷

En *Albur de amor*, por otros motivos también se ve esta mutilación, sólo que en su vertiente del autodesprecio que resulta de sentirnos “obligados” a querer a quien no nos quiere. El que habla, no obstante, se da cuenta del enorme disparate que esto representa y se rebela: “Pero no, porque me da vergüenza”, sólo para titubear: “pero sí, porque me estoy muriendo/ sin voluntad ni penitencia”.

El amor visto así, en su nivel más superficial de cortejo, aceptación o rechazo, está presente —de hecho— a lo largo de la obra de Bonifaz Nuño, a pesar de que su función poética irá variando con el tiempo. El individuo que vive en este nivel amoroso es muy consciente de su posición en la sociedad; si será visto como un “gran señor”, si lo verán como un fracaso. El dinero es un factor importantísimo porque de él depende el desenlace de la relación; puede significar la diferencia entre el rechazo que conduciría al desprecio y el autodesprecio, y la aceptación que lleva de manera implícita la idea del matrimonio, la estabilidad, los hijos y —también— el aburrimiento, el hastío y la eventual desaparición del amor por el cual se había luchado en un principio. Por eso no sorprende cuando en *El manto y la corona*, en el poema “11”, se rechaza esta posibilidad. Bonifaz Nuño dibuja un panorama patético y hasta escalofriante del matrimonio con base en lugares comunes, aunque no por comunes dejan de ser reales: él desayuna tapándose la cara con el periódico para que no lo vea su esposa; ella, con ocho meses de embarazo se queja de los precios de las legumbres con las cuales está obligada a prepararle la comida al marido; si bien anteriormente se daba el “lujo” de coser un calcetín, ahora no le queda otra sino remendar “pobremente”, “oscura”, la ropa vieja mientras canta una canción olvidada; la única dicha de la mujer consiste en esperar una carta de alguien que nunca había conocido. El poeta pregunta:

¿En dónde dime, entonces
esconderías el amor, tu orgullo
de estar perdidamente loca,
tu corazón infatigable,
tu corona de llamas, tu costumbre
de estar haciendo luz a todas horas?

Así, el que escribe llega a la conclusión de que resulta inútil fabricar a

su amada “una jaula” con su ternura, su dolor y sus celos para tenerla guardada “segura, lejos de todo”, suya, “como una cosa, tierna y desdichada”.

Este concepto atroz del matrimonio es sólo parte de un código amoroso mayor, una especie de visión caballerescas de la mujer amada y del papel del amante. En el poema “16” del mismo libro puede apreciarse claramente cómo el “caballero” —el poeta— le pide a su amada que no envejezca, que el tiempo no la toque porque su hermosura fue la “llave” del enamoramiento; no podría soportar el verla con los dientes desvencijados, acabada y sin la “música” con que se movía en su juventud. Pero eso no es todo: también le pide que lo rechace cuando se haga viejo, cuando esté gordo y calvo y con los ojos hinchados, con dientes postizos y canas en la nariz. La exhorta a que no se apiade de él, que lo destierre, porque desea que lo recuerde como fue cuando él la cantó, cuando era su “voz” y “escudo”, cuando su mano “le sirvió”.

En este mismo sentido está escrito el poema “8” en que la amada es aún una conquista reciente. Al poeta, de hecho, todavía le cuesta trabajo creer que en realidad la ha conquistado, que ha estado con ella, que forman una pareja. (En este poema se enfoca el “polo feliz” del estado mental maniático-depresivo del personaje, de la “primera persona” que habla en el libro. Hay otros poemas en que el mundo entero se tizna con la desdicha de quien, aquí, no da crédito de su felicidad.) El “caballero”, como una deferencia hacia su amada —para que ella siga sintiéndose “inalcanzada”, para que permanezca con la sensación de que él no la ha “conseguido”— decide hablarle de “usted”. Pero también existe otro motivo para hacerlo: así, cada vez que a la amada se acerca el amante, éste siente la “delicia” de “soportar los golpes de alegría” de

su corazón, como si fuera la primera vez, “siempre por vez primera, a cada instante”.

La romantificación de la amada forma parte de este código caballeresco. Desde las primeras páginas del libro, la amada es recorrida por “invisibles presencias” que la vuelven “más que nunca, intocable”.⁸ En el poema “25”, sin embargo, el “caballero” va mucho más lejos al confesar que mentiría si dijera que su amada es la mujer de sus sueños, porque en la realidad es mucho más grandiosa:

Bien despierto hay que estar para mirarte.

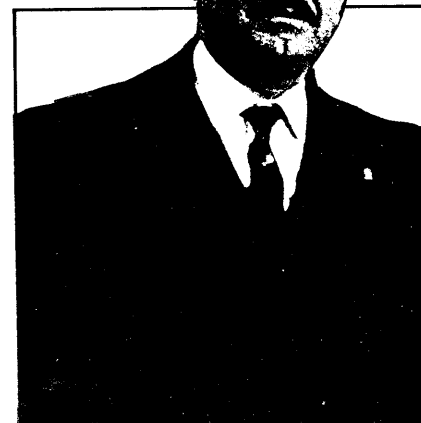
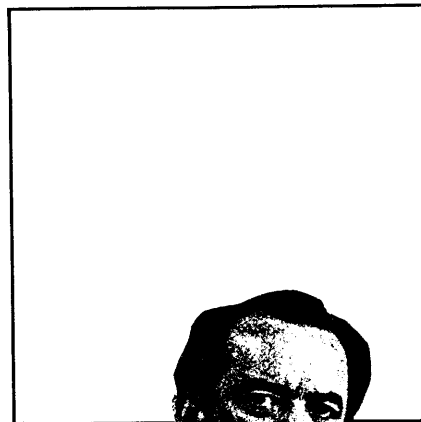
Para ver, al pasar, que estás vestida con un manto real, en el que ocultas tu incandescente soledad de lámpara, y tu fuerza purísima, y el vuelo de tus alas de pájaro encerrado.

El amor en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño, sin embargo, existe en niveles mucho más complejos que los que acaban de reseñarse brevemente aquí. Esta visión romántica de la mujer, inclusive —que a primera vista podía achacarse a un simple arrebato de un poeta enamorado indigestado con una serie de lecturas tan deslumbrantes como la mujer misma—, en realidad puede ser comprendida en otro nivel que rebasa en mucho al romanticismo, a pesar de que existe entre las dos visiones un vocabulario parecido, porque el espíritu romántico, efec-

tivamente, se halla en deuda con los conceptos que el poeta maneja más o menos libremente desde el “Canto del afán amoroso”. Me refiero al mundo de la metafísica en que el espíritu —el ánimo o, más comúnmente, el alma— puede manifestarse de muchas maneras, en muchos niveles, y disfrazado de casi cualquier cosa.

Cabalá, alquimia y la combustión amorosa

La metafísica de Rubén Bonifaz Nuño proviene principalmente de conceptos cabalísticos filtrados, con frecuencia, por el mundo de la alquimia, la alta magia y las ciencias ocultas en general. Así, no resulta raro encontrar en la poesía de Bonifaz Nuño ciertas palabras y frases provenientes de estas ciencias llamadas “ocultas”, y cuyo empleo puede parecer caprichoso o destinado



a “oscurecer” el contenido de un poema. En *Siete de espadas*, por ejemplo, existen tantas referencias en clave que la lectura y la comprensión del libro resultan en verdad difíciles para un lector no iniciado. Pero, en términos generales, esto no sucede en los demás libros, y cuando aparecen palabras o frases que encierran conceptos esotéricos, el poeta lo hace de tal manera que no hay entorpecimiento alguno. Aun cuando el lector no se da cuenta de los significados más “profundos” que podrían encerrar estas palabras, la imagen poética se enriquece y el lector es libre de interpretarla a su gusto porque, a fin de cuentas, ninguna interpretación metafísica, alquímica o cabalística vendrá a contradecir el sentido primario de la poesía, sino a preñarla de significados que nos lleven —como lectores— más allá de los confines acotados de nuestra realidad.

En primer lugar, es necesario señalar que desde los primeros poemas de Rubén Bonifaz Nuño ha existido cierta ambivalencia en la figura de la mujer. A veces parece real; otras, imaginaria. Hay poemas en que el lector recibe la impresión de que se trata de la “mujer ideal” romántica —acabamos de ver algunos ejemplos de esto—, y hay otros en que se trata de la “mujer ideal” cristiana: la Virgen María. Lo que puede llegar a desconcertar al lector es el hecho de que estas versiones pueden darse casi simultáneamente en una misma serie de poemas, como en “Canto del afán amoroso”, o en un poema individual, como sucede a veces en *El ala del tigre*, *La flama en el espejo* y *Albur de amor*. También en el poemario más reciente de Bonifaz Nuño, *Pulsera para Lucía Méndez*, se encuentra un homenaje a otra especie de “mujer ideal”, esta vez encarnada en la figura de Lucía Méndez, un ejemplo del “ídolo popular” a la mexicana. En realidad se trata de otra versión

de la mujer romántica: hermosa, distante, intocable; más que una simple figura amorosa, Méndez se revela como un objeto de alabanza. Lucía “luce” por su belleza y juventud; por la gracia y el hechizo que ejerce cantando en el escenario o actuando bajo los reflectores.

Lo anterior podría parecer confuso, pero si comprendemos la tentativa de Bonifaz Nuño, nos daremos cuenta que no son sino diferentes niveles de un solo fenómeno: el amoroso. Vistos así, los poemas pueden referirse a la “conquista” de una mujer, a la unión mística —sea mediante la Virgen, sea directamente con Dios— o a la plenitud del alma que se completa cuando se unen sus dos mitades “perdidas”, que en términos cabalísticos constituyen las “almas gemelas”.⁹

El amor, visto cabalísticamente, proviene de Dios, y en los seres humanos pueden manifestarse de muchas maneras. Según la cabalá¹⁰ y fuentes talmúdicas, Dios creó el universo, los mundos y los seres que poblarían la tierra por amor, por compartirse, darse. Pero, para darse, tenían que existir “receptores”: los seres humanos. Para que el hombre pudiera gozar de los tesoros que Dios le tenía destinados, en primer lugar tendría que desearlos, y por esto el alma del hombre era provisto del deseo de recibir. Pero no iba a ser suficiente recibir a secas, porque esto, en términos cabalísticos, conduciría al “pan de la vergüenza”: recibir sin mérito. Pero, ¿cómo iba a merecer el hombre lo que Dios deseaba ofrecer? De ahí proviene el concepto del libre albedrío: el hombre no es ni bueno ni malo inherentemente. Tiene la libertad de escoger entre el bien y el mal. Todo mal proviene precisamente del deseo de recibir para uno mismo, el egoísmo, y todo bien tiene su fuente en lo contrario: recibir para compartir. El hombre podía recibir, sin dañarse, lo que Dios le tenía destinado siem-

pre y cuando lo recibiera con el fin de compartirlo a su vez, en imitación de la divinidad. Mientras más pueda dar el hombre, *compartirse*, más podrá recibir de Dios.

Pero todavía queda la pregunta de qué es lo que el hombre va a recibir. El alma, cuando entra en el cuerpo físico de un hombre o una mujer (durante el embarazo), ya está recibiendo de su madre, y seguirá recibiendo cuando nace y durante el periodo de su crecimiento. Cuando el niño ya tiene conciencia de sí y de sus dos “inclinaciones” (hacia el bien y hacia el mal) debe empezar a ejercer su criterio. Según la tradición hebrea, el niño a la edad de trece años —y una niña a la edad de doce— puede hacerse responsable de sus actos. Si no existe la voluntad de recibir para compartir, el ser humano recibirá sólo bienes materiales que, tarde o temprano, se convertirán en su propio veneno. El que recibe para compartir, en cambio, no sólo aprovechará el mundo físico visible, sino que podrá gozar los bienes inmateriales que se adquieren cuando uno llega a acercarse, a conocer a Dios.

Existen muchos niveles de conocimiento divino. La cabalá enseña que en la Ley¹¹ está cifrado el código de cómo elevar nuestra alma cada vez más, para que —dando cada vez más de sí misma— pueda acercarse a Dios y percibir Su presencia, la *Shejiná*, con una intensidad siempre mayor. Tanto en las obras de los cabalistas como en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño, esta presencia de amor divino se describe en términos de luz y luminosidad, y habiendo comprendido esta sola metáfora, gran parte de la poesía de Bonifaz Nuño adquiere dimensiones que rebasan enormemente su sentido más literal.

Sin entrar directamente en la discusión de los cabalistas,¹² me parece pertinente abordar, aunque sea de manera muy breve, las nociones

de las *sefirot*, los “vasos” conductores de luz, y la disminución de ésta para poder ser recibida en el mundo.

En los diferentes tratados cabalísticos se entiende que la luz perfecta sólo puede existir en el *ein sof*, el mundo “sin fin” que fue el estadio anterior a la Creación, y que revela la unidad y unicidad de Dios. En este estadio existe el circuito infinito de dar y recibir. Si la luz del *ein sof* llegara a inundar el mundo de la creación, la destruiría. Pero para que pudiera haber vida —y también objetos inanimados— alguna luz tendría que penetrar hasta el mundo de la creación, y para que esto pudiera efectuarse, tenía que darse una contracción o implosión de la luz del *ein sof*, y a esta contracción se le llama *tsimtsum*. Pero esto se llevó a cabo, y sigue llevándose a cabo, mediante varias etapas de causa y efecto fuera de toda dimensión tempo-

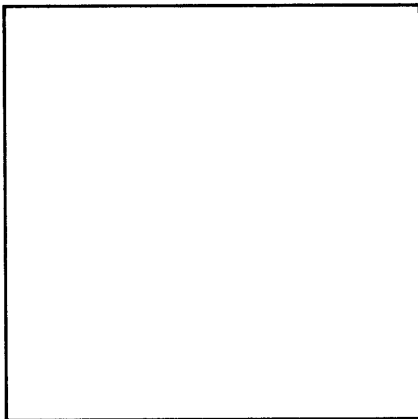
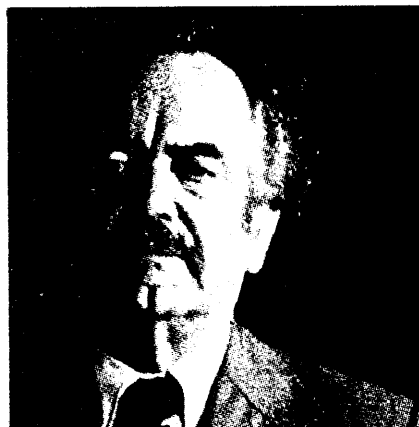
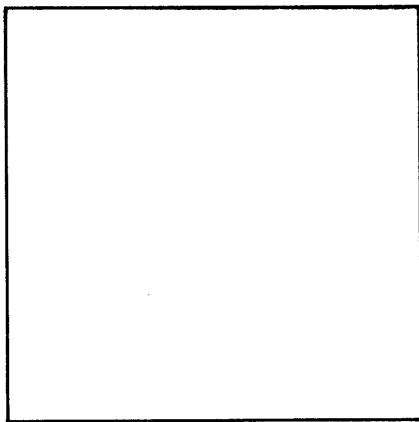
ral. Estas etapas de transformación luminosa se dan gracias a una combinación de vasos y emanaciones que se denominan *sefirot*, hasta el momento en que se llega al mundo de la creación, que es la manifestación más débil —y al mismo tiempo más densa— de esa luz. Cada vaso sólo recibe la luz que puede tolerar, y es incapaz de recibir más hasta que aumenta su capacidad de compartir.

Sucede lo mismo con los hombres, que con los animales y los objetos que reciben las diferentes intensidades de luz divina, ya que todo lo que puebla el mundo que nosotros conocemos también forma parte de esa cadena que se originó con la Creación, y esto explica por qué Dios dio forma a un mundo imperfecto: al darse el *tsimtsum*, cuando el primer vaso se sintió despojado de luz, nació el deseo de recibir (ya que no se extraña lo que no se ha perdido), pero para evitar el pan de la vergüenza (vse. *supra*), tenía que recibir con el fin de compartirla con los niveles inferiores. El hombre, para merecer lo que recibe, necesita compartirlo, y al compartir, entregarse al prójimo, éste recibe más luz, lo cual lo lleva a compartir con su prójimo, así, hasta que la humanidad como un todo íntegro haya atraído merecidamente una porción de luz más intensa. Se habla de esto cuando se hace referencia a la época mesiánica o la edad de Acua-

rio. Pero también funciona —y debe funcionar necesariamente— en un nivel muy personal: la salvación empieza con ese mandamiento que ya vimos: *amarás a tu prójimo como a ti mismo*.

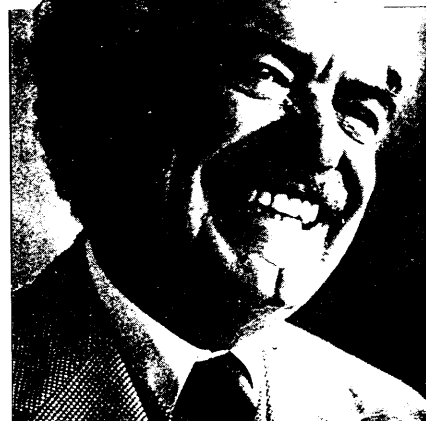
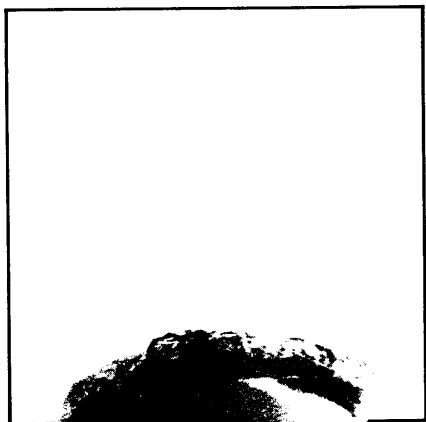
En resumen: Dios, para poder compartirse, tenía que llevar a cabo la Creación, pero lo que en ella iba a existir tenía que desear lo que su Creador le ofrecía, o este ofrecimiento carecería de sentido. Si Dios hubiera creado un mundo y, por ende, seres humanos perfectos —sin la posibilidad de ser atraídos por el mal— no tendrían la oportunidad de merecer la luz divina mediante sus buenas acciones: un ser perfecto —como Dios— no necesita nada. El alma de un ser imperfecto, en cambio, añorará la luz perdida en el *tsimtsum* e intentará recibirla para compartirla, bañándose así en luces cada vez más intensas, impregnadas de la *Shejiná*, la presencia divina. Éste, según la cabalá, es el sentido último de la Creación.

Con esta información previa, resulta comprensible que en la poesía amorosa de Rubén Bonifaz Nuño se hable de la amada en términos de luminosidad, y no importa que se hable de un amor entre seres humanos o del amor que un hombre puede sentir por Dios mismo, puesto que son —como ya descubrimos— eslabones de la misma cadena de la Creación. Esto también posibilita que se mezclen los diferentes niveles amorosos, que el lector no sepa exactamente de qué “objeto amoroso” se está hablando. Explica, asimismo, por qué el acto de amar es un gesto de entrega que pierde todo sentido si ésta no es aceptada (va paralelo a la idea del *tsimtsum* original: si no hay contracción, no hay deseo de recibir y no hay vida, mucho menos amor). Y por qué el amor carnal que sólo sea producto del deseo de recibir para uno mismo termina en narcisismo estéril y en el hastío, si no en la violencia y



la búsqueda de paraísos artificiales que no son sino vías rápidas y prácticamente incontrolables hacia el estado mental y físico que siempre han anhelado los cabalistas, maestros del *zen* y otras disciplinas metafísicas.

En el "Canto del afán amoroso", de *Imágenes*, se complementan y enriquecen el amor humano y el divino. La mujer, como meta de la búsqueda amorosa del poema, es quien posee el deseo de compartir, y es el hombre quien desea recibir su "luz". Esta situación también existe si la mujer en cuestión es la Virgen María —en representación del amor divino, según el universo católico—, aunque la luz sería mucho mayor, en verdad insoportable, de no ser filtrada por la "humanidad" de su transmisora. Así, en efecto, se trata del mismo amor, la misma luz, sólo que en diferentes intensidades.



En el poema "9" del "Canto... ", el amante toma el papel del "vaso" receptor (utiliza la palabra exacta) de la luz amorosa. Y para que no exista duda sobre la procedencia y el significado de estos conceptos, agrega un sinónimo de ese "vaso": alma. El planteamiento del poema, cuando es visto en estos términos cabalísticos, es fácil de entender. Se trata de una súplica: que la amada no pretenda que el amante reciba todo el amor que ella ofrece. Escribe que "la soledad" (el deseo de recibir) de su alma está llena de ella, que son espejos exactos para su forma, pero que ella siempre cambia, se renueva constantemente, crece, y esto causa un rebasamiento de sus posibilidades: "y al ser siempre distinta escapas siempre". Por esto, la amada también está sola: no puede compartirse como ella desearía.

Pero en el fondo la súplica se hace como defensa:

No me duelas, pidiéndome
que retenga tu luz total, amada.
En vuelo, las palabras deshojadas
sienten tu amor tangible,
soportan el deseo
de tu presencia mística en el canto.

"Canto del afán amoroso" es un poema de juventud, pero contiene la semilla de la complejidad amorosa que se volvería típica de la obra de Bonifaz Nuño, aunque la naturaleza y la riqueza de esta complejidad no han recibido la atención suficien-

te. Para ver la continuidad de estas preocupaciones, se pueden tomar unos versos del poema "63" de *El ala del tigre* que fue publicado en 1969:

[...] Vestido frágil
de tu cuerpo desnudo. Vasos
que en la memoria te contienen.
Luz del fuego en torno de la flama.

Amor tan sólo sostenido
por tu mirada que lo mira,
mi amor [...]

En *La flama en el espejo*, el libro más intensamente cabalístico y alquímico de Bonifaz Nuño —tal vez más que *Siete de espadas* porque se entrega más generosamente—, es constante el empleo de la luz —y sus diferentes manifestaciones: fuego, flama, incendio, lumbre, etcétera— como una metáfora de la dinámica de la entrega y el recibimiento para compartir. *La flama en el espejo* es un libro en que el amor deja de existir en un nivel carnal. Esto ya había sucedido en el "Canto del afán amoroso", pero en ese poema, como ya hemos visto, existe el amor en un doble nivel; oscila entre el humano y el divino, el carnal y el místico. En *La flama en el espejo*, sin embargo, los dos niveles están perfectamente asimilados: se trata del amor a secas. Los términos corporales que se utilizan, como en toda la poesía mística a partir del *Cantar de los cantares* (*Sbir HaShirim*), son inevitables porque no disponemos de otro vocabulario que no sea humano. Con esto no debe inferirse que se trate de un libro de amor místico. No es así. Lo que sucede en *La flama...* es que la diferenciación entre lo místico y lo humano carece ya de sentido. Sólo se presenta el amor en muchos y variados matices, desde el deseo hasta la satisfacción de quien satisface, clave de la idea de la redención, de la era mesiánica.

En el poema "1" de *La flama en el espejo*, uno de los centrales del

volumen —tanto por su ubicación como por su importancia—, a esta discusión se une la de la inocencia, tema que no suele manejarse en las reflexiones sobre el amor. Pero aquí la inocencia es una etapa previa, es parte del *tsimtsum*, anterior a la formación de la cáscara del ego, una vuelta a la canción no aprendida de los pájaros, pero con toda la capacidad receptora y transmisora de los seres humanos. En este poema, el amor habla en “lengua de niños”; “absorto/ la escucha el centro más profundo/ del alma dulcemente herida”. El amor es, además:

Perfecto idioma de menudas
ventanas abiertas a vastísimas
luces, puente sólo transitado
por inocentes pasos, juego
de hacer y de dar en compañía.

Así, el amor no sólo satisface una necesidad, sino que llega al corazón mismo del concepto de la salvación de la especie, de la supervivencia del hombre, porque es capaz de “frenar” a los “soberbios”, según se ve en el siguiente poema, el “11”. Es la raíz de todas las posibilidades, la cura de todos los males del espíritu, el símbolo del bien que, en sí, es una bondad expansiva e infinita. En el poema “p”, dedicado a Domingo de Resurrección, esta metafísica, esta vida plena del alma, se ve en su expresión más sublime y más sencilla:

Porque la luz es buena, mira
la luz, y la aparta y la desnuda,
y ennoblece el fuego que en sí misma
guarda, y sobre el alma lo difunde;
y lavada queda el alma herida
oscura de antorchas instantáneas.

En este sentido cuando, en el poema “17” del “Canto . . .”, el poeta habla de su amor como una “ventana” que es un “puente” cuyo “cristal no retiene la luz” de la amada, es porque se refiere a un amor que es más grande que él, que sus vasos, y él lo reconoce así. Porque el cuerpo del

amor también alumbra, y como puede ser fuente de goce, también puede herir y abrir una llaga difícil de curar. Según el universo metafísico manejado por Bonifaz Nuño, esta herida consiste en el deseo de recibir un amor que, a pesar de estar presente, no desea compartirse y se convierte en fuente de tristeza y melancolía: el alma, cuando se traba de esta manera, puede enfermarse gravemente.

El amor, la herida y mística amorosa

Fray Juan de los Angeles, místico franciscano español de fines del siglo XVI, desarrolló hermosa y apasionadamente el tema de la “herida” y la “enfermedad” amorosas. En su tratado *Lucha espiritual y amorosa entre Dios y el alma*,¹³ analiza muy de cerca la dinámica de esta “enfermedad” a partir de una serie de autores clásicos y, otros, casi contemporáneos suyos, como Santa Teresa de Jesús. Basándose en los escritos de ella, Juan de los Angeles aduce lo siguiente:

No se puede encarecer ni decir el modo con que Dios llaga un alma, y la grandísima pena que le queda después de la llagada, que es tanta que le hace no saber de sí. Mas esta pena es tan sabrosa, que no hay deleite en la vida que dé tanto contento. Querría el alma, si pudiese, estar siempre muriendo deste amor. Esta pena y gloria, que juntamente y a una sentía en mi alma, me traía desatinada, de manera que no alcanzaba a entender cómo podía ser aquello.¹⁴

El dolor y el goce simultáneos producidos por la llaga del amor divino encierran la paradoja de la mística muy peculiar de Santa Teresa, pero el planteamiento de las teorías de Juan de los Angeles apunta en otra dirección tal vez igual de paradójica, aunque tan aplicable al amor divino como al humano, porque desde el punto de vista del autor de la *Lucha espiritual* . . ., el dolor es do-

lor y siempre duele, pero su fin es la conquista —para él— de las atenciones amorosas de Dios. Si bien es cierto que únicamente los masoquistas gozan al ser castigados por un ser humano (sólo Teresa de Jesús sabe cómo se siente ser llagado por Dios), según la visión de Juan de los Angeles, la herida es una especie de canal de apertura, una “entrada” hacia el amado, un punto de unión muy parecido a la “línea de luz” de la cabalá, que une los diferentes niveles de las *sefirot*:

La línea de Luz que descende del Infinito al vacío es como un conducto tenue por el cual la Luz del Emanador desciende hacia el ser iluminado, y es mediante esta Línea de Luz que el Emanador y el ser iluminado se unen. [. . .] El “Sendero Angosto” en que la Luz se transforma en una sola y limitada Línea de Luz deviene el lugar en donde el Creador (Dios) y Sus creaturas pueden encontrarse.¹⁵

El monje, al reflexionar sobre el bloqueo de este canal, la ausencia repentina de la luz que por él circulaba amorosamente, ofrece el siguiente razonamiento:

Marco Tulio en sus *Cuestiones tusculanas*, dice que la tristeza causada del intenso deseo de conseguir lo que se ama es llaga del corazón y enfermedad del alma. Y dice bien, porque la esperanza y el deseo, en cuanto lo son de algún bien, causan delectación; mas la ausencia real de ese bien induce y acarrea aflicción y tristeza [. . .]¹⁶

Ésta suele ser la tristeza expresada, de manera muy natural, en los poemas amorosos de Bonifaz Nuño. Desde *Tres poemas de antes* se conjugan los conceptos de alma, ausencia y tristeza. En el poema “2” de “Acaso una palabra”, por ejemplo, se lee este cuarteto:

No sé. Todas las noches te he soñado;
por eso sufriré todos los días.
No lo puedo evitar; tú lo decías:
no olvida el corazón cuando se ha
dado.

Aquí ya están presentes la ausencia y la tristeza, combinación común en la mayor parte de la poesía amorosa, pero el soneto concluye con la noción de lo desalmado que equivale a la desubicación total, al desencuentro: el haber perdido el “conducto”, la “Línea de Luz” descrita por Luzzato:

O la angustia de golpe me desalma;
barco sin playa soy, puerta sin llave,
soledad sin espejo: estoy en vela.

Cuando en el primer poema de *El ala del tigre* se lee: “Por amor de qué amor preguntas?/ ¿Por qué te dueles, alma mía?”, sabemos que en el fondo del poema está la ausencia, la tristeza:

Mira: vuelven ahora y giran
los verdes huesos de la noche,
y aova la tristeza, y colma
la muerte sus moscas en delirio.

Las moscas en la obra de Rubén Bonifaz Nuño constituyen un símbolo recurrente de la corrupción, la decadencia y la muerte. En el largo poema titulado “Preludio” —publicado en 1950—, se incluye un sonetillo (tal vez endeudado con *Nostaliga de la muerte* de Xavier Villaurrutia) en que la muerte es enfocada como un doble soporte de la vida: muerte-vida-muerte: “que la vida mansa y lenta/ es sólo un puente tendido/ entre la muerte y la muerte”.¹⁷ Así, se establece un antecedente de lo que ocurre en el primer poema de *El ala del tigre*: la muerte indicada por la presencia de las moscas no es sino un preludio de la vida, de un nuevo nacimiento:

En muelles de vencidas flores,
para largos viajes respiramos.
Como los árboles, partimos
en años de raíces. Lejos,
las islas del alba sepultadas.
Y cansados de esperar, nacemos.

La tristeza descrita por Juan de los Angeles, como ya se ha visto, proviene de la separación de los amantes. Pero la originalidad del planteamiento del franciscano reside en la fuente de sus argumentos, la lucha entre Jacob y el ángel, cuando lo acostumbrado era remitirse a *Shir HaShirim* (el *Cantar de los Cantares*) para hablar de la relación entre los Esposos, entre Dios y la Amada. En este poema atribuido a Salomón, la enfermedad del alma —la enfermedad del amor— resulta evidente. La interpretación de este fenómeno, sin embargo, no lo es tanto, y existe una enorme diferencia interpretativa entre los escritos de teólogos judíos y cristianos al respecto. Juan de los Angeles, para exponer su interpretación peculiar, se basa en Génesis, capítulo XXXII, versículos 25-33, en donde Jacob, por temor a que su hermano Esaú guardara intenciones de perjudicarlo a él y a su familia, ya había mandado a todos los suyos al otro lado del Yabok, para quedar absolutamente solo. Es entonces cuando lucha con un hombre durante toda la noche hasta que está a punto de rayar el alba. Ya que este hombre se da cuenta de que no podrá vencer al patriarca, “lo toca en lo hueco de su muslo” como un último esfuerzo por triunfar; le daña en un nervio y le desencaja la pierna, pero aún así no logra someterlo. En ese momento exhorta a Jacob a soltarlo porque está amaneciendo, pero éste —en vista de la extraña petición que le acaba de hacer—, se da cuenta de que se trata de un ser sobrenatural, y se niega a liberarlo si no lo bendice antes.

El ángel, entonces, le pregunta cuál es su nombre, y Jacob contesta, después de lo cual aquél anuncia que: “Ya no más será llamado tu nombre Jacob, sino Israel, porque has luchado con Dios y con hombres, y has prevalecido”. Israel, aprovechando la ocasión, pregunta por el nombre de su contrincante,

pero el ángel se opone, y lo bendice en ese momento.

La negación del ángel a revelar su nombre ha provocado, parece, la creación de toda una especialidad teológica cuyos adeptos se dedican precisamente a esclarecer el enigma. No ofreceré aquí un resumen de las teorías; sólo diré que Juan de los Angeles lo considera como un mensajero de Dios, o Dios mismo; lo cual me parece más que válido en vista de que la palabra *málaj* en hebreo —mensajero, ángel— a veces se utiliza de manera intercambiable con los numerosos nombres divinos. Escribo el franciscano:

Admirable lucha por cierto ¿Dios con un hombre y que el hombre venza a Dios? ¿y que Dios lllore y humildemente pida que el hombre le suelte como vencido y rendido? Yo, aunque entiendo que a la letra el fin deste duelo fue dar el Señor confianza a su amigo Jacob y quitarle el miedo que tenía de su hermano Esaú dejándose vencer, siendo todopoderoso, en el sentido espiritual y místico se me trasluce una muy más admirable lucha que ésta, donde real y verdaderamente el hombre vence y Dios queda vencido. ¿Y qué lucha puede ser ésta sino de amor? Porque si no es amando, ¿quién podrá luchar con Dios?¹⁹

En 1946, Bonifaz Nuño publicó un soneto titulado “Jacob” que reseña poéticamente el relato anterior. La primera clave de la relación del poeta con las ideas de Juan de los Angeles se da en el segundo terceto de este poema:

Fruto esbelto del cielo amanecido
ardió Jacob de amor, en su mirada
tras el ángel en fuga ya vencido.

Juan de los Angeles compara la herida de Jacob con la que se menciona en *Shir HaShirim*, y explica que el verbo “herir” en hebreo está emparentado con “descorazonar” y “hechizar”; así, llega a la conclusión de que en esta lucha hubo una especie de “embrujo” semejante al

que percibe entre los Amantes en el *Cantar*. . . Un embrujo mutuo, un enamoramiento, entre un mortal y Dios. El hombre, queriendo acercarse a Él, entabla una lucha con la divinidad cuya meta es herirla. Dios, quien desea que esto ocurra, se deja vencer. (En términos cabalísticos, permite que Sus emanaciones le alcancen.) El hombre, a su vez, es herido por Dios, y queda, entonces, perdidamente enamorado de su Creador, con todos los riesgos y ventajas que esto implica.²⁰

En el tercer soneto a la sulamita, Rubén Bonifaz Nuño se refiere al “embrujo” —mediante un cabello— practicado por la que enamora a Dios, y no resulta gratuito que juegue con los conceptos de luz y sombra. El soneto comienza de esta manera: “Bajo la sombra —luz— de tu cabello/ me viste tú [. . .]”²¹ En el primer terceto, sin embargo, se

relación que se volvería cada vez más importante en la obra de Rubén Bonifaz Nuño:

[. . .] confesar por una parte que está herido, sin negar al alma el nombre de esposa y hermana, y esto con el mirar de un ojo, y por otra mandarle que no le mire, y que quite de Él los ojos, y juntamente que le tenga en su corazón como sello y en su brazo como memorial perpetuo, argumento bien claro es de que hay mirar que desagrada al Esposo y le hace huir, y mirar que le hechiza y roba el corazón. Y así es, que cuando se muestra desdénoso y sañudo, es de verse mirar con ambos ojos: de manera, que uno le hiere, y dos le destierran.²²

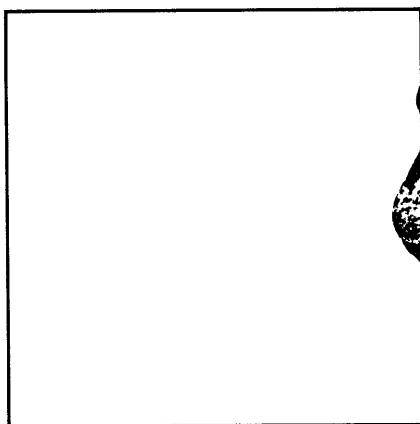
En este sentido, el amante triunfa al convertirse en la materia amada cuando logra herir al objeto de su amor, a Dios. El Creador, por otra parte, deseando que los hombres (y las mujeres) se le acerquen, que se

enamoren de Él, se deja herir y “vencer” porque, a fin de cuentas, así se vence la inclinación al mal en los seres humanos, finalidad que Él siempre ha procurado según los teólogos de los tres grandes monoísmos.

Como ya se ha señalado, la dinámica de este amor divino también se encuentra en el amor humano; funciona según esquemas parecidos. El amante busca ser herido por la amada (o viceversa), lo cual provoca el asedio amoroso en que ella también se deja herir, y los dos —vencidos— triunfan sobre la soledad, íntimamente compenetrados. Esta situación se da como un ideal en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño: en el nivel de la pareja humana, es una esperanza, un sueño fugazmente realizado que se convierte en la añorada edad de oro de una memoria ya no compartida. Aun cuando el amor adquiere estos atributos, la dinámica dibujada por Juan de los Angeles sigue vigente: el (o la) amante se deja herir de quien no desea compartir su “luz amorosa”, y la melancolía empieza a gobernar al herido, o la herida. Ésta es la llaga de amor, lenta de cicatrizar, que ya hemos mencionado.

Cuando dos almas logran “iluminarse”, según los cabalistas se trata de almas gemelas, como se vio brevemente hace unas páginas. El alma siempre está consciente de que está buscando a su otra mitad, y según la cabalá, es muy posible que ni siquiera coincidan en una vida dada, sino que tendrán que hallarse en alguna otra encarnación, después de haber cumplido el *tikún* que las almas requerían para purificarse, proceso muy parecido al del *karma* hindú.

Este concepto está presente a lo largo de la obra de Rubén Bonifaz Nuño, desde “Canto del afán amoroso” hasta *Albur de amor*. En el “Canto . . .”, por ejemplo, en el poema ‘4’, escribe que:



nota la influencia inconfundible de Juan de los Angeles:

Innumerables fueron las mujeres,
mas de tu ser no excluyes a ninguna:
con los ojos de todas tú me hieres.

En el capítulo VI de su *Lucha espiritual entre Dios y el alma*, Juan de los Angeles, a partir de *Shir HaShirim*, abunda en el nexa que existe entre los ojos, la mirada y la herida,



Sólo soy un espejo para el ala
de un ángel dividido, que así siente
que le soy necesario, y dulcemente
a mi dolor su claridad iguala.

En el poema siguiente, continúa explorando esta noción: “sonámbulos/ buscábamos a tientas el acorde/para nuestro gemido solitario”. El poeta sigue esta pauta en su próximo libro, *El manto y la corona*, cuando en el poema “29”, se vuelve aún más explícito en cuanto a la búsqueda de “la otra mitad”, del “alma gemela”:

Y mis enfermedades, mi desdicha,
mi soledad que nada
consegua quitar, ¿qué cosa fueron
si no lecciones duras
de amor, que me obligaban a buscarte?

Cuando sentí que estaba solo
supe que tú existías.

[...]

Cuando jugaba estando solo
jugaba a estar contigo.

[...]

Ya ves por qué te quiero bien ahora;
mi amor no es cosa nueva.

Como a la muerte, irremisiblemente,
desde el nacer te estaba destinado.

En *Los demonios y los días* también aparece el concepto de las almas gemelas, sólo que en este libro se ve dentro de un contexto que no puede sino calificarse de trágico, acorde con el tono del resto del volumen: dolido, producto de un sufrimiento que se tolera porque se es hombre en un mundo que no ha comprendido lo que esto significa:

Incompletos somos, mutilados
horribles
que nos deshacemos buscando a
tientas,
en otros, los miembros que hemos
perdido.

Lo que sucede en el nivel personal también ocurre, como hemos visto, en el cósmico, ya que existe una compleja cadena metafísica — aunque real— entre el mundo del *ein sof*, la luz infinita de Dios, y el mundo de la creación, la nuestra,

pasando por una serie de etapas diseñadas para establecer nexos entre los mundos y volver el nuestro habitable y, además, capaz de alcanzar estadios cada vez más perfectos.²³

En la poesía de Rubén Bonifaz Nuño, sobre todo a partir de la última etapa —desde *El ala del tigre* hasta *Albur de amor*— hay repetidas referencias a la Creación, al acto de crear, y la generación de la vida. Estas referencias suelen hacerse dentro de un contexto de lucha muy parecida a la evocada por Juan de los Angeles, sólo que el marco de referencia es mucho más amplio. En lugar de una lucha entre el alma y la divinidad, somos testigos de la materia que lucha consigo misma y que sólo se reconcilia cuando de esa lucha ha surgido la chispa, la explosión vital, el *big bang* o, en términos cabalísticos, los instantes posteriores al *tsimtsum*.

En los símbolos y las metáforas que el poeta emplea campean las nociones de la inercia, la violencia, los golpes, la guerra, la confusión, el desorden, los contrarios, el combate, las armas, el sacrificio, los escombros, la victoria, los despojos, el relámpago, la semilla, lo doble y la reconciliación. Con este recuento, se vuelve evidente que existe la tentativa de explicar la existencia de fuerzas contrarias que buscan imponerse para reconciliarse y, después, unirse. Es una lucha, sin embargo,

carente de una carga moral *a priori*, porque —en los términos cabalísticos y alquímicos manejados por el poeta— estamos hablando de la materia y su lucha por la existencia, dado el deseo de recibir con que fue dotada por la Causa sin Causa en el momento inmediatamente posterior al *tsimtsum*. O, en todo caso, la única carga moral de la materia, como la primera asumida por el ser humano era reproducirse, compartirse, transformarse, reconciliarse, perfeccionarse.

En esta guerra está cifrada de antemano la paz, el justo acomodo de los elementos que buscan su lugar en la cadena de la Creación para formar parte de ese pacto que Dios celebraría con sus creaturas: primero con Adán, renovado con Noé, ratificado con Abraham, Isaac y Jacob, y reafirmado con Moisés: el mundo pertenece a los hombres; fructifi-



quen y multiplíquense, hagan de la tierra un lugar digno de ser habitado por hijos Míos, y por todas Mis creaturas. Así, podrán contar con Mi apoyo.²⁴

El corazón de la espiral es una hermosa alegoría sobre la Creación y la creatividad que existe en múltiples niveles: el cósmico, el físico, el humano y el espiritual. El primer poema habla del amor, el fundamento del libro, parafraseando el Pervigilio de Venus: “Ahora ha de amar aquel que amó;/ ha de amar ahora el que no ha amado”.²⁵ El poema está imbuido de la creatividad femenina, el impulso de la creación, sea de la materia en el sentido divino, de los seres vivientes —de los primeros y de su descendencia— o del arte, la creación del hombre por excelencia.

Es en el poema “a”, sin embargo, en donde se establece la dinámica de la lucha dentro de la cual se irá dando la pauta de la reconciliación y la creatividad:

Antes de las uniones; antes
todavía que el rostro del desorden
abriera los ojos; en el sueño
anterior al desorden mismo,
entre la inercia, el golpe, la discordia;

cuando en un cuerpo solitario
llevaban turbias guerras las semillas
confusas, la vigilia armada
de los impulsos combatientes
era ya el santo y seña de la alianza.

En el momento anterior a la creación la voluntad de crear ya existía; sólo faltaba que la materia —que ya llevaba impresa su “misión”— pudiera ponerse en movimiento. Más adelante, esto se aplica a la vida misma, y se percibe también la presencia de la contienda amorosa en la tradición de la *Lucha espiritual*. . . :

Frente a frente, los perfiles puros
hacen los rostros de la vida
y los reconcilian combatiendo.

[. . .]

Transcurso del espacio; tiempo
en la materia coronada;

luz del polen en los pistilos
tenebrosos de la flor en armas.

En la abertura meridiana
del centro de sombras, ella cumple
la unión libertaria, la conquista
refleja, el combate frente a frente.

La conciencia del combate amoroso sigue presente en *Albur de amor*, aunque en este libro, a diferencia de *El corazón de la espiral*, representa sólo un aspecto de la gran reconciliación que se efectúa entre los distintos niveles del amor humano visto a través de símbolos indígenas, bíblicos y occidentales. Las situaciones en que se dan, además, pertenecen a diversos ámbitos de la existencia cotidiana, algunos fácilmente reconocibles por su carga de “folclor” urbano y musical, y otros no tanto porque pertenecen a los sustratos psicológicos del mexicano. En el poema “11” de *Albur de amor* hay un buen ejemplo de esta lucha muy humana en que la amada vence al amante. Se ve, asimismo, que esta victoria es sólo relativa, una “treta” para que ella, a su vez, se convierta en la materia amada, en la conquista merecida del amante.

Yo, derrotado y pobre, el alto
regocijo soy de tu victoria;
te doy placer con mis escombros,
con mis despojos te celebro,
a fuerza de hambre te desnudo.

La finalidad de esta dinámica, como ya se ha dicho, no es sino la reconciliación de los contrarios, la búsqueda de sentidos en lo que no se comprende, la posibilidad de dar un paso más hacia la meta de la humanidad, ser luz que regresa a su fuente. *La flama en el espejo* es el libro que más se ocupa de este tema, y en él se discute en los francos términos de la salvación y la resurrección de los muertos. En otras palabras, la última derrota de la muerte para dar lugar a la vida eterna. *La flama en el espejo* es un canto de amor más allá de los cuerpos,

y muy cerca de la luz que engendró el amor en un principio, en *el principio*.

La resurrección, de hecho, es el *leitmotif* que une todo el libro. A veces se le llama por su nombre; otras, se habla de nacimiento. También hay poemas en que se habla de la “primavera”, pero, en esencia, siempre se está hablando de lo mismo. Sólo daré tres ejemplos de las numerosas referencias que se encuentran a lo largo de todo el volumen. El primero es del poema “j”; el segundo, del “p”; el tercero, del “10”, el poema con que se cierra el ciclo:

Y de su voz vencido, a salvo
con el resguardo de sus alas,
ya conducido por su mano,
de claras almenas protegido,
colmado, junto y en silencio
miro venir mi primavera.

Día de renacer; festivo
rocío de mayo en que se funde
el hielo de la luz cuajada.
Sustancia animada que revive
la flor aérea, la celeste
cosecha de la gloria; júbilo
bautismal del aniquilamiento
para resucitar; sepulcro
donde enraiza el alba nueva.

Se vuelve aérea, vibra diáfana
la losa del sepulcro; leve,
despega con las alas mansas
de la respiración; los párpados,
incendiados por alegres lumbres,
la ceguera aprietan, sepultada;
la rompen. El resucitado
remonta la memoria; mira
en la tercera luz del alba.

En la reconciliación de los contrarios, en las fuerzas materiales, sexuales, genéticas, e ideológicas que se citan de manera combativamente amorosa —o amorosamente combativa—, se cifra la redención en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño. El hombre debe sobrevivir para convertir al mundo en un lugar

digno de ser habitado por seres humanos. Y el alma, desde luego, es el lugar del encuentro porque existía desde antes, y existirá después. La vida anterior al nacimiento se reencontra con la vida más allá de la carne cuando el alma se ha purificado durante su tránsito mundano: cuando la serpiente —según la visión indígena— se muerde la cola, reconciliando su principio y su fin. En el poema “z”, se evoca este estado latente de lo humano inmaterial:

No estabas muerta, mas dormías;
escondida estabas; como en sueños
te estirabas, alma, preguntando.

El amor, visto así —como una emanación del alma—, no sólo trata de la unión de los deseos morales y corporales de dos individuos. En cada unión hay un microcosmos, una nueva representación de lo que ocurrió en el principio. Los símbolos amorosos de Bonifaz Nuño, entre sacados de fuentes muy diversas —la Biblia, la cabalá, la alquimia, la alta magia, la escultura y poesía indígenas, la literatura clásica—, también encuentran en esta poesía una fusión, a veces violenta, pero que siempre da lugar a vida nueva y que renace, como arte, en cada lectura. La poesía es el último eslabón, es luz que regresa.

Notas

1. Al morir el ángel —“Tangible poesía verdadera/ del otro cielo [...]”—, su canto, “su invisible música” se convierte en realidad. [*La muerte del ángel*, “8” y “10”, pp. 15, 16. Véase Bibliografía Directa.]
2. *Albur de amor y Pulsera para Lucía Méndez*. (Para la identificación plena de los poemarios de Rubén Bonifaz Nuño, consúltese la Bibliografía Directa. Las páginas que se indican en estas notas corresponden a *De otro modo lo mismo*, salvo el caso de *Tres poemas de antes*, *As de oros*, *El corazón de la espiral* y *Albur de amor*. Cuando puede indicarse la procedencia de un verso o un poema dentro del texto de este artículo, sin entorpecer su lectura, lo haré para obviar la necesidad de que el lector acuda a una nota. En el caso de otros autores, sin embargo, siempre incluiré la fuente en esta sección de notas, como lo he venido haciendo.
3. *Los demonios y los días*, p. 123.
4. *Loc. cit.*
5. *El manto y la corona*, “28”, p. 203.
6. *Ibid.*, p. 202.
7. *El ala del tigre*, “9”, p. 360.
8. *El manto y la corona*, “28”, p. 203.
9. En el “Banquete” de Platón existe un concepto parecido aunque las explicaciones que ofrece el filósofo griego tienen poco que ver con las teorías cabalísticas. Según Platón, el hombre primitivo era de naturaleza doble; era “[...] redondo; su espalda y sus costados formaban un círculo; tenía cuatro manos y cuatro pies, una cabeza con dos rostros que veían en direcciones contrarias [...]; también cuatro orejas y dos partes pudendas [...]. Terrible era su fuerza, y los pensamientos de sus corazones eran grandes y atacaron a los dioses”. Según este relato, había tres sexos: el masculino, el femenino y el masculino-femenino (el andrógino). Para castigar su afrenta a los dioses, Zeus decidió cortarlos por la mitad para que, así, resultaran de más “provecho”. Después de la división, “las dos mitades del hombre, como se deseaban cada una a la otra, se unían y se abrazaban mutuamente, anhelando volverse de nuevo una sola entidad [...]; cuando una de las mitades se moría y la otra sobrevivía, el sobreviviente buscaba otra pareja, hombre o mujer, como los llamamos [...]”. Platón continúa explicando que esos seres que originalmente eran andróginos buscaban, para formar una pareja, alguien del sexo contrario. Los que eran hombres, buscaban a hombres; las que eran mujeres, a mujeres. El alma vista cabalísticamente, sin embargo, proviene de una sola fuente, Dios, quien encierra a ambos sexos. La división ocurrió cuando las almas —que ya existían— asumieron cuerpos después de la creación. Así, la reunión de las almas

gemelas, según las fuentes cabalísticas, siempre se dará —si es que se da— entre miembros de sexos diferentes. [La cita de Platón proviene de: *The Philosophy of Plato. The Jowett Translation*. Pról. de Irwin Edman. New York, Random House, 1928, pp. 353-356. (Modern Library)]

10. A pesar de que la palabra suele pronunciarse de manera esdrújula en castellano, cábala, me parece que no existe una razón de peso para no pronunciarla como lo hacían los cabalistas españoles: cabalá, del hebreo *kabbalah*. Tengo otro motivo para insistir en esta pronunciación: la palabra “cábala” posee actualmente connotaciones de actividades que sólo remotamente pueden relacionarse con las prácticas y las vidas de los cabalistas, y muchas veces les resultan absolutamente contrarias. Al escribir cabalá, aludo al mundo del *Zohar*, “El libro del esplendor”; a Rabí Shimón Bar Yojái; al Ari, Rabí Isaac Luria; a Moshe Cordovero, Shlomo Alkabetz, Yósef Caro y Moshe Luzzato, entre muchos otros. En lo personal, me encuentro especialmente endeudado con la obra del cabalista contemporáneo, el doctor Philip Berg, quien actualmente dirige el Centro de Investigaciones Cabalísticas en Nueva York y Jerusalén, y la del doctor Aryé Kaplan.

11. La ley, para los cabalistas —y todo el mundo judío— consiste en los cinco libros de Moisés (Génesis, Éxodo, Levítico, Números y Deuteronomio), conocidos como la Ley escrita, y el Talmud (Mishná y Guemará), la Ley oral. Esta obra que tardó siglos en completarse, y que tiene las dimensiones aproximadas de la Enciclopedia Británica, discute y explica los cinco de Moisés (el Pentateuco o *Jumash* en hebreo), los profetas y demás sagradas escrituras, como los salmos, el Cantar de los Cantares, Job y los libros de Ruth y Esther.

12. He consultado, básicamente, para hablar de estos conceptos, los siguientes libros: Berg, Philip. *The Kabbalah Connection*. New York, Research Centre of Kabbalah, 1983, 224 pp.

Idem. *Kabbalah for the Layman*. New York, Research Centre of Kabbalah, 1984, 195 pp.

Krakovsky, Levi Isaac. *Kabbalah: The Light of Redemption*. New York, Research Centre of Kabbalah, 1984, s/f, 257 pp. + apéndice e índices.

Luzzato, Moses. *General Principles of Kabbalah*. Pról. de Philip Berg. New York. Research Centre of Kabbalah, 1984, 288 pp.

13. Juan de los Angeles. *Lucha espiritual y amorosa entre Dios y el alma* (antología). Buenos Aires, Schapire, 1944, 122 pp. (Colección Los Místicos).

14. *Ibid.*, p. 80.

15. Luzzato. *Op. cit.*, pp. 179-180.

16. Juan de los Angeles. *Op. cit.*, p. 80.

17. "Preludio", '6', p. 30.

18. Lo que aparece entre comillas son traducciones (mías) directas y literales del hebreo. Difieren un poco de las traducciones que suelen manejarse. La información explicativa que no aparece en el relato —las motivaciones de Jacob, por ejemplo—, están basadas en:

J. H. Hertz. *The Pentateuch and Haftorahs*. London, Soncino Press, 1973, pp. 123-124.

19. En realidad, la primera explicación que ofrece Juan de los Angeles —que Dios armó este "tinglado" para inspirar confianza en Jacob— es lo suficientemente débil como para que su segunda explicación —la que importa— resalte. Jacob ya era poseedor de la promesa divina de que de él descendiera una nación grandiosa; no tenía, en realidad, motivos para alarmarse excesivamente. Pero el patriarca, como el hombre precavido que era —renuente a depender de milagros y favores de Dios—, prefirió tomar las precauciones necesarias porque conocía muy bien a su hermano, y era de temer. Aquí resalta la enorme humanidad de Jacob: se sabía apoyado por el Todopoderoso (¿qué más influencias querría uno?), y aun así resuelve enfrentar la situación como cualquier hombre y con sus propios recursos.

Éstos son los detalles que lo absuelven de cualquier cargo de "usurpación" (Jacob significa "suplantador" y no "luchador" como pretende el monje): Jacob, más tarde Israel, "Príncipe de Dios", claramente era el mejor candidato para avanzar el "proyecto nacional" que había comenzado con Abraham. Esaú, a pesar de ser dueño de dos o tres cualidades —una de ellas era su intenso amor por su padre Isaac—, en comparación con su hermano, era un rufián —medio salvaje han dicho algunos comentaristas—, un hombre rústico carente de visión.

20. A pesar de que la teoría de Juan de los Angeles funciona admirablemente como una metáfora de lo que ocurre durante el enamoramiento divino —y también humano, desde luego—, cabe una pregunta importante: ¿era necesario que Dios enamorara a Jacob de esta manera? ¿No era Jacob ya un perfecto enamorado? Si tomamos en cuenta su biografía que abarca más de la mitad del libro de Génesis (26 capítulos), nos damos cuenta que era un hombre perfectamente entregado a la causa divina legada por su padre y su abuelo, misma que él, Jacob, adopta mediante una lucha activa, y no por una herencia más o menos clara, como en el caso de Isaac. (Ismael, medio hermano de éste, el primogénito de Abraham, también se convertiría en patriarca de "una gran nación": la árabe.) El asunto de quien seguiría a Abraham como lí-

der de quienes serían "los hebreos" y posteriormente "israelitas", fue resuelto mucho antes que el gran visionario de Ur Casdim envejeciera. Si hubo resentimientos —los sigue habiendo—, por lo menos no hubo un enfrentamiento como la que separó a Jacob de su hermano Esaú durante tantos años.

21. *Imágenes*, p. 66.

22. Juan de los Angeles, *op. cit.*, pp. 46-47.

23. Para más información sobre la reencarnación según la cabalá, véase: Philip S. Berg, *Las ruedas de un alma*. Trad. de Moshé Yanai, New York, Centro de Investigación de la Cabalá, 1986, 250 pp.

24. No se trata de una cita, sino de una especie de resumen de las numerosas menciones del pacto, la alianza, que se estableció entre Dios y el hombre.

25. "Poema anónimo, escrito probablemente en el siglo II de nuestra era. Atribuido a Publio Annio Floro". [Antología de la Poesía Latina. Trad. de Amparo Gaos y Rubén Bonifaz Nuño. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, pp. 233-243. (Nuestros Clásicos)]

1955), entre ellos: "Cuaderno de agosto" (p. 106)

Los demonios y los días (1956)

"Algunos poemas no coleccionados" (1956-1957)

El manto y la corona (1958)

Cañito llano a Simón Bolívar (1958)

"Algunos poemas no coleccionados" (1958-1960)

Fuego de pobres (1961)

"Algunos poemas no coleccionados" (1962-1965)

Siete de espadas (1966)

El ala del tigre (1969)

La flama en el espejo (1971)

—. *As de oros*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981, 87 pp.

—. *El corazón de la espiral*. México, Miguel Angel Porrúa, 1983, 47 pp.

—. *Albur de amor*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 87 pp.

—. *Pulsera para Lucía Méndez*. México, Plaza y Valdés, 1989, 28 pp.

Bibliografía directa

Bonifaz Nuño, Rubén. *Tres poemas de antes*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, 65 pp.

—. *De otro modo lo mismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1979, 472 pp.

Incluye:

La muerte del ángel (1945)

"Algunos poemas no coleccionados" (1945-1952), entre ellos: "Jacob" (p. 26) y "Preludio" (p. 27)

Imágenes (1953)

"Algunos poemas no coleccionados" (1954-

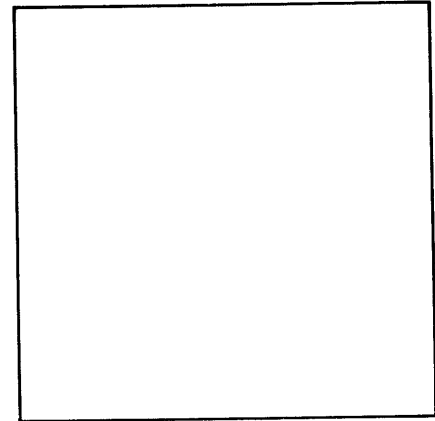
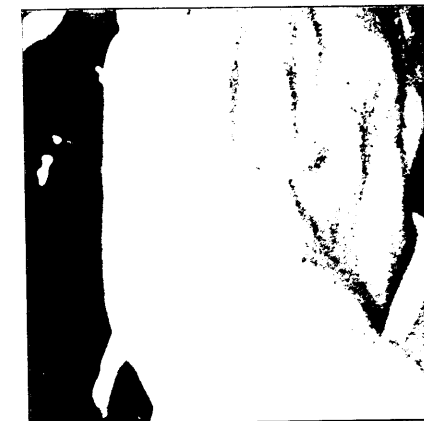
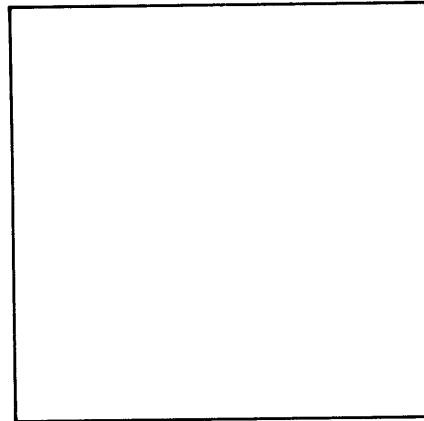
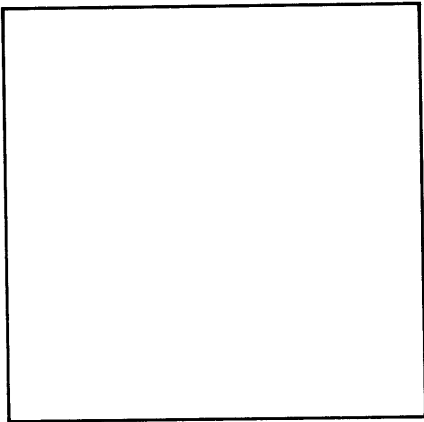


Ilustración: Francisco Toledo *Zoología Fantástica*

Fotografía: Lourdes Almeida

BORGES Y LA ESCRITURA

a Margarita, siempre

Enrique López Aguilar

1. Cuando Hispanoamérica descubrió, poco después de 1960, que poseía un escritor llamado Jorge Luis Borges y cuya obra era moneada de unos cuantos y que ese conocimiento tuvo que producirse a través del Premio Formentor, un reconocimiento europeo, se inició una larga discusión en torno a su trabajo literario, a veces desde la gratitud de los colegas (Cortázar, Arreola, Monterroso, Pacheco, Paz), hasta la curiosidad de los críticos (Barrenechea, Genette, Jurado, Rodríguez Monegal), y, desde luego, a través de la simple opinión de sus lectores: que si es un escritor para escritores, que si es muy bueno pero es fascista, que si es buen narrador pero mal poeta o que si *Ficciones* es su único libro meritorio. Ya en la vena de la facilidad, no faltaron los escritores que, escudándose en simplificaciones ideológicas, decidieron descalificar a Borges mediante patéticas discusiones (Collazos, Benedetti). Lo que esta breve muestra ofrece es la imagen de un autor desconocido

que, repentinamente, salta a la publicidad y al lugar común, al estado de referencia obligada para redefinir el artempurismo, el arte comprometido o la deshumanización del arte. Después de 1960 se hizo más fácil que en Hispanoamérica no sólo hubiera quienes enfermaran “de ruina y David Hume”,¹ sino también quienes fatigaran las páginas y condescendieran a la estupidez o a la felicidad de altos senos.

No pretendo demostrar la importancia de Borges a través de su influencia en las generaciones posteriores, ni defender la calidad de su obra poética, ni justificar sus declaraciones sobre política. Me propongo, más modestamente, perseguir el concepto que Borges fue elaborando sobre las relaciones entre el es-

critor y el acto de escribir, entre el texto y la realidad, porque creo que la nueva posición que él asume frente a la escritura es tan relevante que se coloca detrás, por negación o afirmación, de muchas de las direcciones de la literatura hispanoamericana contemporánea, y a veces más allá, hasta el punto de que el grupo *Tel-Quel* afirmó que los relatos borgeanos habían sustentado la teoría narrativa del *nouveau roman*, lo que no dejó de consternar a Borges: —no me desaliente, le respondió a Butor, no bien éste le declaró esas influencias.

Para aclarar las ideas de Borges sobre el acto de escribir recurriré a sus propios textos, lo que significa partir de una tautología que, en realidad, niega la apariencia de oscuridad que tanto aterra a muchos de sus presuntos lectores: Borges se explica siempre a sí mismo, su obra es autorreferente a fuerza de la cantidad de entrecruzamientos que la llenan, de tal manera que la erudición de un poema se explica en un ensayo, o la propuesta de un ensayo se

desarrolla en un cuento, o el cuento supone la idea de un poema. Así, por ejemplo, a un lector de Borges no debería sorprenderle que el octogésimo verso del "Otro poema de los dones": *Por la tortuga de Zenón y el mapa de Royce*,² se explique en "La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga", en "Avatares de la tortuga", indirectamente en "Kafka y sus precursores" y, sorprendentemente, porque declara qué es el mapa de Royce, en "Magias parciales del Quijote": Borges nos dice que se trata de dos simétricas paradojas: una sobre el tiempo y otra sobre el espacio. Lo vertiginoso ocurre cuando presentimos que "Magias parciales del Quijote" augura la explicación de poemas como "Ni siquiera soy polvo", cuyos versos finales aluden a la confusión entre realidad textual y realidad objetiva discernidas por Borges en el ensayo:

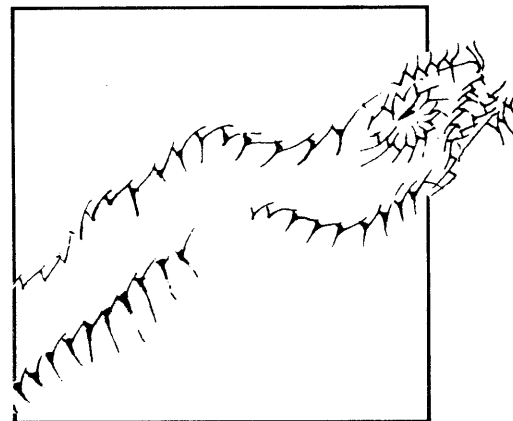
Ni siquiera soy polvo. Soy un sueño
Que entreteje en el sueño y la vigilia
Mi hermano y padre, el capitán
Cervantes,
Que militó en los mares de Lepanto
Y supo unos latines y algo de
árabe...
Para que yo pueda soñar al otro
Cuya verde memoria será parte
De los días del hombre, te suplico:
Mi Dios, mi soñador, sigue
soñándome.³

Si toda la obra borgeana es un complejo entramado, también supone la demolición de las fronteras entre los géneros literarios, aceptar que cualquier zona del universo puede ser declarada en cuento o poema o ensayo. Desmontar los compartimentos de la retórica permite que un cuento se escriba con la apariencia del ensayo o la reseña ("El acercamiento a Almotásim"), que en un poema se narre o se discuta ("Poema conjetural"), que un proceso ensayístico se vuelva narración ("Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"), o que, como decía el propio Borges, sea mejor reducir el argumento de una no-

vela a unas cuantas líneas apretadas para suponerla, y pasar a otra cosa (también "El acercamiento a Almotásim").

Proponer la oscilación de los géneros, su práctica contaminación, vale como creer que no hay formas fijas para expresar las cosas, que los géneros son, en todo caso, variantes de énfasis y de tono y de estructura para hablar de casi los mismos problemas. Proponer la cancelación de la novela para privilegiar el cuento, supone una relación complementaria con la idea anterior: el escritor contemporáneo debería tener la aguda conciencia de que ya no se puede constreñir la realidad a los límites de una novela, de que la aspiración totalizadora que produjo novelas, sinfonías y sistemas filosóficos es meritoria, pero ingenua. Al escritor contemporáneo sólo le queda la posibilidad de asomarse al mundo y explicarlo fragmentariamente o, mejor, dudarle totalmente, ya que el artista no ofrece explicaciones sino preguntas. Con esos fragmentos lo que se puede intentar es una aproximación, también por eso Borges recomendaba entrar a saco en toda la historia de la cultura como patrimonio del intelectual hispanoamericano: ante la falta de una tradición, crearse una que las sume a todas: el mestizaje y el eclecticismo como alternativa.

Ante un ser roto y dividido, ante un universo que se deja conocer por sus fragmentos, el escritor que propone Borges ya no tiene nada que ver con el mago romántico, ni con el ser singular. Y para que la nueva imagen del artista sea coherentemente explicada dentro de un universo que se presiente absurdo, Borges elige no sólo el cuento, el ensayo y el poema (formas que enfatizan el carácter fragmentario de la mirada, de la insuficiencia de la objeti-



vidad, de lo parcelado en el mundo), sino también los juegos con la filosofía. Esta actitud ya corrobora la idea de entrar a saco en todo, porque la filosofía y la teología se vuelven verdaderas reservas de estructuras fantásticas, soportes para mirar lo relativo.

2. En "El hacedor", Homero se va quedando ciego y siente que el universo lo abandona.

Días y noches pasaron sobre esa desesperación de su carne, pero una mañana se despertó, miró (ya sin asombro) las borrosas cosas que lo rodeaban e inexplicablemente sintió, como quien reconoce una música o una voz, que ya le había ocurrido todo eso y que lo había encarado con temor, pero también con júbilo, esperanza y curiosidad. Entonces descendió a su memoria, que le pareció interminable, y logró sacar de aquel vértigo el recuerdo perdido que relució como una moneda bajo la lluvia, acaso porque nunca lo había mirado, salvo, quizá, en un sueño.⁴

Al término de la lectura de este breve relato, el lector puede arribar a algunas certezas: que el destino de un hombre se parece al de todos los hombres, que existen ciertos actos que vuelven a un hombre la serie de hombres que lo han precedido y lo seguirán en ese acto o, para decirlo como Borges en "Milonga de dos hermanos":

Así de manera fiel
Conté la historia hasta el fin;
Es la historia de Caín
Que sigue matando a Abel.⁵

Cuando alguien mata a otro, de manera misteriosa reproduce el arquetipo de Caín y Abel; así, cuando un poeta, en su ceguera, descubre la inminencia de la vocación artística, lo que hace es reproducir la serie arquetípica que se corresponde con la idea del artista. Homero, poeta ciego, preside la secuencia formada por Milton, Mármol, Groussac, Borges. Pero es probable que "El hacedor" no sugiera el caso específico de los poetas ciegos, sino que erija una imagen general del artista: a todos les ocurriría ese abandono del mundo, la necesidad de rastrear en la memoria para transformar estéticamente una experiencia particular en algo general (como ocurre en este relato con "una mujer, la primera que le depararon los dioses [y que] lo había esperado en la sombra de un hipogeo",⁶ que prefigura a Helena), la posible condición onírica de la revelación estética, el vínculo con una tradición. Pero más que estas notas accidentales, Borges sugiere, a través de las sucesivas imágenes del arquetipo, la nula personalidad del escritor. No importa el nombre, Homero o Borges, porque cada uno ha tenido que confrontar las tareas de la escritura, la permanencia y el emborronamiento, esa manera de olvidar a la persona detrás del texto para quedarse con el texto. Vista así, la literatura es una larga cadena de tentativas que escri-

ben una sola obra; el poeta es uno solo diversificado a través del tiempo.

Esta posición de Borges cancela la búsqueda de originalidad y la excesiva atención a la personalidad del escritor: la verdadera tarea del poeta es reescribir con variaciones, porque todo ha sido dicho por la tradición (por el arquetipo preliminar del que forma parte). La vuelta a la tradición y el conocimiento de lo que ya quedó escrito hace de la historia de la literatura una suma de borradores, una confusión de la que los géneros también participan. Por lo tanto, el poeta también debe ser un lector del universo, alguien que pudiera decir

[...] ¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o la de sentir! [...] Vi infinitos procesos que formaban una sola felicidad y, entendiéndolo todo, alcancé también a entender la escritura del tigre.⁷

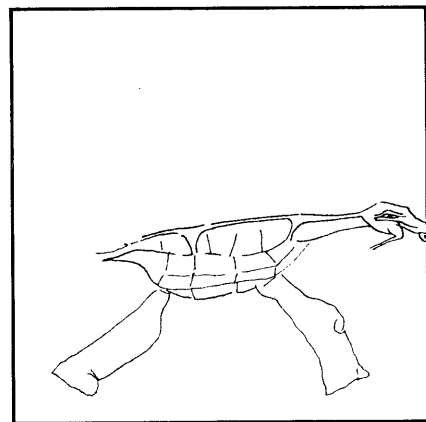
como Tzinacán, el protagonista de "La escritura del dios", pero que también se atreviera a no proferir la fórmula verbal conocida y reflexionara

Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres. Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él.⁸

Cuando Tzinacán prefiere guardarse el secreto que lo volvería libre, de alguna manera está privilegiando el acto de la lectura sobre el de la escritura, que en él equivaldría al de pronunciar la "fórmula de catorce palabras casuales". La renuncia sugiere que es mejor el conocimiento otorgado por el deseo de penetrar el universo a través de su lectura que por el de la escritura del mismo. En este punto se manifiesta una ruptura en el pensamiento borgeano: los méritos superiores de la lectura contra la obstinación por la escri-

ta, aunque Borges siempre atina a proponer síntesis conciliatorias.

3. En el fondo, la contradicción se disuelve porque Borges cree que leer y escribir equivalen a un solo acto. Si son lo mismo, ¿para qué escribir?, o más aún, ¿por qué es mejor no escribir? Tal vez una célebre frase de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" dé las primeras claves para saberlo: "los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el



número de los hombres".⁹ La idea de que el espejo multiplica la imagen del hombre, imagen fatalmente parecida pero deteriorada porque es sólo una proyección de la realidad sobre algo que produce una apariencia, debe relacionarse con las exposiciones que ha hecho Borges en otros textos sobre ciertas ideas agnósticas o cabalísticas, como "Una vindicación del falso Basílides". En este ensayo, Borges propone la idea herética de que existe un dios primordial, *pater innatus*, de cuya quietud proceden siete divinidades subalternas que generan un primer cielo; de esta "corona demiúrgica" procede una segunda, que genera un segundo cielo y así hasta el número 365, con el desventurado acontecimiento de que cada nueva generación demiúrgica (con sus cortes angélicas y potestades respectivas) supone una disminución, una

pérdida respecto a la precedente. El dios 365 se encuentra deteriorado trescientas sesenta y cinco veces respecto al *pater innatus* y es, desde luego, el Dios de las Escrituras. Al margen de otros divertimentos hebreos que Borges añade complacido, como el de que un Redentor, hijo del *pater innatus*, no podría seriamente morir por una humanidad imperfectísimamente creada por un dios tan menoscabado, lo que prevalece es el concepto platónico de

nocimiento y en otro la demostración de ese conocimiento. Esta idea, sostenida diversamente por Francis Bacon, Sir Thomas Browne, Carlyle y León Bloy, también soporta los postulados de la cábala, por lo menos tal como se propone en "Una vindicación de la cábala": Dios es el redactor de los textos bíblicos, o más exactamente, su Espíritu. De aceptar la idea platónica de que toda creación (toda redacción) supone, aunque disminuidamente, a su

raíso, sino el silencio de Tzinacán. ¿Para qué enunciar el Nombre o la fórmula de catorce palabras casuales si el conocimiento del universo que supondría haber llegado a eso nos declara la inutilidad del acto?

Visto así, escribir es una vanidad equiparable a la que produce las preguntas del rabino en Praga:

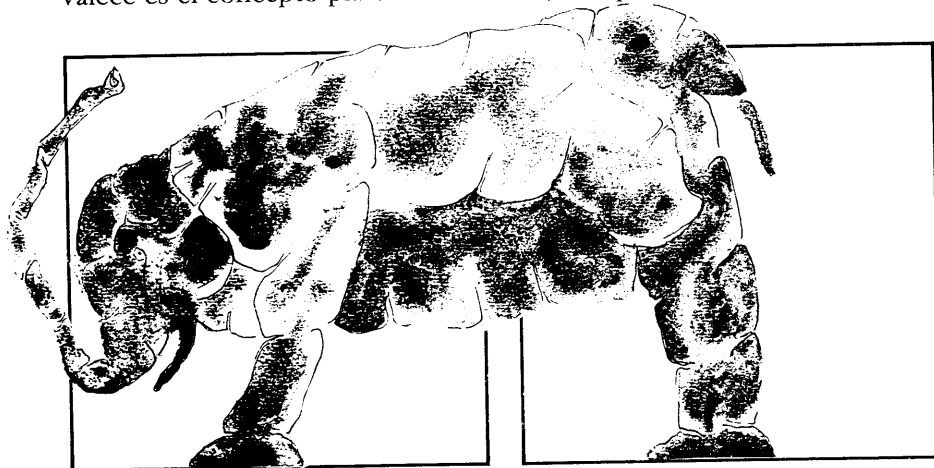
*¿Por qué di en agregar a la infinita
Serie un símbolo más? ¿Por qué a la
vana
Madeja que en lo eterno se devana,
Di otra causa, otro efecto y otra
cuita?*¹⁰

Esto, sumado a las ideas de que la escritura es como un ejercicio especular que duplica inútilmente al universo y, por lo tanto, lo deteriora al tiempo que le añade algo, casi hasta el borde de la malignidad, como en "El espejo de tinta":

[...] Le sujeté la diestra temblorosa con la mía que estaba firme y le ordené que continuara mirando la ceremonia de su muerte. Estaba poseído por el espejo: ni siquiera trató de alzar los ojos o de volcar la tinta. Cuando la espada se abatió en la visión sobre la cabeza culpable, gimió con una voz que no me apiadó, y rodó al suelo, muerto.¹¹

confirma el carácter superfluo del trabajo literario, sospechoso de mentira por artificioso, sombrío, afantasmado y multiplicador.

Desde luego, no todas las imágenes que propone Borges del esfuerzo literario son negativas. Es cierto que el arte añade algo que no había antes, pero también puede lograr alcances iluminadores y reconstructivos, aunque no menos artificiales, por tratarse, en última instancia, de objetos creados con palabras. Pero la reconstrucción es abismal si, como en el caso de "Una rosa y Milton", no sólo se induce el proceso que inventa a la última rosa que el ciego Milton tuvo frente a sus ojos, sin verla, sino que es el contacto a través del arquetipo de dos poetas ciegos:

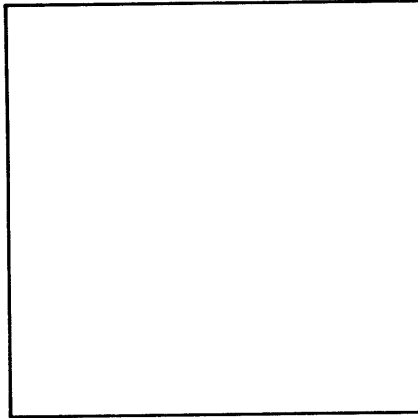


las creaciones derivadas del mundo de las Ideas: un mundo perfecto se proyecta sobre un mundo de apariencias; si en este mundo (que es el nuestro) se genera el arte, éste se convierte en la proyección de una proyección, en un juego de sombras que sólo puede confundir los sentidos, ya que si preexiste, por ejemplo, un paradigma de mujer en el mundo de las Ideas, su descenso al mundo la vuelve sombra, no importa qué bella sea; pero si un pintor le hace un retrato, lo que acaba de provocar es el deterioro de la sombra a través del artificio: no importa qué buen retrato si es algo todavía menos que la mujer quien, a su vez, es menos que su paradigma.

De alguna manera metafísica esto se conecta con la idea expresada en "Del culto de los libros": hay dos libros escritos por Dios: las Escrituras y el universo, en uno está su co-

hacedor, y de que lo deteriorado refleja burdamente a quien lo fabricó, tal como el hombre y la mujer, a pesar de su imagen y semejanza con Dios son imperfectos, o como el gólem refleja precariamente al rabino Judá León de Praga, el único recurso del hombre es volverse lector de los dos textos divinos, del Autor por antonomasia (hasta para Calderón de la Barca). Todo acto de escritura humana se vuelve, desde esta perspectiva, un mero comentario del verdadero texto, y justificaría las búsquedas enloquecidas de los cabalistas: rastrear el nombre de Dios a lo largo de Su libro para igualarse a Él, para generar humanamente un texto comparable. De lograr el encuentro con el nombre secreto de Dios, con su adecuada enunciación, Borges ya ha previsto el posible desenlace: no crear de la nada la merienda de la noche ni restituir el Pa-

De las generaciones de las rosas
Que en el fondo del tiempo se han
perdido
Quiero que una se salve del olvido,
Una sin marca o signo entre las cosas
Que fueron. El destino me depara
Ese don de nombrar por vez primera
Esa flor silenciosa, la postrera
Rosa que Milton acercó a su cara,
Sin verla. Oh tú bermeja o amarilla
O blanca rosa de un jardín borrado,
Deja mágicamente tu pasado
Inmemorial y en este verso brilla,
Oro, sangre o marfil o tenebrosa
Como en sus manos, invisible rosa.¹²



ra. Volverse escritor equivaldría a una resignada voluntad de amañarse de Dios, el escritor por excelencia. En todo caso, quienes se obstinan en el ejercicio de la literatura han tenido que pasar, obligadamente, por el estado de lectores para integrarse a una tradición y a un paradigma o para salir de ellos.

Sin embargo, tal vez más importante que el impulso hedonista del lector, o de la suposición de que todo escritor implica a un lector que ha realizado un aprendizaje en otros escritores, o de que el conocimiento ofrecido por la lectura es superior al de la escritura, como ocurre en "La escritura del dios", sea la hipótesis borgeana de que, por sí misma, la lectura siempre se cumple como acto de reescritura, más rico y vertiginoso que el de la creación literaria. En este sentido se entiende la idea de que el libro es un "objeto sagrado", no por el escritor sino para el lector. Desde una perspectiva más amplia, el acto de la lectura coloca al hombre en su verdadera dimensión de realidad, sobre todo si se considera que el mundo es el libro divino que los hombres descifran, o como quería Carlyle, donde escribimos y se nos escribe. Entendernos desenajenadamente como hombres nos obliga a leer y a vivir el universo, puesto que así lo recreamos permanentemente. Escribir no es recrear sino añadir, superponer, degradar; leer es disfrutar, descifrar, conocer.

El repaso de los ojos sobre el texto vuelve al lector un escritor, sobre todo si se considera que un libro cerrado no habla para nadie, está yacente, muerto, y sólo puede tomar la palabra cuando alguien lo abre y se dispone a leerlo. En ese momento, de ser un objeto, una pura cosa, recupera su ser de libro. El lector convierte en libro al libro, aunque viva en conversación con los difuntos y escuche con sus ojos a los muertos.¹⁶ De retomar las re-

su eficacia se vuelve simbólica, como se sugiere en "La rosa de Paracelso": un aprendiz quiere comprar los conocimientos cabalísticos de Paracelso y lo pone a prueba: quema una rosa para que con alguna fórmula mágica la reconstruya. Después de discutir, Paracelso confiesa su incapacidad para lograr lo solicitado por el advenedizo y éste se marcha.

Paracelso se quedó solo. Antes de apagar la lámpara y de sentarse en el fatigado sillón, volcó el tenue puñado de ceniza en la mano cóncava y dijo una palabra en voz baja. La rosa resurgió.¹⁴

Sin embargo, Borges es consciente de que esa rosa resurgida es puramente textual, es un gólem, si valiera decirlo, porque sólo se parece a las rosas reales. Frente a este esfuerzo inútil que no puede crear, se eleva, útil, el del lector.

4. Vale la pena recordar que, para Borges, el lector debía ser hedonista y debía leer libros por la emoción estética deparada,¹⁵ de la misma manera que él expresó en varias ocasiones que prefería ser recordado como lector más que como escritor. En todo caso, dentro de los parámetros expuestos, el acto de lectura supone un intento cognoscitivo, descifrador, mientras que el de escritura equivale a un atrevimiento, a una repetición transgreso-



Y por el arquetipo de los escritores, el de la rosa. No importa la categoría de la flor mortal que Milton tuvo entre sus manos, pues Borges está rescatando a la flor mediante su nombre, y no sólo a la rosa, sino también al arquetipo de Milton. Este poema significa la intención de apoderarse y de crear verbalmente a un escritor y a un emblema, por el puro hecho de nombrar:

Si (como el griego afirma en el Cratilo):

El nombre es arquetipo de la cosa,
En las letras de *rosa* está la rosa
Y todo el Nilo en la palabra *Nilo*.¹³

Los castillos metafísicos no son más que una manera de insistir en lo vano del proceso literario: nombrar es agregar algo al universo, pero con deterioro. El carácter mágico y privado de los sistemas nominalistas enfatiza también su transitoriedad y

ticencias platónicas contra la palabra escrita, el texto tiene la desventaja de que está fijado y no puede responder preguntas ni elegir a su lector; en cambio el lector siempre se vincula creativamente con el libro, no sólo porque lo reactiva, sino porque le añade la totalidad de lo que es (biografía, circunstancias, contextos, proyectos, etc.) y lo enriquece, escribiendo cada palabra conforme la lee. Borges supera la noción marxista del ojo histórico, que acumula todas las lecturas previas y la información literaria para acercarse a un libro de manera cada vez más rica e histórica, porque además de eso añade la noción de que cada lector reescribe, como ocurre ejemplarmente en "Pierre Menard, autor del *Quijote*".

Para una poética de la lectura, Borges imagina que un escritor francés contemporáneo decide volver a escribir, sin copiarlo, el *Quijote*:

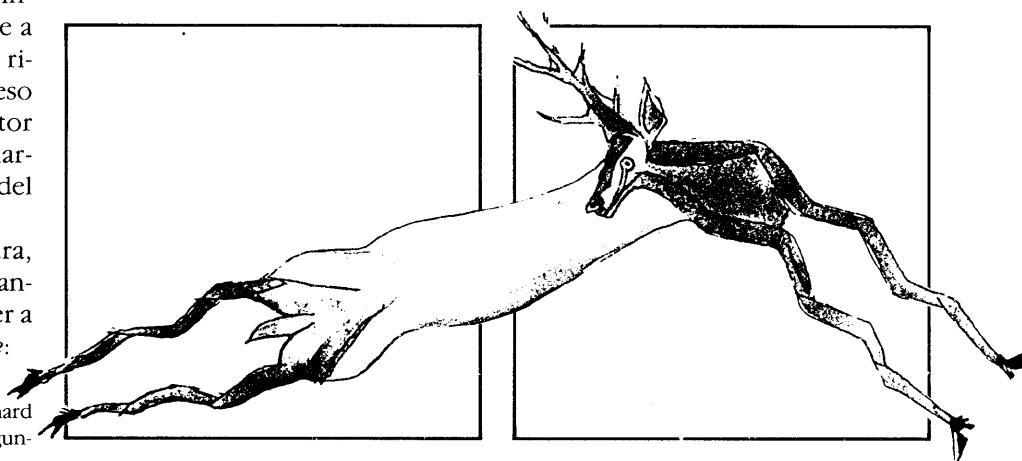
[...] El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza).

Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el de Cervantes.¹⁷

Borges obtiene esa mayor riqueza de sentidos en la superposición de dos textos cuya identidad establece, en todo caso, la simetría que hay entre el texto del libro y el texto del lector; la riqueza está, desde luego, en el *Quijote* de Menard, quien no sólo debe reconstruir la novela cervantina, sino superar los arcaísmos castellanos, los conceptos del siglo XVII y los mecanismos estilísticos de Cervantes que eran familiares en su época. En un aparente proceso enloquecido, el esfuerzo de Menard se plantea como usual en todo lector: las tribulaciones metafísicas del escritor francés son las de toda persona que se acerca al *Quijote*. Por lo tanto, los méritos de recodificación de la novela, que son intentos

de lectura y adición de experiencias, vuelven más rica la experiencia de leer, y más aún, porque se confirma la idea de que un texto no lo es sino hasta leerlo, de que no preexiste sino que es experiencia *de facto* cuando el lector lo toma:

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la



Odisea como si fuera posterior a la Eneida y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esta técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?¹⁸

Leer es, así, estar en el mundo y transgredirlo en un acto más perfecto que en el de la escritura. En ésta, las citas engañosas, tan caras a Borges, acentúan su desprecio por la originalidad y acumulan la posibilidad de un vacío respaldado por la autoridad inventiva de filósofos, científicos y escritores apócrifos; pero la propuesta de lectura supone la contaminación, el juego y el redescubrimiento de viejas obras o la relectura novedosa de textos aparentemente en desuso.

Como lector, también Borges ha construido la mayor parte de su

obra: ficciones que suponen referencias filosóficas, acercamientos a escritores que le eran afines, poemas intertextualizados y, por supuesto, su labor como traductor de Virginia Woolf, Faulkner, Kafka, Whitman, actividad que muestra a un lector haciendo de guía para otros lectores.

Por este camino pareciera acercarse el vislumbramiento de la síntesis borgeana. ¿Para qué escribir? Para mostrar señales de lectura (y

por ahí el lugar común de que es un escritor para escritores). Por lo menos, pareciera haber una cierta asimilación entre los dos procesos si se piensa que la escritura puede considerarse como una forma permanente de reescritura. Si la originalidad no es posible, al escritor sólo le queda el resignado papel de lector que guía la lectura de otros. La posibilidad de escribir sin público, sin para qué (o para Dios) podría confirmar lo precedente. En "El milagro secreto", a Jaromir Hladík le es concedido un año que rompe la lógica del tiempo para concluir su obra: escribe sin hacerlo porque sólo le es dado pensar la obra inconclusa, memorizarla y corregirla. Casi no supe nada al universo pues todo ha ocurrido en un tránsito secreto entre él y Dios, en un acto que parece sugerir que para escribir no es importante la escritura: también

están la memoria, la conversación y la realidad como conjunto de signos. Leer y escribir son, por tanto, actos que se repiten y suceden constantemente, a pesar de los hombres. De aceptar esta asimilación de las dos cosas, todavía queda por explicar qué es el poeta y por qué escribe.

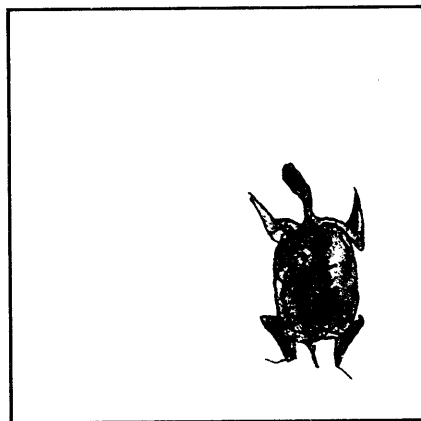
5. El escritor, en los cuentos de Borges (no el descifrador, como Tzinacán), suele hallarse confrontado con modalidades adversas de la realidad: Borges personaje descubre, apenado, que el aleph es posesión del acabadamente mediocre Carlos Argentino Daneri y, por lo tanto, que un objeto mágico que permitiría un conocimiento totalizador del universo está irremisiblemente condenado a perderse en un inmenso y verborreico poema llamado *La Tierra*; el propio Jaromir Hladík debe realizar su obra silenciosamente, frente al pelotón que lo fusilará apenas haya concluido su drama en verso. Lentamente, lo enemistoso de las situaciones del escritor parece empujar, no a la idea romántica del enfrentamiento entre autor y realidad, sino a la de que escribir es un destino, una identidad, una vocación revelada, por lo tanto, un hecho inexorable que no es posible soslayar:

[...] el arte de leer en voz baja [...] conduciría, cumplidos muchos años, al concepto del libro como fin, no como instrumento de un fin. (Este concepto místico, trasladado a la literatura profana, daría los singulares destinos de Flaubert y de Mallarmé, de Henry James y de James Joyce.)¹⁹

O, para referirse a él mismo: “Como De Quincey y tantos otros, he sabido, antes de haber escrito una sola línea, que mi destino sería literario”.²⁰ Nuevamente se plantea el libro como objeto sagrado, como fin de una vida, hasta los excesos de la página perfecta (¿no debe serlo to-

da la que quiera validez literaria?) de Flaubert o la idea mallarmiana de vivir el mundo para reducirlo a un libro. Pero si leer y escribir son actos complementarios y hasta leer es mejor que escribir, ¿por qué volverse poeta?

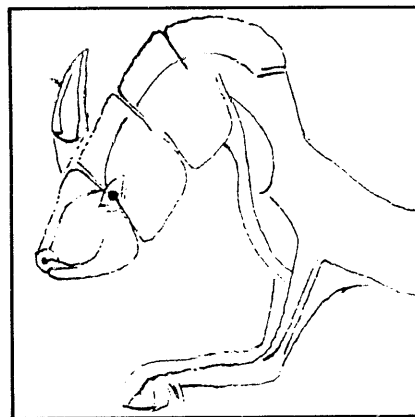
El propio Borges responde en tres poemas: “Poema de los dones”, “Otro poema de los dones” y “Mateo, XXV, 30”. El primero de ellos, melopéicamente, explica la condición de los dones:



Nadie rebaje a lágrima o reproche
Esta declaración de la maestría
De Dios, que con magnífica ironía
Me dio a la vez los libros y la noche.²¹

En los libros, como Borges expone en otra estrofa, se encuentra todo el conocimiento. No importa si la lectura de ese saber se vuelva laberíntico y complejo, como en “La biblioteca de Babel”, sino la pura posibilidad de acceder al mismo, desde el amor por las enciclopedias, que compartía con Cortázar y Sartre, hasta la certeza de que, en muchas ocasiones, el mundo libresco es más tangible y apoderable que el otro, el de afuera. Me parece que esa percepción borgeana se resuelve y se explica en la siguiente evocación de Sartre:

[...] para mí la Enciclopedia Larousse era todo. Cogía un tomo al azar, detrás de la mesa, en el penúltimo estante, A-Bello, Belloc-Ch o Ci-D, Mele-Po o Pr-Z (estas



asociaciones de sílabas se habían vuelto nombres propios que designan a los sectores del saber universal: estaba la región Ci-D, la región Pr-Z, con su fauna y su flora, sus ciudades, sus grandes hombres y sus batallas); yo lo ponía con mucho esfuerzo en la carpeta de mi abuelo, lo abría, descubría a los verdaderos pájaros, cazaba verdaderas mariposas posadas en flores verdaderas. Estaban allí, *personalmente*, hombres y animales: los grabados eran sus cuerpos, el texto era su alma, su esencia singular; fuera de las paredes se encontraban vagos esbozos que se acercaban más o menos a los arquetipos sin alcanzar su perfección; en el Jardín de Aclimatación, los monos eran menos monos; en el Jardín del Luxemburgo, los hombres eran menos hombres. Platónico por estado, iba del saber a su objeto; encontraba más realidad en la idea que en la cosa, porque se daba a mí antes y porque se daba como una cosa. Encontré el universo en los libros: asimilado, etiquetado, pensado, aún temible [...].²²

El universo en forma de libro es el primer don enumerado por Borges, pero el segundo es la ceguera, colocado paradójicamente contra el primero. Habría que señalar el tono antidramático elegido para exponer los dones: no las lágrimas, no el reproche. Sin embargo, se trata de dos dones que se excluyen. La memoria no está en el poema como don, pero sí el vislumbramiento del arquetipo:

Otro ya recibió en otras borrosas
Tardes los muchos libros y la sombra.²³

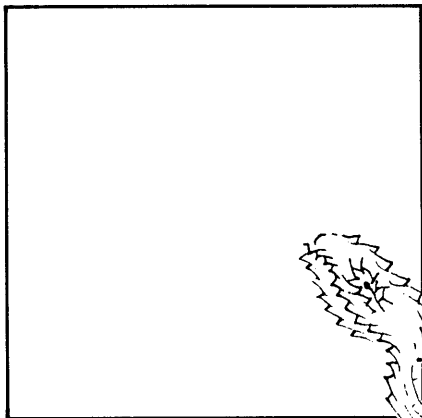
que se cumple una estrofa después:

¿Cuál de los dos escribe este poema
De un yo plural y de una sola sombra?²⁴

Hasta ahora la selección de dones (palabras que, con toda evidencia, aluden a la parábola evangélica de los talentos descrita por Mateo en XXV, 14-30, y a la que Borges alude en el poema homónimo) ha sintetizado libros, ceguera y arquetipo, pero el "Otro poema de los dones" tiene la virtud de romper con lo puramente libresco para abrir más el concepto de don: lo libresco, lo especulativo, lo cotidiano y la experiencia personal se añaden a los tres dones mencionados por el primer poema, con la también significativa diferencia de que ya no es Dios el que con ironía otorga los dones, sino el "divino laberinto de los efectos y las causas", donde "divino" se ha vuelto adjetivo, en lugar de sustantivo. Dentro de esta búsqueda, una de las zonas medulares es la siguiente, porque sugiere el vislumbriamiento de que los dones permiten el trabajo literario, con lo que la preconciencia de saberse escritor se suma a la de cosas que se otorgan para serlo:

Por Whitman y Francisco de Asís, que
ya escribieron el poema,
Por el hecho de que el poema es
inagotable
Y se confunde con la suma de las
criaturas
Y no llegará jamás al último verso
Y varía según los hombres [...] ²⁵

Whitman y Francisco de Asís aparecen como modelos de poetas que ya escribieron, no un poema, sino *el* poema. La enumeración posterior confirma que el autor del poema es uno solo y, otra vez, la convicción de que la historia de la literatura es la de un solo poema que no concluye. Habría que añadir, casi entre paréntesis, que esta idea fundamenta la aparente reiteración temática en la obra de Borges: la originalidad no importa, el texto es uno e indiviso, y lo mejor que puede hacer el escri-



tor es añadir, en cada nueva versión (palabra tan entrañable para José Emilio Pacheco) un nuevo acercamiento, una nueva perspectiva a lo que ya se dijo.

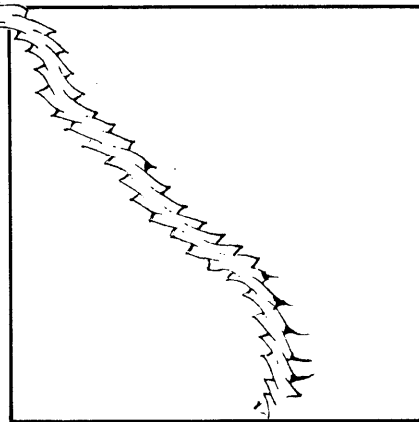
La gratitud por tantos dones deja en el lector la sospecha de que el universo, libresco o no, es el don personal para el poeta, aunque lo de "libresco o no" puede ser interrogado de nuevo, ya que Borges entiende que el único universo posible es aquel que ha sido comprendido, pesado y asimilado por el lenguaje. Si los dones son, pues, los libros, la ceguera, el arquetipo y el universo, "Mateo, XXV, 30" retoma la enumeración de cosas que se dan a una persona, pero ahora más íntimas y personales, como:

Un cuerpo humano para andar por la
tierra,
Uñas que crecen en la noche, en la
muerte [...] ²⁶

salvo que la conciencia de lo otorgado se presenta como una imagen fulgurante, "de golpe el Juicio Universal", y como en toda enumeración borgeana, los versos finales explican retrospectivamente no sólo el sentido del poema, sino el de la propia serie de dones:

En vano te hemos prodigado el océano
En vano el sol, que vieron los
maravillados ojos de Whitman;
Has gastado los años y te han gastado,
Y todavía no has escrito el poema. ²⁷

Es decir, el sentido de las cosas mencionadas por la voz infinita y plural que se dirige a Borges no es la felicidad, ni el amor, sino escribir *el* poema. El ya ha asegurado que un escritor se pasa la vida escribiendo para producir un solo cuento, un solo poema o una sola novela, y las demás son tentativas para aspirar a ese momento feliz. Al final, más optimistamente, lo dijo así:



Al cabo de los años he observado que la belleza, como la felicidad, es frecuente. No pasa un día en que no estemos, un instante, en el paraíso. No hay poeta, por mediocre que sea, que no haya escrito el mejor verso de la literatura, pero también los más desdichados. ²⁸

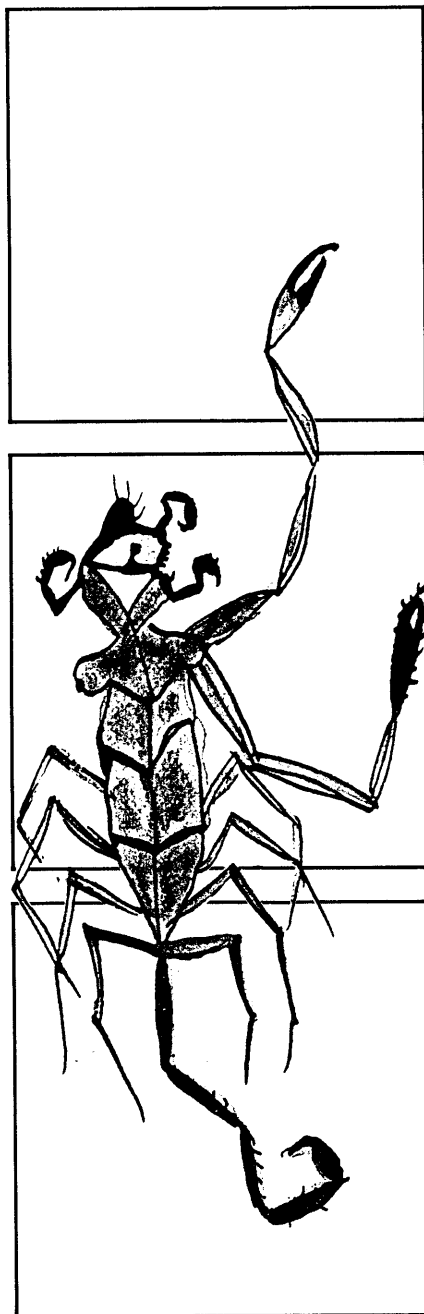
El esfuerzo parecería una desmesura de no ser porque también Dios, el escritor por excelencia, ha pergeñado una obra imperfecta. El escritor es un hombre que lee y que decide, pese a la carga que implica, escribir para incorporar algo al mundo. Es, por lo mismo, un demiurgo rebelde que, frente al silencio obligado por el conocimiento, decide volverse contra Dios e ignorarlo para crear artificiosamente cosas nuevas, es el demonio que "corrige o enmienda el plan de la creación". ²⁹ Escribir es escribirse dentro de un universo absurdo en el que las salidas posibles se vuelven metafísicas.

6. ¿Como conciliar las ideas de Dios con un autor agnóstico?, ¿cómo valorar la euforia metafísica en los relatos fantásticos de un autor que no es, para nada, escapista? Habría que entender las alusiones divinas como posibilidades de juego y de alegorización (a Borges le molestaría la palabra "metaforización") respecto a un mundo gris que debe ser modificado y ornamentado.

La relación entre arquetipo, cequera y poesía es una nueva manera de expresar la necesidad de escribir; ponderar el valor de la lectura es, también, acentuar el trabajo de escritura como acto de leer. Como Borges no cree en la fama ni en la personalidad glamorosa del escritor, lo único que queda es el texto, y en este universo, tan indigno de ser tomado en serio, una de sus mejores salidas es el juego (el que compromete al *homo ludens*, como después bien lo vio Julio Cortázar): el libro, objeto lúdico, justifica la sustitución que el escritor hace de un Dios que ha olvidado que está muerto.

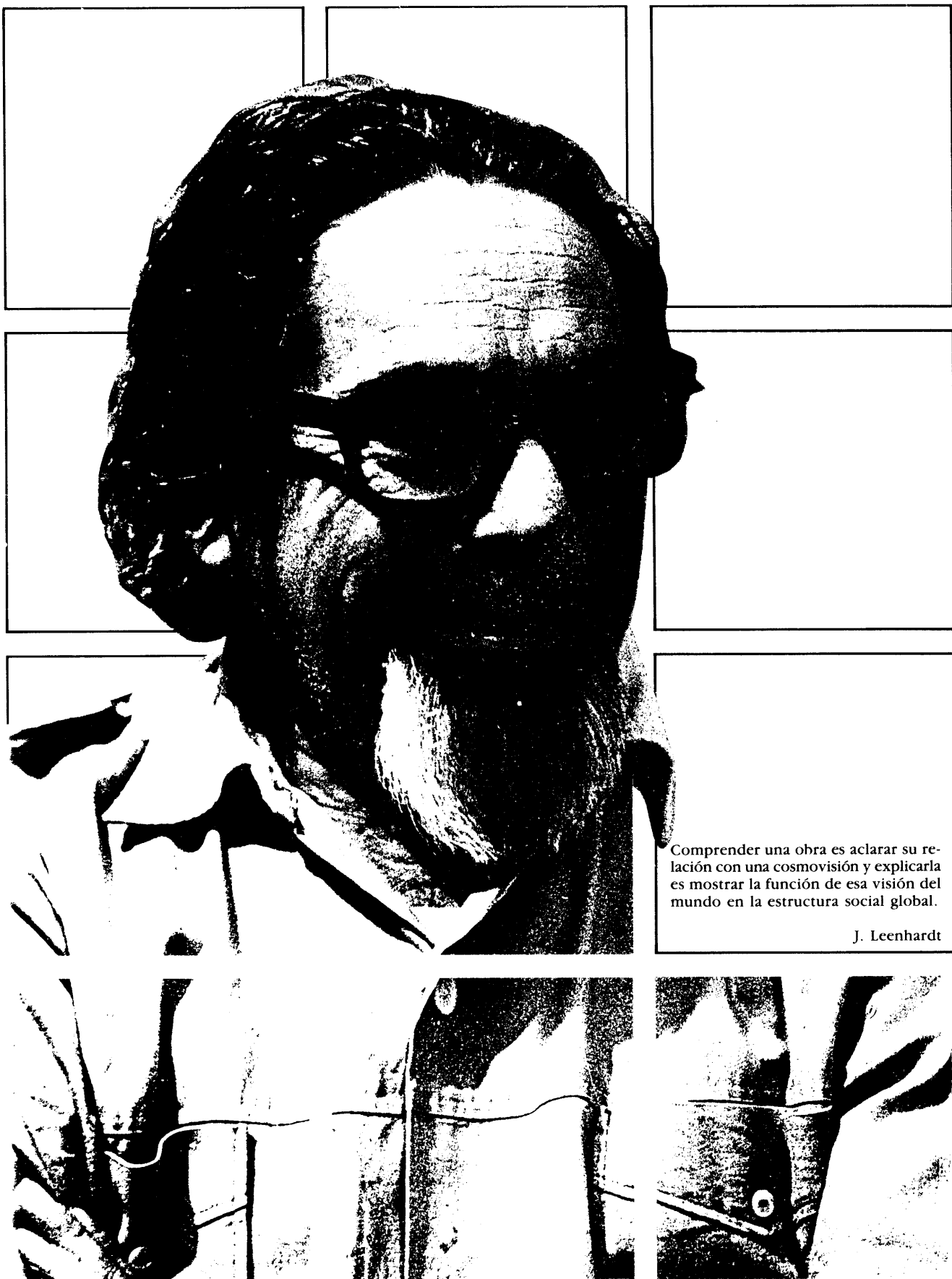
Estas imágenes confirman la recurrencia borgeana hacia las sutilezas metafísicas, idealistas, teológicas y fantásticas como una forma de divertir el mundo y diversificarlo. Más que Dios, le preocupó el tiempo; tanto como la especulación filosófica, el amor; antes que escribir, leer.

No sé si es mejor transformar el mundo científicamente, con las armas en la mano o con proyectos políticos utópicos, o si es mejor escribir literatura realista y comprometida. Sé que las ideas de Borges sobre escritura y realidad, más su propia praxis poética, han sido esenciales para la salud de los lectores y de la literatura hispanoamericana. Borges ya fundó una literatura y, tal vez, ya escribió *el* poema después de hacernos leer los de otros; tal vez no estaría mal que la crítica retomara sus ideas para iniciar los cimientos de una poética de la lectura.



NOTAS

1. Julio Cortázar. "The smiler with the knife under the cloak", en *La vuelta al día en ochenta mundos*, 7a. ed., Siglo XXI, México, 1986, p. 41.
2. Jorge Luis Borges. "Otro poema de los dones", en *Obras completas*, EMECE, Buenos Aires, 1974, p. 937.
3. *Id.* "Ni siquiera soy polvo", en *Obra poética*, EMECE, Buenos Aires, 1981, p. 522.
4. *Id.* "El hacedor", en *Obras completas*, p. 781.
5. "Milonga de dos hermanos", en *Ibid.*, p. 956.
6. "El hacedor", en *Ibid.*, p. 782.
7. "La escritura del dios", en *Ibid.*, p. 599.
8. *Loc. cit.*
9. "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en *Ibid.*, p. 431.
10. "El golem", en *Ibid.*, p. 887.
11. "El espejo de tinta", en *Ibid.*, p. 343.
12. "Una rosa y Milton", en *Ibid.*, p. 891.
13. "El golem", en *Ibid.*, p. 885.
14. *Id.* "La rosa de Paracelso", en *Veinticinco agosto 1983 y otros cuentos*, 2a. ed., Siruela, Madrid, 1984, pp. 24-25. (La Biblioteca de Babel, 2).
15. Cf. *Id.* "La divina comedia", en *Siete noches*, FCE, México, 1980, p. 11.
16. Francisco de Quevedo. "Desde la Torre", en *Antología poética*. AE, Madrid, 1982, p. 24. (El libro de bolsillo, 873).
17. Borges, "Pierre Menard, autor del Quijote", en *Obras completas*, p. 449.
18. *Ibid.*, p. 450.
19. "Del culto de los libros", en *Ibid.*, p. 714.
20. 4a. de forros, en *Ibid.*
21. "Poema de los dones", en *Ibid.*, p. 809.
22. Jean-Paul Sartre. *Las palabras*. 12a. ed., Losada, Buenos Aires, 1977, p. 34 (Biblioteca clásica y contemporánea, 306).
23. Borges, *loc. cit.*
24. *Ibid.*, p. 810.
25. "Otro poema de los dones", en *Ibid.*, p. 937.
26. "Mateo, XXV, 30", en *Ibid.*, p. 874.
27. *Loc. cit.*
28. *Id.* "Prólogo", en *Los conjurados*. 3a. ed., AE, Madrid, 1985, p. 13. (Alianza Tres, 159).
29. Juan José Arreola. *Confrontaciones*. UAM-A, México, 1987, p. 8. (Laberinto, 9).



Comprender una obra es aclarar su relación con una cosmovisión y explicarla es mostrar la función de esa visión del mundo en la estructura social global.

J. Leenhardt

ANÁLISIS SOCIOLÓGICO DE *LOS DÍAS* *TERRENALES* DE JOSÉ REVUELTAS

La religión como elemento mediatizador entre
el mundo novelesco y la realidad social

Margarita Alegría de la C.

Introducción

A través de una obra literaria el escritor manifiesta en lenguaje connotativo una situación que siempre, por fantástica o mágica que esa obra sea, tendrá puntos de contacto con la realidad.

El carácter multívoco de la literatura pudiera permitir las interpretaciones más diversas y disparatadas; sin embargo, el análisis sociológico ofrece al estudioso de esta disciplina, de este arte de la palabra, conocer mecanismos que le permitan enmarcar la obra que analiza en parámetros de realidad social y biográfica respecto al autor, de tal manera que pueda realizar un estudio más objetivo y valioso, y con apreciaciones mayormente dignas de tomar en cuenta.

En el marco del análisis sociológico de la literatura me propongo en este ensayo precisar la cosmovisión de José Revueltas a través de su novela *Los días terrenales* y ubicar esa visión en el seno de la sociedad en la cual la novela vio la luz. Un aspecto habrá de ocupar especialmente

mi atención al llevar a cabo este estudio: el sentido y significado que tiene la religión como elemento de mediatización entre el mundo de la novela y el contexto social, tomando en cuenta desde luego las concepciones ideológicas del autor. De tal forma que en primer lugar pretendo contextualizar la novela en el marco del análisis sociológico de la literatura y después analizar la presencia de la religión como agente mediador que nos permite explicar la conducta de los personajes, comprender las motivaciones que norman la actuación de los individuos en los distintos niveles sociales, e inferir la cosmovisión del autor tomando en cuenta la información obtenida en otras fuentes.

Contextualización de la novela en el marco del análisis sociológico de la literatura

Pretendo en principio insertar la novela *Los días terrenales* en el terreno del análisis sociológico de la literatura, proporcionando de esta manera un marco teórico en el cual se fundamente el análisis de la presencia del elemento religioso en las estructuras de mediatización interna y externa.

La clave del análisis sociológico está en buscar las relaciones entre la obra literaria y la sociedad que la produce y la consume; los mecanismos puestos en juego en la realización de este ensayo para lograr el objetivo de análisis, se fundamentan en la teoría de Lucien Goldman, los comentarios que éste hace a planteamientos de Georg Lukács y René Girard y las ampliaciones e interpretaciones que Jacques Leenhardt realiza a partir de la teoría de Goldman, en su obra *Lectura política de la novela*.

Según Goldman, "siendo la novela la búsqueda degradada de valores auténticos en un mundo inauténtico, ha de ser necesariamente a la vez una biografía y una crónica social";¹ es importante entonces identificar al grupo social del cual se hace la crónica y, en ese contexto, la proyección biográfica del autor tomando en cuenta, según los planteamientos del estructuralismo genético, que el carácter colectivo de la creación literaria se fundamenta en el hecho "de que las estructuras del universo de la obra son homólogas a las estructuras mentales de ciertos grupos sociales o en relación inteligible con ellos".²

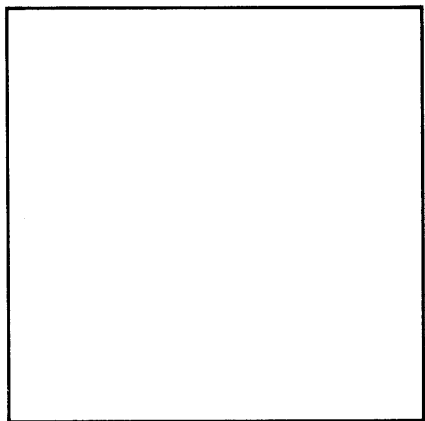
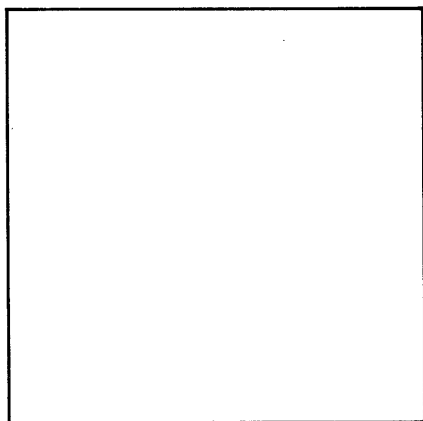
La conciencia colectiva que Revueltas pone de manifiesto en su novela es la de los intelectuales militantes insobornables de un partido político al cual cuestionan. El pensamiento colectivo se relaciona con esta creación literaria individual por la homología entre el caos social, producto de la crisis general de valores y, en medio de él, la situación insana del entonces Partido Comunista Mexicano; y, por otro lado, la crisis de valores manifiesta en todos los personajes de la obra, así como la estructura quebrantada de un partido político (en el mundo novelado) que cristaliza en militantes enfermos. La crisis de valores queda evidenciada en los personajes de todos los niveles: los afiliados al partido han perdido objetividad para

jerarquizar adecuadamente su lealtad frente a los planteamientos ideológicos que sustentan a su grupo político y los valores y sentimientos humanos. Los campesinos viven su propia promiscuidad: inconscientes "machos despóticos" y codiciosos, mujeres sufridas y sumisas, caciques taimados y crueles, prostitutas humilladas. La burguesía, en la novela representada por el arquitecto Ramos y su esposa, sufre también un trastocamiento de valores morales, disfrazado por las apariencias que se pueden pagar con dinero. Estos burgueses simpatizantes con el partido de quienes Fidel piensa "reducían los deberes de su conciencia política a simples donativos monetarios. Era como si comprasen su confort, su tranquilidad, mientras los demás comunistas arrastraban todos los peligros".³

La situación insana del partido se homologa en la novela con la enfermedad de sus dos representantes mayormente destacados por el autor: Fidel, cuya patología psicológica termina anulándolo por completo y Gregorio, quien se contagia voluntariamente de una enfermedad física claramente enraizada en una situación social dada. Cuando en el diálogo a través del cual Fidel confiesa su aniquilamiento Gregorio le pregunta: "¿Es que te sientes enfermo? . . . La idea de que el propio enfermo no era sino él, pasó por su mente en un relámpago crudo, do-

loroso ¿Enfermo? . . . ¡Tal vez! . . . Se le puede llamar enfermedad, cierto. Una enfermedad como cualquier otra, sólo que inaparente, invisible" (pp. 191-192)

A pesar de que Goldman señala que el género de la novela es necesariamente biografía y crónica social, reconoce que la utilización de la experiencia individual del autor para crear el universo imaginario en sus obras "es sin duda frecuente y posible pero en ninguna forma esencial, y su puesta en claro no constituye más que una tarea útil, pero secundaria, del análisis literario."⁴ Apoyándome en este planteamiento y dado que el objetivo de este ensayo obedece al análisis de la cosmovisión del autor y sus proyecciones existenciales en grupos sociales concretos; respecto al elemento biográfico en la novela que nos ocupa, únicamente señalaré lo siguiente: aunque el autor menciona su propio nombre como el de un militante más del partido, en voz de la mujer del tuerto Ventura cuando ésta responde a una pregunta hecha por Gregorio: "Lo mismo nos preguntó el compañero Revueltas cuando vino por aquí ya va para dos años . . ." (pp. 25-26); el compañero Revueltas como tal, no participa en el desarrollo de la historia; sin embargo podemos identificar al Revueltas intelectual, razonador, crítico, pesimista, que piensa en el sacrificio como la vía necesaria para integrarse a la co-



munidad,⁵ en la personalidad de Gregorio.

Revueltas, como Gregorio, encontró su verdad individual en el ámbito de la colectividad. Su militancia en la lucha por una causa social lo llevó al seno del Partido Comunista Mexicano y también a su posterior expulsión. Fue, como se sabe, la publicación de *Los días terrenales* la gota que derramó la copa. Revueltas fue acusado, aun por sus antiguos compañeros, de haber renegado de los ideales marxista-leninistas; entonces retiró la novela de circulación y regresó a los cánones del realismo socialista con que no comulgaba para escribir, al estilo de la novela burguesa del siglo pasado, *En algún valle de lágrimas* en 1956 y *Los motivos de Caín* en 1957. La primera de estas dos novelas tiene el mérito de ser la obra de Revueltas que penetró críticamente la psicología de los tipos sociales característicos de la sociedad burguesa: el comerciante, el usurero, en fin, el pequeño burgués.

Cuando nuestro autor publica *Los errores*, novela en que vuelve a la actitud crítica, ya se había llevado a cabo el XX Congreso del PCUS, que descubrió los errores del leninismo antes señalados por él.

Revueltas consideró seriamente el conflicto entre el Estado y el individuo, así como los excesos a que el marxismo-leninismo llevaba a sus seguidores. Los militantes del partido son presentados en la obra que nos ocupa, como personajes enajenados que tienen una fe ciega en sus principios políticos y observan frente al partido la conducta reverente que el creyente tiene hacia su religión. Este aspecto será analizado a fondo más adelante.

Girard y Lukács se ocupan de estudiar la situación del novelista con respecto al universo que ha creado; para Girard el novelista "en el momento de escribir su obra ha abandonado el mundo de la degrada-

ción, a fin de encontrar la autenticidad; por ello piensa que las grandes novelas terminan con una conversión del héroe a esa trascendencia vertical".⁶ Lukács considera que si el escritor realmente rebasara la degradación del mundo novelado, la historia de dicha degradación sería sólo un hecho distinto que a lo sumo tendría el carácter de relato más o menos entretenido, sin embargo reconoce como realidades indiscutibles la autonomía entre escritor y personajes y la conversión final del héroe; según este autor el escritor no rebasa la búsqueda degradada que es la única posibilidad de expresar "realidades esenciales". Para ambos autores "los valores auténticos no podrán ser presentados en la obra bajo la forma de personajes conscientes o realidades concretas, no existen más que en una forma abstracta y conceptual en la conciencia del novelista en la que conforman un carácter ético".⁷ La conciencia abstracta del novelista sólo existe como ausencia no tematizada. En *Los días terrenales* encontramos la conversión final del héroe, Gregorio; pero el autor no puede rebasar el mundo de la degradación. Quizá Gregorio encuentra una salida a su propio caos, lo cual no resuelve el de los otros.

Para René Girard "la degradación del mundo de la novela es consecuencia de un mal ontológico más o menos desarrollado".⁸ En *Los días terrenales* aparece en primera instancia la degradación como producto de la crisis axiológica en la sociedad, en otro plano la crisis del Partido Comunista y, como consecuencia de los dos niveles anteriores, en este mundo se mueven seres enajenados, con frustraciones y conflictos. Esta concatenación podría presentarse al revés: la degradación ontológica de los hombres los lleva a generar un sistema imperfecto y degradar los valores filosóficos que constituyen una ideología como

la socialista. Esta situación puede explicarse a partir del estructuralismo genético según el cual, todo comportamiento humano es un intento de dar una respuesta significativa a una situación particular, por lo que tiende a crear un equilibrio entre el ejecutante de la acción y el objeto sobre el cual recae el mundo circundante. Goldman explica, a partir de estos planteamientos, cómo un equilibrio relativamente satisfactorio entre las estructuras mentales del sujeto y el mundo exterior "desemboca en una situación en el interior de la cual, el comportamiento de los hombres transforma el mundo y en que esta transformación hace que el equilibrio anterior resulte insuficiente, engendrando una tendencia hacia un equilibrio nuevo que, a su vez, será ulteriormente sobrepasado".⁹

En relación con la mencionada conciencia abstracta del escritor existente sólo como ausencia no tematizada, Girard se refiere con el término de "mediatización" a ese agente mediador que motiva la degradación del mundo de la novela. Este autor considera que hay dos formas de mediatización: externa e interna "caracterizada la primera por el hecho de que el agente mediador es exterior al mundo en que se desarrolla la actividad de la búsqueda del héroe... y la segunda porque el agente mediador forma parte de ese mundo".¹⁰

Considero que en *Los días terrenales* existen los dos tipos de agentes mediadores que motivan la degradación del mundo novelesco: el interno está en la incapacidad de la mayoría de los personajes para sobreponerse a la enajenación que les produce el asumir a ciegas la ideología de su partido, externos son la existencia real de un Partido Comunista en crisis y la degradación axiológica en la sociedad. Arturo Melgoza declara refiriéndose a las obras de Revueltas:

La sordidez rodea e invade el espacio físico y psicológico de los personajes, dentro de connotaciones derivadas de la fidelidad a Dostoievsky. A la corrupción y a la degradación naturales del hombre, se añade la situación política: en medios donde la extrema izquierda es una minoría perseguida y satanizada...¹¹

Considerando que en el mundo degradado de la novela que nos ocupa existen los tres agentes mediadores señalados, cabe mencionar que la religión es un elemento presente en estos niveles. Habrá de analizarse en el siguiente apartado su influencia en cada uno de ellos.

Para que se entienda por qué me parece importante analizar elementos mediatizadores tanto internos como externos, definiré la novela de Revueltas objeto de mi análisis tomando en cuenta la tipología que al respecto presenta Georg Lukács y la clasificación de Lucien Goldman. De acuerdo con el primer autor, ésta es una novela psicológica "orientada hacia el análisis de la vida interior, caracterizada por la pasividad del héroe y su conciencia demasiado amplia para sentirse satisfecho de lo que el mundo convencional en que vive puede proporcionarle".¹² Según los criterios de Goldman, se puede clasificar dentro de la novela de transición¹³ ya que el autor rebasó la fase del héroe problemático, no se trata sin embargo, de una novela sin personaje. Fidel y Gregorio son dos protagonistas representativos de ciertos valores; pero en la obra es muy importante el sentido general de la acción y la acción individual no representa ningún valor por el simple hecho de serlo. El autor integra al mundo de la novela, como ya se dijo, la conciencia del problema del partido y, en otro nivel, el de la crisis de los valores sociales; sin embargo, y esto también ya se mencionó, presenta una solución en el plano de la biografía individual.

La religión como agente de mediatización interna y externa

Revueltas declaró en la entrevista que le hizo Arturo Melgoza que "para emanciparse no hay más que tres medios: dos completamente quiméricos y uno, el tercero, real. Los dos primeros son la taberna y la iglesia, es decir, libertinaje del cuerpo y libertinaje del espíritu, el tercero es la revolución social."¹⁴ Sin embargo, en la obra de este escritor la religión tiene un peso preponderante. ¿Cómo justificar que Revueltas se exprese como un cristiano si consideraba a la religión "libertinaje del espíritu"?

Revueltas era un pesimista declarado, en un cuaderno de anotaciones apuntó: "He tenido ocasión de examinar bastante objetivamente mi problema, mi 'enfermedad'. Trataré de explicarlo. Fundamentalmente, esencialmente soy pesimista; en el fondo de mí hay una profunda desesperanza sin remedio."¹⁵ La conciencia humana de Revueltas tiene relación con el mundo trágico antiguo, presenta una insistente voluntad de sufrimiento. Al referirse a su hermano Silvestre dijo que éste aceptaba su genio creador como una fatalidad y que "en su bella y tenebrosa tarea, así, no hay sitio para el ruin engreimiento de los hombres que padecen en la llanura, él está en

la montaña, tristemente abandonado, sacrificándose a cada instante sobre los brazos de la cruz que lleva dentro."¹⁶ Se desprende de este comentario la idea de Revueltas respecto a que cada quien tiene su carga de sufrimiento, su cruz que ha de soportar en silencio.

Revueltas está consciente de lo caótico del mundo en el cual diversas fuerzas luchan en busca del poder sin tomar en cuenta los derechos y las necesidades de la colectividad; pero este caos según él se enfrenta con sufrimiento estoico, ésta, como la califica Domingo Alberto Vital Díaz en su trabajo *Lo sagrado en tres cuentos de José Revueltas*, es una actitud más propia de un trágico que de un materialista. En el mundo de la novela sufren todos: Fidel con su obsesiva entrega al Partido, Julia ante su confusión de sentimientos y la muerte de su hija, Bautista abandonado por Rebeca y consciente de los excesos de Fidel que no justifica, el arquitecto Ramos y su esposa perdidos en su mundo superficial y desamparados por falta de sustento espiritual, los campesinos abandonados a su suerte por parte del Estado, las adolescentes lesbianas marginadas y condenadas al sacrificio por una sociedad que no puede entenderlas, el único que se redime es Gregorio porque llega al final del calvario y se crucifica.

Vital Díaz cita en el trabajo ya mencionado a Lucien Goldman



cuando dice que “Pascal fue el último de los grandes trágicos y cualquiera que en nuestro tiempo sea un trágico, se mantiene en el seno del cristianismo y se revuelve en la contradicción de asediar a un Dios siempre ausente e impotente.”¹⁷

El Revueltas de *Los días terrenales* es un trágico que coloca situaciones y personajes en un marco religioso, sea cristiano o profano. Por un lado, y en relación al agente mediador interno que tiene que ver con la enajenación de la mayoría de los militantes comunistas, la religión tiene la presencia peyorativa a la que Revueltas aludió con los términos “libertinaje del espíritu”; por otro lado, los conceptos cristianos norman en todos los casos la conducta de los personajes representativos de los diversos grupos sociales y, finalmente, respecto a la cosmovisión de Revueltas, los preceptos cristianos aparecen como una explicación ontológica del mundo. Estas dos últimas situaciones tienen que ver con los agentes mediadores externos a que nos referimos en el apartado anterior.

El agente mediador interno que presenta a los militantes del partido enajenados por su comunismo religioso, parece tener su anclaje con la realidad social en la arraigada herencia religiosa que arrastramos los mexicanos. Dioses paganos y dioses cristianos se mezclan en las reflexiones de Gregorio cuando asiste a la

pesca en el río, a Ventura le concede “cierta potestad de taumaturgo, de sacerdote, de jefe, de patriarca” (p. 17). La contemplación de este dios hace pensar a Gregorio por segunda vez en una salvación, en una evasión individual “... todos lo amaban y todos estaban dispuestos a hundirse con él cuando desapareciera en el abismo. Todos, y quizá también yo, pensó Gregorio” (p. 20). Los indígenas sincretizan las imágenes de Rosa Luxemburgo y la Virgen del Carmen “resultaba fantástico oír el nombre de la socialista alemana Rosa Luxemburgo. Nuestra señora de Catemaco” (p. 25).

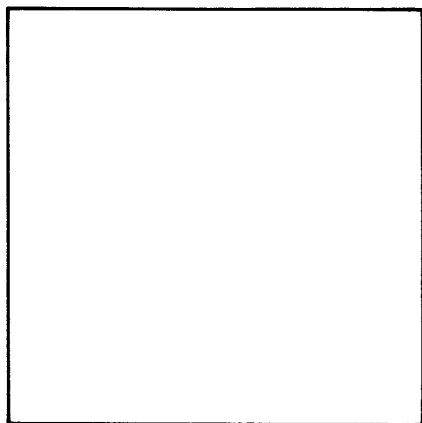
Fidel es el personaje prototipo de quienes han convertido su ideología política en religión, en un mito que hay que creer sin cuestionarlo, una doctrina a favor de la cual haya que sacrificar el mínimo destello de condición humana. Cuando Julia reflexionaba respecto a esta condición de su marido, pensaba: “Como un cura. Fidel era como un cura. Un cura rojo...” (p. 34). Desde que el narrador introduce a este personaje en el hilo del relato nos ofrece indicios de su personalidad de fanático religioso, cuando al escuchar la lectura de una carta de Gregorio cuyos conceptos le parecen “políticamente intolerables”, corta vociferante sin permitir que Julia la terminara: “— ¡Qué estupidez!... ¡No es otra cosa que eso; echarle agua al molino y nada más!” (p. 33). Entonces la voz del narrador lo describe así: “sus ojos, escandalizados como los de algún clérigo presto a fulminar cualquier heterodoxia, daban la impresión de ser crueles a causa de un halo amarillento en torno de la pupila” (p. 33). En otra parte Julia concibe a Fidel como “Un santo capaz de cometer los más atroces pecados de santidad” (p. 70).

En la casa de Julia y Fidel los retratos de Lenin y Flores Magón a la luz de las velas, nos hacen evocar imágenes de santos venerados.

El Bautista de los tiempos de juventud captado en un momento vivencial es descrito así por el narrador: “sus mejillas se pusieron rojas igual que las de un novicio que sin poderlo remediar se avergonzara un poco de las proporciones de su fe...” (p. 47). Se refiere a la fe en el partido puesto que Bautista se acababa de despedir de Julia diciéndole “nos volveremos a ver en la cumbre”. El partido se equipara así con una religión y el personaje con un novicio que profesa esa fe.

Los nombres de los “sacerdotes” del partido deben ser un tabú para los iniciados que no han ganado el derecho a conocerlos. Cuando Bautista despreocupadamente mencionó los nombres de quienes dirigían la imprenta ilegal delante de Rosendo, éste, que veía en Bautista a un ser extraordinario y superior “pues conocer el sitio donde estaba la imprenta del Partido era un privilegio que apenas se concedía a los militantes más insospechables [sentía] una cierta culpa por haberse enterado de aquellos nombres” (p. 62). La religión del Partido conlleva el sentimiento de culpa y, por ende, el concepto de pecado.

Con ser Rosendo uno de los integrantes de más reciente ingreso al Partido, ya empieza a experimentar sensaciones místicas hacia lo que considera el sacrificio de Fidel o a la pureza que cree percibir en Bautista: “Rosendo sentía esa pureza, esa rectitud del alma imponiéndosele sobre el espíritu, sin violencia alguna, nada más por sí misma, por cierto tranquilo y grave fuego de convicción...” (p. 72). Bautista, sin embargo, junto con Gregorio, es la contraparte. Un militante también crítico, pero menos radical en sus convicciones o tal vez sólo con una participación que por voluntad del autor fue menos destacada, puesto que este personaje no consuma la búsqueda de su verdad. Bautista que no se ha entregado del todo a la re-



verencia partidista y cuyas apreciaciones son objetivas, desmitifica a Fidel ante Rosendo cuando lo califica de estúpido por no valorar lo que significa la muerte de su propia hija: "eso último que hizo con el dinero que llevé, después de todo lo que había hecho antes y que es más propio de un faquir que de un verdadero líder comunista ya fue el colmo. Una verdadera estupidez" (p. 72). Como vemos, en mayor o menor medida casi todos los militantes del partido, incluso Gregorio, sufren enajenación producto de sus convicciones "religiosas".

La forma en que los preceptos religiosos norman la conducta humana en los diversos estratos sociales, no es un elemento tematizado en la obra, pero puede inferirse como agente mediador de la conducta de los personajes.

Los campesinos que, violando los reglamentos establecidos, embarscan el río con el fin de tener una pesca abundante, no lo hacen para conseguir un alimento necesario, pero sí porque con el producto de esa pesca van a costear los gastos de la peregrinación al santuario de Catemaco y comprar "ofrendas y exvotos con que los indios agradecerían sus milagros a la hermosa Virgen del Carmen" (p. 21). Aquí se pone de manifiesto una concepción comunista-cristiana en voz de algún indígena que dice: "Porque el río pertenece a todos. Porque el río pertenece a nuestra señora de Catemaco". En este mismo contexto Gregorio asocia la reflexión del voto que los indígenas deben a la Virgen con "El entierro del conde de Orgaz" y en este nivel él, militante comunista, se sorprende pensando en su propia salvación gracias a su elevación hacia Dios consumada (en la pintura de El Greco) por medio de la imagen del monje cuyos rasgos Gregorio desea tener. Deseo que el mismo relaciona con un inconsciente anhelo de ser como las gentes

"que no piensan sino en su propio destino y en su propia salvación" (p. 23).

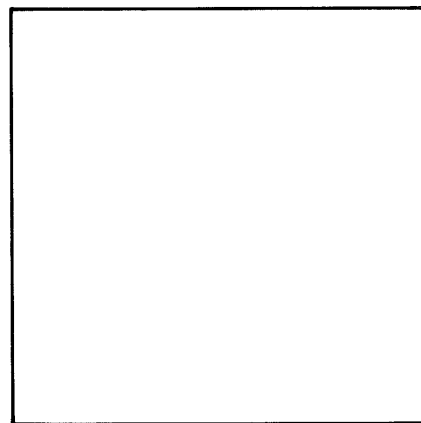
Los sentimientos religiosos que manifiestan los indígenas como grupo social marginado y cuya religiosidad se puede justificar por su ignorancia y su necesidad de apoyo, empiezan a correr paralelos a los sentimientos de religiosidad que el propio Gregorio va haciendo conscientes poco a poco con sorpresa. Cuando encuentran al muerto en el río "las mujeres se preparaban con voces confidenciales y unciosas a todo ese conjunto de ritos de masoquista religiosidad que se derivarían de la presencia del cadáver" y el narrador enuncia párrafo seguido: "Gregorio se daba cuenta de que todos sus puntos de vista morales habían naufragado dentro de esa atmósfera y que su propio espíritu comenzaba a no ser ya distinto del de esos seres, e iba a quedarse ciego también" (p. 74).

Como personaje, Gregorio sucumbe ante el influjo del Dios, con mayúscula, del Dios cristiano; pero también del dios pagano con el que va reconciliándose a medida que aumenta su admiración hacia el tuerto Ventura. Entonces relaciona los mandamientos de la ley cristiana recibidos por Moisés en el Sinaí, con los mandatos que Ventura profiere para guiar a sus compañeros en el rito de la obtención de los peces y de pronto esa regresión hacia la condición primitiva del espíritu "supersticioso, temeroso e inválido, fue temida por Gregorio como un comienzo de locura" (p. 78).

Es quizá mediante las reflexiones de Gregorio que sincretizan la religiosidad de los indígenas que "veneran" a Ventura y sus propios sentimientos de religiosidad, cuando Revueltas está manifestando entre líneas la importancia de la divinidad para poder comprender el carácter ontológico del hombre, no importa si se trata del dios pagano o el cris-

tiano. Esta experiencia que lleva a Gregorio a su crucifixión en una búsqueda de su propia verdad tiene, como veremos al referirnos a la cosmovisión del autor, una connotación ontológica.

Ante la seguridad de que Fidel, "el seminarista rojo", lo relevaría de su comisión en esa zona en cuanto informara lo sucedido (porque Gregorio también tenía la convicción de que al Comité Central del Partido se le debían rendir cuentas fieles), este personaje prefiere recorrer el calvario hacia su crucifixión, camino que empieza con su entrega a Epifanía, no gratuitamente llamada así por el autor, este nombre tiene también una connotación cristiana. Esta prostituta "le había hecho recordar con su entrega la increíble memoria de aquella primera y remotísima sensación de cuando Gregorio no era sino una entidad mutilada, un óvulo y espermatozoide que sentían cada uno por su parte, sin correspondencia ni comunicación . . ." (p. 221). Epifanía significa para Gregorio el regreso a sus orígenes y el principio de su fin, y también el instrumento que le permite consumir su crucifixión como un medio para alcanzar su verdad, para conseguir esa salvación egoístamente individual. Bautista llega a la misma conclusión que Gregorio, sólo que en él es un razonamiento más objetivo y no piensa en el sacrificio.



Bautista reflexiona sobre el hombre concluyendo que la porquería y la miseria morales son de naturaleza humana y se encuentran tanto en los pobladores de los barrios miserables como entre los intelectuales. Este personaje reconoce que al hacer estas reflexiones se expresa como un pastor protestante, piensa que el hombre realmente se desprecia a sí mismo por medio de su desprecio hacia lo que rechaza en otros que son su espejo y, concluye su reflexión: "Si el hombre . . . en lugar de despreciarse en los otros llegara a hacerlo en su propio ser individual y en una forma verdadera, sin duda no le quedaría otro recurso que el suicidio, como a Cristo" (p. 131). Estamos aquí frente a una alusión irreverente y blasfema de la religión. En su última aparición en el mundo de la novela, Bautista hace suyos los planteamientos de Gregorio, pero para concluir que hay que seguir vi-

viendo: "la vida es algo muy lleno de confusiones, algo repugnante y miserable en multitud de aspectos, pero hay que tener el valor para vivirla como si fuera lo contrario" (p. 138).

En el ámbito del arquitecto Jorge Ramos también se manifiesta la presencia de los dioses. El dios pagano presente en la figura de Xochipilli que adorna su cenicero y el Dios, con mayúscula, que formó parte de sus angustias metafísicas de adolescente "Aquel deseo de morir que lo torturó hasta los diecinueve años. Aquellas extravagantes ideas de renunciamento. La búsqueda de Dios . . ." (p. 143). Ahora él se sentía dios desde su Olimpo. Hay aquí otra connotación religiosa pagana que se relaciona con la descripción de la mesa de centro que "era un hermoso monstruo de mitología diáfana, llena de finas curvas, un cisne, casi el cuerpo inmóvil, maravilloso y atento de Zeus bajo su seductor disfraz de cisne" (p. 144).

Hay también una oración profana entre las adolescentes lesbianas que rezan antes de entregarse al que había de ser su último rito amoroso.

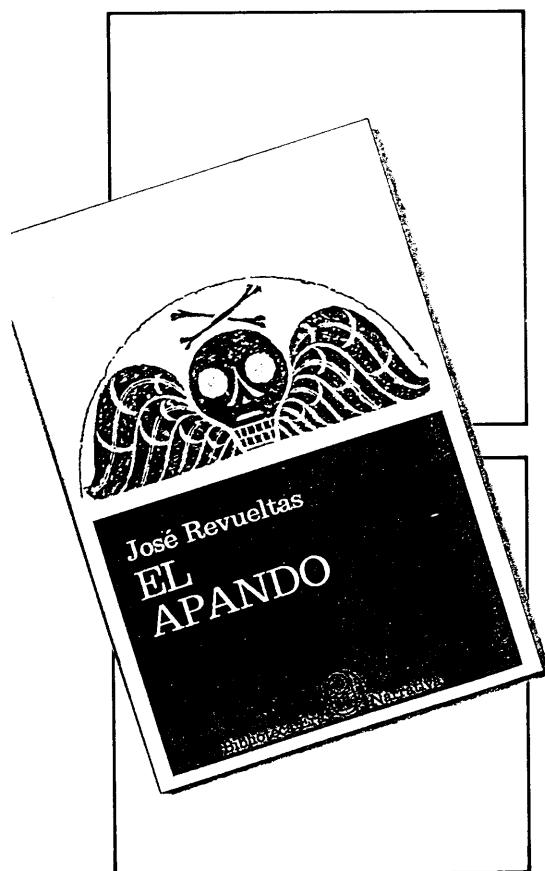
Cuando "Ciudad Juárez" llega ebrio a la oficina clandestina del Partido, en la cual vivía con Julia y Fidel, lleva en las manos un ramo de cempasúchil y dándoselo a Julia le dice: "—¡Pónselos junto!—. . . Los traje para la pobrecita. [Se refiere al cadáver de Bandera]. ¿Si no para quién?" (p. 54). Esta acción es también una manifestación de religiosidad, de reverencia hacia la muerte. Tal vez una ofrenda de despedida para quienes pasan a mejor vida.

La religión entonces, es una motivación de raigambre histórico-social que se puede percibir como agente mediador de las acciones de los personajes, en cualquiera de los niveles sociales a que se alude en esta novela.

La concepción cosmogónica por medio de la cual Revueltas se expli-

ca el carácter ontológico del ser aparece, como ya vimos, enraizada en las religiones paganas de nuestros ancestros. Refiriéndose al tuerto Ventura, ya señalado como representativo de las deidades indígenas, la voz del narrador enuncia: "Era un dios, tenía la voz de dios. . . Un dios mutilado, un dios derrotado, que no podía ofrecer otra cosa que la piedra secular de la muerte." (p. 20). Aquí Revueltas escribe "dios", con minúscula, porque se trata de una deidad destronada por los nuevos conceptos cristianos. El dios que exige el sacrificio humano; pero ese dios autóctono y salvaje no es muy distinto del otro, del "Dios", con mayúscula. Cuando se lleva a cabo la pesca embarbascando el río, fuera de foco la voz del narrador siempre en tercera persona comenta: "Codicia cristiana. Ardiente deseo de tener contento a Dios nuestro señor" (p. 21). Se deja ver aquí una imagen del Dios que exige el sacrificio del alimento de los hombres, para confirmar la veneración que su deidad merece. Los primeros hombres, relata la Biblia, ofrendaban en holocausto sus carneros, sus ovejas, y Dios, ambicioso de manifestaciones de entrega y veneración pidió a Abraham el sacrificio de su propio hijo. "Después de esto probó Dios a Abraham, y le dijo 'Abraham'; 'Heme aquí' contestó éste. Díjole entonces: 'Toma tu hijo único, a quien amas, a Isaac, y ve a la tierra de Moriah, y ofrécelo allí en holocausto sobre uno de los montes que yo te mostraré'.¹⁸ No es ésta la única relación que la "escena" de la pesca en el río tiene con la Biblia, hace evocar también la pesca en el lago Genesaret¹⁹ cuando Jesús milagrosamente permitió que se llenaran las redes de los pescadores.

Cuando Gregorio se quiere asemejar al monje de "El entierro del Conde de Orgaz" con un deseo inconsciente de elevarse hacia Dios: de salvarse, el narrador califica esa



actitud de representar la elevación del espíritu humano hacia Dios como "Astigmatismo de Dios. Distorción del hombre hacia la Nada" (p. 23). Aquí se puede leer entre líneas que pensar en Dios como un salvador es tal vez "Libertinaje del espíritu". Aspirar a que Dios nos redima es aspirar a la Nada. Sin embargo este mismo narrador que aquí parece negar al todo poderoso, a renglón seguido describe "El fuego de las hogueras distendía hacia Dios los cuerpos desnudos de los pescadores".

El Antiguo Testamento comienza refiriéndose al caos existente en el mundo antes de que la mano de Dios impusiera el orden: "Al principio la tierra era confusión y caos, y tinieblas cubrían la faz del abismo, mas el espíritu de Dios se movía sobre las aguas".²⁰ Revueltas plantea como contexto pragmático de sus obras el mundo como un caos, un caos que persiste a pesar del orden divino. La caótica situación que se genera en la trama del relato "Sinfonía pastoral" incluido en *Material de sueños*, lleva al narrador a reflexionar, mientras cuenta cómo la joven protagonista se atormenta en la oscuridad de una sala cinematográfica porque ella y su marido han quedado encerrado en una congeladora al amante con quien lo engañaba: "Nadie puede mirar nada si no es en las tinieblas. En el principio eran las tinieblas y el caos y Dios flotaba sobre las aguas como un barco loco, inconsciente y turbulento. . .";²¹ pero más adelante niega que este Dios, como barco sin brújula, haya podido ordenar el caos porque "Dábase cuenta, atribulado y sombrío de que su omnisciencia era también el impedimento para poder hacer nada, pues sus criaturas, para existir, ante todo debían negarlo".²² En este texto Revueltas acaba negando a Dios ya que el narrador concluye de esta manera la reflexión: "—Así, en el principio fue la inexistencia de

Dios y Dios dejó de flotar sobre las aguas".²³

En el cuento "Dios en la tierra" Revueltas pone como epígrafe la siguiente cita de Dostoyevski: "... Y, sin embargo, estoy seguro de que el hombre nunca renunciará al verdadero sufrimiento; es decir, a la destrucción y al caos". En este relato finalmente predomina el "odio de Dios". Revueltas presenta aquí a un Dios inmisericorde capaz de castigar pero no de ordenar el caos.

El caos manifiesto en el mundo degradado de *Los días terrenales* tampoco es arreglado por Dios, este es un caos, no un desorden "simplemente una etapa anterior a la experiencia, en donde nada ni nadie se ha comprobado a sí mismo" (p. 218) porque cuando la novela empieza el caos ya había pasado: "En el principio había sido el caos, mas de pronto aquel lacerante sortilegio se disipó y la vida se hizo. La atroz vida humana" (p. 9). Ya hemos mencionado que cada personaje vive su propio caos.

En ocasión de la muerte de su hija, Fidel dijo a Rosendo: "Nosotros no debemos tener tiempo para lamentarnos de nada. Nuestra tarea es luchar sin tregua. Esa es nuestra única verdad" (p. 66). La verdad de Fidel no es redentora, él acaba aplastado por el peso de su verdad.

Gregorio es el personaje en que se resumen los sincretismos y las contradicciones filosóficas del propio Revueltas. Niega la existencia de absolutos: "¡A la chingada cualquier creencia en absolutos! Los hombres se inventan absolutos, Dios, Justicia, Libertad, Amor, etcétera, etcétera, porque necesitan un asidero para defenderse del Infinito, porque tienen miedo de descubrir la inutilidad intrínseca del hombre" (p. 177) y, por otro lado, consume al sacrificio que lo llevará al encuentro de su verdad: "Resistir la verdad —pensó Gregorio— es el planteamiento justo de la cuestión, porque la verdad

es el sufrimiento de la verdad, la comprobación no tanto de si esa verdad es verdadera, cuanto si uno es capaz de llevarla a cuestras y consumir su vida conforme a lo que ella exige" (p. 232). Gregorio aparece, como el autor, a la vez trágico y materialista, cristiano y profano. El personaje se enfrenta a la carencia de una ética que precise el peso auténtico de los valores verdad-mentira y acaba forjando su propia ética, encontrando una verdad individual. "Lo conducirían a otro sitio, sin duda para torturarlo nuevamente. Para crucificarlo. Ésa era su verdad. Estaba bien" (p. 232).

La filosofía de Heidegger ejerce su influencia en la obra de Revueltas para este filósofo "la única posibilidad de una existencia auténtica es la de la vida para y hacia la muerte."²⁴ A este respecto en el mundo de la novela se ofrecen también dos posibilidades contrarias ante el caos: Bautista plantea que es necesario aprender a vivir en el mundo tal y como éste es, Gregorio busca su muerte; pero es éste y no Bautista quien se redime. Este hecho traduce también la visión del mundo de José Revueltas quien declaró: "la naturaleza se hace viva con la muerte. La naturaleza muerta se hace viva con la muerte misma".²⁵

Vemos entonces como agente mediador externo pero latente en toda la novela, la cosmovisión de un hombre pesimista, lleno de contradicciones pero con una voluntad inquebrantable de llegar a las últimas consecuencias en la búsqueda de su verdad, enarbolando siempre la bandera de preocupación por la colectividad y absoluta honestidad consigo mismo.

Conclusiones

Sin duda, poner en juego los mecanismos del análisis sociológico nos permite penetrar en aspectos de la

obra que quizá de otra manera no hubiéramos descubierto.

En esta novela, por lo menos, existe una conjunción definitiva entre la cosmovisión del autor, su biografía y el reflejo de la sociedad que constituye su universo real; esto se debe, claro está, a que como señala Evodio Escalante, la literatura de Revueltas no es simplemente realista. Este escritor pretende "captar no un reflejo mecánico, directo de la realidad, sino su movimiento interno, aquel aspecto de la realidad, que obedece a leyes y a través del cual esta realidad aparece en trance de extinción."²⁶

Revueltas dice en el prólogo a *Los muros de agua* que a la realidad se le somete por su "lado moridor"; es decir, su modo y su método, su lado dialéctico. Evodio Escalante considera que Revueltas encuentra en la degradación del mundo de la novela 'no una manifestación del mal en términos absolutos, sino un momento en el camino de la superación dialéctica de la realidad.'²⁷ Habla entonces de que la enajenación y aniquilamiento de los personajes en las obras de Revueltas son momentos de un movimiento sistemático de rebasamiento en el seno del texto narrativo. Considero que Lukács²⁸ tiene razón y que no hay tal rebasamiento. El realismo dialéctico de Revueltas aprehende la realidad, la presenta no en forma arquétipo, sino llena de viva animación; pero la conversión final del héroe no deja de ser, como ya vimos, una solución individual que no permite pensar en el rebasamiento de la problemática planteada.

1. Goldman, Lucien. *Para una sociología de la novela*. Madrid, Ciencia Nueva, 1967. p. 240. (Colección Ciencia Nueva, 12), p. 20.

2. *Ibid.*, p. 226.

3. José Revueltas. *Los días terrenales*. México, Era, 1979, p. 181. A partir de la siguiente cita referida a esta novela, sólo se anotará el número de página al final del texto citado.

4. Goldman, *op. cit.*, p. 226.

5. En entrevista hecha por Arturo Melgoza, Revueltas declaró: "Si el individuo pasa a formar parte de una comunidad, necesariamente tiene que participar sacrificándose a los intereses colectivos. . . Se trata de encontrar en la colectividad a la persona humana, al individuo y sus prerrogativas de libertad." Arturo Melgoza. *Modernizadores, Rulfo, Revueltas, Yáñez*. México, Katún, 1984, p. 82. (Premio Bellas Artes de Literatura, 2).

6. Goldman, *op. cit.*, p. 20.

7. *Ibid.*, p. 22.

8. *Ibid.*, p. 19.

9. *Ibid.*, p. 222.

10. *Ibid.*, p. 20.

11. Melgoza, *op. cit.*, pp. 17-18.

13. *Ibid.*, pp. 54-55.

14. Melgoza, *op. cit.*, p. 26.

15. *Ibid.*, p. 30.

16. *Loc. cit.*

17. Domingo Alberto Vital Díaz. *Lo sagrado en tres cuentos de José Revueltas*. México, tesis profesional, UNAM, 1983, p. 22.

18. "El sacrificio de Isaac". *Antiguo Testamento*. Génesis. Versículo 22.

19. *Nuevo Testamento*. Evangelio según San Mateo. Versículo 5.

20. "Creación del Cielo y la Tierra". *Antiguo Testamento*. Génesis. Versículo 1.

21. Revueltas. *Material de sueños*, p. 61.

22. *Ibid.*, p. 62.

23. *Loc. cit.*

24. Goldman, *op. cit.*, p. 59.

25. Melgoza, *op. cit.*, p. 41.

26. Evodio Escalante. *José Revueltas. Una literatura del lado moridor*. México, tesis profesional, UNAM, 1978, p. 8.

27. *Ibid.*, p. 13.

28. *Cfr. supra.*, p. 6.

BIBLIOGRAFÍA

Escalante, Evodio. *José Revueltas. Una literatura del lado moridor*. México, tesis profesional, UNAM, 1978, p. 104.

Goldman, Lucien. *Para una sociología de la novela*. Madrid, Ciencia Nueva, 1967, p. 240. (Colección Ciencia Nueva, 12).

Leenhardt, Jacques. *Lectura política de la novela*. México, Siglo XXI, 1975, p. 252.

Melgoza, Arturo. *Modernizadores: Rulfo, Revueltas, Yáñez*. México, Katún, 1984, p. 82. (Premio Bellas Artes de Literatura 2).

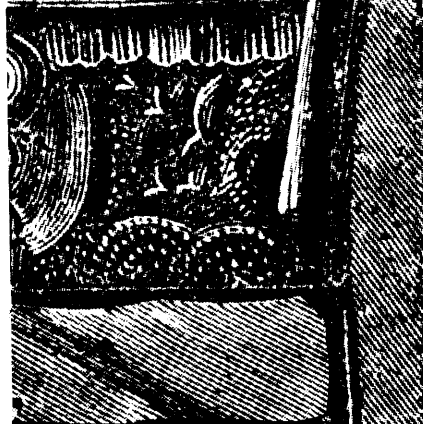
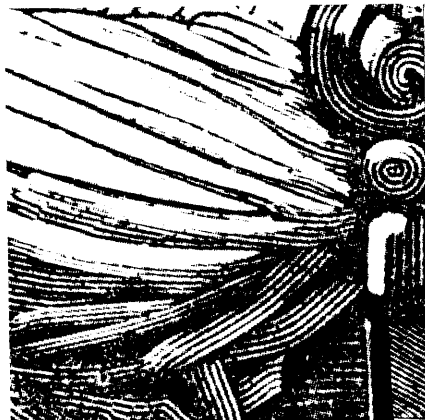
Revueltas, José. *Dios en la Tierra*. México, Era, 1979, p. 176. (Obras Completas de José Revueltas).

Revueltas, José. *Los días terrenales*. México, Era, 1973, p. 232. (Biblioteca Era).

Revueltas, José. *Material de los sueños*. 3a. ed. México, Era, 1983, p. 135. (Obras Completas de José Revueltas).

Vital Díaz, Domingo Alberto. *Lo sagrado en tres cuentos de José Revueltas*. México, tesis profesional, UNAM, 1983, p. 147.





POSADA, ILUSTRADOR DE LA VIDA COTIDIANA

Guadalupe Ríos de la Torre

Introducción

La obra de José Guadalupe Posada puede dividirse en tres etapas: 1.- Los trabajos realizados en la ciudad de Aguascalientes, obra de aprendizaje, pues allí se instruyó en las técnicas de la litografía y el grabado en madera; colaboró en el periódico *El Jicote*, al lado de José Trinidad Pedroza, quien le enseñó el arte gráfico, siendo, además, el editor del periódico. 2.- En León de los Aldamas, Guanajuato, su producción fue de tipo comercial, ocupándose de temas religiosos, viñetas para cajetillas de cerillos y cigarros, cajas de dulces y etiquetas para botellas de vino. 3.- Su última etapa artística se desarrolla en la ciudad de México, en su propio taller y en el de Antonio Vane-gas Arroyo donde produjo una extensa obra para informar de los sucesos más relevantes, para divertir y educar al pueblo por medio de cuentos, leyendas, corridos, milagros, canciones populares y toda clase de ilustraciones características de la época.

Su obra en general se caracteriza

por una tendencia eminentemente popular, ya que gran parte de sus trabajos iban dedicados al pueblo, que los entendía y comprendía; un pueblo analfabeto que aprendía por medio de la expresión visual, más efectiva que ninguna otra.

La fuente inspiradora de la carrera artística de Posada es la vida cotidiana del México del siglo XIX y principios del XX.

Su obra representa el contrapunto del arte académico, el cual sólo pretendía complacer a una élite social, adoptando temas y estilos preestablecidos fuera del país. José Guadalupe Posada rompió con la tradición, encaminándose al hacerlo, hacia masas populares. Aun seres carentes de la más mínima pre-

paración captarían y conocerían su obra.

Que la expresión artística de Posada estuviera encaminada a lo popular, no significa que carezca de expresión y comprensión en el sentido más amplio de la cultura; todo lo contrario: es un arte para todos los gustos.

Al hablar de José Guadalupe Posada como artista popular, surgen de inmediato varias interrogantes contradictorias: ¿Fue Posada un individuo consciente de la trayectoria de la revolución de 1910? ¿Se vio en un momento dado comprometido e identificado con el descontento popular contra el régimen porfirista? ¿Luchó tenazmente a nivel artístico y ridiculizó con ello a la aristocracia y al gabinete presidencial, creando a la vez conciencia social en las masas explotadas? o bien ¿fue simplemente un hombre sin ideología política definida, que practicaba su humilde profesión de artesano asalarado a quien se encomendaban trabajos, así fuera un grabado para ilustrar una receta de cocina, una

carta de amor, un suceso sobresaliente o la hechura de caricaturas comprometidas para un periódico de oposición? Las interrogantes se agudizan debido a la limitación de la historiografía acerca de la vida y obra del grabador. Las obras publicadas no logran dilucidar la postura ideológica de Posada, lo cual ha permitido que ciertos autores tomen al grabador como un comodín que se presta a que lo utilicen conforme a la manera de pensar de ellos. Así, para algunos críticos e historiadores de arte, Posada fue un militante consciente de la Revolución Mexicana, y otros más conjugan el sentido popular de su obra con el ser revolucionario que encuentran en el artista.

No se sabe si existe un documento que nos muestre si Posada estuvo inscrito en algún partido político, lo que podemos afirmar con seguridad es que el artista de Aguascalientes captó y retuvo lo más importante de la vida económica, política y costumbrista de su tiempo por medio de sus grabados, realizando por excelencia un arte popular; simplemente porque era un artista sensitivo sin perseguir compromiso político en favor de determinado régimen. Respecto a los grabados relacionados con la Revolución de 1910, Posada los registró en su obra; sin embargo, no podemos afirmar que el artista hidro-cálido plasmara en sus láminas de trabajo a los caudillos porque fuera afín a su ideología o simplemente por tratarse de los protagonistas de sucesos importantes que ocurrieron en México.

Rasgos biográficos

José Guadalupe Posada no realizó estudios en la Academia de San Carlos, pero observamos que es un grabador de tipo académico porque su obra revela cierta influencia europea ejercida por los artistas extranjeros

que vinieron a la ciudad de México en el siglo XIX; también recibió la influencia de los artistas mexicanos de su siglo, cuyos trabajos aparecían en las revistas y periódicos, que tuvo en las manos. Posada recibe igualmente la herencia de los litógrafos mexicanos del siglo pasado: "Escalante, Villasana, Iriarte, Hernández y otros que en *La Orquesta*, *El Rascatripas*, *El Abuizote*, *El Tranchete*, *El Coyote*, *La Patria Ilustrada* y muchos más, reflejan la influencia culta de Daumier, Gavarni y Vernet y otros pintores del siglo pasado, como se puede comprobar al examinar varias de sus litografías".¹

Posada estudió seguramente dibujo y grabado en su estado natal; tal vez lo hizo en la Academia de Artes y Oficios del estado de Aguascalientes, a cargo del maestro Antonio Varela quien enseñó a José Guadalupe todo lo referente al arte inspirado en las tradiciones académicas, imitativas de los clásicos, pero a su vez dándole el toque costumbrista que caracterizaba la vida provinciana del siglo XIX.² Sin embargo, parece que Posada asistió poco tiempo a dicha Academia, pues pronto superó las enseñanzas que ahí se impartían; en especial, había aprendido todo lo relacionado con el grabado.

En 1870 José Guadalupe Posada ingresó en el taller de litografía de José Pedroza, en Aguascalientes.

El taller del maestro Pedroza, taller que fue sin duda la mejor escuela que pudo encontrar, pues en él tuvo que enfrentarse cada día, cada hora, con la impostergable necesidad de llevar al pie litográfico o a las planchas de metal o de madera, las ideas que se le entregaban.³

Entre las actividades que realizó el grabador en el taller de Pedroza, estuvo la de ilustrar con caricaturas de carácter político el periódico *El Jicote*.⁴ La técnica que utilizó fue la litografía, aunque también el grabado en madera. De dicho periódico sa-

lieron únicamente once números, ya que en un ejemplar se criticaba a uno de los integrantes del partido conservador; debido a esta circunstancia, Pedroza y Posada tuvieron que trasladarse a la ciudad de León de los Aldamas, Guanajuato, donde instalaron de nueva cuenta su taller de imprenta y litografía.

El trabajo que desarrollaron en la ciudad de León fue, básicamente, de tipo comercial: santos, vírgenes, portadas de libros de oraciones, diplomas, y también imprimían cartulinas para felicitaciones.⁵

Referente al trabajo comercial, también hacían viñetas para las cajetillas de cigarros y cerillos, cajas de dulces, etiquetas para las botellas de vinos y para varios artículos de las fábricas de la ciudad de León. Entre éstos destacan los realizados para la fábrica de tabaco La Isla de Cuba.

En el año de 1876 José Trinidad Pedroza decidió vender el taller de la ciudad de León a José Guadalupe Posada:

Poco se ha podido averiguar de las actividades de Posada, a partir de 1876 a 1884, es decir durante ocho años, ya no vuelve a dársele importancia hasta cuando el estado lo llama a colaborar en calidad de profesor de litografía, dentro de la escuela de Instrucción Secundaria, la cual funcionaba en la ciudad de León y a la que habían anexado los talleres de imprenta, encuadernación y litografía para los oficios correspondientes.⁶

Actividad que desarrolla simultáneamente con sus labores en su taller.

Hacia 1888 José Guadalupe Posada se trasladó a la ciudad de México; acerca de las razones reales que le obligaron a tomar esa determinación se han hecho varias conjeturas, entre las que se cuentan las frecuentes inundaciones que padecía la ciudad de León. Sin embargo, pudiera ser que la razón principal fueran los problemas familiares que tuvo, causados, al parecer, por no tener familia con su esposa. Se ha llegado a de-

cir que tal vez buscó ese complemento fuera del matrimonio.⁷ Es en la capital de la República Mexicana donde instaló su taller y realizó numerosos trabajos de arte para publicaciones periodísticas y comerciales.

Durante gran parte del tiempo que Posada vivió en la ciudad de México, trabajó en el taller de imprenta y litografía de Antonio Vanegas Arroyo.⁸ Trabajando con Vanegas Arroyo conoció a Manuel Manilla, jefe del taller de litografía, y al poeta oaxaqueño Constancio S. Suárez; buena parte de los escritos y poemas de Suárez fueron ilustrados por Posada; cartas de amor, corridos, sucesos sensacionales; a uno y otro supo aprovechar Antonio Vanegas con indudable ventaja.

La técnica que utilizó Guadalupe Posada de manera preferente para realizar su obra en la ciudad de México, fue la cincografía.⁹

Antonio Vanegas Arroyo y José Guadalupe Posada se dieron a la tarea de informar de todos los acontecimientos importantes que sucedían; de divertir y educar a un pueblo, utilizando como medio de difusión los cuentos, recetas de cocina, cartas de amor, pastorelas, milagros, leyendas, relatos de crímenes, comentarios políticos, canciones populares y toda clase de sucesos relevantes de la época.

Como editor y grabador, se complementaron mutuamente de manera admirable; juntos llegaron a crear un centro de ediciones populares que tuvieron acceso a los lugares más remotos del país; centro constituido por el talento comercial de Vanegas Arroyo y el humor artístico de José Guadalupe Posada, a lo cual se agrega la gracia poética de Constancio S. Suárez.

rias, ranchos y en las haciendas. Para el pueblo, la mayor parte del cual no sabía leer, lo más importante eran las ilustraciones, que le daban una idea del asombroso suceso reseñado.¹⁰

Posada y su época

El hombre actúa históricamente de acuerdo con circunstancias ajenas a su fuerza y control, las cuales determinan o condicionan su existencia; debido a ello le corresponde ser actor e intérprete de la época en que vive.

Así sucedió con José Guadalupe Posada, quien, por medio de su obra, se convirtió en el ilustrador del régimen gubernamental del presidente Porfirio Díaz. Fue el grabador por antonomasia en un doble aspecto: él se ocupó, a través de sus grabados, de todo lo importante que sucedía tanto en la capital de la República como en otras ciudades

del interior, dando noticia de todo aquello que por su significación así lo requería. En lo tocante a la ciudad de México, trató de plasmar las escenas características de la vida cotidiana, que interpretó con sus buriles. El otro aspecto, no independiente por cierto, se relaciona de manera particular con lo que el grabador ilustró centrando su atención en la figura de Porfirio Díaz. El número de obras que grabó es más que suficiente para definirlo como ilustrador de la existencia de un hombre y de la admiración del régimen político que impuso por años al país. Pero no solamente eso; Posada trascendió la era de la cual fue testigo a la vez que actor. La trascendió al convertirse, merced a las circunstancias, en el ilustrador popular de los hechos y los hombres que surgieron con la revolución maderista; durante trece años el grabador se ocupó con idéntico interés en retener, mediante la litografía, serigrafía y cincografía, el cambio inicial que anunciaba lo que habría de ser, al fin, la transformación político-social de México, la cual, por desgracia para nosotros, no alcanzó a ver y mucho menos a ilustrar.

México pintoresco

José Guadalupe Posada se ocupó en sus láminas de representar sucesos pintorescos o románticos de la vida cotidiana del México de 1900. Desde el amanecer de un nuevo día podía verse a los trasnochadores, las mujeres que van a misa y los obreros rumbo a su trabajo. No le fueron indiferentes las escenas de pulquerías y tlachiqueros ni los lagartijos que veía rumbo a Plateros.

Como tampoco escaparon de los grabados de Posada las típicas vecindades de la ciudad —las cuales ofrecían todo un espectáculo, comenzando por la portera que conocía la vida y milagros de cada uno de los



Todo eso impreso en papel de colores, por las que el pueblo pagaba de uno a dos centavos; vendedores ambulantes los despachaban en las esquinas, mercados, fe-

vecinos— ni los famosos pleitos de vecindad.¹¹

José Guadalupe nos muestra cuáles fueron las peculiaridades de la moda femenina y sus cambios a través de los años. La moda, para las mujeres de fines del siglo XIX, sufrió no pocas variaciones como el talle ajustado y la cintura reducida; sin embargo, ésta aumentaba notablemente hacia atrás, debido a varios pliegues de tela: los vestidos para señorita debían ser entallados y el corpiño debía caer sobre la falda. Las mangas, el polisón, la crinolina y una variedad de sombreros, formaban todo un conjunto de piezas, con las cuales las mujeres llevaban sobre su cuerpo tanta ropa como era necesario para verse elegantes y sobre todo con una cintura exageradamente delgada. Posada lo plasmó todo en sus grabados.¹²

Debe tomarse en cuenta el galanteo gracioso e ingenuo y el ser correspondido en amores en esa época; afortunadamente el grabador dejó muestra del tema en estos grabados: “La Primavera” —se refiere a una pareja de enamorados en un parque público—. “Casos y cosas” —un solo grabado dividido en forma de episodios, muestra los pasos de una pareja de enamorados, es decir, desde el noviazgo hasta el matrimonio—. “Pescar un novio, o dos, los gustos de la mujer” —esta lámina se refiere a las preferencias de la mujer para la elección de su galán—. No podían faltar las cartas de amor, recopiladas en la *Colección de cartas de amor*.¹³

A ciertos jóvenes de la época que se vestían conforme a la moda francesa, se les conocía con el mote de lagartijos, rotos o catrines; existían tres clases de éstos: los de la aristocracia, los de la clase media y los bohemios y vividores que se mezclaban en los medios sociales que no les correspondían y que iban a ver pasar a las señoritas del famoso paseo de Plateros. Como buen espec-

tador de la ciudad, Posada observó este hecho dejando testimonio.¹⁴

Paseos de la ciudad

Los paseos con los que ha contado la ciudad de México desde la época colonial hasta nuestros días son: el paseo de la Alameda, el de la Reforma y el de Chapultepec, por mencionar sólo los principales.

El primer paseo con que contó la ciudad fue el de la Alameda, que se construyó en 1572 sobre una de las primeras extensiones de laguna que los españoles desecaron. La Alameda que durante mucho tiempo fue el único paseo cercano a la ciudad ha sido objeto de múltiples reformas a lo largo del siglo XVIII. En 1771 su fisonomía se vio radicalmente transformada, cuando el virrey marqués de Croix hizo que se ampliara, ocupando el espacio en que antes se hallaban las plazuelas de Santa Isabel y San Diego. El virrey Bucareli, a su vez, mandó remodelar el paseo. Se crearon entonces dos avenidas que lo cruzaban en diagonal, se instalaron simétricamente cinco fuentes y se cercó, colocándose interiormente una banca corrida a lo largo de todo el muro. Además, se pidió a los músicos de los regimientos que tocaran algunos ratos en días festivos.¹⁵ La Alameda, paseo o punto de heterogénea convergencia de nobles y plebeyos, indios y criollos, carruajes, jinetes, peatones, catrines y léperos, hoy ve con igual tolerancia cómo la cruzan los turistas, deambulan los vagos y dormitan los ancianos; cómo la llenan de foquitos por Navidad, de globos los domingos, cómo se apagan y se alejan. Atendida a veces de sus achaques de anciana, permanece como el grabado de José Guadalupe: “La Alameda”.

Posada también puso en sus planchas una panorámica del famoso

“Paseo de la Reforma”. Se hizo su trazo en 1864 por orden de Maximiliano, en línea recta desde la estatua de Carlos IV hasta el alcázar de Chapultepec, y se le dio el nombre de Calzada del Emperador. Completadas sus calzadas, fue inaugurado oficialmente, en 1877, y se le puso por nombre: Paseo de la Reforma.¹⁶

A este lugar concurrían las familias amantes del aire libre y saludable que disfrutaban en los jardines con sus glorietas espaciadas a intervalos regulares y adornadas con fuentes.

Uno de los paseos más importantes, hoy día enclavado en la ciudad de México, estuvo en otros tiempos en zona lejana.

Una montaña de poca altura se hallaba a orillas del lago cuando llegaron las tribus que habrían de fundar México. Ocupado antes por los toltecas, fue habitado por los aztecas desde 1299. En 1435 lo arregló Itzcóatl para habitación de recreo y sitio de memoriales de los reyes de Tenochtitlán. Sobre las ruinas de los edificios aztecas, el virrey Bernardo de Gálvez mandó construir una casa de campo en 1785. Este edificio le acarreó dificultades con la autoridad real. En 1826 se fundó junto al cerro un jardín botánico, que llevó una vida precaria hasta desaparecer, poco después de 1910. Allí estuvo establecido el Colegio Militar y dio motivo a la defensa de ese sitio por los cadetes, en 1847. Después de la victoria de la República y durante el gobierno de Porfirio Díaz, fue casa veraniega del presidente. Lo había sido del emperador Maximiliano, que le agregó el nombre de Miravalle.

En época reciente se destinó el edificio del collado a un museo de historia de México en su etapa posterior a la prehispánica.¹⁷

El hermoso bosque de Chapultepec que lo circunda, después de muchas vicisitudes, viene a ser un parque central de la ciudad de México,

por el que Posada seguramente paseó en su época, ya que nos dejó un grabado relacionado con dicho paseo: "Parque de Chapultepec".

Diversiones

Las pulquerías establecidas por todos los rumbos de la capital, eran unos puestos al aire libre, ubicados a menudo en plazoletas separadas de las paredes y de las casas cercanas por escasos metros, totalmente abiertos y protegidos de la intemperie por un techo de tejamanil. Debajo de esta precaria construcción se colocaban los barriles y tinas con el pulque, que se cubrían con largas tablas de madera. El pulque se servía a los bebedores en jícaras y cajetes. Además del pulque puro o blanco, se vendían los cuadros de limones, de cáscaras de naranja o manzana y de melón. El pulque debía venderse rápidamente ya que no se conserva más de tres o cuatro días. Se hizo obligatorio en 1724 que toda pulquería tuviese un nombre que se colocaría en la fachada principal. Muchos de estos nombres hacían referencia a la ubicación del puesto, a su propietario, a algunos lugares de la ciudad, pero también los había muy pintorescos. Se acercaban músicos con arpas y guitarras dando así lugar a animados bailes en plena calle. De vez en cuando el tlachicotón hacía sus efectos y los ánimos se caldeaban hasta el derramamiento de sangre.¹⁸

La fiesta taurina ha tenido muchos aficionados en todas las épocas, y a José Guadalupe Posada no se le escapó dejar testimonio de la fiesta brava. La fiesta taurina considerada como un ejercicio de caballería estuvo pues, desde un principio, ligada a una visión aristocrática y guerrera del mundo.

Las corridas de toros no fueron sólo en la península ibérica sino en

todo el Imperio español, la fiesta del orden estamentario. Así, mientras que en la metrópoli la fiesta brava había sido desde sus inicios la fiesta legitimada del derecho de los guerreros a mandar sobre los labradores en España, lo fue del derecho de los conquistadores españoles a dominar a los indígenas.

No es simple casualidad que la primera corrida de toros de la Nueva España se haya realizado el 13 de agosto de 1529, para conmemorar el aniversario de la caída de México-Tenochtitlán en manos de los españoles.

A partir de entonces se instituyó que todos los años, por honra de la fiesta del Señor de San Hipólito en cuyo día se ganó esta ciudad, se corran siete toros. Después de la Independencia volvieron los toreros españoles; las plazas de toros que había a fines del siglo XIX, eran las de



San Pablo, Paseo Nuevo, Coliseo, la de Colón, San Rafael y la de México; la variedad de suertes en la lidia del toro fueron muchas y muy atrevidas, el salto con garrocha, el del matrincho. (Ponciano Díaz era en aquellos tiempos el matador mexicano más famoso.)¹⁹

En las animadas calles de la ciudad de México, sobre todo en la periferia de la traza y en los barrios, no faltaba nunca multitud de pequeños espectáculos callejeros del agrado del pueblo: títeres, animales exóticos, circo y teatro.

Los espectáculos de títeres se presentaban en casas que solían ser de antiguos comerciantes; en un ambiente cordial frecuentado por gente del pueblo, seguramente vecinos del barrio, los actores daban representaciones satíricas y mordaces. No desapareció de las planchas del ilustrador esta gran atracción que se encuentra en una colección de piezas de teatro infantil: *Galería del Teatro Infantil*.²⁰

Fueron comunes también otras diversiones populares menos comprometedoras, como el circo. El más famoso era el Circo Orrin, que presentaba acróbatas y payasos como el gran Ricardo Bell, saltos sobre caballos, muchachitas con tutú que daban brincos mortales al desprenderse de los trapecios, hombres fortísimos que levantaban pianos incluso con intérprete, hombres bala, mujeres contorsionistas, osos bailarines, etcétera.

Podían asistir las familias completas, puesto que se trataba de funciones decentes, que desde luego carecían de la terrible manía de andar criticando al prójimo o de una tiple que paseara por la pasarela con menos ropa que la autorizada por las buenas costumbres. Existen varios grabados referentes al circo.²¹

Mientras la ópera italiana de gran envergadura ocupaba los oídos más refinados de la sociedad, la opereta y la zarzuela se adueñarían de la pre-

ferencia de un público mayoritario menos refinado, la mezcla de ópera, zarzuela y divertimento español daría lugar al teatro de revista mexicano, que se transformó rápidamente en el espectáculo popular urbano por excelencia. La incorporación de cuplés, tonadillas, una que otra canción mexicana, bailes de moda como el *cake walk*, el propio *cancán* y muchos otros, junto con la presencia de actores y actrices de renombre popular, como Virginia Fábregas, Prudencia Grifell, Esperanza Iris, resultó la fórmula para iniciar el teatro de revista principalmente en la ciudad de México.²²

Medios de información

Otras de las tareas del taller de José Guadalupe Posada fue la de informar de todos los acontecimientos relevantes del país.

Posada realizó grabados para las *Hojas Sueltas* o la *Gaceta Callejera*,²³ los temas que trataban fueron: crímenes, temblores de tierra, escasez de víveres, incendios, relatos patrióticos y todo aquello que más impresionara e impactara a la gente sencilla del pueblo; pero también llegaron a incluir adivinanzas y recetas de cocina.

Cabe mencionar que el título de *Gaceta Callejera* no es un título original del siglo XIX, ya que se conoció y utilizó en la época colonial. También en México, durante la Colonia, se publicaron con otros nombres algunos de estos ocasionales bajo la forma de hojas volantes. Los *canards* franceses que se voceaban por las calles en gritos que a muchos parecieron semejantes al graznar de los patos (de ahí, según, se da a la noticia sensacional) tiene en común con las hojas volantes o las *Gacetas Callejeras*, títulos sensacionales, grabados de grandes dimensiones, tipografía espectacular y relato porme-

norizado y crudo, intención moralizante en tono grandilocuente y sentimental.²⁴

Gran parte de la producción artística de Guadalupe Posada cumplió una función moralizante, como los célebres “Ejemplos”.²⁵ En algunas ocasiones, los Ejemplos, más que a ser virtuosos enseñaban a los hombres a no ser tontos (lo que constituye una versión bastante marrullera y cínica de las advertencias medievales).²⁶

Los títulos más frecuentes en los Ejemplos de Posada eran: “Los siete vicios”, “Muy interesantísima noticia de los cuatro asesinatos cometidos por el desgraciado Antonio Sánchez”, “¡Horrorosa noticia! Robo sacrílego y asesinato del señor cura”, “La tierra se traga a Antonio Sánchez por dar muerte a sus hijos y a sus padres”. Y todo aquello que sirviera de escándalo para el pueblo.

La producción ilustrada por José Guadalupe Posada que mayor aceptación tenía ante el pueblo eran los *Corridos*.

Enaltecer las proezas y las aventuras de los héroes populares le fueron dejando el camino abierto para establecerse como uno de los géneros de mayor arraigo en el pueblo mexicano. Así, para la segunda mitad del siglo XIX el corrido se convirtió en la forma musical, narrativa e informativa más viva de toda la república.

Utilizado en casi todas las esferas sociales, no hay que olvidar que Guillermo Prieto y Vicente Riva Palacio recurrieron a él con cierta frecuencia, de la misma manera que el editor Vanegas Arroyo se ocupó de recoger y mandar hacer muchos corridos para sus colecciones, magníficamente ilustrados por el grabador de Aguascalientes.²⁷ Los corridos estaban impresos en papel de colores, y los cantaban en mercados y otros sitios públicos, trovadores que se acompañaban de una guitarra.

Precisamente a principios del siglo es cuando los periódicos de la época empiezan a contar con un equipo de fotograbado, lo cual les permitía hacer una producción masiva y a bajo precio, estrangulando y aboliendo así a los pequeños periódicos de ese tiempo.

Durante varios años Posada ilustró los modestos diarios y semanarios de consumo popular, imprimió en ellos un sentido libertario y nacionalista. *Gil Blas*, *El Diablito Rojo*, *Argos*, *La Guacamaya*, *El Chisme*, *Fray Gerundio*, *El Imparcial*, *La Risa Popular*, *El Paladín* y algunos otros periódicos de México que empezaban a sentir la represión de la dictadura existente.

Pero no sólo ilustró temas de la vida nacional, también se ocupó de sucesos internacionales entre los que destaca la guerra ruso-japonesa.

Sátira social

Cabe mencionar que entre las disposiciones artísticas de José Guadalupe estuvo la de crear personajes que le permitieron alcanzar sus objetivos de crítica en contra del sistema social y político de que fue testigo, siendo uno de los personajes tan característicos de su obra, *Don Chepito Marihuano*.²⁸

Personaje imaginario, que representa al mexicano de la clase media baja, gustaba de vestir traje de las clases de elevada posición social, aparentaba pertenecer a ellas. Don Chepito a su manera, impartía justicia tanto para él como para aquellos que vivían apartados de los beneficios de la sociedad elitista del siglo XIX. Por eso, en ocasiones tiene que enfrentarse a un juez o a una banda de poderosos bandidos; en otras asume los papeles de torero, boxeador, monta a caballo y fuma marihuana.

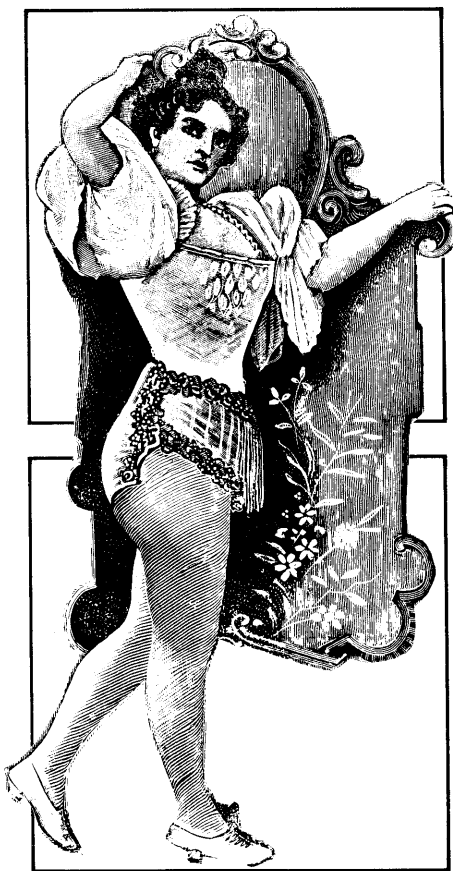
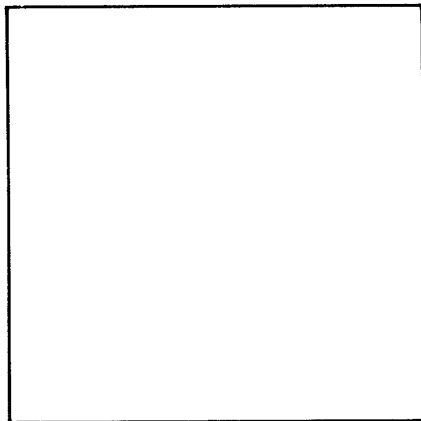
Chepito dignifica al pobre y al ig-

norante frente a las arbitrariedades del rico y el culto; con su ingenio se evade una y otra vez del contacto difícil con la autoridad, su forma de actuar es un no dejarse aprehender, es decir, que es desconfiado y temeroso.

Por ello, Chepito Marihuano obtuvo la identificación del pueblo, la clase desposeída; llevaba en sí cualidades de generosidad hacia los pobres y el desprecio hacia los poderosos. Representaba el ideal acariciado por la mayoría de la población de su época: lograr una distribución más equitativa de los bienes, justicia e igualdad. Su delito significaba la protesta de todos aquellos que querían exigir y no podían, Don Chepito Marihuano impartía con su mano la justicia que se les negaba.²⁹

Posada utilizó la muerte como personaje de sus grabados, representándola por medio de esqueletos o simplemente por la calavera; la definió con el título genérico de "Calaveras", lo que le sirvió para exponer en forma franca y abierta a la sociedad de la época porfirista; con ello dio un soplo de vida a los inanimados esqueletos de los panteones, convirtiéndolos en seres que actúan en el mundo de los vivos, atreviéndose a mostrar la miseria e injusticias, en ocasiones como sátiras dolorosas, en otras de buen humor. Así vemos esqueletos bailando, cantando, montando a caballo, haciendo declaraciones de amor, asistiendo a parrandas, peleando y rebotando de alegría, utilizando la ropa adecuada a la ocasión y a la clase social a la que representaban, para así poder identificar al soldado, la vieja mojigata, el señor cura, la india, el revolucionario, o los propios personajes, tanto de la vida política como de los escenarios artísticos de su época. En las calaveras de Posada, han desaparecido de su imagen el misterio y el temor de las épocas feudales. Es la antítesis de lo pavoroso, pues causa, cuando no la sa-

tisfacción de hacer justicia, un inevitable regocijo. Con sus calaveras hace Posada la crítica más aguda y mordaz; se sirve de la muerte para poder penetrar muy a lo vivo ese morbo de la sociedad decadente de su época, que llega hasta la nuestra sin haber conseguido limpiarse de tanta y tanta escoria.³⁰



Vida política nacional

José Guadalupe Posada fue un espectador alerta de la ciudad de México, por ello ha sido posible que dejara por medio de su obra artística, algunos testimonios relacionados con la época porfirista.

Desde noviembre de 1876 hasta mayo de 1911 tuvo México un solo jefe político: el general Porfirio Díaz,³¹ con excepción del gobierno del general Manuel González (1880-1884).³² Al tomar don Porfirio las riendas del poder, el país estaba endeudado, sin crédito internacional y dentro del ámbito político y económico del liberalismo. Entonces Díaz sacó a la nación de su postración material, pero sus esfuerzos no pudieron evitar que se concentrara la riqueza en las pocas personas que explotaron, con sentido utilitarista, los recursos naturales, así como la mano de obra del pueblo asalariado y de los peones acasillados del campo.³³

Los prohombres extranjeros llegaron al país con los capitales de la revolución industrial. Ingleses, norteamericanos y otros negociantes, a la construcción de los ferrocarriles, al ramo de la electricidad, los tranvías, las obras portuarias. La extracción de petróleo y la fundación de algunos centros fabriles.³⁴

En 1910 el gobierno de Díaz festejó con gran solemnidad un suntuoso baile en el Palacio Nacional: las fiestas del Primer Centenario de la Independencia de México. Pero José Guadalupe no se olvidó en sus grabados de representar el aspecto real que presentaba la nación en esta época de fiestas, es decir, la miseria del pueblo, y la riqueza de unos cuantos. La Constitución violada por las autoridades y por la gente que detentaba el poder.³⁵

Fue precisamente en 1910, en torno de la sucesión presidencial, que las distintas fracciones de la clase dominante enfocaron su actua-

ción política. Las demandas principales eran, por tanto, en un primer momento, las del nombramiento a la vicepresidencia y de reemplazo de la fracción hegemónica en el régimen porfirista; la fracción de la oligarquía financiera industrial, los científicos del grupo en el poder.³⁶

El movimiento maderista no fue el único que, en este contexto se incorporó a la lucha política, pero sí el que lograría aglutinar los diversos sectores necesarios para propiciar el cambio.

Las grandes figuras de la revolución —Francisco I. Madero, Emiliano Zapata, Genovevo de la O y los revolucionarios que contribuyeron al derrumbe del régimen— fueron captadas y retenidas en la obra del grabador.³⁷

Después de seis meses de lucha, la revolución maderista triunfó; la llegada de Francisco I. Madero a la capital fue la manifestación palpable del espontáneo apoyo popular con que contaba, ayuda que se formalizó legalmente en 1911.³⁸ Del recibimiento masivo de este hecho dio testimonio el grabador.³⁹ Prueba del ingenio de Posada, fue la realización, en una forma humorística, de la calavera del presidente, la famosa *Calavera de Madero*.

Nunca hubo paz durante el régimen de Madero; calificado de reformista o radical, incluso en el terreno militar, por un lado la oligarquía buscaba reorganizarse políticamente, y por otro las clases dominantes, especialmente en el campo, pretendían profundizar las tibias medidas adoptadas por Francisco I. Madero.

La situación nacional se volvía más compleja, el clima de inseguridad que se vivía preocupó hondamente a los poseedores del poder económico. Para ellos la paz y la seguridad eran condiciones esenciales. Si Madero era incapaz de mantener el orden del país, se requería de una acción enérgica contra su gobierno.⁴⁰

El 9 de febrero de 1913 estalló en la capital un movimiento armado contra el gobierno democrático, movimiento que fue conocido como la “Decena trágica” (9 a 18 de febrero de 1913). La lucha se recrudeció, las calles se llenaron de barricadas y cadáveres, los servicios públicos se interrumpieron, los edificios se convirtieron en fortalezas y la ciudad se transformó en un campo de batalla, sufriendo sus habitantes grandes penurias. La alarma creció y acaudillados por Victoriano Huerta, los generales traicionaron al régimen revolucionario.

Ante el horrible hecho, la prensa criticó duramente a Victoriano Huerta y a sus cómplices, aumentando la animadversión hacia los autores del crimen. Tal parece que José Guadalupe Posada dejó muestra de la traición, en uno de sus grabados, el de la *Calavera Huertista*: sin embargo, esta obra ha suscitado dudas por las siguientes razones: Posada no vivió los hechos de la Ciudadela, pues había fallecido en enero de ese mismo año. La técnica no es la utilizada por el artista y, finalmente, se argumenta que la calavera en forma de araña no representa al usurpador.⁴¹

José Guadalupe Posada fue capaz de captar y retener en forma gráfica una gran parte del momento histórico del que fue testigo presencial, haciendo de su arte un arte expresivo, con los elementos necesarios para ser comprendido por ese gran número de personas que constituían el pueblo de México.

Tomó al pueblo mexicano por argumento esencial de su obra, anticipándose así a la pintura que habría de surgir con la Revolución Mexicana.

1. Antonio Rodríguez, *Posada, el artista que retrató una época*, México, Editorial Do-

més, 1977, p. 17. Desgraciadamente el autor no cita cuáles fueron las escuelas y los pintores.

2 Cf. José Antonio Murillo Reveles, *José Guadalupe Posada*, México, Instituto Federal de Capacitación, 1963, p. 32.

3. Fondo Editorial de la Plástica, *José Guadalupe Posada, ilustrador de la vida mexicana*, México, Fondo Editorial de la Plástica, 1963, p. 20.

4. *El Jicote*, semanario local de crítica social.

5. Cf. Mariano González Leal, *La producción leonesa de José Guadalupe Posada*, León, Gto., [s.e.], 1971, p. 10.

6. Murillo, *op. cit.*, p. 47.

7. Murillo Reveles afirma que la razón principal fueron los problemas familiares que tuvo, causados al parecer por no tener familia con su esposa; se ha llegado hasta decir que el único hijo que tuvo era ilegítimo.

8. Antonio Vanegas Arroyo, impresor que nació en la ciudad de Puebla en 1852 y que, al llegar al DF en 1867, instaló su taller de encuadernación en la calle de Perpetua núm. 8, falleció en 1917.

9. Cincografía: se trata de un grabado de buril, sobre cinc tipográfico.

10. Cf. Fernando Gamboa, “José Guadalupe Posada, sus tiempos, el hombre, su arte”, *Suplemento Dominical El Nacional*, 24 de febrero de 1952, p. 9.

11. Algunos ejemplos son: *Pleito de vecindad*, *Conflicto privado*.

12. Entre las láminas que realizó Posada para dicho tema están: *Figurín de modas*, *Sofía*, *Para las damas*.

13. Para estos curiosos impresos, tan del gusto del público de la época, Posada hizo grabados destinados a ilustrar carátulas.

14. En un solo grabado Guadalupe Posada se refirió a ellos: *Repletito de catrines que les gusta enamorar*.

15. Salvador Novo, *Los paseos de la ciudad de México*, México, FCE, 1974, pp. 10-14. Véase también Juan Pedro Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. México, F.C.E., 1987, p. 229.

16. Novo, *ibid.*, pp. 40-44.

17. *Ibid.*, pp. 49-62.

18. Viqueira, *op. cit.*, pp. 170-171. Véanse los grabados: *Pulquería de San Antonio*, *Expendio de una pulquería de la Hacienda de San Nicolás el Grande*.

19. Nicolás Rangel, *Historia del toreo en México*, México, Cosmos, 1988, pp. 28-32. Véanse también Viqueira, *ibid.*, pp. 34-35 y los grabados de Posada: *Capitular de un programa de toros*, *El picador agujetas en la vara de la tarde*, *Toros*, *Cabeza de una columna*.

20. *Galería de Teatro Infantil*, es una colección de comedias, sainetes y pastorelas, para ser representado con títeres o niños; la colección completa fue de 36 números, siendo algunos los siguientes títulos: *Juan Pico de Oro*, *El juzgado de la paz*, *La cola del Diablo*, *El jorobado*, *Los peluqueros mexicanos*.

21. Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine mexicano*. (1896-1900) México, SEP/FCE, 1984, pp. 58-62, (Lecturas Mexicanas 61). Véanse los grabados sobre el tema del circo: *Mujeres esgrimistas del Circo Orrin*, *Sol el León*, (caricatura de Ricardo Bell, famoso payaso que actuó y vivió muchos años en México), *Escenas del circo*.

22. *Loc. cit.*, véanse los grabados de Posada referentes al teatro: *Teatralerías*, *Las actrices*, *Virgina Fábregas*, *Del cielo a la tierra* (escena entre bambalinas) *Déjate de ópera*, *Ni de tanda ni de toros*.

23. Publicación que consistía en una hoja impresa por los dos lados, mas no se imprimía diariamente, sólo cuando los sucesos de interés lo ameritaban o justificaban.

24. Rodríguez, *op. cit.*, p. 29.

25. Especie de corridos que tenían por finalidad dar un consejo o ilustrar una moraleja que sirviera para corregir los malos hábitos con un epílogo moral destinado a poner en guardia a la gente contra los vicios, errores, miseria y pasiones.

26. Rodríguez, *op. cit.*, p. 24.

27. Thomas Stanford, *El villancico y el corrido mexicano*, México, INAH, 1974, p. 35. Véanse también los siguientes corridos ilustrados por Posada: *La tragedia de Belén Galindo* (corrido referente a la muerte que dio su esposo a Belén por causa de celos). *El valiente de Guadalajara*, *Drama sangriento el asesinato de la Malagueña*, *Versos de Lino Matadas que ni al diablo tiene miedo*.

28. Salvador Pruneda, *La caricatura como arma política*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1958, pp. 242-243.

29. Véanse los grabados de Don Chepito: *Chepito enamorado a una mujer casada*, *Don Chepito en bicicleta*, *Chepito dirigiendo un mitin*.

30. Cf. Carlos Macazaga Ramírez de Arellano, *Las calaveras vivientes de José Guadalupe Posada*, México, Cosmos, 1976, pp. 45-50. Véanse las siguientes calaveras: *Rebumbio de calaveras*, *Barata de calaveras*, *Gran fandango*, y *Francachela de todas las calaveras*, *La catrina*.

31. Véanse los grabados de don Porfirio: *El general Porfirio Díaz*, *Atentado contra el presidente de la República*.

32. Grabados referentes al gobierno de Manuel González: *Corrido el níquel*; *ya está el níquel, nanita ¿qué haremos? pues como la plata los capotearemos*.

33. Los grabados referentes a los peones

acasillados son los siguientes: *Casa de enganchadores*, *Los deportados a Valle Nacional*.

34. De este progreso que se da en la ciudad de México, Posada se burla: *El último sinistro ferroviario*, *Coplas del fonógrafo*, *La luz eléctrica*.

35. Entre los grabados referentes al tema están los siguientes: *Lo que verán nuestros huéspedes en 1910*, *Proyecto de un monumento al Pueblo*.

36. Son las siguientes láminas las referentes al tema: *Mitología científica*, *Programa para julio*, *El último candidato*.



37. Véanse las ilustraciones siguientes: *Madero con revolucionarios*, *Revolucionarios atacando un tren*, *Emiliano Zapata* y otros.

38. Sobre la entrada de Madero en la ciudad de México existen algunos grabados: *Entrada de Madero a la ciudad de México*, *Madero con Sara Pérez*, *Madero desde el balcón presidencial*.

40. Grabado con el título *Lo del día lo que puede ver en sueños si no se falta a lo prometido*.

41. Murillo, *op. cit.*, p. 30. Afirma que no hubo en esa época ningún otro grabador verdaderamente genial como Posada, ni obra tan completa en su forma y en su contenido como esa y otras calaveras.

BIBLIOGRAFÍA

Fondo Editorial de la Plástica. José Guadalupe Posada, *ilustrador de la vida mexicana*. México, Fondo Editorial de la Plástica, 1963.

Gamboa, Fernando. "José Guadalupe Posada, sus tiempos, el hombre, su arte". *Suplemento Dominical El Nacional*. México, 24 de febrero de 1952.

González Leal, Mariano. *La producción leonesa de José Guadalupe Posada*. León, Gto., [s.e.], 1971.

Haces, Carlos y Marco Antonio Pulido. *Los toros de José Guadalupe Posada*. México, SEP, 1985.

Macazaga Ramírez de Arellano, Carlos. *Las calaveras vivientes de José Guadalupe Posada*. México, Cosmos, 1976.

Murillo Reveles, José Antonio. *José Guadalupe Posada*. México, Instituto Federal de Capacitación, 1963.

Novo, Salvador. *Los paseos de la ciudad de México*. México, FCE, 1974.

Pruneda, Salvador. *La caricatura como arma política*. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1958.

Rangel, Nicolás. *Historia del toreo en México*. México, Cosmos, 1938.

Reyes, Aurelio de los. *Los orígenes del cine mexicano (1896-1900)*. México, SEP/FCE, 1984. (Lecturas Mexicanas 61).

Rodríguez, Antonio. *Posada, el artista que retrató una época*. México, Editorial Dómes, 1977.

Stanford, Thomas. *El villancico y el corrido mexicano*. México, INAH, 1974.

Viqueira Albán, Juan Pedro. *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. México, FCE, 1987.

ospital de los yndios



DE HOSPITALES Y RELIGIOSOS EN LA CIUDAD DE MÉXICO DEL SIGLO XVII

Marcela Suárez

La ciudad de México en el siglo XVII era, sin duda, una espléndida ciudad. Fray Agustín de Vetancurt, uno de los principales cronistas provinciales,¹ escribe acerca de ella y, tan sólo respecto a su configuración física, relata la existencia de tres plazas: la del Volador, la de San Juan y la de San Hipólito, todas ellas sedes de intenso comercio y gran actividad social. Nos describe unas calles trazadas en una planta cuadrada, en su mayor parte empedradas, bordeadas de bellos edificios con balcones y rejas de hierro forjado. Cuenta de la existencia, ya entonces, de una alameda de álamos y sauces, y de los cientos de personas españoles, mestizos, indios, criollos, castas y negros que ejercían fuera de sus casas gran parte de la actividad de su vida cotidiana. Ciudad pletórica de vida y movimiento con sus bodegones, mesones, hospitales y garitas que coexistían con tribunales, colegios, templos y conventos.

El presbítero Arias de Villalobos narra que a cien años de su funda-

ción, la ciudad se había convertido en una de las mejores y más bellas del mundo,² un centro urbano bien erigido, de excelente apariencia y traza, donde se concentraban gran parte de la riqueza y el lujo de la Nueva España, producto principalmente de las minas de oro y plata. Centro de grandes fiestas civiles y religiosas que se celebraban con grandes tianguis, uno en San Juan y otro en San Hipólito, y decenas de tiendas de libros, de ropa, de comida; foco de manufactura, con varios obrajes, hornos de vidrio y cajas de pólvora y fundiciones. En suma, un centro de población rico, dinámico y en pleno florecimiento.

Pero los cronistas señalan también la existencia de enfermedades

y epidemias en este gran centro urbano; así es como el Padre Vetancurt cuenta que:

Por los meses de abril y mayo, si hace calor por la falta de aguas ay erizipelas, esquilencias, zarampion, viruelas, que en los naturales chiquitos es de muerte y calenturas, tantos achaques que con haber tantos médicos y barberos andan todos a todo paso, para acudir a los enfermos, y en lloviendo dos aguaceros grandes cesan los achaques, porque si el agua es poca, levanta mas vapores, a la mudanza del tiempo ay distilaciones catarrales y algunas se hacen tabardillos y calenturas podridas, y fiebres malignas que en el otoño son difíciles de curar, según Hipocrates: "Marai autu maves difficile corripuntur", la general enfermedad son disenterias, diarreas que llaman seguidillas, que han muerto muchos...³

Lo que parece indicar que algunas de las enfermedades padecidas en el siglo anterior adquirieron carácter endémico. También siguieron presentándose epidemias, en general inmediatamente después de las sequías,⁴ y en la ciudad de México después de inundaciones, que en este periodo eran frecuentes. Hubo

cocoliztli⁵ en 1601, 1604, 1612-1613, 1615-1616, 1629, 1634, 1639, 1641-1643; viruela en 1615-1616, 1653, 1678 y 1687; y sarampión en 1615-1616, 1639, 1659 y 1692.

En este contexto, el concepto de la dicotomía salud/enfermedad obedecía en la Nueva España a los pensamientos medievales de Hipócrates y Galeno. Así era como se consideraba que la salud consistía en el equilibrio entre los elementos tierra, aire, agua y fuego, que correspondían a cuatro humores: sangre, bilis, flema y bilis negra. El predominio de cualquiera de estos humores constituía el temperamento el cual podía ser, a su vez, sanguíneo, bilioso o colérico, flemático y melancólico,⁶ y en cuanto a lo terapéutico, las enfermedades con materia o humor sanguíneo se trataban con sangrías, ventosas o sanguijuelas; las de humor pituitoso, de bilis negra o amarilla, con vómitos y purgas, y a todas las enfermedades se les aplicaban dietas.⁷ A diferencia de la medicina, la cirugía mexicana presentaba algunos atisbos de modernidad; la llevaban a cabo médicos cultos y expertos que, a través de libros y noticias recibían continuamente la influencia de los grandes cirujanos de la época —Andrés Vesalio, Juan Valverde, Juan Fregoso y Francisco Díaz— quienes por aquel entonces iniciaban observaciones en cadáveres humanos, modificando y creando nuevas técnicas, algunas de las cuales, actualizadas aún subsisten.⁸ De hecho, además, en el año de 1619 se introdujo la cátedra de Anatomía y Cirugía, la más antigua de América, en la Real y Pontificia Universidad de México. La asimilación de la cultura médica indígena para su aplicación en la Nueva España había cobrado su auge en la segunda mitad del siglo xvi. Bernardino de Sahagún escribió, sobre el tema, una obra titulada “De los Vicios y Virtudes desta Gente Indiana y de los Miembros del Cuerpo Interiores y

Exteriores y de las Enfermedades y Medicinas Contrarias”;⁹ citemos también la obra de Arias de Benavides: “Secretos de Chirugía Especial de las Enfermedades de Morbo Galico y Lamparones y Mirrachia y Assi Mismo de la Manera como se curan los Indios de Llagas y Heridas y otras Pasiones en las Indias”;¹⁰ y se cuenta con la famosa obra del doctor Francisco Hernández.¹¹ Sin embargo, ya en el siglo xvii la medicina indígena había sido paulatinamente marginada.¹²

Los hospitales, como en el siglo anterior, siguieron funcionando como instrumentos para el ejercicio de la caridad como deber cristiano y como medios para la continuación de la tarea evangelizadora; pero en cuanto a la especialización, el financiamiento y la atención al enfermo, este breve trabajo tratará de mostrar los cambios que sufrieron al paso del tiempo.

En aquel periodo, en la capital de la Nueva España fueron creados algunos hospitales que vinieron a añadirse a las fundaciones del siglo de la conquista.¹³ Así se fundaron el hospital de San Juan de Dios, el Hospital del Espíritu Santo y Nuestra Señora de los Remedios, el Hospital de San Antonio Abad, el Hospital Real de Nuestra Señora de Belén y San Francisco Xavier, y el Hospital del Divino Salvador;¹⁴ casi todos ellos erigidos o atendidos por los hermanos hospitalarios; éstos van a simbolizar, para este siglo xvii novohispano, la atención al desvalido, dando un carácter único y especial a los hospitales novohispanos de aquella centuria.

El Hospital de San Juan de Dios

Fue la primera nueva fundación de este siglo; se levantó sobre las ruinas del Hospital de Epifanía o de Nuestra Señora de los Desampara-

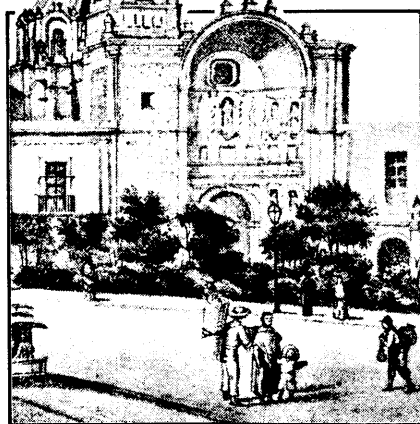
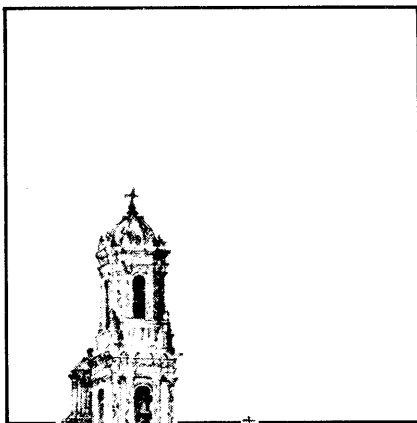
dos, fundación de las últimas décadas del siglo xvi. Su historia se inicia cuando el Virrey Marqués de Montes Claros logra que se ceda a los Juaninos, orden hospitalaria recién llegada a México,¹⁵ el edificio y la iglesia del Hospital de la Epifanía.

Cuatro hermanos hospitalarios llegaron a la Nueva España después de que el Rey emitió una cédula el 27 de marzo de 1602 autorizando la venida de la Orden.¹⁶ Esta señalaba las causas y condiciones por la que los hermanos llegarían al Nuevo Mundo:

El Rey Marqués de Montes Claros, pariente mi Virrey Gobernador y Capitan General de las Provincias de la Nueva España o a la persona o personas a cuyo cargo fuera el gobierno de ellas. El Hermano Juan de Sequera de la orden y congregación de los Hermanos de Juan de Dios en nombre del hermano mayor y demás hermanos, que con licencia mía reside en esa Ciudad de México me ha hecho relación que se ha conseguido y consigue en esas partes a beneficio utilidad y provecho que es notorio y que viendo ésto y la necesidad que padecen de enfermedades en algunos lugares de este reino, así por la falta de hospitalidad como de medicos y medicinas, han sido llamados, de diversas partes con ofrecimiento de hacerles toda comodidad para su sustento y darles hospitales donde puedan vivir y acudir al remedio y cura de las enfermedades que padecen españoles e indios, suplicandome atento a ello ya que por bula de su santidad les sería concedida licencia para fundar hospitales en todas partes que conviniere fundar hospitales y hubiere necesidad de ellos, les mandase dar licencia y facultad para en los de donde en esas provincias fueren llamados los puedan fundar, o como en mi merced fuese y habiendose visto en el mi Consejo Real de las Indias juntamente con cierta información de testigos de que hizo presentación, por donde consta lo susodicho, y por algunas cartas de prelados de las ordenes de esta provincia, en que me avisan de la necesidad que haya de la hospitalidad de los dichos hermanos en diversas partes de ella o del fruto grande que son, tiene por bien de dar la presente para vos, por lo cual os manda que vistas y consideradas con atención las partes y lugares donde los dichos hermanos son llamados para fundar

hospitales, y no hallando inconveniente alguno notable, les deis licencia para ello... Yo el Rey.

Y los hermanos, solícitos limosneros y excelentes enfermeros, levantaron de nuevo el hospital, y el pueblo empezó a denominarlo Hospital de San Juan de Dios porque los Juaninos lo rehicieron. Consiguieron importantes donantes, como Don Francisco Sáenz, quien financió la construcción de la iglesia, que se dedicó en 1647,¹⁷ y la construc-



ción de la institución, pero fue presa de un gran incendio en 1776; sin embargo, se reconstruyó y, para 1815, era un espléndido edificio con camas dotadas de colchones, sábanas, almohadas y frazadas, amén de una iglesia bien decorada y hermosos jardines.²¹

Al llegar a la segunda mitad del siglo XVIII, los hermanos de la orden de San Juan de Dios ya habían extendido su influencia a muchísimos lugares; poseían 25 conventos dis-

ción de dos grandes enfermerías, una para mujeres y otra para hombres, con capacidad de 50 camas cada una, y una media sala dedicada a sacerdotes.¹⁸

Los Juaninos se caracterizaron así por su habilidad para recabar limosnas, con lo que sostuvieron el hospital, además de que también obtenían ingresos por el hecho de acudir a curar a enfermos ricos a sus casas.¹⁹

De esta manera, el hospital se había convertido para mediados del siglo XVII, en uno de los mejores y más grandes de la Nueva España, ya que atendía de 150 a 200 encamados diarios, bajo el cuidado de 46 a 56 religiosos y 7 sacerdotes.²⁰ Estaba dirigido por un prior, y, con él, un enfermero mayor encargado de los aspectos clínicos del hospital, bajo cuyas órdenes laboraban los demás hermanos y ayudantes.

El hospital especializó su atención en mestizos y mulatos, pero en temporadas de epidemias aceptaba a toda clase de personas; sin embargo, nunca fueron bienvenidos los leprosos, los locos ni los sifilíticos. Por otra parte, resulta interesante que en esta institución las enfermas estuvieran atendidas por enfermeras especializadas bajo la vigilancia de los hermanos, y que se pusiera especial cuidado en esto.

Para la segunda mitad de siglo, el Padre Francisco Barrada, Comisario General de Indias, llegó a Nueva España para visitar los hospitales de su Orden, y dotó al de San Juan de Dios con un fondo para ampliar las enfermerías, y fincas rurales y urbanas en la ciudad de México con cuyas rentas el número de camas aumentó a 100 y se construyó un templo que se dedicó en 1734.

En el siglo XVIII continuaba su la-

tribuidos en Oaxaca, Puebla, Valladolid, Pátzcuaro, San Luis Potosí, Guadalajara, Zacatecas, Toluca, Texcoco, Colima, Pachuca, Tehuacán, Izúcar, Durango, Celaya y Campeche. Recibían 54 612 pesos por conceptos de fincas y censos, más 14 449 de limosnas; pagaban 15 771 pesos de pensión sobre fincas y salarios, y mantenían anualmente a 15 711 enfermos y 213 religiosos.²² Era sin duda la orden hospitalaria más importante. Se ha encontrado un documento que, hablando de los Juaninos, señalaba: "curan y asisten con la mayor caridad cuantos pobres el Señor manda a sus enfermerías desempeñando este encargo aun más allá de lo que alcanzan las fuerzas",²³ por lo que se infiere, además, que realizaban su labor en forma eficiente.

Sin embargo, en el ámbito de las luchas políticas novohispanas la Or-

den fue acusada de relajación, y la Corona inició una serie de acciones con el fin de controlar las actividades y la expansión de aquella. Se impide así que los hospitalarios conviertan los hospitales en conventos, y que el número de los religiosos exceda lo estrictamente necesario; se les pide que reciban los bienes por inventario y los entreguen del mismo modo, que no usen en exceso los bienes del hospital para su sustento y vestuario, y que reciban los



hospitales para atender enfermos y no para propagar su Orden.²⁴ Las órdenes hospitalarias finalmente fueron suprimidas en 1820, y el hospital pasó a manos del Ayuntamiento.

El Hospital del Espíritu Santo y Nuestra Señora de los Remedios

La Orden de la Caridad de San Hipólito fue la primera orden religiosa mexicana. Fundada en 1569 por Bernardino Álvarez, un Breve de Clemente VII la dotó en 1594 de los mismos privilegios concedidos a los Hermanos de San Juan de Dios: la facultad de constituirse en congregación;²⁵ y fue constituida como orden religiosa en el año de 1700. Su objetivo era la atención de los enfermos, y por ello fundaron en oca-

siones, y se hicieron cargo, en otras, de diversas instituciones hospitalarias.

En el siglo XVII, Alonso Rodríguez del Vado y su esposa fundaron un hospital para españoles pobres, que llamaron del Espíritu Santo y Nuestra Señora de los Remedios,²⁶ y lo administraron en vida financiándolo por completo. Al morir Don Alonso, siguió administrándolo su viuda, pero ésta, años después, en 1612, decidió ceder el patronato a dos comerciantes y dos Hermanos de la Orden de la Caridad, al Hermano Mayor y al Provincial de San Hipólito, encargando el cuidado de los enfermos a los Hermanos Hipólitos o Camilos. Los patronos donaron su casa, en la que se constituyó el hospital, pero además otorgaron para su sostenimiento fincas urbanas y rústicas que comprendían varias haciendas, todo lo cual sumó

un capital de cien mil pesos, cantidad considerable para la época.²⁷

En 1634 los Hermanos Hipólitos tomaron posesión del hospital en calidad de patronos, y lo mantuvieron en excelente funcionamiento a pesar de carecer de agua hasta el año de 1636. Fue un hospital grande y completo ya que en esa centuria, llegó a tener capacidad suficiente para atender a 150 enfermos diarios, y su servicio no se limitaba a esto, pues funcionaba también como hos-

pedaje, ya que disponía de un comedor donde se daba comida gratis a los pobres. Como todos los hospitales coloniales, la institución contaba también con una iglesia, que tiene fama de haber sido muy frecuentada, donde además se llevaban a cabo hermosas fiestas religiosas.²⁸

Además del legado, y como los Hermanos Hipólitos nunca fueron ricos,²⁹ el hospital contaba también con algunos protectores; en este siglo fue el Arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas (1682-1698) quien

En el hospital daba todos los días por lo menos treinta pesos y en menos de dos años dió en este hospital dieciocho mil trescientos pesos; mucha cantidad de frazadas, camisas, piezas de Ruan de China y Lotes de sabanas y colchones, maíz, chocolate y azúcar para el sustento y regalo de más de ciento cuarenta enfermos, que sustentaban en este hospital en el tiempo de la epidemia por cuenta de su ilustrísima. A los cuales iba a visitar los más de

los días; y aun cuando estaba enfermo, y no salía a otra parte; era el divertimiento del Señor Arzobispo, ir a este su hospital del Espíritu Santo, con la cabeza amarrada con paño roto y sucio; que parecía uno de los pobres del hospital³⁰

De modo que en el siglo XVII el hospital se convirtió en uno de los más importantes y mejores centros de salud. Sin embargo, ya en el siglo XVIII, el hospital modifica su organización interna, pues deja primero de recibir mujeres enfermas y reduce después el número de su personal.³¹

Por entonces, la calidad de los servicios de la institución empezó a decaer; se dice que tal vez por culpa de los Hermanos o quizá por la situación económica de la Orden, que en este período estaba en crisis. Lo cierto es que el hospital recibía cada año un número menor de enfermos, hasta llegar a tener uno sólo en el momento de su clausura, cuando las Cortes suprimieron las órdenes hospitalarias en 1820.

A los Hermanos Hipólitos se les acusó de corruptos, y algunos historiadores los culpan de la decadencia, que para el siglo XVIII sufrieron algunos hospitales por ellos atendidos. La realidad es que los Hipólitos tuvieron fuertes problemas económicos en este siglo, pero nunca dejaron de velar por sus enfermos ni de estar al cuidado de sus hospitales.³²

El Hospital de San Antonio Abad

Los religiosos de San Antonio Abad llegaron a México en el año de 1628 y solicitaron la ermita de San Antonio Abad, que les fue otorgada; a su lado construyeron un convento y un hospital.³³

Fue un hospital pequeño, que sólo tenía capacidad para 14 enfermos: una sala con ocho camas para hombres y otra con seis para mujeres.

Sin embargo, parece ser que fue una institución muy completa. Josefina Muriel señala que estaba constituida por un edificio de tres secciones con sus patios, la primera como convento para los hermanos, la segunda, hospital, y la tercera para los servicios, además de contar con un pequeño cementerio y una magnífica iglesia.³⁴

Los Hermanos Antoninos tuvieron características específicas distintas de las otras órdenes hospitalarias. Estos hermanos se van a dedicar únicamente a la atención de los enfermos que padecían “fuego sacro” o mal de San Antón, enfermedad que por el aspecto que la piel del enfermo tomaba, se confundía muchas veces con lepra, lo que originaba una marginación social de la persona afectada por este mal. Por otro lado, los Antoninos fueron los únicos hospitalarios que, teniendo bienes propios, no necesitaron tan imperiosamente como los otros de las limosnas para su sostenimiento. Fue además una orden que no creció ni se desarrolló en Nueva España, en virtud de una férrea dependencia de la metrópoli; y finalmente, ha sido la orden cuya relajación sí fue evidente, lo que ocasionó su rápida supresión en los dominios hispanos, el 26 de julio de 1791.³⁵ Estos frailes no mendicantes llegaron a poseer importantes propiedades tales como las Haciendas de San José de Buenavista³⁶ y el Rancho de San Miguel de Chalco, además de propiedades urbanas. Tuvieron la concesión de un juego de pelota, y recibían además dinero por la bendición y rifa de animales que hacían el 17 de enero, día de la fiesta de su Santo Patrón.³⁷

Los Hermanos Antoninos se distinguieron además de las otras órdenes hospitalarias por el hecho de que después de realizada la fundación del hospital, ellos no atendían nunca directamente a los enfermos, sino que siempre lo hicieron a tra-

vés de personal laico que contrataban por un salario. En virtud de esta atención, el hospital funcionó correctamente hasta la segunda mitad del siglo XVIII, aun a pesar de que la orden empezaba ya a dar muestras evidentes de algunos desórdenes.

Para 1772, sin embargo, la relajación de la orden ocasionó un escándalo que se hizo público; entonces el arzobispo realizó una visita al convento-hospital y, por las disposiciones que recomendó, puede conocerse la situación de la conducta de los hermanos. Don Antonio Núñez de Haro y Peralta ordenó que vivieran en común, que no durmieran fuera del convento, que no tomaran dinero del hospital y que no recibieran mujeres en sus cuartos.³⁸ Pero la mayoría de los Antoninos rehusaron obedecer; entonces el rey Carlos II solicitó al Papa la extinción de la Orden. El Papa aceptó, y los Antoninos fueron suprimidos.³⁹ Después, los enfermos y su sostenimiento fueron trasladados al Hospital de San Lázaro, dedicado a los enfermos de lepra.

El Hospital Real de Nuestra Señora de Belén y San Francisco Xavier

La Orden de los Hermanos Betlemitas fue fundada por Pedro de San José de Betancourt en Guatemala en 1655, y fue Fray Payo Enríquez de Rivera quien le dio su forma final, porque su fundador había muerto en 1667 antes de que la congregación recibiera la confirmatoria de la Orden en 1674.

Fray Payo Enríquez de Rivera fue trasladado de Guatemala a la Nueva España como Arzobispo de México, y poco después, a la muerte del anciano Virrey Duque de Veragua, fue designado Arzobispo Virrey de la Nueva España.

Los Betlemitas iniciaron su labor en Guatemala fundando un hospital

para convalecientes, y cuando llegaron a la Nueva España, Payo de Rivera los invitó a que realizaran aquí la misma misión.

Del mismo Payo de Rivera nos señala Francisco Sosa:

Por el año de 1673, siendo Arzobispo-Virrey puso todo empeño en que esa religión fundada en Guatemala por el P Betancourt tuviese casa en México, y al efecto hizo venir a varios hermanos que lo fueron Fr. Francisco de la Misericordia, Fr. Gabriel de Sta Cruz, Fr. Juan Gilbó y Fr. Francisco del Rosario a quien dió el cargo de superior. Recíbeles con especial cariño y uniendo sus esfuerzos a los de convalecientes, cuantas comodidades pudieran apetecer para el mejor servicio de los pobres, cuantos auxilios necesitaran, todo fue pronto y eficazmente proporcionando por Fr. Payo. Una sala fué destinada para los indios, otra para negros y mulatos, otra para españoles y otra para sacerdotes.

Fray Payo tomó por su cuenta la asistencia de los enfermos en el primer día de cada mes, señalando una suma de sus rentas para cubrir los gastos, y siguiendo tan piadoso ejemplo eligieron cada uno de los títulos, oidores prebendados, canonigos y caballeros de la ciudad, su día, y así muy pronto quedaron cubiertos los días todos del año, el hospital progresaba cada día, y al par el fervoroso celo de Fr. Payo que con liberal mano protegió al hospital hasta que partió para España, al verificarse este triste suceso dejó Fr. Payo mil pesos de plata y todas sus carrozas de limosna para los convalecientes de su amado hospital.⁴⁰

Los Betlemitas llegaron entonces a la Nueva España para cuidar convalecientes y enseñar letras a los niños, como sus principales objetivos, pero al llegar no tuvieron pronto dónde asentarse hasta que la congregación de San Francisco Xavier les donó el local en que construyeron su convento y un primer hospital, pequeño, que levantaron después. Posteriormente un bienhechor construyó otro más grande, con más enfermerías, que llegó a tener gran fama por su excelente atención.⁴¹

El primer hospital fue inaugurado en mayo de 1675 bajo la tutela de Fr. Payo de Rivera; su iglesia se

terminó en 1687, convirtiéndose en un centro religioso muy importante de la ciudad de México. Fue un hospital receptor de los convalecientes de los otros hospitales, y así, recibió en su pabellón de indios a los provenientes del Hospital Real de Indios; en la sala de negros y mulatos a los del de Los Desamparados, y a los españoles provenientes del Hospital de la Concepción en su sala respectiva. El edificio también poseía un área que funcionaba como escuela para niños.

Los Betlemitas fueron, además de grandes maestros de las primeras letras, médicos y cirujanos, pero en sus hospitales también se contó con personal laico, tanto masculino como femenino, para la atención respectiva de hombres y mujeres.⁴²

En el siglo XVII el hospital se sostenía con la limosna pública y una cierta aportación menor, proporcionada por la Corona, ya que ésta había condicionado la venida de los Betlemitas a ese requisito, pues había prohibido que éstos poseyeran bienes. Pero en el año de 1705 la Corona retiró su cooperación, el patronato se transformó sólo en honorífico, y el Rey autorizó entonces a la orden la posesión de bienes.

Los Betlemitas siguieron pidiendo limosna, pues aunque tuvieron varios benefactores nunca llegaron siquiera a cubrir los gastos necesarios del hospital; por ello, en 1755 la Corona tuvo que concederles el beneficio de la quinta parte de los bienes de intestados.⁴³ Entre sus benefactores más importantes cabe mencionar a Manuel Gómez, que al morir les dejó todos sus bienes a cambio de recibir el título de Patrono,⁴⁴ y al obispo Aguiar y Seijas que mantenía en forma perenne seis camas diarias, además de dar quince pesos mensuales a los hermanos para que los repartieran entre los pobres, y cuatro para plumas y papel para los niños de la escuela.⁴⁵

En el siglo XVIII, y gracias a otros

benefactores, los hermanos lograron adquirir algunas casas que ahora se encuentran entre las calles de Tacuba, Filomeno Mata y Bolívar, y el hospital llegó a tener seis casas con 38 asesorías,⁴⁶ pero aun así, los recursos no eran suficientes. El auge que había tenido el hospital en el siglo XVII se había terminado, las dificultades económicas se agravaron,⁴⁷ y además surgieron conflictos internos en la orden, todo lo cual ocasionó que la atención del hospital decayera estrepitosamente; se acusó entonces también a los Betlemitas de relajación, y la Orden fue suprimida en 1820.

Consideraciones finales

Por los datos anteriormente expuestos, puede observarse que en el siglo XVII se proseguía con intensidad la fundación de hospitales dentro del ámbito filosófico moral de la obligación de la caridad cristiana; pero si bien la Corona y la Iglesia habían sido los protagonistas principales en la fundación y sostenimiento de los hospitales en el siglo XVI, para este periodo fue el sector privado el que se convirtió en sostén fundamental de tales instituciones.

Pero la asimilación en la concepción y la práctica del ejercicio de la caridad se había modificado ahora entre los benefactores. En este siglo, los fundadores, crearon los hospitales pero no los atendieron personalmente; todos van a procurar que los hospitales estén atendidos de manera inmediata por las órdenes hospitalarias, actores principales del cuidado de la salud en este periodo.

Estos cambios condujeron a que en aquel siglo se puntualizaran ciertas cuestiones que no habían quedado muy claras en la legislación referente a los hospitales, y al existir algunos conflictos entre funcionarios de la Corona y eclesiásticos por pro-

blemas de autoridad en los hospitales, se dictaron derechos que delimitaban a ambas autoridades.

Sin embargo, la realidad fue que los hospitales quedaron en manos de los frailes, principalmente de las Ordenes Hospitalarias, y para no ser rebasada, la Corona intentó, por medio de cédulas varias, conservar el control de esas Órdenes. Algunas cédulas ordenaban que los funcionarios reales vigilaran el trabajo de los frailes, otras intentaban controlar el número de estos frailes llegados a América, y otra les prohibió fundar hospitales sin permiso real.⁴⁸ Pero los hermanos, a pesar de todo, se extendieron, y poco a poco fueron adquiriendo una presencia política y social importante, gracias a su eficacia, la cual podía palparse en el excelente estado y el generoso servicio que proporcionaban sus hospitales en el siglo XVII.

No puede decirse que los hospitalarios fuesen ricos, una revisión de sus estados financieros y de sus propiedades nos revela que, por el contrario, en muchas ocasiones se encontraron por ejemplo los Hipólitos, cargados de deudas y con fuertes problemas para sostener sus hospitales,⁴⁹ pero los documentos muestran también que nunca dejaron de velar por sus enfermos.

Se dice que todos fueron corruptos, pero la acusación misma encierra imprecisiones y paradojas ya que, ¿es posible que haya existido un auge tan espléndido de los hospitales en el siglo XVII, bajo la tutela de frailes corruptos? Es cierto que se requiere un estudio más profundo, inexistente hasta la fecha, de las órdenes hospitalarias, pero no se puede dejar de pensar que la acusación y supresión de las órdenes haya correspondido también, a las contradicciones y vaivenes que en la lucha por el poder novohispano se dieron con frecuencia entre la Corona y diversos grupos de la sociedad civil.

NOTAS

1. Cf. Fr. Agustín Vetancurt. *Teatro Mexicano. Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México. Menologio Franciscano. Tratado de la ciudad de México*, México, Porrúa, 1971, fol. 1-22.

2. Cf. Pbro. Arias de Villalobos. "México en 1623". En Genaro García comp., *Documentos inéditos o muy raros para la Historia de México*, México, Porrúa, 1975, pp. 281-380.

3. Fr. Agustín Vetancurt. *Tratado de la ciudad de México*, op. cit., fol. 5.

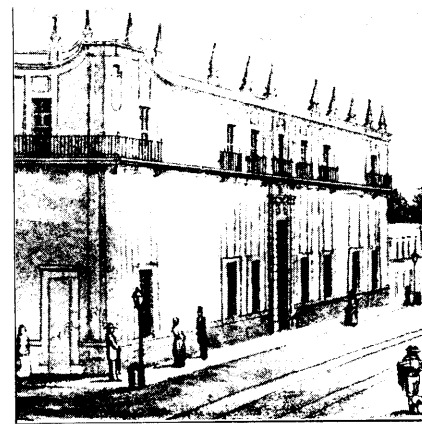
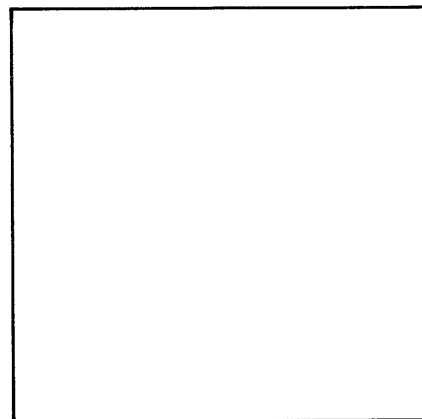
4. Cf. Elsa Malvido, "Efectos de las epidemias y hambrunas en la producción colo-



nial de México (1519-1810)" en Enrique Florescano y Elsa Malvido, comps., *Ensayos sobre la historia de las epidemias en México*, México, IMSS, 1982, pp. 172 y 173.

5. Existe una polémica entre los historiadores sobre el significado de la palabra cocoliztli: Los indígenas denominaban así a epidemias, y en varios documentos se encuentran con ese nombre. En fecha reciente el Dr. Miguel Bustamante sostiene que por algunos síntomas y medicamentos empleados en la cura del cocoliztli es posible que se tratara de sarampión. Sin embargo, la autora de este ensayo comparte con otros autores la hipótesis de que en realidad el cocoliztli era el conjunto de varias enfermedades que se presentaban en forma simultánea. Véase Miguel Bustamante, "Notas sobre enfermedades posthipánicas en México, el sarampión", en Florescano y Malvido, op. cit., p. 103.

6. Cf. Francisco Fernández del Castillo. *La Facultad de Medicina según el Archivo de la Real y Pontificia Universidad de México*, México, UNAM, 1953, pp. 18-19. Véase también Mc Sánchez Tellez et al, *La doctrina farmacéutica del Renacimiento en la obra de Francisco Hernández 1515-1587*. Estudios del Departamento de Historia de la Farmacia y Legislación Farmacéutica, Universidad de



Granada, España, s.f., pp. 28-36.

7. Cf. Juan de Steinhoffer. 1644-1716. *Florilegio medicinal*. Glosario e índice analítico Ma. del Carmen Anzures, México, Academia Nacional de Medicina, 1978, p. 46.

8. Cf. Francisco Fernández del Castillo. *La cirugía mexicana en los siglos XVI y XVII*. México, E.R. SQUIBB & Sons, 1936, pp. 41-42.

9. Cf. *ibid.*, p. 12.

10. Cf. Germán Somolinos D'ardois. *Médicos y libros en el primer siglo de la Colonia*. Sobretiro del Boletín de la Biblioteca Nacional, Tomo XVIII, 2a. Época, Núm. 14. Enero-Diciembre 1967, p. 100.

11. Francisco Hernández fue un naturalista que envió Felipe II a América en 1570, nombrándolo Protomédico General de todas las Indias. El Doctor Hernández estudió la flora y fauna americanas y realizó una gran obra compuesta de varios títulos entre los que se encuentran el *De Morbo Novae Hispaniae anni 1576*. *Vocato Ab indis cocoliztli*, el libro *Antigüedades de la Nueva España* y su obra máxima, compuesta por 16 libros *De Historia Plantarum Novae Hispaniae*, donde aplica por primera vez en la historia el análisis farmacológico a la materia médica mexicana.

Sobre la obra de Francisco Hernández

existe un estudio muy interesante bajo el título: Francisco Hernández, *Historia Natural de Nueva España*, en la Biblioteca Nacional de México.

12. Gonzalo Aguirre Beltrán en su trabajo *Antropología médica*, México, SEP, 1986, pp. 190-191, indica que principalmente a partir del siglo xvii la medicina y los ticitl o médicos indígenas fueron marginados y aun muchos de ellos perseguidos por la presunta acusación de hechicería. Sin embargo, el autor no deja de reconocer que a pesar de ello existió un interés posterior de algunos científicos por el estudio de la flora mexicana y sus posibilidades terapéuticas; por ejemplo, véase *Flora mexicana* de Martín Sessé y José Mariano Mociño (1813). Véase también el libro de Roberto Moreno, *La primera cátedra de Botánica en México 1788*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1988.

13. Los hospitales que se fundaron en la ciudad de México en el siglo xvi fueron: el Hospital de la Concepción de Nuestra Señora, el Hospital Real de Sant Joseph de los Naturales, el Hospital de Santa Fe, el Hospital del Amor de Dios, el Hospital de San Hipólito, el Hospital de San Lázaro y el Hospital Real de la Epifanía.

14. El Hospital del Divino Salvador no se tratará en este ensayo por no haber tenido injerencia en él los Hermanos Hospitalarios.

15. Cf. Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental*, México, Imprenta de la Reforma, 1880, t. I, pp. 409-418.

16. Cf. "Cédula sobre la Fundación de Hospitales de los Hermanos de San Juan de Dios", en Alberto María Carreño, *Cedulario de los siglos xvi y xvii*, México, Victoria, 1947, pp. 128-129.

17. Cf. León Lopetegui y Zubillaga F., *Historia de la Iglesia en la América Española*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1965, p. 737.

18. Cf. Gregorio M. de Guíjo, *Diario, 1648-1664*, México, Porrúa, 1953, t. I, p. 73.

19. Cf. Josefina Muriel, *Hospitales de la Nueva España*, México, Jus, 1960, t. II, p. 31.

20. Cf. *ibid.*, p. 34.

21. Cf. Archivo General de la Nación, México, *Ramo Hospitales*, V. 72, exp. 20. "Visita al Hospital de San Juan de Dios".

22. Cf. Archivo General de la Nación México, en adelante AGNM, *Ramo Hospitales*, V. 34, Exp. 8. "Testimonio de la puntual noticia de los caudales en fincas y censos que gozan y proveen los Conventos del Hospital de Nuestro Padre San Juan de Dios en esta Provincia del Espíritu Santo de Nueva España, Guatemala e Islas de Barlovento". (Año 1779).

23. Cf. AGNM, *Ramo Hospitales*, V. 27, exp. I, año 1778.

24. Cf. Josefina Muriel, *op. cit.*, p. 12.

25. Cf. Mariano Cuevas, *Historia de la Iglesia en México*, México, Patria, 1946, t. III, p. 359.

26. Cf. AGNM, *Ramo Hospitales*, V. 45, exp. 8, citado también en Josefina Muriel, *op. cit.*, p. 16.

27. Cf. Josefina Muriel, *op. cit.*, p. 17.

28. Cf. Francisco Santiago Cruz, *Los hospitales de México y la caridad de don Benito*, México, Jus, 1959, p. 71.

29. Cf. Marcela Suárez. "La infraestructura de la beneficencia novohispana: los Hermanos de la Caridad de San Hipólito y la Hacienda del Hospital". En OMNIA Revista de la Coordinación General de Estudios de Posgrado, UNAM, junio 1988, año IV, No. 11, pp. 123-133.

30. Francisco Sosa, *El Episcopado Mexicano*, México, Innovación, 1978, p. 155.

31. Cf. Josefina Muriel, *op. cit.*, p. 20.

32. Cf. Marcela Suárez, *passim*.

33. Cf. León Lopetegui, *op. cit.*, p. 736.

34. Cf. Josefina Muriel, *op. cit.*, pp. 86-87.

35. Cf. AGNM, *Ramo Hospitales*, V. 56, exp. 16.

36. Cf. AGNM, *Ramo Tierras*, V. 1751, año 1696.

37. Todavía hoy pueden encontrarse en el Ramo de Hospitales en el AGNM, curiosos volantes y boletos de esas rifas de animales. Se encontró un boleto que costaba medio real para la rifa de un cerdito.

38. Cf. Josefina Muriel, *op. cit.*, pp. 87-88.

39. Cf. AGNM, *Ramo Hospitales*, v. 8, exp. 3.

40. Francisco Sosa, *op. cit.*, p. 147.

41. Cf. León Lopetegui, *op. cit.*, p. 739.

42. Cf. Josefina Muriel, *op. cit.*, p. 97.

43. Cf. *ibid.*, p. 97.

44. Cf. AGNM, *Ramo Obras pías, derechos parroquiales, Cultos religiosos e iglesias*, v. 6, exp. 3.

45. Cf. Francisco Sosa, *op. cit.*, p. 155.

46. Cf. Francisco Santiago Cruz, *op. cit.*, p. 68.

47. Cf. AGNM, *Ramo Tierras*, v. 167, 1ª Parte.

48. Cf. Josefina Muriel, *op. cit.*, pp. 267 y 279. Véase también Cédula sobre la Fundación de Hospitales de los Hermanos de San Juan de Dios, en Alberto María Carreño, *Cedulario de los siglos xvi y xvii*, México, Victoria, 1947.

49. Los Hermanos Hipólitos para el siglo xviii tuvieron que recurrir a la imposición de varios censos sobre sus tierras para obtener capital; además le debían dinero a varios conventos de monjas, principalmente a los conventos de San Bernardo y al de San Jerónimo, véase Marcela Suárez, *op. cit.*, *passim*.



LOS JOLGORIOS DE LOS ESTUDIANTES NOVOHISPANOS

Delfina López Sarrelangue

En todas las sociedades, la ideología y el culto religioso ejercen un influjo muy profundo y determinan la escala de los valores, el sentido de la dignidad del hombre, la franqueza o la cerrazón de los criterios, la libertad o la rigidez de las costumbres. Y, en consecuencia, el uso del tiempo ocioso en actividades lúdicas. Las fiestas y las diversiones, los juegos y las bromas vienen a ser, pues, un fiel reflejo de la mentalidad imperante en el marco de los rasgos psicológicos, las características sociales y las condiciones económicas propios de la época.

* * *

Las culturas indígenas se caracterizaban por el sinnúmero de fiestas religiosas en honor de dioses y diosas, en su mayoría temibles, que se sucedían a lo largo del año con bailes y con cantos, con libaciones y con sacrificios impregnados de fatalismo. Entre los cristianos, abundan las ceremonias que conmemoran

hechos luctuosos; pero, principalmente, las que han de vigorizar la alegría que brota de la esperanza de una resurrección gloriosa y, en la gran mayoría de las fiestas, los ritos sagrados se acompañan con diversiones profanas y, frecuentemente, vestigios de otras religiones, entretejidos en un sincretismo más o menos profundo.

Eran muy contrastados los caracteres de los habitantes de la Nueva España: los indígenas mostraban un temperamento impasible y reservado; los castellanos, el propio, seco y grave, y los andaluces, su índole locuaz y donairoso; sin embargo, en buen número de casos, lograron combinarse. Otro elemento estampó su sello en el rostro de la socie-

dad mexicana, el de los criollos, de ingenio agudo y voluntad tornadiza, entrañablemente asidos a esta tierra y enamorados de ella, ufanos de la cultura y las tradiciones indígenas que reclamaban como suyas, amantes del lujo y el boato, conscientes de sus dotes y sus diferencias, y en quienes, ya desde los inicios de la dominación española, apuntaron destellos de inconformidad que, con el tiempo, fueron intensificándose hasta estallar en la rebelión.

Así pues, en las fiestas y diversiones que se celebraban en este mundo nuevo, también hubieron de manifestarse, unidas o aisladas, las notas peculiares de las culturas y los pobladores que aquí se asentaron.

De amplia variedad era la naturaleza de las fiestas en la Nueva España. Se puede agruparlas en civiles, sociales, religiosas, artísticas, académicas, y las estudiantiles propiamente dichas. No existía entre ellas una delimitación precisa; antes bien, en la mayoría de los casos se entreteljían las unas con las otras. Ciertas

fiestas eran familiares, y consistían en banquetes o refrescos y saraos. Otras, públicas: desfiles, carreras de caballos, juegos, procesiones, ritos sagrados, paseos, conciertos. Algunas, exclusivas de determinado grupo social, institución, región u oficio.

Pero, con escasas excepciones, hay que subrayar que las fiestas de la Nueva España eran de carácter esencialmente popular. A las más solemnes acudían los virreyes, los prelados, los miembros de la Real Audiencia, de la Inquisición, de la nobleza, de los cabildos catedralicios y de la ciudad, cuya presencia confería mayor lustre y dignidad a la ceremonia. Se les reservaba, ciertamente, lugares de honor; pero también se destinaba espacio suficiente y gradas para el pueblo, el paisanaje. La universal concurrencia de todas las clases sociales señalaba el índice del éxito de la fiesta, y las crónicas y relaciones nos narran el entusiasmo y la complacencia de los asistentes.

Los estudiantes no sólo participaban en los festejos de su grupo privilegiado, sino también en los civiles y religiosos de carácter público. Y, seguramente, también tuvieron acceso a muchos privados, si no por invitación expresa, o como integrantes del pueblo, por algún otro expediente, no muy ortodoxo que pudiera decirse.

En las principales celebraciones, las calles se adornaban con flores, banderas y gallardetes y, a veces, con altares o tablados para las danzas y las representaciones teatrales; los balcones, con retratos y pinturas, con mantones de Manila, terciopelos, sedas y brocados; las columnas, con faroles, y los salones y las naves de los templos, con ricas colgaduras, flores finas y resplandecientes bujías. En algunos lugares públicos se erigían arcos decorados con guirnalda de flores, y carteles que exhibían poesías y retratos. No podían faltar en la noche esos jue-

gos pirotécnicos a los que los mexicanos son tan afectos: cohetes, castillos, toritos y aparatos de fuego.

Del artificio, la fantasía y la destreza de nuestros pirotécnicos se hacían lenguas varias crónicas del siglo XVII. En la dedicación de una capilla de la iglesia de La Profesa en honor de la Inmaculada, el año de 1616, se armó en la calle, junto a la puerta de la iglesia



un insigne castillo, del cual salió un globo que, con la fuerza de los mismos fuegos, se abrió y salió una hermosa imagen de la Concepción, que con las manos esparcía los fuegos, tan sin humo y otros olores y circunstancias de pólvora, que sin esto y con las llamas y resplandores que hacían las bombas, y con no hacer lesión el fuego a la Virgen, que estaba en medio, muy alba y de muy buen parecer, se veía una peregrina representación de la Gloria con un rótulo de fuego que duró muy grande rato.

También la fiesta de la congregación de San Ignacio del colegio de indios de San Gregorio, el mismo año de 1616, nos proporciona una vívida imagen de este tipo de diversión: entre la abundancia de luminarias, destacó en el firmamento un globo en el que apareció la figura del santo, de bulto y con un Jesús de fuego en la mano, que dio al público mucho que admirar.

Desde tiempos muy antiguos, elemento indispensable de toda celebración era la música. Arraigóse la

costumbre de que en la Nueva España los atabales fueran anunciando en la vanguardia las procesiones y desfiles. Venían después otros instrumentos indígenas: trompetas y chirimías, y los españoles, como las vihuelas, las arpas y los rabeles. También se cultivaba una gran afición a las danzas y, de ellas, las preferidas eran las de los indígenas, en especial el *tocotín*, tan elogiado por Sor Juana Inés de la Cruz, y el volador, la más espectacular de todas. De procedencia peninsular eran los juegos de cañas, los de sortija y los de alcancía, que fueron perdiendo popularidad con el paso de los años. Otros motivos de diversión eran los gigantes de papel, la tarasca, los mitotes y las mascaradas, algunas de gran celebridad. Tal era la que organizaban los indios en honor de la Santa Cruz.

Desempeñaban un papel relevante en los desfiles y paseos las mulas, pero mucho más los caballos, y siendo tan diestros los jinetes mexicanos —su fama cruzaba el Atlántico—, ejecutaban lances muy lucidos y muy audaces.

Las corridas de toros merecen un capítulo aparte: tanta era su popularidad. Los nobles se lanzaban espontáneamente al ruedo a exhibir su valor y su habilidad, y hasta los profesores de la Universidad fomentaban las corridas. ¡Cuántos estudiantes de la época debieron haber practicado este deporte entre los gritos y los aplausos de sus compañeros y la sonrisa aprobatoria de los grandes del reino!

Para valorar el alcance de la afición taurina de los novohispanos, mencionemos que, cierta vez, se lidiaron cincuenta toros en dos días, y otra vez, en sólo tres días, ciento cincuenta. Arzobispo-irrey hubo que en el mismo recinto del palacio virreinal mandó armar una plaza de toros, y que fue cláusula importante en un tratado de amistad firmado por los capitulares de la Colegiata de

Guadalupe y los de la Nobilísima Ciudad de México, la concesión a los de lumbreras en la plaza de toros.

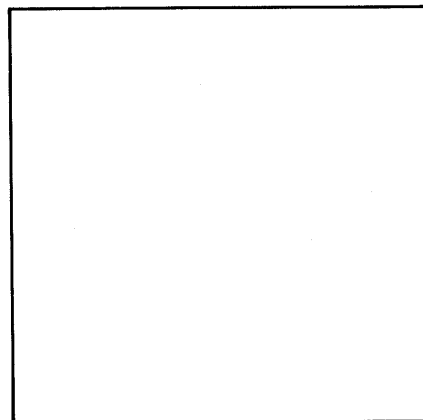
No es posible dejar de aludir a dos eventos verdaderamente extraordinarios del siglo XVI: el primero, una cacería realizada en la plaza mayor de la ciudad de México, donde se aprestó un bosque artificial en el que los indios flechaban venados y conejos; y el otro, en las cercanías del Tepeyac, el simulacro de un combate naval entre turcos y caballeros de la orden de Malta.

Entre las ceremonias civiles podemos enumerar la jura del rey de España, el nacimiento de un príncipe, los triunfos de las armas españolas, la firma de tratados de paz y alianza entre España y otras naciones, el desfile del pendón, la llegada de un virrey o un obispo. Todas ellas eran públicas: nobles, funcionarios, eclesiásticos, mineros, comerciantes y ricos hombres y, en resumen, todo el pueblo, tenían el derecho de asistir, individualmente o integrados en los cuerpos correspondientes. Mayor satisfacción y mayor orgullo proporcionaban estos acontecimientos mientras más nutrida fuera la asistencia de toda las clases sociales.

Las funciones religiosas abundaban desde el día primero hasta el último del año. Revestían gran solemnidad las principales conmemoraciones de la Iglesia, como las Pascuas de Resurrección, Pentecostés y Navidad, el Corpus, los aniversarios de la Virgen y los de los santos. La fiesta se anticipaba, en ocasiones, desde la víspera o durante nueve días (el novenario) y, en otras, se prolongaba a la octava, en un festejo continuado. Señalemos, además, la beatificación o canonización de un santo, la concesión de un jubileo, la dedicación de una iglesia, la llegada de santas reliquias. Estas fiestas eran también públicas: trascendían el ámbito sagrado ocupando calles y plazas. Otras, como la or-

denación de un sacerdote, la profesión de una monja, las propias de las congregaciones o cofradías, se celebraban privadamente en sus respectivas capillas o dentro de los templos o conventos, y consistían predominantemente en pláticas espirituales, sacramentos y meditaciones, himnos y diálogos sobre asuntos religiosos.

De todas ellas, la más solemne era la fiesta del Corpus, en que se efectuaba una lucidísima procesión con sacerdotes y cofradías que pisaban alfombras de frescas yerbas y flores olorosas. Era asimismo la más concurrida, y el pueblo ponía en ella su nota peculiar de animación y de desorden, instalando en el trayecto de la procesión puestos de juguetillos, de comidas, de refrescos y hasta de bebidas embriagantes, abuso que originó censuras muy severas por parte de las autoridades eclesiásticas.



Sumamente fastuosa resultaba la fiesta de la Inmaculada Concepción, y mucho más todavía la de la Guadalupeana, patrona del reino de la Nueva España, en cuyo día se organizaban festejos en todas las iglesias del reino.

Pero, de cualquier tipo que fueran, en todas las fiestas brillaban el ingenio y la creatividad, el buen humor y la gracia de los mexicanos.

Viniendo en particular a las celebraciones de naturaleza estudiantil, hay que referirse al 18 de octubre, día de San Lucas, en que se inauguraban las clases. Misas y oraciones, discursos y exhortaciones constituían la parte formal. El resto se dedicaba a los alumnos de nuevo ingreso, a quienes se dispensaba la "bienvenida", rito rebosante de chanzas y de mofas, algunas en verdad excesivas: "contribuyen no poco —se quejaba un profesor— a que se rompa la caridad", por lo que fue preciso moderarlas.

En los cortos periodos de descanso entre clase y clase, se reunían los estudiantes, como ahora, como siempre, a charlar y hacer comentarios. El tema de tales pláticas giraba frecuentemente en torno de chistes y cuentos ridículos, contados abiertamente y con la participación y ejemplo de los profesores. Domingos y días festivos se gastaban en paseos campestres. Y en las vacaciones, finalizados los cursos, el despliegue de las actividades lúdicas era más prolongado y extendido a muchos órdenes. Algunos colegios mantenían huertas y fincas para el reposo y solaz de los estudiantes. Era posible entonces, organizar excursiones, disfrutar de la cacería de pájaros y conejos y de muy variadas golosinas y, en las noches, participar en juegos de salón, de manos o de títeres, en danzas y comedias jocosas, en entonar cantos sonoros acompañados por las vihuelas, las flautas y las bandolas, incitados por los maestros a mantener "una grande y continua-

da alegría". Muy animadas también eran las fiestas de carnaval, en cuyos días se acostumbraba que los estudiantes se lanzaran huevos unos a otros y aun a sus profesores.

¿Hubo algunos desórdenes? Ciertamente; pero se acudía con prontitud al remedio, dejando subsistir la costumbre.

En el capítulo de las celebraciones de carácter intelectual, aparecen, primeramente, los ejercicios académicos que, con la asistencia exclusiva de maestros y alumnos, solían tener lugar en el seno mismo de la institución educativa que los organizaba. Eran sencillos, adecuados a los cursos menores: el latín y la retórica. Los alumnos seleccionados para intervenir en ellos declamaban un poema o pronunciaban un discurso en latín. Tales funciones se sucedían ininterrumpidamente cada semana durante el año escolar.

En cambio, los ejercicios que presentaban los alumnos de las facultades mayores eran más solemnes y públicos. Para ellos se cursaban invitaciones formales a los personajes más distinguidos, a fin de que presidieran y honraran el acto y, al mismo tiempo, fueran testigos de los progresos de los estudiantes de las disciplinas de filosofía y teología.

El más sobresaliente de este tipo de exámenes era una disputa científica llamada "acto" que duraba todo el día. En el acto, el cursante de alguna facultad mayor debía sostener un punto de su materia y contestar a todas las objeciones que sus compañeros, y los invitados que lo desearan, le dirigían. Junto con el premio, el sustentante recibía así el reconocimiento público de su valía intelectual y de su aplicación, reconocimiento del que hacía partícipes a sus profesores y a su escuela misma.

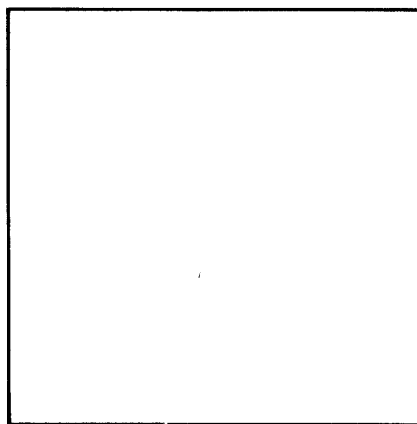
Se comprende que tal honor fuera muy ambicionado. Y lo fue todavía más entre los estudiantes novohispanos que consideraban punto de negra honrilla no poder susten-

tar este ejercicio. Época hubo en que, para satisfacer sus demandas y las de sus padres, los actos se multiplicaron en exceso. Con el tiempo, llegó a cobrar celebridad esta afición, que ya era desmedida en los alumnos de los colegios jesuitas de la Nueva España, al grado de que los estudiantes europeos, mofándose de algún compañero presuntuoso, le preguntaban con sorna: ¡Qué! ¿Acaso sustentase acto en México? Porque, en ocasiones, los méritos de los agraciados no justificaban ese honor. Así que pronto se impuso la rígida costumbre de que presentaran solamente dos actos en el año: el primero, una semana después de iniciados los cursos, y el segundo, al final de ellos.

Otro ejercicio de aprendizaje y de lucimiento, pero también de diversión era el de los coloquios, diálogos sobre temas morales, algunos

en verso y muy ingeniosos, que debían recitarse en latín para la práctica de la lengua. Abundaban asimismo los certámenes literarios sobre determinados temas, en los que podían participar empleados y religiosos. Se acompañaban con breves conciertos musicales y despertaban gran entusiasmo entre los que actuaban y la concurrencia, con la consiguiente alegría de los triunfadores, a los que se premiaba con preciosas alhajas.

Más elaboradas, con participación de muchos actores, con temas muy profundos y tono dramático, eran las comedias, que también debían recitarse en latín. Los estudiantes de la Nueva España amaban sobremanera los coloquios y las comedias, pero más que como ejercicio literario, por la presentación en sí, por las risas y el regocijo que conllevan los tropiezos, los olvidos y las pequeñas travesuras que se suscitan en los ensayos, y querían que sus amigos y parientes, y aun todo el público, disfrutaran ampliamente del espectáculo; pero eso sólo podía tener efecto si la recitación se hacía en castellano. De modo que las comedias se representaban, parte en latín, y parte en la lengua vernácula, con la complacencia y la autorización de los profesores, quienes pretendían, ya desde los primerísimos tiempos de la fundación de los colegios jesuitas, según amargas quejas del padre provincial, que los coloquios y comedias se hicieran en romance, porque ello —sostenían— impartía calor a los estudiantes y los estimulaba en sus estudios. Cuando le mostraban al provincial las comedias, las llevaban mitad en romance y luego, al tiempo de la representación, y ya sin avisarle, añadían otro tanto de castellano y aún más, en tal forma que alguna comedia, de cinco partes, presentaba una sola en latín. Hubo años en que las clases estuvieron muy flojas, porque varios maestros se ausentaron o enferma-



ron y, sin embargo, los alumnos de latín aseguraban que los estudiantes marchaban de maravilla. Convicción espoleada por la satisfacción y la alegría de las comedias a su gusto.

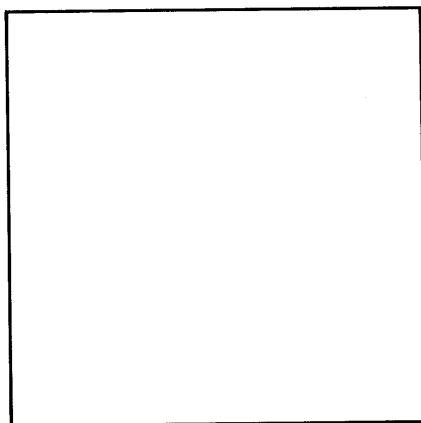
Andando el tiempo, tuvieron las comedias un carácter trilingüe, pues se recitaban en latín, en castellano y en una lengua indígena.

Los escenarios de fondo en que se desarrollaban las comedias eran sumamente variados y algunos en verdad fantásticos: las cortes de los reyes europeos, o las ciudades romanas, o las regiones celestiales, o los dominios del turco, sin olvidar los paisajes autóctonos (en particular la ciudad de México, cuya belleza cantaban ya desde 1577), todos poblados por héroes, santos y personajes históricos y alegóricos.

Si para un estudiante de la época, empapado en los textos clásicos, semejantes temas y sucesos le resultaban familiares, hay que imaginar la impresión que aquellos vestidos lujosos y apegados al tiempo y al personaje aludido, aquellos adornos de perlas y diamantes, las bien timbradas voces y los airoso ademanes llenos de gracia o majestad, ejercían en las mentes de los alejados de los estudios, de las gentes sencillas e ignorantes, del pueblo bajo que presenciaba, fascinado, tales espectáculos con evocaciones de magia y de ensueño y plenamente aprobados por la Iglesia y favorecidos por lo más granado de la sociedad.

Celebrábanse comedias en múltiples circunstancias: la Epifanía, la Circuncisión, las fiestas del Corpus, del santo patrono, el comienzo y el fin de los cursos, la distribución de premios, el arribo de virreyes y obispos, o de reliquias, o de bulas, y su frecuencia provocaba las quejas y las censuras de la Inquisición. Uno de sus miembros, en 1598 se lamentaba del tiempo perdido y de las molestias que ocasionaban las multitudes deseosas de presenciarlas. Quejas inútiles, porque era de

opinión general que cualquier acontecimiento bien merecía una o varias comedias, y general el empeño en montarlas de la manera más lucida posible. El mismo ayuntamiento de la ciudad de México se apresuraba a contribuir al esplendor de las fiestas, proporcionando a los estudiantes alfombras, luminarias, tabladitos para las mujeres y los niños y dinero para el vestuario. Y todo ello, a su propia costa.



Los estudiantes agasajaban a las altas autoridades civiles y eclesiásticas con comedias muy lujosas, en cada una de las cuales llegaban a gastar hasta mil pesos, lo que en el siglo XVII constituía una suma exorbitante, y más todavía si se considera que en un solo año se representaban dos con este motivo. Por otra parte, una función no constaba únicamente de la comedia: en los actos se sucedían danzas, cantos y piezas ligeras, como sainetes y entremeses y, al final, se ofrecía un refresco. Tenían lugar dentro de los colegios, en los templos y hasta en la mitad de la calle. Para los alumnos de los jesuitas, el Colegio Máximo tenía, además, su propio auditorio, que era de gran capacidad.

Y si la Inquisición no se mostraba muy adicta a estas representaciones aunque, de todos modos, asistía a ellas y las aplaudía, los virreyes manifestaban por ellas un entusias-

mo desbordante. En 1596, cuando se concedió el título de real al colegio de San Ildefonso, el virrey Zúñiga y Acevedo invitó a los estudiantes a que actuaran en el palacio virreinal, y el marqués de Guadalcázar, veinte años después, complacidísimo con la comedia allí representada, solicitó su repetición al día siguiente “sin suprimirle nada” para que la virreina tuviera la oportunidad de admirarla.

Al arribar a la capital el virrey marqués de Villena, en 1640, los estudiantes, “dando muestras de sus ingenios y alegría”, presentaron a lo ridículo un juego de cañas con libreas muy graciosas, un carro triunfal con música y carreras, y cuadrillas tan bien concertadas —nos dice un cronista allí presente— que podían competir con las mejores de Europa. Días después, el provincial convidó al virrey a visitar el Colegio Máximo. Se le recibió con repique de campanas, y se le condujo al patio de estudios donde ya lo esperaban, en tribunas preparadas para el efecto, cinco obispos, los inquisidores, varios letrados, personas graves y religiosos, y mucho pueblo, al que se acomodó en el mismo patio y en los corredores y tabladitos para que pudiese contemplar la función cómodamente. El tema de la comedia, que para esa ocasión compuso un profesor jesuita, era la conversión de San Francisco de Borja, y se desarrollaba en un tono “grave y dulce” en el que se entreveraban algunas situaciones cómicas. De ellas se apreció la variedad de las escenas, el dinamismo de las tramas, el gran número de participantes (más de sesenta) y los suntuosos vestidos. Intervinieron también los mejores cantores de la catedral, y alegraron los ánimos de los concurrentes dos danzas de niños estudiantes, el juego llamado de las alcancías, y un entremés “en negro”, en el que actuaron varios estudiantes disfrazados de negros. La fun-

ción culminó con el baile del tocotín, interpretado por dieciséis muchachos vestidos con preciosos trajes de lamé de oro, huaraches bordados de pedrería, diademas sembradas de diamantes, y quetzales de plumería verde. Llevaban los compases del tocotín varios estudiantes que tocaban instrumentos musicales y unas calabacitas doradas semejantes a sonajas que producían muy agradables sonidos, mientras otro, acompañado por la capilla de música, oculta tras una celosía, cantaba dulcemente: "salid, mexicanos, bailá el tocotín, que al son de Villena tenéis en cenit su sangre cesárea que, en rojo matiz, dorado epiciclo rubrica el carmín". Tan vistosa fue que el público quedó hechizado, convencido de que sola esta danza hubiera bastado para dar categoría al espectáculo más pulido. Mayormente el virrey, quien aseguró que la fiesta era digna de representarse en honor al rey en su real corte, y luego juntó a ocho niños ataviados al estilo de los indios para mandarlos a bailar ante el monarca.

Muy gustada también fue la Persecución de la Iglesia por los herejes, presentada en 1574, el día de San Pedro y San Pablo, y como el arzobispo de México y el obispo de Tlaxcala no pudieron asistir, solicitaron y obtuvieron que se repitiera el día siguiente.

Más brillante y de mejor factura fue la celebración organizada en 1644, con motivo de la colocación de las reliquias venidas de Roma, en la que se interpretó el Triunfo de los Santos, espléndida tragedia de cuatro horas de duración. La fiesta duró ocho días y en todos se sucedieron danzas y cantos combinados con actos de penitencia en plena calle. El dos de octubre tuvo lugar el desfile a caballo de doscientos alumnos de las escuelas jesuitas, que recorrieron las principales calles de la ciudad, adornadas con diez arcos triunfales, cinco que levantaron los

españoles, y cinco los indios.

Un mes después, muy de mañana empezó una procesión con indios provistos de banderas, cruces e imágenes, y escoltados por más de doscientas literas doradas, las cofradías con sus estandartes, el virrey, los trompeteros, los atabaleros y otros músicos que tocaban instrumentos rústicos. A su paso, varios niños arrojaban a los espectadores cascarrones llenos de agua perfumada. Al llegar al tercer arco triunfal, surgieron tres jóvenes vestidos de ángeles, que recitaron un coloquio y, después, otros con indumentaria de guerreros romanos que se enzarzaron en un torneo y un juego de cañas. Por la tarde hubo representaciones de los colegiales en un tablado montado en la capilla mayor de la iglesia de La Profesa, y el siguiente día, coloquios y bailes de niños estudiantes. En el Colegio Má-

ximo se hicieron dos representaciones, una de ellas muy sugestiva, en la cual, México, como personaje principal, aparecía con el cabello peinado a la usanza de los indios y vestido con un huipil encima de un traje español. También entonces se actuaron comedias en las calles, bien provistas de los tablados para el pueblo que proporcionaba el Ayuntamiento.

Gran solemnidad, mayor que en otros años, revistió en 1614 la fiesta de San Ignacio. Hubo cuatro juegos de chirimías y tres de atabales, un concierto excelente y danzas de estudiantes, con declamación de poemas en el Colegio Máximo, y ya en la tarde, coloquios a cargo de los cursantes de las facultades mayores. Ese día, los inquisidores comieron en el refectorio del Colegio.

Reflejo de las ceremonias que en Roma se llevaron al cabo en el siglo XVIII por la canonización de los santos jesuitas Estanislao y Luis Gonzaga, fueron las fiestas que en México tuvieron como marco principal al Colegio Máximo. En su puerta se erigió un arco triunfal y, en el centro del atrio interior, una fuente y un jardín de flores artificiales. Las columnas, los portales y el derredor del mismo atrio aparecían cubiertos con alfombras y tapices, espejos y pantallas; la torre, contorneada con faroles, y el tejado, deslumbrante de luminarias. En andas se transportaron las estatuas de los santos, adornadas con las mejores joyas de las señoras mexicanas, desde la Casa Profesa hasta el Máximo, por un camino alfombrado de amapolas y mirtos, entre el gozoso repique de las campanas, las luces encendidas en las puertas de las casas, los balcones y las calles, y el colorido y el perfume de las flores arrojadas desde las azoteas. Fue recibida la procesión por un coro de niños vestidos de serafines y un escuadrón de otros, vestidos como novicios jesuitas. Lo que despertó al máximo la

admiración fue el ingenioso artificio de tramoya por el que un joven vestido de querubín “voló desde las alturas saludando a San Luis con un poema”. La fiesta se alargó a varias tardes más, con danzas, coloquios y conciertos de violines.

Con parecida frecuencia se organizaban las mascaradas en las que los estudiantes tomaban parte. Las más notables se presentaron en 1658, y fueron dos: una a lo faceto, es decir, a lo chistoso y ridículo, y otra al estilo grave. Aquí reproduzco la descripción de la primera, por ser más interesante.

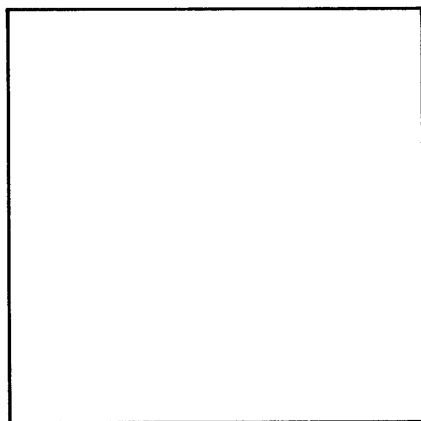
A las tres de la tarde salió del Colegio Máximo un gran número de carros ridículos llenos de estudiantes disfrazados de negros y negras, de mulatas, de vaqueros, de micos. Algunos imitaban a Cortés y a la Malinche, otros, a los grandes de la corte de Madrid, y otros más, al capitán de la guardia real. Desfiló luego un carro triunfante en el que se había formado una pirámide con leones y castillos en las esquinas y, como remate, un trono con el rey de España que ostentaba corona y cetro y, a los lados, la reina y los príncipes. Seguían a este carro cuatro carrozas de mulas y, al final del cortejo, un carro que representaba a la nación mexicana.

El paseo se prolongó hasta las siete de la noche. A esa hora arribó al Palacio para saludar al virrey, la vi-reina y los oidores, quienes desde los balcones habían presenciado el desfile, y para declamarles una loa. De allí partió a las casas arzobiscales donde el arzobispo y su cabildo hicieron a los estudiantes muchas demostraciones de complacencia.

No eran los festejos exclusivos de la capital de la Nueva España. En otras ciudades había regocijos semejantes. Así fue en 1600, al inaugurarse el templo del colegio jesuita de Puebla. Después de los actos de culto habituales, se organizaron procesiones, músicas, danzas, juegos de

cañas y de sortijas, y certámenes literarios.

Años después, en 1617, en la dedicación del templo del colegio jesuita de Oaxaca, se hicieron desde la víspera salvas de pólvora, repiques de campanas que contestaban las de la catedral y una danza de estudiantes que presencié todo el pueblo oaxaqueño. Durante la noche, la ciudad quedó encendida con luminarias y, al día siguiente, aparecie-



ron las calles aderezadas con arcos de flores. La procesión con el Santísimo Sacramento terminó en la catedral donde, al descorrerse las cortinas, se vio un trono con nueve estudiantes vestidos de ángeles. Luego, a la mitad de la plaza, diez niños vestidos con traje mexicano bailaron según su usanza y, ya cerca de la iglesia jesuita, en un tablado danzaron los ángeles con las virtudes de San Ignacio. El obispo salió a recibir la procesión; el banquete se sirvió en el refectorio del colegio y, en la tarde, en tres teatros acondicionados en la iglesia jesuita, los estudiantes declamaron y bailaron de nuevo.

Esto era respecto de los colegiales criollos; pero los indígenas también participaban en muchos festejos con procesiones, músicas, mascaradas y fuegos artificiales. En verdad memorable fue, a principios del siglo XVII, la procesión que el

Colegio de Indios de San Gregorio celebró, entre danzas y fuegos de pólvora, a cuyo término se presentó el juego del volador. Dos altares se habían levantado en la calle del Colegio de San Gregorio: en uno, los niños indios de la escuela de primeras letras actuaron en una comedia en la que usaron un castellano tan finamente pronunciado que asombró y complació en grado sumo a la Real Audiencia, quien pidió la repetición. En el otro altar, los estudiantes de humanidades recitaron un coloquio muy gracioso. Otra comedia y una tragicomedia representó el Colegio de San Gregorio en 1643, esta vez en una lengua indígena, tan pulcramente que mereció quedar registrada en las crónicas.

Por su mismo carácter de máxima institución educativa, las celebraciones de la Real y Pontificia Universidad de México adquirían un señalado tono de esplendor. Así fue en 1743, al jurar como patrón a San Luis Gonzaga. El rector y el claustro de profesores cargaron en andas de plata la estatua del santo, cubierta con rica pedrería, y recorrieron las calles, muy adornadas e iluminadas, acompañados de los estudiantes, los repiques de las esquilas de las iglesias y los fuegos artificiales. Desde el puente del Palacio hasta la puerta de la Universidad, la real acequia hervía de canoas, y en todas partes, hasta en las azoteas, bullía un inmenso pueblo ávido de presenciar la ceremonia. Los estudiantes del Seminario Conciliar recibieron a la procesión y las andas, y en un altar de la Catedral se prestó el juramento de patronazgo. Luego se leyeron cien composiciones de las cuatrocientas compuestas para el certamen literario convocado para este evento. A partir de entonces, los estudiantes universitarios celebraban anualmente, y con mucho lucimiento, a sus patronos San Luis Gonzaga y Santa Catalina.

La bendición del nuevo edificio

de la Universidad, en 1760, dio ocasión a un festejo fastuoso, en que, precedidos por los atabaleros, desfilaron por las calles de la ciudad, estudiantes y profesores, muchos de ellos montados en mulas y caballos ricamente enjaezados. El rector, de sus propios haberes, ofreció un refresco espléndido, al que siguió un certamen literario y, en la noche, la exhibición de seis gigantes de papel y la quema de máquinas de pólvora en el circo de la plaza del Volador.

Entre las fiestas de tipo académico más solemnes, sobresalía la jura del rector, después de que se llevaba al cabo su elección por los consejeros estudiantes y profesores. Y podemos llamar fiestas eminentemente universitarias a los vítores, que tenían lugar cuando se presentaban oposiciones a las cátedras, a fin de animar a los sustentantes. Los alumnos de la universidad, por la noche salían a las calles con arpas, trompetas, caja, tambor, chirimías, pífanos, guitarras y, en alguna ocasión, hasta con un órgano tocado por el propio organista de la catedral de Valladolid, y lanzaban vítores al opositor que apoyaban. No siempre se hacían en forma pacífica y ordenada, como se vio en Guadalajara en 1692. En aquel entonces se suscitó un gran tumulto, en el cual, incluso las autoridades civiles resultaron apedreadas, insultadas y atacadas a estocadas por los estudiantes de aquella universidad, con el agravante de que la mayoría de ellos portaba hábito de clérigo.

Cuando se celebraba un examen de licenciatura, era regular una cena a la que se convidaba a los alumnos consejeros universitarios y también a los bedeles, es decir, los prefectos de disciplina, y era tan pródiga, que a ocho años de la fundación de la Universidad de México, ya se pedía su moderación. Hacia 1580 estaba dispuesto que se racionara y consistiera en sólo un principio de fruta, un guajolote, un plato más de cabri-

to o de ternera, una escudilla de manjar blanco y, para final, otra fruta más.

Era costumbre que la culminación de los estudios en la Universidad, mediante la concesión del doctorado, se acompañara de festejos muy divertidos y muy brillantes; pero también sumamente costosos. Después de examinado, el flamante doctor se sujetaba al vejamen, composición regularmente en verso en la que se saludaba al cancelario (autoridad que en nombre del rey y del papa otorgaba los grados), al rector, al mecenas respectivo y a la universidad, y luego, se recitaba una especie de biografía, de tipo jocoso-burlesco, del recipiendario. El doctor, montado en una mula, debía a continuación hacer un recorrido por las calles de la ciudad entre las chanzas y el pitoreo de sus compañeros. Un succulento banquete coronaba la fiesta y borraba el tormento que habría de renacer en el siguiente examen.

No solamente los hombres actuaban en los jolgorios y celebraciones de la Nueva España: las niñas de los colegios participaban activamente en los jolgorios. Además del bordado, la cocina, las primeras letras y la música, las monjas las enseñaban a representar comedias; las vestían con ricos trajes y las hacían recitar diálogos y bailar en la Navidad y el día de San Juan. Trascendían sus empeños y, entre los vecinos de la ciudad, se discutía animadamente cuál era el convento donde se representaba con mayor arte, se interpretaba la mejor música y se lucían los vestidos más lujosos.

* * *

Al evocar los tiempos novohispanos, es preciso resaltar la decisiva influencia de los jolgorios estudiantiles de entonces. Moviéndose con liber-

tad y galanura entre los miembros de la Iglesia, de la nobleza y del gobierno, los estudiantes confirieron brillo, ingenio y alegría a la vida de los mexicanos. Era natural que todas las clases sociales, pero especialmente las populares, se animaran con la alegría estudiantil, se enorgullecieran de su inteligencia, su gracia y su arte, barroco e ingenuo a la vez, y se sintieran hondamente agradecidas con quienes les proporcionaban tantas ocasiones de esparcimiento y, regularmente, humildes servicios en cárceles y hospitales por medio de las congregaciones piadosas estudiantiles.

Impulsivos o maliciosos, conocedores de sus méritos y su pertenencia a un grupo privilegiado, los estudiantes novohispanos en ocasiones transgredieron con sus algazaras las normas establecidas; pero el trato que se les dispensó fue de suma benevolencia.

No es posible, pues, admitir como cierta la imagen que algunos historiadores dibujan de la sociedad mexicana de entonces: pasiva, monótona, fanática y puritana. Eran, como se ve, numerosísimas las ocasiones propicias para desplegar el regocijo, abiertos los lugares, incluyendo los recintos sagrados y las calles, muy refinadas las obras artísticas, muy agudos los ingenios —como lo reconocían y proclamaban las doctos europeos— y muy dispuestos los ánimos para compartir los dones intelectuales con los humildes e ignorantes.

Una sociedad —y recuérdese que entonces todas las instituciones educativas eran de entraña eminentemente religiosa—, una sociedad que al mismo tiempo promueve seriamente los estudios, y comprende y estimula las manifestaciones lúdicas de los jóvenes, es una sociedad sana dentro de sus límites de tiempo y de espacio. Una sociedad que merece nuestro respeto y nuestra confianza.

POEMAS

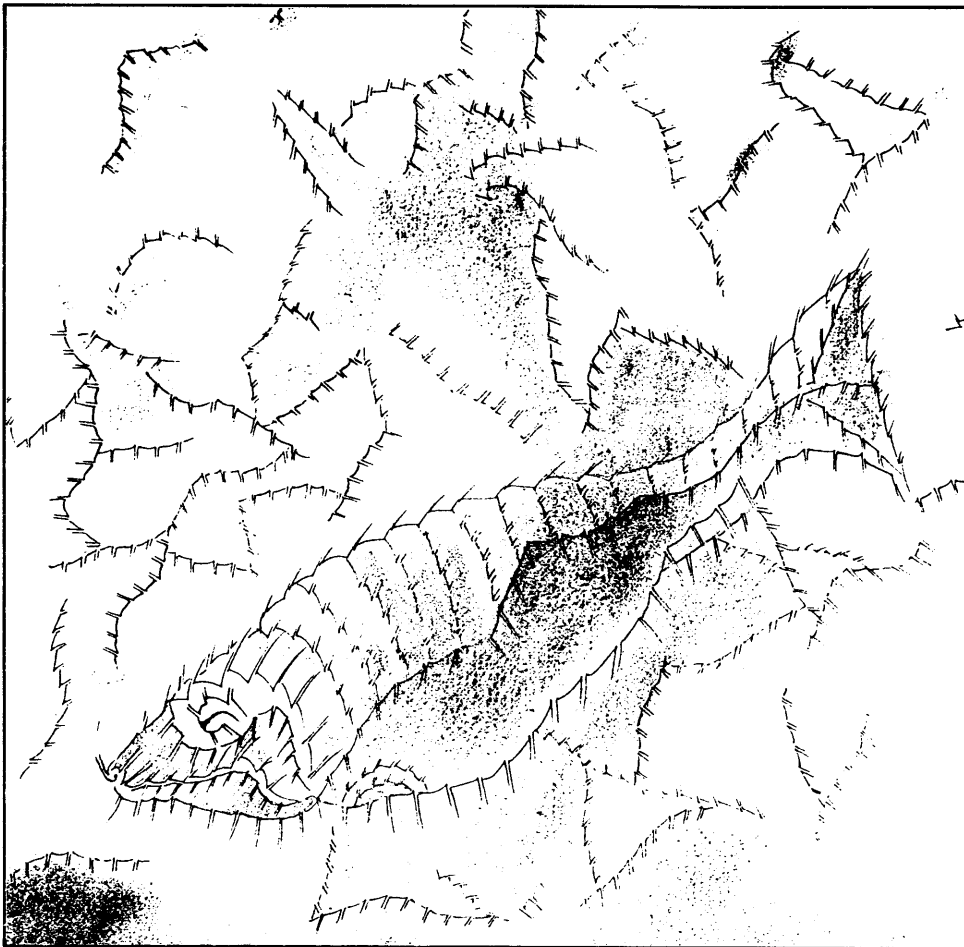


Ilustración: Francisco Toledo *Zoología fantástica*

Luis Roberto Vera

LA ROSA DE LOS VIENTOS

Inmutable, la rosa de los vientos
gira y danza, centrada sólo en sí,
su radio en todas partes y en ninguna
su cruz, indivisible y seccionada:
tierra y agua encarnada en aire y fuego
cada pétalo, un punto cardinal
que el tiempo no deshoja, aunque atraviere:
múltiple y una, ubicua permanencia
de su florecimiento intemporal.

Hipódromo Condesa, Ciudad de México, marzo 1984
Graça, Salvador, Bahía, agosto 1986

SERENA CINSURA

A María Carolina Geel

I

Cifra en el agua, el plan de la ciudad:
túneles entreabiertos hacia el gris,
alquimia del lugar y un pentagrama,
puentes y escombros, muros en el mar.

La nota con su tiempo era el peldaño
de una cartografía celestial.
Canales, pasadizos revolventes
en espiral, la melodía es gozne
de un instante que escribe su retorno.

La música de un piano cada noche
insistía en traerme el mismo tema
tocado para mí por otras manos
en los inicios de la adolescencia.

II

Ya por la escalinata del Pausania
podía oír los ecos del teclado
y al entrar a mi cuarto, de regreso
en la penumbra, también con los sonos,
marcada por el plomo y los cristales,
la luz cruzaba un patio abandonado
viniendo a iluminar el cuarto en sesgo.

Por el abierto resquicio del ritmo
aflora en un relámpago el pasado,
todo se vuelca en el presente histórico
y se esfuma la urgencia del futuro,
era y será en el es: tiempo indiviso.

Este sonido y el eco del viento
que cimbraba las ramas de unos álamos
plateados contra un amplio ventanal:
los momentos que en Santiago crearon
el mismo denso y misterioso encuentro
de un espacio infinito que se escapa.

III

Y allí, de pie en el claroscuro, incierto
testigo, como en la primera noche
oía su insistencia en los acordes;
sus frases tan cercanas, no creyera
que era todo producto del azar.

El paso de la música que huye,
lugar límite, es fin e inicio, vuelta
de la razón y de sus geometrías,
también del infinito más allá,
también de la ilusión de los sentidos.

Concentrado en la misma extraña furia,
ajeno y vivo nuevamente en mí,
presente en los acordes de una frase,
regresaba al momento que vivía.

Hipódromo Condesa, Ciudad de México, marzo 1984
Albuquerque, Nuevo México, noviembre 1987

C O D O R N I Z

Para Danai Stratigopoulou

¿De qué imantado sílice surgió
la imagen de esta codorniz Tanagra?
¿De qué oscuro punzón su arco encordado?
¿En qué fuente se humedeció su arcilla?

Con las alas plegadas contra el cuerpo,
como se posan sobre el delantal
las mangas de una campesina griega,
cada pluma moteada de azabache
mientras le cimbran corona y caderas.

Hipódromo Condesa, Ciudad de México, enero 1984
Amparo, Olinda, Pernambuco, julio 1986

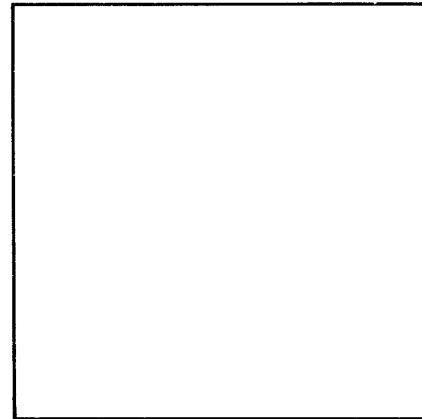
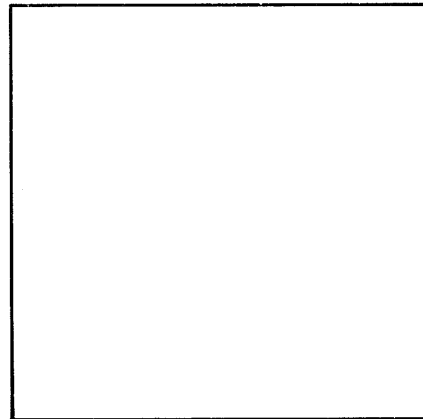
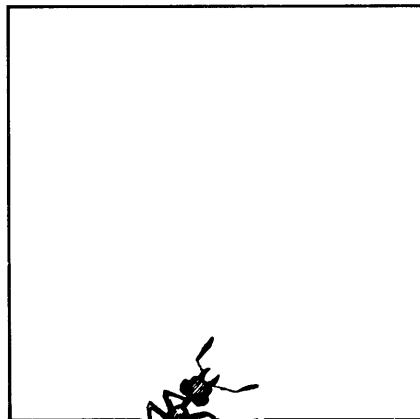
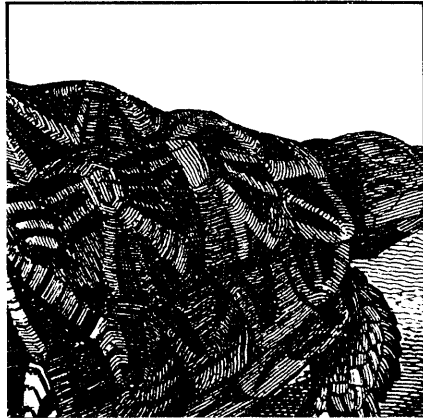
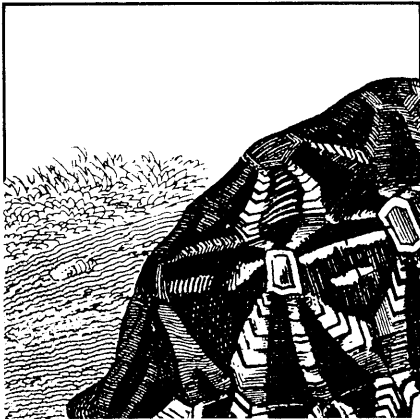
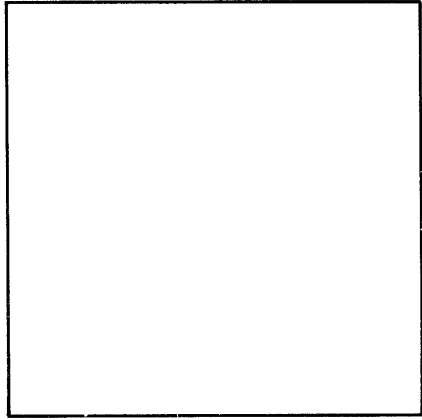
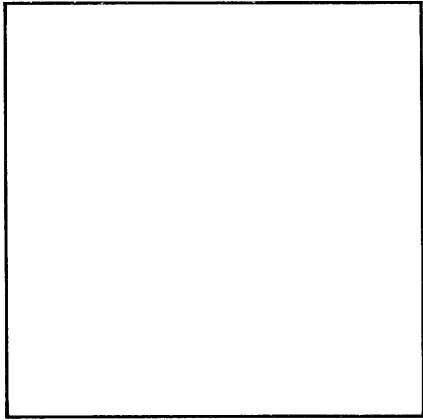
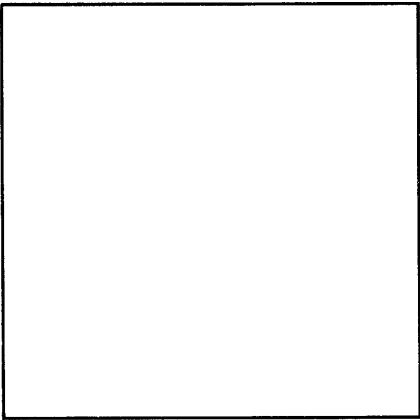
Margarita Alegría de la C.

EN RECUERDO DE ALAÍDE

De tu capacidad de amar
se aprovecharon, Alaíde,
tus esbirros asesinos.

Tu voz acarició a tus hijos,
acarició a tus padres
y la tierra en que encontraste
abrigo y el amor de pareja.

Frágil fue tu figura,
un susurro al oído tus palabras.
A nadie hiciste daño Alaíde Foppa.
Tu inmolación es la más triste muestra
de la brutalidad de los humanos.



DESIERTOS INTACTOS*

(fragmento)

Severino Salazar

Pero lo anterior es en lo que a su hijo Emanuel se refiere, porque el otro de sus hijos, que se había quedado a vivir cerca de él, sólo le había acarreado vergüenzas y después de un buen tiempo él mismo había escogido un final espectacular y trágico, que de alguna forma extraña lo reivindicó y lo hizo ocupar, después de muerto, un lugar de importancia en la mente y consideración de todos los que lo llegaron a conocer: el municipio entero. No era tampoco la oveja negra del rebaño, porque era popular, y todo el mundo quería estar cerca de él. Lo extraño fue que con su muerte entró a foco su vida completa; todo Tepetongo como que entendió el significado hasta que ya había desaparecido y eso era nuevo por estos rumbos: nunca antes se había visto cosa parecida. La suya había sido como la vida de un santo, la de un criminal o la de un héroe, pero sin ser ninguno de los tres. No hubo nada heroico ni edificante en su proceder, tampoco criminal, muy lejos de eso; pero sí despertó una admiración no confesada, oculta, morbosa. Se llamaba Neftalí, pero por mal nombre le decían “El espejito”. Era el hombre más flojo del que se tenía memoria. Nunca trabajó. Y desde niño había sido burlón, chistoso y bueno para nada. De la escuela lo habían corrido porque los años pasaban

y a él no se le veían ganas de aprender nada. Pero hay que tener en cuenta que era mudo de nacimiento, aunque esto nunca fue, para él o para nadie, un obstáculo. Se daba a entender a señas y con movimientos de su cuerpo de la manera más asombrosa por lo efectiva y sintética. Fue, de los hijos de don Daniel, el más sano, simpático y bien parecido: de cuerpo y facciones casi perfectas; nada le dolía. Las muchachas de su edad suspiraban por él, pero no hacían nada para que se les acercara: sabían que ahí no tendrían ningún futuro. Y sin lugar a dudas poseía un gran corazón, pero la vida no se construye con puras buenas intenciones. Lo miraban como se mira a lo lejos una flor venenosa: no se la puede cortar y llevársela a la casa de uno para ponerla en un vaso con agua, porque estaría todo el día supurando un líquido lechoso por la herida; ensuciendo el ambiente. Pero como nunca falta una mujer sin cordura ni previsión, llena de pasiones y de apetitos y fantasías por satisfacer, sucedió lo que tenía que suceder: se juntó con él y se dejó llenar de hijos. Pero esa es otra historia.

Neftalí no tomaba nada ni a nadie en serio; era el ejemplo de la más descarada de las irresponsabilidades que pueda uno imaginarse. Sólo de repente se volvía coherente y serio, y eso sucedía muy allá de vez en

* De la novela del mismo nombre, de próxima aparición.

cuando, al calor de las copas y con algún amigo; aunque la verdad sea dicha, no le gustaba tampoco tomar. Tal parecía que la vida para él fuera la embriaguez, y la ebriedad la verdadera vida. En ese aspecto estaba como al revés. Pero si alguien lo invitaba a tomar, y nunca faltaba quién, lo rechazaba: tampoco era un hombre vicioso.

A su padre le debió haber causado muchos pesares, muchas lágrimas y momentos de vergüenza y lástima, aunque nunca lo demostró o lo dijo en público. A su cara asomaban sus preocupaciones cuando lo veía o le daban alguna queja, bastaba leer en el espacio de su rostro lo que toda la vida de su hijo le infringía.

Cuando era niño, en el verano se acercaba a los hormigueros y con una vara arrasaba los montículos de arena, picaba el agujero de la entrada y lo destruía. Le gustaba ver el desorden que se desencadenaba: de hormigas enloquecidas, revolcadas, que como una explosión corrían para todos lados, despavoridas, enceguecidas de ira y terror. Al siguiente día que pasaba por ahí, el hormiguero estaba igual, como si nada hubiera sucedido el día anterior. Las piedritas otra vez en su lugar, limpias; los cadáveres habían sido retirados y las hormigas, rojas y brillantes, como si les acabaran de dar una mano de pintura, entrando y saliendo presurosas del agujero. Pero él repetía su travesura y se iba brincando de gusto al haber presenciado un espectáculo que le proporcionaba un extraño regocijo, un extraño descanso.

Cuando don Daniel lo observaba no le decía nada. Se quedaba mudo como su hijo, como esperando que él solo llegara, con sus propios medios, a una conclusión sobre su poder.

En una ocasión se le subió una hormiga por el pantalón sin que se diera cuenta. Y lo había picado en el brazo, exactamente sobre una vena. Al poco rato estaba retorciéndose de dolor a medio patio, llorando y con el brazo hinchado. Cuando su madre, que aún vivía, se dispuso a ponerle un emplasto de hojas de plúmbago machacadas para calmarle el dolor y bajarle la hinchazón, don Daniel le dijo que no lo hiciera, que lo dejara sufrir porque se lo tenía merecido.

Pero de niño, de joven o ya de grande nunca se hallaba solo; donde él estuviera había una gran reunión de risas y alegría sin

control, caótica, peligrosa; y ahí estaba su atractivo. Al igual que los grandes, la muchachada también lo seguía; siempre lo andaban procurando —después de sus jornadas, cuando caía la tarde, o a la hora que fuera si se encontraba uno desocupado— por las esquinas de las calles, en las tiendas, el jardín o las cantinas. Era, sin duda, la mejor compañía para matar el tiempo. Y compartían a gusto con él un refresco, una torta, un puño de cacahuates o lo que fuera, menos un cigarro, porque no fumaba. Siempre iba sonriente y el que lo volteaba a ver se contagiaba: también se reía, y podía seguirse riendo por algunos minutos sin razón y luego seguir su camino.

Pero cuando se estaba triste o se tenía algún problema que requería de tiempo para pensarlo, consuelo o un consejo, era mejor mantenerse lo más alejado de él; porque distraía o porque uno se podía volver, fácilmente y sin miramientos de ninguna clase, material para sus chanzas. En los momentos difíciles a uno le parecía el hombre más detestable sobre la tierra.

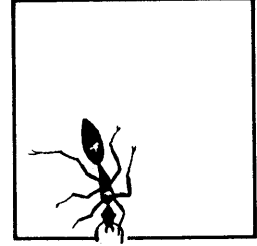
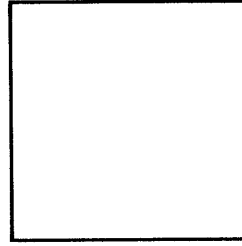
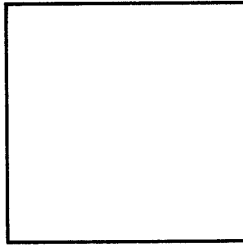
Era un artista auténtico arremedando a la gente. Nadie se escapaba al radio de su mirada, desde el presidente municipal al señor cura, el doctor, el panadero, cualquier niño o mujer. Era un observador admirable, sus ojos no dejaban ir ningún detalle ni su significado: en los ademanes, en la forma de andar, las facciones y hasta conversaciones enteras; poseía una memoria envidiable. Si uno se daba cuenta que en alguien fijaba su mirada un poco más tiempo de lo usual, ya estaba: el pobre observado entraba irremediablemente en el gran repertorio de sus imitados. Sus imitaciones causaban tanta alegría, hilaridad y sorpresa porque reproducían y revelaban prodigiosamente algo que siempre estuvo ahí, pero que pasaba inadvertido a los ojos de los mirones comunes: la pura esencia de la víctima, su síntesis. Neftalí era un gran revelador, su ojo miraba y luego aislaba lo que a nadie se le hubiera ocurrido encontrar, tal parecía que para eso había nacido. Y lo más sorprendente es que hasta los animales se volvieron el blanco de su mirada crítica, como que ésta se fue desarrollando y puliendo en él: arremedaba al perro de don Trinidad Zúñiga, su forma canina de mirar, de ladrar, de caminar. Y los bueyes de

don Antonio, que caminaban con la calma del mes de mayo; cuando miraba para los lados con mucha parsimonia, nadie dudaba que se trataba de los bueyes de ese hombre y de nadie más. Y el colmo fue cuando quiso imitar, y casi lo logró, las cosas inanimadas, como una de las torres de la iglesia. Un día hasta se quedó parado, petrificado, con los brazos formando un arco, un paraguas, y dijo que era como el kiosco de la plaza que sin mirar, sin sentir, cerca de él pasaba la vida, el tiempo, los presidentes municipales, y nada le hacía mella, nada lo tocaba, nada le importaba del mundo y sus luchas para mantenerse en pie, vivo.

Y el Creador y la naturaleza no se escapaban de su mirada burlona y crítica. Un día, en el velorio de un niño, Neftalí estaba implantado en la seriedad y escuchando atentamente todas las reflexiones que los deudos hacían sobre la vida y lo repentina que era, y sobre las inexplicables razones que Dios había tenido para truncar esa vida que apenas comenzaba, cuando se le ocurrió a él continuar enumerando a señas rápidas, vertiginosas, su propia lista de fallas que le encontraba a la naturaleza.

¿Dónde tenía Dios la cabeza que a los ricos les dio tanto y a los pobres los dejó como La Magnífica: sin cosa alguna? ¿Dónde tenía Dios la cabeza el día que hizo a las lombrices que viven entre la mierda y además están ciegas? ¿O por qué desperdició tantos colores en las alas de una mosca o tanta carne en el chirrión de los burros, y a los pobres pájaros no les dio ni un mísero centímetro de pito? ¿O por qué plantó tantos álamos y sauces que no dan nada a la orilla del río y en su lugar no puso duraznos y manzanos? Explíquenme ustedes por qué, decía muy serio, con cara de circunstancia. Y que a él, que tenía tanto que decir lo había hecho mudo. Los ahí reunidos se tuvieron que salir al patio a reír a sus anchas y a olvidarse por unos momentos de la razón por la cual se encontraban juntos.

Cuando ya se había marchado, en ocasiones como ésta, siempre había alguien que refutaba lo que Neftalí había dicho. Nunca lo decían directamente en su cara, porque para todo tenía una respuesta rápida e ingeniosa. Y este hombre no sabía de razones. Por eso esta vez alguien contestó: Dios le dio una



razón de ser a cada cosa que hizo. Si Neftalí no lo sabe, ése es otro asunto muy distinto: su ignorancia es su tragedia.

Por tal razón, cuando había un muerto en el pueblo, sus deudos rogaban a Dios que Neftalí no asistiera al velorio, y todos los demás deseaban que ahí estuviera, para que le arrancara a la muerte esa máscara de dolor, de miedo y de misterio que la cubría. Porque ese hombre tenía un punto a su favor: era un alegre y divertido enjuiciador de lo absurdo de la existencia.

Era incapaz de desaprovechar la ocasión de volver algo serio en chistoso, y luego era difícil volver al camino original. Como aquella noche de un quince de septiembre, cuando el presidente municipal se disponía a dar el grito, y apenas iba a tomar el lábaro patrio de manos del secretario, muy serio y en un mar de silencio, cuando Neftalí, de entre la multitud, se echó un pedo muy fuerte y muy largo en tres notas. Todos le rieron la gracia y la atención en adelante la acaparó él. Y siguió con sus gracejadas hasta que terminó la ceremonia que fue cuando dijo: “no voy a descansar hasta que los haga hablar; necesito mucho entrenamiento en el culo”. Y al día siguiente, a la hora del desfile, le amarró de la cola un bote de hojalata a un perro callejero y lo soltó. El animal se había ido por la calle enloquecido de terror por ese cambio tan súbito en su ser y en el mundo.

Todo eso había sucedido en una época en que su ingenio no tenía límites ni medida. Andaba por el pueblo y sus alrededores como perro del mal, como si llevara una enfermedad que en realidad no era enfermedad. Así como hay gente que se enferma de fiebre y se entristece, así él, como que estaba enfermo por hace reír y cambiar de lugar las cosas del mundo, o voltearlas al revés y enseñarles el lado oculto y absurdo, chistoso.





Cuando los charcos —a la orilla del río o de los caminos reales— se empezaban a secar con los vientos del otoño y las tortugas salían del fondo, morosas, con los lomos enlodados y los chiquillos las atrapaban para jugar con ellas, Neftalí, una tarde, había descubierto un juego que inmediatamente se los había enseñado a sus amigos de vagancia: carreras de tortugas; pero para hacerlas correr, él iba a la cocina de su madre, se robaba unas brasas del fogón y luego ponía una sobre el caparazón de cada animal. Éstos comenzaban a sacar las patas y las cabezas al ir sintiendo el calor; después corrían despavoridos, enloquecidos por el dolor que llevaban auestas; mientras los muchachos iban a gatas detrás de ellos, soplando fuertemente sobre la brasa, entre su griterío y llenos de entusiasmo, regocijo y emoción por la competencia.

Gerardo —entonces aún más chico que los muchachos que se divertían de esa manera— había visto alguna vez, por casualidad, en los alrededores de La Chaveña, que se llevaba a cabo tan extraño maratón, pero entonces no había pensado nada sobre ese juego, sin embargo nunca lo olvidó, se le quedó bien grabado en la mente. Porque a partir de ese momento, y donde estuviera, siempre que sus ojos se encontraban con el dibujo, la foto o la palabra tortuga, su mente lo regresaba a aquella tarde y veía nuevamente y con claridad al animal corriendo con la brasa sobre su concha. El recuerdo venía limpio, no le causaba ningún malestar y menos alegría, era un recuerdo que pasaba sin ningún adjetivo. Así como no le causaba ninguna lástima el hecho de que todos los animales de la hacienda fueran herrados para ponerles la marca de sus dueños con hierros al rojo vivo, mientras bramaban y pataleaban de dolor. Aunque él entonces era también un niño, ahora el hecho de estar grande y de verlo con perspectiva no lo hacía erigirse en autoridad moral. Siempre creyó, estaba convencido, que a un niño se le podían ocurrir las cosas más descabelladas. ¿No contaba su propia madre que una vez el diablo se le había aparecido a una bola de muchachos; y que como éstos habían descubierto que el diablo no tenía culo, con un palo, en el acto, procedieron a hacérselo?

Pero un día su recuerdo se materializó en un símbolo tan duro y palpable como el ca-

parazón de una tortuga, y tan hiriente y cruel como una brasa que está siendo soplada constantemente, para que no pierda su fuerza, sobre ese animal. Fue la última vez que vio a Neftalí a lo lejos, en una calle de Tepetongo, y se dijo entonces que para ese hombre la vida era un acontecimiento que se estaba llevando a cabo a pesar suyo, sin su consentimiento y sin tener control sobre él mismo. Sí, era cierto, se decía, es como correr sin rumbo con una brasa de dolor sobre el lomo.

Y no había soportado esa carga. O la carga lo aniquiló. No fue de los que resisten hasta que la carga pierde fuerza, se apaga, se vuelve cenizas; carga de cenizas. Pues la tarde de un veinticuatro de junio, cuando todo el municipio se encontraba en Tepetongo festejando el día de San Juan, los que venían en una procesión de El Salitral descubrieron su cuerpo en las alturas, dando vueltas lentamente con el viento. Pendía de un mecate de una de las ramas más altas del mezquite en el Coamil del Ahorcado. Con la cabeza hacia abajo, sacando la lengua hinchada, como mirando fijamente al parche de rosas que crecían en el suelo. Como si se estuviera burlando. Pero no era un hombre tan estimado por el pueblo como para que ameritara la suspensión de la quema del árbol de pólvora, el coloquio en el que se representaba la vida de San Juan Bautista y otras actividades nocturnas de la festividad. Aunque de todos modos, el pensamiento de su muerte agrió la segunda parte de la fiesta. Y como por una correspondencia con su vida, casi nadie podía tomar su muerte en serio. Hasta en estos festejos tenía que meter su cuchara el mentado “Espejito”, dijo alguien que le dio palabras al ambiente pesado que empezó a invadir, como un humo apestoso, la noche de San Juan en Tepetongo. Siempre había sido un aguafiestas, repetía.

—Se puso a echar relajo él solito y miren lo que le pasó —dijo un muchacho de un grupo que jugaba a la ruleta a la luz de una lámpara de gasolina en el portal. Y todos rieron con ganas, como abriendo las válvulas de la risa. El muchacho que había hablado era muy popular en el pueblo, y al poco tiempo se convirtió en el heredero del público que le pertenecía a Neftalí. Siguió su

escuela, decían los que censuraban ese tipo de conductas.

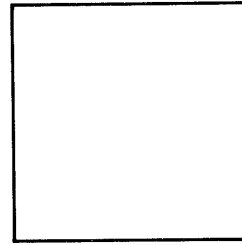
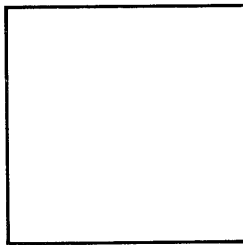
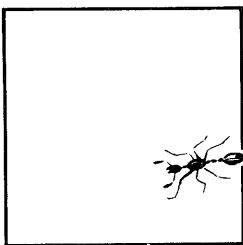
—Lo hizo nada más por joder, repetía el heredero.

—No conocía límites ese cabrón, agregó su amigo.

Neftalí era el eslabón de una cadena que se había roto precisamente en él. Aunque no era el autor absoluto de su propia destrucción, eso no lo eximía de su responsabilidad. El Universo estaba organizado así, alguien lo había acomodado de esa manera. ¡No podía ser obra de Dios! Pues para que Gerardo tuviera y disfrutara, otros no tenían y la vida se volvía una lucha sórdida. Su padre explotaba al padre de Neftalí: y eso porque alguien lo tenía que hacer. Bien pudiera haber sido don Daniel el que hiciera que don Cayetano trabajara para él, y Gerardo haber sido Neftalí, que al fin que daba lo mismo, sólo cambiaban los nombres. Pero no podía ser todo así de simple, cada hombre estaba definido o afectado por una serie infinita de hechos imposibles de enumerar, infinitos como Dios, como el hombre mismo. Uno estaba agarrado al mundo por cadenas —asegurado o encadenado, según se viera— y lo importante y valioso moralmente era descubrirlas, explicárselas, saber su origen para encontrar exactamente nuestro lugar. De esa manera se podía ver lo único extraordinario que resultaba cada hombre.

Pero todo eso Gerardo lo había pensado hasta la siguiente tarde del día que llegó a La Chaveña, seis meses después de la muerte de Neftalí. Y don Daniel y él se habían encontrado solos en las caballerizas. Estaban ensillando un caballo para que Gerardo fuera de paseo hasta Juanchorrey y regresara en la noche, para que mirara cómo se iba levantando el verano de la tierra. Los ojos del viejo lo miraron fijamente, estaban empañados, cubiertos de lágrimas, suplicando compasión, entendimiento. Le dijo:

—A mi hijo lo mataron todos. Gerardo ya estaba montado en la bestia y se le arrugó el corazón cuando lo escuchó pronunciar las palabras “a mi hijo”. Porque nunca antes lo había oído con tanto desconsuelo en la voz; ese hombre había sufrido una pérdida y a nadie, hasta ahora, le había mostrado su relación tan cercana, emocionalmente, con el muerto; y que éste era suyo, de su propie-



dad. Y toda esa manifestación de amor tan inesperado y verdadero, tan sorpresivo e intenso lo mareó de dolor y alegría. Primero, porque compartía repentinamente con ese hombre su pesar y porque estaba frente a un ser humano vivo, pasaban a través de él las corrientes de la vida intensamente, era en ese instante como una resistencia eléctrica del mundo, donde se hacían visibles, palpables dolorosamente dos de sus componentes: el dolor y la pérdida. —Contribuyó a su muerte todo el municipio —continuó don Daniel—. Sin embargo, todo hizo violencia en ese misterioso espacio que se llama cuerpo, y sólo éste es juzgado. Y con mucha saña y crueldad.

Gerardo había subido al caballo sin poder contestarle nada. Y mientras don Daniel le ponía las riendas en la mano le dijo:

—Pensamos tan poquito en la manera en que está acomodado el Universo. . .

Sin saber qué decir salió de la caballeriza al corral, y luego al camino real. Se iba desdoblado a su lado el mundo cuya organización, se le acababa de decir, desconocía. Iba como hipnotizado, alrededor de él un mundo extraño, desconocido. . .

—Tampoco crea que le pretendo quitar de encima su responsabilidad. Recobró su dignidad al portarse, en el último momento, como un hombre. Como un verdadero hombre —don Daniel le había dicho.

“Como un verdadero hombre”, Gerardo se repetía como un eco de don Daniel, cuando pasó frente al mezquite del coamil. Y se dijo para sí que en cambio ese árbol ahí plantado no era responsable de nada; era libre. Era responsable el hombre que dejó caer ahí una semilla cincuenta o setenta o cien años atrás, al azar, o que con todo el propósito lo plantó. “Como un verdadero hombre” se repetía.

También Gerardo ahora recordaba un atardecer de hacía muchos años, cuando se



cruzó con Neftalí en una de las calles de Tepetongo y le dio una bofetada con la mano abierta. Y todo porque le pidió un aventón de regreso a El Salitral en el carretón. Gerardo se había sorprendido porque había actuado sin pensarlo, instintivamente, obedeciendo a un impulso incontrolable, que le había nacido cuando estuvo frente a frente con ese hombre, que ahora le producía una inmensa lástima. Y por mucho tiempo vivió arrepentido y seguro de no poder reparar esa falta. Pero es que ese hombre tenía el poder de sacarle lo malo que yacía enterrado en el fondo del alma de Gerardo. Y porque detestaba a todo aquel que no respetara la vida, que no la mirara con seriedad. También lo odiaba porque ¿no habían sido ellos, Neftalí y su pandilla, los que un día que se encontraba su hermano Lázaro en el río lo enseñaron a que se masturbara? Después de esa ocasión, sin ningún pudor, el muchacho se sacaba el pene de la bragueta en el momento más inesperado y empezaba a jugar con él. Le habían tenido que amarrar las manos por mucho tiempo, para que en algún lugar de su vacío se le borrara la memoria que le avisaba que en alguna parte de su cuerpo poseía un recurso para procurarse placer.

Y esa misma noche, cuando ya había regresado de Juanchorrey, mientras cenaba, Gerardo recordó que cuando su hermano Aristeo había muerto, don Daniel, una noche del novenario de rezos que le siguieron, le había dicho: el Universo es tan perfecto y está organizado de tal manera que todos venimos a decir o hacer algo. Y después, cumplida la misión, una vez dejado el mensaje o hecha la tarea, es mejor que nos vayamos. Y así lo hacemos; nadie se demora ni un segundo más. Ni tampoco se van antes: dicen por ahí que nadie se muere la víspera, sólo el día que le toca. En el Universo hay más perfección y exactitud que en un reloj. Es necesario que Lázaro esté vivo, que nos muestre esa forma de andar por la vida; además que su alma necesitaba de esa experiencia. Así como es necesario que su padre siga escarbando la mina aunque no encuentre nada, que usted destruya un jardín de rosas para terminar su casa, que una buena mañana aparezca un hombre colgado de ese mezquite. Que haya santos y criminales es necesario; y que sepan o no sepan su función es

necesario. Como es necesario que algunos no sepan por qué están en el mundo, que ignoren su misión, porque su misión es esa y no otra: mostrarse y mostrar que para algunos la vida carece de sentido. Todos contribuimos a la fábrica de la vida. Hay quienes sólo vienen a proteger con sus dos manos la flama de la vida.

—Hay que vivir con nobleza el extravío —se decía Gerardo.

—Mire nada más lo que ha hecho —le decía don Daniel parado en la cabecera del barbecho. Era una mañana a la mitad del verano y el sol ya había salido—. Las raíces de las matas de calabaza son muy pequeñas, muy cortas. Apenas tienen con qué agarrarse de la tierra para chupar la substancia. Y usted las sacó todas.

Y Gerardo lo miraba angustiado, pidiéndole ayuda para reparar el daño hecho. La voz implacable de don Daniel continuaba, sin aprensiones:

—Pero es que ya no las puede volver a enterrar, ya les dio el aire y el sol las reseco. Las raíces deben permanecer en la oscuridad y sin que las toque el aire. Aunque parezca que están vivas, están muertas; ya no van a prender en la tierra aunque las volvamos a enterrar —don Daniel se iba caminando muy despacio entre los surcos, mirando aquí y mirando allá, a todas las matas con las raíces de fuera—. Y todo por pura curiosidad de usted. ¿Qué no podía quedarse con la duda de conocer el tamaño, color y forma de sus raíces?

Los dos habían llegado a la otra cabecera y se regresaron dándole la vuelta al barbecho; don Daniel no había dejado de hablar:

—Dios nos libre de usted. ¿Qué tal si se le ocurre comprobarse a sí mismo que las raíces de los álamos son tan grandes como sus ramas? ¿Que por el árbol que vemos fuera verde y blanco hay otro hecho de raíces, enterrado en la oscuridad? ¿Qué tal si un día que nos levantemos en la mañana nos encontramos a lo largo del arroyo todos los álamos en el suelo, enseñando impudicamente sus raíces, sólo porque usted no podía vivir sin saciar su curiosidad? Ojalá y Dios nunca le conceda el poder de hacer eso, porque usted sería capaz de hacerlo.

Ambos se habían ido a la casa sin hablar más, mirando al suelo; tristes porque ese año



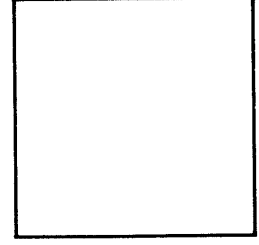
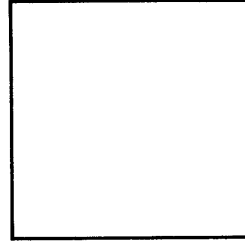
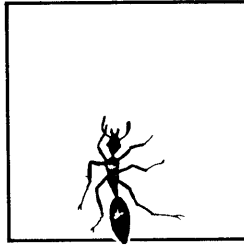


las calabazas no iban a madurar: él las había asesinado antes de tiempo. Pero eso lo debió haber soñado cuando era un chiquillo, no pudo haber sucedido. Nunca. Imposible. Como éste, muchos de los recuerdos que tenía de don Daniel se confundían entre la realidad y el sueño. Y muchas de las cosas que sí habían sucedido ahora tenían el clima y el color de los sueños, de las invenciones de la mente cuando se encontraba ociosa.

Gerardo salió de la cama y se fue a parar frente a la ventana. Miró al cielo: la luna estaba muy alta y solitaria. Las costras del tronco del mezquite brillaban plateadas y las sombras negras de sus ramas yacían enmarañadas sobre el suelo también metálico. Nada se movía; ni los animales en el corral parecían respirar o rumiar esa noche. Todo era silencio y quietud. Las piedras hacían sombra. Era un silencio pesado con tanta luz lunar, sordo. Como si el mundo estuviera abandonado; como si algo extraño estuviera a punto de suceder.

La presencia fantasmal de aquellos dos hombres legendarios entre las ramas del mezquite jamás se iban a borrar, aunque tirara el árbol y lo hiciera leña, aunque en su lugar plantara otro árbol frutal distinto. Porque en ese espacio, a unos cuantos metros sobre esa tierra, tiempo atrás, dos hombres ya habían llevado a cabo, para siempre, irreversiblemente, la determinación más importante de su vida, y lo que era más, de las vidas de muchos hombres que habían vivido antes y muchos otros que todavía no nacían. Como su hija, que estaba por llegar al mundo ese año. Ningún hombre estaba aislado o se podía desprender del Universo, como lo afirmaba con otras palabras y con otras actitudes don Daniel. Una sola célula cancerosa en los millares y millares de células del cuerpo importa, no está sola. Y aunque esa célula sea aniquilada, deja su memoria en el cuerpo que la trajo, que la generó.

El pensamiento de aquellos dos hombres legendarios colgados de esa ramas contra el cielo, le recorrió en un rápido escalofrío todo su cuerpo desnudo, de pie frente a la ventana, descalzo. Con las manos extendidas se alisó los vellos del pecho y del estómago y se regresó a la cama, donde Ángeles, en sueños, se había dado media vuelta, para hacerle espacio. A Gerardo le gustaba besar las nal-



gas de su mujer y dejar que sus labios, sin violencia, como barriendo la piel, las recorrieran apenas tocándolas. Así lo hizo esa noche. Ángeles era un cuerpo y su cuerpo era un espacio, que se debía recorrer con el tacto, con la punta de sus dedos, con la punta de su lengua, con la superficie de sus labios, con su nariz, que rastreara todos los olores distribuidos en todos los rincones y valles de ese espacio infinito que se volvía ese cuerpo cuando él lo exploraba.

Pronto se quedó dormido nuevamente. Esa noche soñó con Neftalí.

La mañana cuando Gerardo supo de la muerte de don Daniel, sin saber qué hacer, se había ido a un rincón de su recámara y se hizo nudo en el suelo y lloró desconsoladamente como si se hubiera muerto Dios por envenenamiento. Supo que en La Chaveña la vida iba a ser diferente a partir de ese momento. Se había asustado mucho por esa muerte, pero después el susto se volvió sorpresa y ésta, con el transcurrir de las semanas, en tristeza. Estaba triste por toda la vida de don Daniel. Creía que con él se habían muerto también los hombres que ya sólo él recordaba, por ejemplo, el propio padre de don Daniel, porque según les había platicado aquí en la hacienda, nunca conoció a su madre. Sí, mucha gente también se había muerto con él. Gerardo recordaba que un día, mientras don Daniel limpiaba las cabañerizas, él y Susana iban atrás —ambos todavía muy niños— saltando entre nubes de polvo, escuchando narraciones de la infancia de don Daniel, que a mucha insistencia de los dos, el viejo accedió a contar.

De esa manera habían sabido que don Daniel conocía palmo a palmo todo el estado, que desde muy niño lo había recorrido acompañando a su padre, que era arriero y comerciante. Los dos iban por todas las rancherías comprando y vendiendo, con cinco



burros cargados de dulces, hilos, botones, telas, dedales, listones de colores, tijeras, zapatos de mujer, pañuelos, mantones y tantas cosas. Y compraban maíz, frijol, miel y huevos. De su padre había aprendido la costumbre de no trabajar los sábados, pues donde la noche del viernes los agarrara, ahí desmontaban, descargaban y se ponían a descansar ellos y sus animales. El domingo todo el día trabajaban en las ferias, en los rodeos o en los pueblos enfiestados. Su padre meditaba y leía de una vieja Biblia que estaba escrita en otro idioma, y a don Daniel le aseguraba que algún día Dios le iba a dar licencia y tiempo para enseñarle esa lengua y todos sus secretos. Y porque su padre andaba siempre vestido de negro, tan negro como su barba y su bonete, los chiquillos de las rancherías le gritaban: “¡ahí viene el Judío Errante y nos va a llevar con él en sus cajones; corran a esconderse!” Hasta que un domingo que llegaron a Zacatecas y se encontraron la ciudad desierta, unos revolucionarios habían tomado preso a su padre, lo robaron y lo pusieron, con muchos otros hombres, a cavar zanjas en las orillas de la ciudad para enterrar a los muertos de la batalla que había tenido lugar la noche anterior. Y don Daniel, asustado, iba detrás de su padre, no se separó ni un momento de él. Y mientras le repetía que él tenía que ser uno de los treinta y seis hombres justos que son la base y sostén del mundo, de los que son necesarios para que no sucedan estas tragedias en el mundo. Lo vio trabajar, cargando muertos y luego echándolos en las zanjas, hasta que en la noche había quedado muy cansado y en la mañana no despertó. Había muerto en los corrales del cuartel. Su padre que se llamaba Amós. Y él, don Daniel, se había quedado a vagar por la ciudad hasta que la dueña de una fonda lo recogió. Y un día un hacendado que pasaba por ahí le había dicho a la fondera: “su mandadero estará mejor en el rancho. Allá puede aprender cosas más útiles. Allá me lo llevo”. Y así don Daniel había ido a parar a Tepetongo, que entonces no era más que un rancho.

Pero don Daniel estaba en La Chaveña desde que ellos —todos los hermanos de Gerardo— eran niños. Siempre había estado ahí, aunque algunos de sus hijos vivieran en El Salitral y otros muy lejos, en Esta-

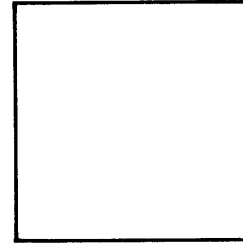
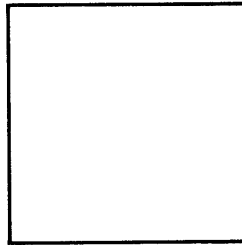
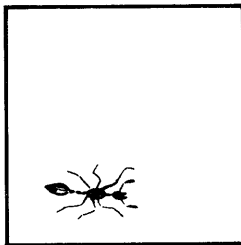
dos Unidos y en Torreón. Gerardo había escuchado muchas veces que los hijos de don Daniel —los de lejos y los de cerca— iban a la hacienda para rogarle que dejara de trabajar, que viera que no tenía necesidad de hacerlo, que ellos lo mantendrían. Y él les contestaba que no se podía retirar de La Chaveña, que ésa era su casa, que estaba ligado a ella por muchos lazos. Decía que sólo muerto lo sacarían de allí, que allí era su exilio, ya que su verdadera tierra estaba muy lejos. Quería demostrarle a sus hijos que estaban exiliados en un lugar prestado. Y les decía que se sentirían desarraigados dondequiera que estuvieran, porque habían dejado su tierra, su lugar en el mundo. Y tuvo razón a la larga; muerto abandonó su reino prestado.

Doña Emilia atestiguaba que desde que don Daniel había llegado a la hacienda se habían instituido nuevas costumbres. Se había ido volviendo paulatinamente en el motor de la hacienda. Él guardaba y sabía el estado en el que se hallaban todos los instrumentos de trabajo. Él decidía el día y hora en que debían iniciarse las siembras de cada año y cuándo debían recogerse las cosechas. Estaba al pendiente de que se alternara la siembra del frijol y la del maíz en los barbechos, y que éstos se dejaran descansar en el séptimo. Llevaba la cuenta mental de los caballos, mulas, burros, vacas y cerdos que pertenecían a la hacienda, aunque muchos de esos animales permanecieran en los potreros de agostadero por largas temporadas. Y siempre tenía listo el carretón para cualquier viaje que pudiera ofrecerse; el carretón en el que salía de los límites de la hacienda y del que jamás se bajaba si no se hallaba ya en los terrenos de la misma, como si sus piernas no pudieran moverse sobre otros espacios, como si fuera un inválido en el resto del mundo. Él también había instituido la costumbre de hornear el pan de la semana y asar carne y preparar comida los viernes por la tarde, por lo que el sábado casi no se prendía fuego en la casa. Ese día no uncía caballos, ni iba a ningún lado; se bañaba, se cambiaba de ropa, se preparaba como para una cita con Dios, se sentaba en la explanada del patio, o en donde fuera, a mirar el mundo desde ahí, a entrar en armonía con él, decía, a reconciliarse. A pensar en lo maravilloso y

perfecto de la creación. A pensar en la eternidad. Ese día se portaba como si fuera el hombre más perezoso del mundo y al final decía: Dios es justo; y creó el descanso. Su voz silbaba con mucha fuerza y violencia, como el aire de verano antes de una tormenta entre los álamos y al día siguiente una o dos ramas amanecían tiradas sobre los bancos del arroyo.

—Soñé que se preparaba una gran fiesta aquí en La Chaveña —le había dicho don Daniel a Susana un sábado durante la comida familiar. —Luego empezaban a llegar los invitados y a llenar los patios y los pasillos, el comedor. Y muchos músicos tocando en diferentes partes de la casa; y un ir y venir de gente que ni conocíamos, de gente extraña. Y que de pronto perdíamos el gobierno de toda esa fiesta, y ya bebidos y hartados los elegantes convidados se daban a propagar la confusión y el desorden. Nosotros nomás veíamos, sin poder hacer nada, cómo saqueaban la cocina y salían al patio con las viandas, cazuelas, charolas y ollas. Y revolvián los guisos de la carne con los de la leche. Y que ustedes, yo, todos los de aquí íbamos enfurecidos, después entristecidos por nuestra impotencia entre esa multitud sin rienda ni gobierno, que hacían tanta revuelta ante nuestros ojos. Después no sé cómo, ya me encontraba en otro sueño y con otra angustia: andaba por toda la casa, que se encontraba en penumbras, buscando una vela para poder encenderla; y no encontraba una sola en ningún lado; ni en las alacenas, en los cuartos, en la bodega, en las trojes. No se encontraba ni un solo cabo de vela para encenderlo. Imagínese qué sueño, aquí que ni somos cuidadosos con esas reglas y leyes.

Pero don Daniel había perdido el respeto y el lugar donde se le tenía en la hacienda desde el fatal momento en que Susana anunció que se pensaba casar, y por todas las leyes, con él. En todo el municipio no había otro bochorno con qué medir o comparar el escándalo y la vergüenza que esa unión significaría. El simple rumor de esa posible unión era suficiente motivo para la indignación. Eso era innombrable, no se podía pensar sin que ensuciara la mente y la invadiera el asco, el rechazo, decían en la hacienda. Y una tarde en que Gerardo, des-



pués de muchos intentos para decidirse a hacerlo, se acercó por fin a don Daniel para preguntarle si era cierto que se iba a casar, éste le había contestado:

—Hay días en que la tarde es más fresca que la mañana.

Pero todos los recuerdos de don Daniel ahora parecían sueños, sin tiempo preciso. O de pronto se volvía un ser irreal, imaginario. O legendario. A pesar de que Gerardo había estado presente mientras el doctor y el ministerio público que vinieron de Tepetongo le hacían la autopsia al cadáver. Antes de que llegaran esos diseccionadores, esos investigadores del cuerpo muerto, había permanecido mucho tiempo a un lado del catre donde yacían los despojos de don Daniel, sin apartarse de ahí ni un minuto. Como un último homenaje. Por mucho tiempo miró su cuerpo blanco, sin vellos, liso como el alabastro; musculoso y semienvuelto en una sábana como si fuera Jesús resucitado y elevándose al cielo. O como el Santo Sepulcro. Pero no había por qué engañarse ahora, estaba seguro de haber visto a un hombre salir del mar de la nada y volver a ser engullido por él, y que eso era un hecho angustioso, desesperante. Y que mientras tanto él, Gerardo, seguía encerrado en las fronteras de su cuerpo.

Mientras llegaban Emanuel y su esposa — a lavar y a vestir el cuerpo para después tenderlo— Gerardo había permanecido sentado en un cajón a los pies del catre. Sostenía su cabeza entre las manos, como si fuera un objeto que no le perteneciera, un planeta detenido, deshabitado, ya sin vida. Miraba al piso con sus ojos rojos, cansados de percibir tantas situaciones inéditas en sólo unas cuantas horas. Se dijo muy quedo, con su voz ronca:

—No he entendido. No he podido. Ni siquiera he hecho el intento. No sé el camino. Y no basta el deseo.



ALLEGRO MA NON TROPPO

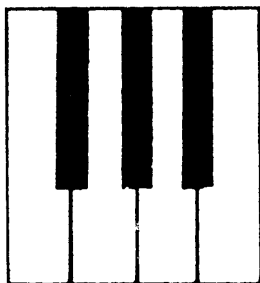
Rosaura Hernández M.

Para Diana Pierce

Cuando veníamos para acá, estaba un poco nerviosa, siempre me pasa lo mismo cuando voy a conocer a alguien. Es la incertidumbre, la ansiedad, tú sabes, incluso el gusto de la novedad; ahora acentuado porque se trataba del jefe de mi marido. Yo creo que por eso molesté tanto a Diego: ¡ve más aprisa! ¡no te pegues tanto al coche de adelante! ¡ya vamos a llegar tarde! hasta que me hizo enmudecer con un ¡yo voy manejando! Todavía cuando Luis nos abrió y te presentó, seguía tensa. Qué boba ¿no? Ya cuando te vi vestida con esos jeans y esa sonrisa, respiré tranquila, pensé: es de las mías, sin tanto formalismo, voy a poder comer tranquila. ¿Quieres que te ayude a cortar el queso? ¿Así o en rebanadas más grandes? Contestando a tu pregunta sobre cómo nos conocimos Diego y yo, ni lo vas a creer: fue en Interligüa. Yo le daba clases de inglés ¿Te sorprende? pues sí, un tiempo de eso me mantuve, cómo me gustaba, me sentía relajada en un ambiente distendido. El inglés lo aprendí con mi abuelo, una persona tan cálida, tan vital. En esas tardes de mucho calor y poca actividad, hablaba de su vida sin grandes triunfos, pero gobernada por un azar que la hizo fascinante, a



través de sus palabras yo podía oír el mar embravecido que lo llevó a tierras portuguesas o ver a la mujer extraordinaria que en el bazar Khan el Khalili lo miró con la mirada más limpia que sus inquietos ojos puedan recordar. Ahora, decía, la vida se va quedando atrás como el paisaje que se contempla desde la ventana del tren. Reíamos, reíamos mucho. En cambio con el piano, llegó un momento que al sentarme en el banco me dolía el estómago, se me tensaban los dedos y hasta parecía que no veía el pentagrama. Mi papá siempre quiso que yo fuera concertista, porque de chica fui la que mostró mayores aptitudes y según la maestra tenía un oído excepcional. Al principio me encantaba y me sentía única cuando mis padres orgullosos me presumían en las reuniones, complaciendo a las visitas con sus melodías favoritas. Fíjate que ahora que te lo cuento hasta me parece cursi, pero de niña lo vivía diferente. Sin embargo, lo que se inició como un disfrute y un gozo al ver cómo mis dedos se continuaban en las teclas, poco a poco se volvió una presión constante y agobiadora. Todavía me retumban en los oídos los gritos de mi padre: ¡Sofía tienes que practicar más! ¡Sofía cuelga el teléfono



porque ya llegó tu maestra! Imagínate, mis hermanas haciendo lo que se les pegara la gana y yo cultivando este bendito don. Así sin darme cuenta, en un andante ligero, piano piano, sin mucho *scherzo*; llegué al último año del conservatorio, siendo una promesa para la música y con una vida muy decidida y programada.

Pero en ese año ocurrieron dos cosas catastróficas: murió mi papá y mi novio de cinco largos años me dijo adiós para casarse con otra. Hay golpes en la vida como el odio de dios... ¿Sabes? siempre sí te acepto el Grand Marnier. Ya podrás suponer que para mí fue como acabarse el mundo. Ya no había quien dirigiera el timón de mi vida, ni con quien compartir el viaje. Me salí de la escuela, empecé a sentirme fuera de cuadro, y si antes era introvertida y tímida, con todo esto, me volví una tumba, más bien me sentía una tumba. Me sumí en una gran depresión, en medio de eso la clase de inglés era la única actividad que me hacía sentir viva. Diana, una amiga, me sugirió que fuera con su psicoanalista. Te diré que al principio sentí pánico. ¿Cómo hacer la cita? ¿Cómo empezar a hablar? Si no fuera porque Diana es una perseguidora nunca hubiera dado el primer paso. Fue tan doloroso enfrentarme a mis inseguridades, a mis miedos, descubrirme y aceptarme. Entendí que debía responsabilizarme de mi propia vida y desde entonces asumir mis decisiones. Descubrí que realmente me gustaba el piano y lo más importante es que lo pude dissociar de la figura de mi padre, con su aplauso o sin él de veras había una identificación con el instrumento. Regresé a él como a un antiguo amante que te conoce y que conoces, pero con una relación diferente. Y héme aquí, ahora sí una concertista satisfecha, más segura y tan extrovertida que no te ha dejado decir ni media palabra.

PUBLICACIONES RECIENTES

DEPARTAMENTO DE *Humanidades* UAM. A



■ búquelos en las principales librerías ■

**PUBLICACIONES RECIENTES DEL
PROYECTO TEMPLO MAYOR-INAH**



EL INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA E HISTORIA HA PUBLICADO DENTRO DE SU SERIE *DIVULGACION* ALGUNOS DE LOS ESTUDIOS ACERCA DEL TEMPLO MAYOR DE TENOCHTITLAN. LAS DOS PRIMERAS YA ESTAN A LA VENTA Y ESTAN POR SALIR LOS SIGUIENTES:

BERTINA OLMEDO Y CARLOS J. GONZALEZ

ESCULTURAS MEZCALA EN EL TEMPLO MAYOR

JUAN ROMAN BERRELLEZA

SACRIFICIOS DE NIÑOS EN EL TEMPLO MAYOR

FEDERICO NAVARRETE LINARES

LA VENIDA DE LOS MEXICANOS Y OTROS PUEBLOS

OSCAR POLACO (COORDINADOR)

LA FAUNA EN EL TEMPLO MAYOR

EDUARDO MATOS MOCTEZUMA

CINCO ENSAYOS ACERCA DE LOS MEXICAS



