

ESCRITURA

Teoría y crítica literarias

ANGEL RAMA

LA SEÑAL DE JONAS SOBRE EL PUEBLO MEXICANO

MARGIT FRENK

EL TEATRO DE JUAN RUIZ DE ALARCON

JOSE LUIS MARTINEZ

FRAY BERNARDINO DE SAHAGUN Y SUS INFORMANTES INDIGENAS

JORGE AGUILAR MORA

SOBRE LA LIBERTAD DE EXPRESION Y EL PODER

ROBERTO ECHAVARREN

NOCTURNO Y CUERPO EN NOCTURNO MIEDO
DE XAVIER VILLAURRUTIA

GEORGE YUDICE

LA ESCRITURA COMO ACTO SIMBOLICO
EN TERRA NOSTRA Y YO EL SUPREMO

ESCRITURA

Teoría y crítica literarias

Año V, No 10

Caracas, julio-diciembre 1980

S U M A R I O

Pág.

LETRAS MEXICANAS

ANGEL RAMA	La señal de Jonás sobre el pueblo mexicano	179
MARGIT FRENK	El teatro de Juan Ruiz de Alarcón	241
JOSÉ LUIS MARTÍNEZ	Fray Bernardino de Sahagún y sus informantes indígenas . . .	271
JORGE AGUILAR MORA	Sobre la libertad de expresión y el Poder	299
ROBERTO ECHAVARREN	Nocturno y cuerpo en <i>Nocturno</i> miedo de Xavier Villaurrutia .	323
GEORGE YÚDICE	La escritura como acto simbólico en <i>Terra Nostra</i> y <i>Yo el Supremo</i>	335

CONSEJO DE DIRECCION
ANGEL RAMA - RAFAEL DI PRISCO

ESCRITURA, revista de teoría y crítica literarias, se publica dos veces al año, en Caracas, Venezuela, bajo los auspicios del Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la Universidad Central de Venezuela, y el Departamento de Publicaciones de la Facultad de Humanidades y Educación de la UCV.

Correspondencia: Apartado 65603, Caracas 1066-A.

Distribución: Departamento de Distribución de Publicaciones. Edificio de la Biblioteca Central, planta baja, Librería Universitaria. Teléfonos 61.98.11 al 30, extensiones 2130 y 3116, Caracas 1051. Apartado 47004, Caracas 1041.

Precio del ejemplar: Bs. 15,00. Precio de la suscripción, incluyendo gastos de envío: Bs. 38,00. Precio para el exterior: suscripción anual (dos números) US \$ 9.00 (nueve dólares americanos).

LA SEÑAL DE JONAS SOBRE EL PUEBLO MEXICANO

ANGEL RAMA

la piedra que desecharon
los constructores,
es ahora la piedra angular.

Salmos, 118, 22.

1. *Nacimiento del pueblo mexicano*

Apenas transcurrido medio siglo de la ocupación violenta de Tenochtitlán, asoma en la sociedad novohispana el rostro de lo que habrá de ser el pueblo mexicano.

Con un cierto dejo aristocratizante, se ha pretendido identificar tal rostro con el de los criollos descendientes de conquistadores que en el último tercio del siglo xvi transformaron en literatura su resentimiento y frustración, enarbolando su hidalguía y las hazañas de padres o abuelos.¹ Pero ni eran todos los criollos (minuciosamente contados por Dorantes de Carranza,² no llegaban a mil personas) ni compartían los intereses de importantes sectores de la población. Al contrario: es justamente en sus escritos donde se ofrece, con reprobación y alarma manifiesta, el inicial retrato de ese pueblo mexicano que estaba surgiendo desordenadamente en los intersticios, frecuentemente ilegales, de una sociedad que se disciplinaba, estratificaba e institucionalizaba, bajo la conducción de la monarquía absoluta, para contribuir ancilarmente al proyecto capitalista en curso entonces en Europa.

1. V. José Durand, *La transformación social del conquistador*, México, Porrúa y Obregón, 1953, 2 Vols., 87 y 95 pp. La visión satírica de esa clase, la ha hecho Fernando Benítez en *La vida criolla en el siglo XVI*, México, El Colegio de México, 1953 (2a. edición bajo el título *Los primeros mexicanos*, México, Era, 1962, p. 281).
2. Baltasar Dorantes de Carranza, *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España*, México, Museo Nacional de México, 1902 (paleografía de José María de Agradá y Sánchez). 2ª edición facsimilar, México, Jesús Medina editor, 1970, p. 491.

Ese retrato nos muestra un previsible rostro degradado que no tenemos por qué atribuir, exclusivamente, a la óptica señorial que lo dibujaba. Un esfuerzo transculturador de tal magnitud, como es la forja de un pueblo nuevo a partir de las diversas culturas puestas en contacto y los instrumentos y capacidades de un grupo social, comporta un alto margen de originalidad que mal podría alcanzarse trabajando en los cauces rígidos existentes y aún menos en el cauce opositor de los criollos señoriales, empeñados en reconstruir extintos modelos peninsulares que carecían de toda viabilidad. Tal originalidad sólo podía alcanzarse gracias a un clima de libertad, y presumiblemente éste resultaría más accesible, en la época, fuera de los marcos legales, rígidos y ceremoniales, no sólo en la "república de españoles" sino también en la paralela "república de indios", funcionando por lo tanto fuera de la cúpula de valores, dignidades, hábitos, fijados por la cultura conquistadora.

Es probable que ese proceso inventivo se ejecutara impetuosamente y con un margen de mayor libertad en los campos por los que se expandía la colonización, en las haciendas constituidas en centros productivos autónomos, en las regiones mineras y en las vastas zonas agrícolas que proveían a los poblados; pero donde se lo retrató con abundancia fue en la ciudad de México, ofreciéndonos las primeras instantáneas del demos urbano que, a forcejones, se abría un espacio propio, disputándoselo, tanto a los indios que quedaban por debajo, como a los criollos y españoles que ocupaban los estratos superiores. Es comprensible; en la ciudad estaban las autoridades y muchos de los señores que ejercían la comunicación alfabeta, quienes se vieron concernidos, incluso amenazados, por este imprevisto crecimiento de lo que, en la terminología de la época, habría de llamarse la plebe.

Más que una encuadrada clase trabajadora, apareció como lo que sólo desde el siglo xix podrá llamarse correctamente un *lumpenproletariat*. Era un grupo marginal, compuesto de mestizos, mulatos, negros, blancos pobres y aun extranjeros, toda "gente perdida" y malviviente según el parecer unánime de las autoridades. Peor aún: "gente sin ley" que carecía de respeto por el orden instituido. Medraba astutamente en los niveles bajos de la sociedad, desplazando a los indios y ocupando puestos en la intermediación comercial, o en el campo libre y siempre renovado de la ilegalidad, inventando toda suerte de oficios ocasionales o sirvien-

do las inconfesas necesidades de los miembros de estratos superiores. Eso les permitía sustraerse al pago de tributos, lo que implicaba quedar por fuera de los marcos sociales en los que además, muchos de ellos, por razón de sus orígenes, mal podían calzar. Si la sociedad los rechazaba y los necesitaba, complementariamente ellos vivían dentro de esa sociedad sin integrarse.

Las despectivas descripciones que de la "gente menuda" nos ha dejado la clase superior novohispana, son pasibles de relectura crítica desde nuestra perspectiva, la cual nos autoriza a descubrir sintomáticos rasgos de comportamiento: ante todo, la libertad operativa de quienes no se sienten concernidos por el orden vigente, pues no pueden o no quieren aceptarlo; luego, la energía con que disputan su espacio propio, sin pararse mucho en los preceptos de la ley o de la moral, relevando codicia, empuje y desaprensión; por último, una espontánea imitación del real funcionamiento de los estratos superiores, aunque no de sus aparatosas proposiciones doctrinales, las que, como ya antes habían hecho los indios, vieron claramente desglosadas de los actos cotidianos de los señores. Este típico reconocimiento de la realidad como contradictoria de la ideología (el negro que por ser bastardo pudo decir con toda la voz que el rey iba desnudo, en el famoso ejemplo del conde Lucanor) estuvo acompañado en ellos, en un grado que no pudieron alcanzar los indios, de un tenaz esfuerzo imitativo para buscar el mismo aprovechamiento que observaban en españoles y criollos nobles por debajo de sus declamatorios discursos morales.

Vistas las escasas fuerzas con que contaban y los ambientes pobres en que podían funcionar, construyeron una versión caricaturesca, irrisoria, del modelo que procuraban imitar, en una suerte de anticipada "beggar's opera", donde los mendigos remedan a los señores y ponen en evidencia sus acciones descarnadas, pero al mismo tiempo las dotan de una verdad que pulveriza la ornamentación convencional con que las revisten los seres superiores. Lo fascinante del coloquio XVI de Eslava, "Del Bosque Divino donde Dios tiene sus aves y animales", radica en la construcción paralela de dos opuestos ambientes: uno espiritualizado mediante figuras alegóricas que actúan como diligentes y acartonados servidores de corte, y otro intensamente materializado con concupiscentes criaturas que reproducen simétricamente a aquellos servidores, cons-

truyendo un mundo real. No fue intención de Eslava inclinar la balanza para el segundo, pero es patente la gracia y la fuerza del hemisferio demoníaco en contraste con el angélico.

La libertad, la energía, la capacidad imitativa, testimonian la plasticidad cultural³ de este grupo intersticial que se formaba con unidades libres según el incipiente modelo económico (mestizos, indios sueltos, negros libres, criollos pobres y aventureros, muchos revoltosos mulatos) superando así la constricción que sobre las comunidades indias imponería su rigidez cultural (propiciada, tanto por los macehuales, como por los frailes mendicantes y las mismas autoridades) y les impediría asaltar la cultura de la conquista tratando de apropiársela mediante desarticulación, robo, fractura o fraudulenta adaptación. Esta plasticidad está en el origen del comportamiento irregular, imprevisible y arbitrario de este sector caótico, que al tiempo de explotar impudicamente a los indios, procuraba engañar a las autoridades.

En ellos encontramos algo bastante más importante que la tan mentada criollidad. Esta, fue la ideología con que un sector superior de la sociedad (primero invocando sus irrisorios derechos hidalgos y luego por bases económicas más firmes) procuró desalojar o, más bien, compartir con los españoles el mando y los beneficios coloniales, manteniendo sin cambio excesivo la estructura económica y social, por lo cual se tiñó desde el comienzo, de una irracional nota de xenofobia que delataba su insuficiencia. Aquella, fue la semilla germinativa de lo que la antropología llama un pueblo nuevo, en este caso concreto un pueblo americano que antes no existía con sus peculiares características, cuya supervivencia y expansión estribaba en una obligada modificación de esa estructura para poder desarrollar plenamente sus potencialidades. En tanto no era llegada tal hora, que pasaría por modificaciones políticas primero y luego económicas, pudo ir cumpliendo una tarea magna: construir una nueva cultura echando mano de todo lo que encontraba a su alcance, cultura que sería el fundamento de su legitimidad y de su demanda de soberanía.

Tales culturas nacen, por lo común y debido a las razones apuntadas, en muy humildes, confusas, turbias cunas; se diría que

3. V. Vittorio Lanternari, *Antropologia e imperialismo e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1974, en particular el capítulo primero "L'acculturazione: Problemi e teoria", pp. 5-26.

son energías aun antes que sean formas, porque éstas se suceden incesantemente antes de consolidarse por un más largo tiempo; son, para la mirada de quienes rigen la sociedad, rostros degradados, y cabe reconocer que lo son en la misma medida en que testimonian situaciones opresivas y distorsionadas dentro de las cuales deben desarrollarse sin que acudan hadas buenas a resguardarlos. Así nos fue pintado a lo largo del último tercio del siglo XVI este pueblo, subrayando en casi todos los casos la peligrosidad que representaba para el orden establecido. Autoridades virreinales y criollos señoriales nos lo describen.

En 1580, el virrey Martín Enríquez de Almanza le dice a su sucesor, el conde de La Coruña, que a pesar de las prevenciones que tenía cuando asumió el cargo, no ha encontrado peligro ni en los alzados indios chichimecas ni, obviamente, en los criollos nobiliarios que ya habían sido decapitados simbólicamente con el ajusticiamiento de los Avila en 1556, sino en:

la mucha suma que hay de gente menuda, mestizos, mulatos y negros libres y el crecimiento grande en que van con los que de allá vienen y acá nacen. Como allá es una gente tan mal inclinada, no creo será pecado presumir en ellos cualquier mal, en caso de alguna rebelión.⁴

En 1590, por lo tanto diez años después, el Marqués de Villamanrique dice en su advertencia a Luis de Velasco hijo, quien lo sustituye en el Virreinato, que

en esta tierra hay gran cantidad de negros y mulatos libres, los cuales son tan dañosos y perniciosos como V.S. sabe, porque no entienden sino en jugar y andar vagabundos y hacer robos y daños y aunque tributan a S.M. la mayor parte deja de hacerlo porque no se registran como está mandado.⁵

En 1599, ya en el filo del nuevo siglo, Gonzalo Gómez de Cervantes que, aunque criollo señorial, tiene una nítida concepción economicista de la vida y reclama disciplina rígida del trabajo al servicio del sistema imperante, se alarma del crecimiento de ese grupo que ya ha logrado un puesto en el funcionamiento económico de la ciudad y arremete contra

la mucha gente vagabunda y perdida que hay, así españoles como indios, mestizos, negros, mulatos; que cada género de estos es más canti-

4. Lewis Hanke (ed. con la colaboración de Celso Rodríguez), *Los Virreyes españoles de América durante el gobierno de la Casa de Austria*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1976, t. 273 (México I), p. 210.

5. *Ob. cit.*, p. 279.

dad que todos los españoles; toda gente mudable y de poca cristiandad y todas las veces que haya un mal hombre que tenga poca cuenta con el servicio de Nuestro Señor y de Su Majestad, bastará para los alterar...⁶

Como se ve, la misma palabra —españoles— sirve para designar a buenos y malos, dado que más que la nacionalidad es aquí la clase social lo que establece la diferenciación entre uno y otro grupo, sin que todavía Gómez de Cervantes atine a afinar su vocabulario. Del mismo modo él, que es un criollo que reclama las encomiendas perpetuas para los criollos descendientes de conquistadores, dirá en otro lugar:

hay otro género que cada día va en crecimiento, que son los hijos de los españoles nacidos en esta tierra, de quien no se puede tener mucha confianza, porque ninguno dellos quiere deprender el oficio de su padre ni otro alguno, y estos y los mestizos, mulatos y negros podrán fácilmente ponerlo todo en condición como está referido...⁷

En el mismo informe, donde claramente se señala la reventa (recatonería) como fuente de recursos de la “gente menuda”, así como su oposición a aceptar los trabajos y retribuciones de las actividades rurales, prefiriendo las ganancias que ofrece el comercio y la intermediación en la ciudad:

...porque todos tratan y contratan en la recatonería, de suerte que todos los bastimentos que traen a esta ciudad, los atraviesan negros y mulatos libres, y nos los venden y revenden; y de gente de tan poca vergüenza y confianza, ningún bien se puede esperar, ni conviene que tengan tanta mano sobre nosotros, que hayamos de comer de la suya...⁸

...no se halla un hombre por ningún precio que se quiera ocupar en el beneficio y administración de ellas (las haciendas de campo) porque en teniendo cincuenta pesos ponen una taberna y venden vino, o ponen una mesilla en la plaza con algunas menudencias y con esto viven de por sí y no quieren servir, huyendo del trabajo, inclinándose a la ociosidad...⁹

Por último, en 1604, Baltasar de Dorantes nos ofrece una visión pintoresca, porque la traza con lengua apocalíptica. Sólo ella es capaz de traducir el caos a que se habría llegado y en cuyo vórtice habría caído la sociedad entera.

6. Gonzalo Gómez de Cervantes, *La vida económica y social de Nueva España al finalizar el siglo XVI*, México, Antigua Librería Robredo, 1944 (prólogo y notas de Alberto María Carreño), p. 83.

7. *Ob. cit.*, p. 84.

8. *Ob. cit.*, p. 99.

9. *Ob. cit.*, p. 101.

¡Oh Indias! mal francés, dibujo del infierno, tráfigo de behetría, igualdad en el trato, comunidad de todos todos con que ciegan vuestras riquezas y no hartan al más templado.¹⁰

Si la lamentación apocalíptica de Dorantes de Carranza cierra, ya en el siglo xvii, la serie de retratos que nos permiten reconstruir la aparición y el crecimiento del turbulento demos mexicano en el último tercio del siglo xvi, quien la inicia, datando así el proceso, es quien no lo vio personalmente, pero lo conjeturó a través de la masa de informes que llegaba a su mesa del Consejo de Indias. Se trata de Juan López de Velasco, que ocupara en los inicios del cargo el puesto de cosmógrafo-cronista del Consejo y quien, en 1574, redactara la *Geografía y descripción universal de las Indias*, que es un brillante ejemplo del proyecto organizativo de la administración imperial española llevado a cabo entre 1569 y 1575 por Juan de Ovando y Godoy. En esas fechas la Corona asume con rigor y exigencia la estructuración de las colonias americanas para extraer de ellas el máximo beneficio. Felipe II necesita urgentemente fondos para organizar y sostener el ejército del duque de Alba en los Países Bajos, que concluirá amotinándose por falta de paga. La concentración del poder y la concomitante estratificación social más rígida se acentúan en América; es sujeta ancilarmente a la pugna de los estados absolutos y a la competencia de las ciudades comerciales en las cuales se cumple el desarrollo capitalista de Europa. Ahora América quedará incorporada a Europa y será uno de los fundamentos del sistema económico en curso.

La reforma ovandina del Consejo de Indias representa el obligado saneamiento administrativo para llevar a cabo tal designio. Una de sus partes primeras debía ser el frío y objetivo conocimiento de la situación colonial. A tal fin responde el impecable informe de Juan López de Velasco, buen ejemplo de las capacidades de la burocracia de Indias en el período. Su visión de la sociedad colonial es precisa y eficiente. Reconoce una estratificación de derecho, sostenida por privilegios económicos que son concedidos por la Corona: Primero, los conquistadores y descendientes; segundo, los primeros pobladores; tercero, los "granjeros y mineros y oficiales de todos los oficios, que hay muy buenos en aquellas partes, indios y españoles, y mercaderes y tratantes o sus factores". Den-

10. *Ob. cit.*, p. 113.

tro de todos estos, sin embargo, hay un matiz diferencial que está dado por la modificación del carácter que se produce en los descendientes de españoles en quienes es “la color algo baja, declinando a la disposición de la tierra”:

no solamente en las calidades corporales se mudan, pero en las del ánimo suelen seguir las del cuerpo y mudando él se alteran también, o porque por haber pasado a aquellas provincias tantos espíritus inquietos y perdidos, el trato y conversación ordinaria se ha depravado, y toca más presto a los que menos fuerza de virtud tienen; y así en aquellas partes ha habido siempre y hay muchas calumnias y desasosiegos entre unos hombres y otros.¹¹

Esta degradación se armoniza con la de otros dos grupos sociales que López de Velasco describe separadamente, pero que quedan unificados por los lazos que entre ellos señala y por el estatuto jurídico inferior que los mancomuna. Unos son los mestizos; otros los negros y mulatos.

muchos mestizos que son hijos de españoles y de indias, o por el contrario, y cada día se van acrecentando más de todas partes; los cuales, todos salen por la mayor parte bien dispuestos, ágiles y de buenas fuerzas, e industria y mañana para cualquier cosa, pero mal inclinados a la virtud, y por la mayor parte muy dados a vicios; y así no gozan del derecho y libertades que los españoles, ni pueden tener indios, sino los nacidos de legítimo matrimonio.

Demás de estos hay muchos mulatos, hijos de negros y de indias, que se llaman zambaigos, que vienen a ser la gente más peor y vil que en aquellas partes hay; de los cuales y de los mestizos, por haber tantos, vienen a estar algunas partes en peligro de desasosiego y rebelión; mulatos hijos de españoles y de negras no hay tantos, por las muchas indias que hay ruines de sus personas.¹²

Aunque definidos, tal como se hará a todo lo largo de la Colonia, por sus componentes étnicos, es, sin embargo, desde este siglo xvi, una clase social, cuidadosamente delimitada por barreras culturales y, sobre todo, por disposiciones legales que la constriñen a los niveles bajos de la sociedad. Está por lo tanto separada de los sectores superiores que también se siguen definiendo étnicamente (españoles, criollos) pero que también deben rearticularse por la incorporación de sectores que pertenecen a unos u otros in-

11. Juan López de Velasco, *Geografía y descripción universal de las Indias*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1971 (ed. de Marcos Jiménez de la Espada), p. 20.

12. *Ob. cit.*, p. 22.

distintamente, pero que se ubican de distinta manera en la escala jerárquica: mercaderes, artesanos, mineros, hacendados, etc. Es toda la sociedad la que está estratificándose en el período, con decadencia de grupos y ascenso de otros. Los criollos señoriales entran en irremisible decadencia, pero al desaparecer serán capaces de legar una ideología a otros grupos sociales, como al compuesto por sus detestados mercaderes, quienes prosperan con su ruina, e incluso a ese bajo pueblo que les repugna.

La estratificación social corroe las delimitaciones étnicas: la incorporación a la categoría "españoles" deriva de una necesidad social (la obtención de prestigio y de oportunidades), por cuanto se trata de una clase en una sociedad jerarquizada, y así muchos mestizos y mulatos tratarán de acogerse a ella posteriormente. Pero además, las conformaciones culturales trabajan sobre dos coordenadas distintas: la horizontal que responde a un área geográfica donde se maceran rasgos comunes de toda la sociedad, y la vertical que responde a las estratificaciones de los diversos grupos sociales, de los cuales los hay capaces de una mayor dinámica creativa y de un poder de contaminación mucho más amplio que otros. Estas dos lanzaderas tejen desparejamente los componentes de las culturas y los distribuyen también de distinta manera en el seno de la sociedad. Es ese bajo pueblo, que seguimos denominando étnicamente (mestizo-mulato) y que hemos conocido por los despectivos retratos de los españoles y los criollos señoriales, el que revela la mayor potencialidad creativa, siendo él, por lo tanto, el que genera las formas peculiares de lo que llamaremos una cultura mestiza, protomexicana, cosa que puede hacer por su asombrosa plasticidad y su ubicación intermedia entre la república de indios y la república de españoles (criollos). Será la parte criolla de esta última república la que más pronto resulte contaminada por la cultura que fragua el bajo pueblo, la que asume y al mismo tiempo enmascara bajo su progresiva conducción de la sociedad toda.

No sólo creo que es ese bajo y mezclado pueblo el agente principal de la cultura mexicana, sino que dentro de él cumplieron capital función aglutinante los negros, verdaderos artífices de la fragua cultural en la cual luego se consumieron. Es una bien singular (y aun misteriosa) composición de un pueblo y una cultura. La cuota mayoritaria la proveen los españoles (lengua, religión, sistema económico-social); la minoritaria la proveen los indios (ali-

mentación, costumbres, religiosidad); pero quienes adaptan y reelaboran originalmente los materiales para desarrollar una nueva concepción del mundo son los grupos intermedios, entre los que cabe papel protagonista a los negros. Luego éstos desaparecen, sumidos y borrados por su propia invención, no siendo posteriormente reconocido tal papel, pues los criollos asumen y conducen esa cultura en su propio nombre y, para legitimarla, reivindican ardientemente su condición de herederos y depositarios de la cultura india autóctona, construida por un pueblo que había sido doblegado, más aún que por los españoles, por los mismos criollos que la enaltecieron. Sigüenza y Góngora ilustrará tal doble actitud, en el siglo xvii.

Cuando Gonzalo Aguirre Beltrán publicó la segunda edición de su libro¹³ sobre los negros mexicanos, reconoció que el floreciente indigenismo del xx había vuelto a postergar la atención para ese componente de la civilización mexicana cuya importancia en el xvi y xvii queda demostrada por sus puntuales cálculos demográficos y sobradamente por los testimonios de época. Era evidente para entonces que los reductos negros que se habían conservado eran escasos, salvo en las zonas costeras, y que en cambio la abundancia y la rigidez cultural de los indios los había conservado en enclaves ya no peligrosos, pasibles de estudio antropológico. No quiere decir que fueran favorecidos, si nos atenemos a los beligerantes informes de Fernando Benítez,¹⁴ sino que se mantenían a la defensiva custodiando las más viejas tradiciones descendidas a su congelación folklórica y eran innegables descendientes de quienes habían construido grandes culturas que ya merecían el honor de museos. A los negros, en cambio, los perdió su plasticidad. También el hecho de que habían sido importados y poco se supo siempre de las fastuosas culturas de las que procedían, viéndoselos como extranjeros en una cultura que, para enraizarse, necesitaba de una fijación sobre la tierra que sólo podían proveer las culturas precolombinas con su implícito rechazo del extranjero invasor.

Tal plasticidad de los africanos nada tiene que ver con supuestas condiciones intrínsecas y esenciales de la raza, sino con la peculiar situación de violento desarraigo de sus orígenes y de recom-

13. Gonzalo Aguirre Beltrán, *La población negra de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, 2a. ed. p. 374.

14. Fernando Benítez, *Los indios de México*, México, Era, 1967, 4 Vols.

posición de esa nueva entidad, enteramente americana ya, que, como señala Bastide,¹⁵ es lo que llamamos "cultura negra". Y también de las condiciones selectivas de la trata, que prefirió jóvenes trabajadores, mayoritariamente hombres, mezclando indistintamente variados pueblos de lenguas y culturas diferentes. Sólo en algunos puntos de máxima concentración los africanos pudieron desarrollar los lenguajes criollos que ha detectado Granda,¹⁶ junto a sus conocidas aportaciones culturales (música, danzas, religiones, cocina, etc.), mientras que en otros, como fue el caso mexicano, cumplieron la inventiva tarea de religación y reelaboración de valores culturales ajenos, trabajando junto a los mestizos, indios y blancos pobres que constituyeron, étnicamente, la plebe de la colonia. Estos últimos pervivieron; en ellos se disolvieron los dinámicos agentes culturales que fueron los africanos.^{16 bis}

Para la visión de un inventivo antropólogo, Darcy Ribeiro, ellos no existieron, pero tampoco concede papel relevante al demo mezclado que genera una cultura nueva. Adscribe México al tipo de los que él llama "pueblos testimonio", donde los caracteres originarios persistirían en un alto grado a pesar de la dominación hispánica, relegando ese sector intersticial que nos parece capital en la conformación cultural mexicana a una ^{función} adjetiva, por cuanto lo visualiza a modo de "células de una cultura ladina", "células híbridas, medio neoindígenas y neoeuropeas.. que "se sumergían de continuo en la cultura original, para emerger de ella cada vez más diferenciadas, tanto de la tradición antigua como del modelo europeo",¹⁷ sin por eso desplazar el grueso de una cultura autóctona. Creo que su tipología se aplica mejor al Perú que a México y que, aun en ese caso, no da cuenta de la variedad de soluciones que se dieron simultáneamente en esas regiones, donde la persistencia rígida (aunque en algún grado culturalmente mestizada) de algunos grupos indios, no impidió el impetuoso crecimiento de

15. Roger Bastide, *Les Amériques noires, les civilisations africaines dans le Nouveau Monde*, París, Payot, 1967.

16. Germán de Granda, *Estudios lingüísticos hispánicos, afrohispanicos y criollos*, Madrid, Gredos, 1978, p. 521.

16 bis. Sobre las causas de esta disolución, ver Joaquín Roncal "The negro race in México" (*Hispanic American Historical Review*, No 24, 1944, pp. 23-40; Henry Kamen, "El negro en Hispanoamérica (1500-1700)" (*Anuario de Estudios Americanos*, XXVIII, 1971, pp. 121-137).

17. Darcy Ribeiro, *Las Américas y la Civilización*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1969, t. I, pp. 141-2.

culturas francamente mestizas que constituyeron el grueso de la nacionalidad que se va forjando en los siglos coloniales.

La situación peculiar de ese período histórico se define por la variedad de etnias y estratos sociales que trabajan dentro de una dinámica social que es conducida desde el exterior, la que se traslada a todo lo ancho de la jerarquía. Por lo cual se dan circunstancias que la tipología de Vittorio Lanternari (que seguimos) no ha definido, visto que sólo considerax los contactos entre culturas diferentes y con diferentes niveles de poder como entidades homogéneas, sin visualizar el caso de grupos con alto grado de plasticidad cultural que trabajan en el seno de una sociedad, operando como una clase social que se mueve a medio camino y religa culturas drásticamente opuestas, aunque operando forzosamente a la sombra de aquella dominante que rige a la comunidad toda, con cuyas contribuciones debe lidiar desde una situación de inferioridad.

De ese bajo pueblo, además, sólo conservamos diapositivas negativas. Las fotos positivas hubieran correspondido a los historiadores de la cultura que en el xvi no eran otros que los frailes. Pero desde el dominico Las Casas hasta el franciscano Jerónimo de Mendieta, todos estuvieron concentrados en un sueño que con ellos compartieron los sacerdotes humanistas, de Zamárraga a Vasco de Quiroga, consistente en la salvación del "buen salvaje" mediante la preservación de su inocencia y su apartamiento de la corrupción europea, simultáneos a su interior redención por el cristianismo. Era también, como de la codicia de los criollos dijo Mendieta, una "incomportable quimera", pero de su flagrante y previsible fracaso nos quedó un robusto *corpus* doctrinal que coronó la obra monumental de Sahagún y fue legado a los criollos, que con él revistieron ideológicamente sus propios intereses. Ese *corpus* incluía una ácida requisitoria contra los impuros (mestizos, mulatos) y contra los negros, esclavos o libres, en quienes percibió a los enemigos de los indios, no sólo porque los explotaban, sino porque tendían el puente de la transculturación que haría del "buen salvaje" un "degradado criollo".

A esta tendencia separatista, que se tradujo en la jurisprudencia sobre asentamientos y segregación de españoles e indios que la Corona llevó irrealísticamente adelante, se debió, como piensa Knetzke, "la conservación de antiquísimos usos y costumbres de los

indios” pues “su aculturación, su adaptación a las formas de vida europeas, bajo tales circunstancias, tuvo que verse dificultada”. En situación opuesta se encontraron los mestizos, negros y mulatos, los indios desarraigados de sus comunidades y el fuerte contingente desclasado de españoles y criollos, componiendo el heteróclito grupo al que más propiamente se reservó la denominación de plebe. Este operó desembarazadamente con la lengua y la cultura españolas, mucho más que con las correspondientes indias, y quizás por eso mismo fue tan odiado por las autoridades y clase superior.

Al finalizar el siguiente siglo, cuando contó el *Alboroto y motín de México, del 8 de junio de 1692*, del que fue testigo, Carlos Sigüenza y Góngora distinguió con sumo cuidado los responsables de cada una de las tropelías y aun la calidad de ~~los~~ actores, la de instigadores y la de beneficiarios, inclinándose a conceder la primera a los indios, pero la segunda y tercera a quienes no lo eran, “los negros, los mulatos y todo lo que es plebe”, donde importante papel le correspondía a los “zaramullos”, que eran españoles y criollos desclasados. Claro que sumándolos todos, indios incluidos, se obtenía una fotografía de blanco y negro reluciente:

siendo plebe en tal extremo plebe, que sólo ella lo puede ser de la que se reputare la más infame, y lo es de todas las plebes, por componerse de indios, de negros, criollos y bozales de diferentes naciones, de chinos, de mulatos, de moriscos, de mestizos, de zambaigos, de lobos y también de españoles que, en declarándose zaramullos (que es lo mismo que pícaros, chulos y arrebatapapas) y degenerando de sus obligaciones, son los peores entre tan ruin canalla.¹⁷

2. *Las plurales lenguas americanas*

Entre las cosas que venía produciendo esa “gente tan vil y baja” (en el sentir de Gómez de Cervantes) se encontraba la adaptación regional de la lengua castellana, cosa que no podían hacer los indios ni querían intentar los españoles y que embridadamente habrían de acometer los criollos señoriales. En cambio, en ese campo más libre y menos normativizado, incluso desprendido de la escritura que en ese siglo xvi nos depararía la obsesión ortográfica consecuente a la imprenta y a la disciplina absolutista, se fusionaban o seleccionaban diversas inflexiones dialectales, se elegía den-

17. bis. Carlos de Sigüenza y Góngora, *Relaciones históricas*, México, UNAM, 1972, p. 133.

tro del tesoro lingüístico un léxico propio, se le incorporaban contribuciones nativas, se modificaba la fonética, se procedía a desplazamientos semánticos distribuyendo de distinta manera el campo de la significación, se desarrollaba la entonación de un peculiar régimen prosódico y aun se tentaban construcciones sintácticas diferenciales: una multitud de operaciones de donde surgiría, parcialmente, el español-mexicano. Forzoso es convenir que se trata de una de las más importantes, si no la superior, de las invenciones simbólicas de que es capaz una cultura. Los lingüistas concuerdan que ~~que ella~~ ~~está~~ ~~en acción~~ desde los orígenes de la conquista, tal como dice Lope Blanch para la Nueva España: "El español empezó a vivir una nueva vida y a adquirir una personalidad nueva. A partir del siglo xvi se fue desarrollando, en algunos casos, de manera independiente, alcanzando soluciones distintas de las que se obtenían en España",¹⁸ lo que ejemplifica con la diferenciación de los dos pretéritos absolutos de indicativo. Del mismo modo, Rosenblat estatuye, para toda América, que "la lengua hablada se ha diferenciado desde la primera hora" respecto a la norma peninsular, proponiendo su tesis de que "la generación de la conquista, y aún más la de sus hijos criollos, habla un español, no más vulgar, sino distinto del de los *chapetones* o *cachupines* recién llegados".¹⁹

Hemos vivido un largo período de análisis y polémicas sobre el español americano que, como es natural, ha estado contaminado de las posiciones doctrinales (americanistas, nacionalistas, sociales) de quienes en él participaron. Ese debate, sin embargo, ha coincidido con un sensible progreso en nuestros conocimientos sobre la lengua, aunque éstos aún disten ~~de haber alcanzado el nivel de dedicación y amplitud que merecen.~~ de haber alcanzado el nivel de dedicación y amplitud que merecen. A lo largo de este medio siglo transcurrido se ha producido, simultáneamente, la reconversión de la inicial dialectología en la sociolingüística contemporánea, orientada teóricamente por la lingüística anglosajona (Berstein, Labov, Fishman) que asume conjuntamente la visión de una sociedad estratificada y las teorías de los estructuralistas a partir de Troubeskoy. De ahí que las proposicio-

18. Juan M. Lope Blanch, *Estudios sobre el español de México*, México, UNAM, 1972, p. 21. V. también Juan M. Lope Blanch, *La filología hispánica en México. Tareas más urgentes*. México, UNAM, 1969.

19. Angel Rosenblat, *Sentido mágico de la palabra*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1977, pp. 158-159.

nes metodológicas formuladas por Rona en 1958²⁰ sigan siendo válidas, aunque los problemas que suscita esta investigación sean tan considerables como para explicar las insuficiencias que señala Beatriz Lavendera en su puntual informe de 1974.²¹ A lo largo de este tiempo ha mejorado el nivel científico de los estudios, nos hemos desprendido de beligerancias impresionistas y subjetivas, se ha acrecentado la interpretación global de los fenómenos lingüísticos en detrimento de las regionalizaciones excesivamente compartimentadas y nos hemos beneficiado del impetuoso desarrollo internacional de la lingüística. No quiere decir que hayamos alcanzado el punto óptimo al que aspiramos, que si no hemos logrado en el conocimiento del español americano actual, menos podemos darlo por conquistado en el más inseguro terreno de la filología diacrónica.

Sobre todo porque la distribución de áreas dialectales que acometiera inicialmente Pedro Henríquez Ureña²² y que han desarrollado y perfeccionado otros investigadores, se ha complicado por sus dos extremos: en la visión conjunta, continental, por la necesidad de interpretaciones científica e históricamente mejor fundadas, y en la visión interna, por la necesidad de distinguir el comportamiento de los diferentes estratos sociales en materia de lengua. En este último aspecto, la clasificación tradicional reposó también sobre una tradicional y simplista percepción de la estructura social, distinguiendo entre la presunta unidad de una norma culta y la pluralidad dialectal de zonas geográficamente limitadas pero no sociológicamente consideradas, o entre lengua cortesana y lengua popular, o, por traslación, entre lengua literaria y lengua popular, englobando en cada una de esas categorías funcionamientos bien disímiles.

Así como estatuímos que la sociedad novohispana del xvi no es una entidad homogénea, sino que comporta plurales estratos que se articulan velozmente, a los cuales atribuimos la capacidad de generar formas culturales específicas e igualmente estratifica-

20. José Pedro Rona, *Aspectos metodológicos de la dialectología hispano-americana*, Montevideo, Universidad de la República, 1958.
21. Beatriz R. Lavendera, "On sociolinguistic research in New World Spanish: A review article", en *Language in Society*, Vol. 3 Nº 2, Cambridge University Press, oct. 1974.
22. "Observaciones sobre el español en América", *Revista de Filología Española*, 8 (1921), 17 (1930) y 18 (1931).

das, aunque dentro de su pertenencia a un área común sobre la cual operan con distinta fuerza los grupos de una dinámica cultural que, desde una perspectiva contemporánea, podríamos equiparar a una lucha de clases, así también debemos reconocer que dichos estratos tienen comportamientos lingüísticos diferenciales, *los* que incluso entran en pugna y dan motivo a represiones y a revueltas. Fuerzas encontradas que trabajan sobre la lengua y, en la medida en que ésta es, además, historia, se superponen en ella y la constituyen, sin que nunca sea fija y estable debido a la incesante producción. Este proceso interno ~~se complica~~ se complica, en el caso del español americano, no sólo por su inicial procedencia externa, sino por la continuidad secular de los estrechos lazos entre España y el continente, */geográfica y por la* por la extensión / magnitud demográfica: ~~hay~~ hay hoy casi 250 millones de hispanohablantes en América, y sólo 30 millones en la península. Y se volvió a complicar porque el espíritu independentista de 1810 contaminó la concepción de la lengua, desde la ascensión de la generación romántica, y tal espíritu resurgió dentro del pensamiento nacionalista del siglo xx, frecuentemente con ineficaces resultados.

Uno de esos resortes ideológicos fue la estimación, no incierta pero sí desmedida, que confirió al pueblo creador, haciéndolo único instrumento de la invención lingüística, lo que implicaba desatención respecto a la estructura jerárquica de la sociedad y a la multiplicidad de mecanismos represores que manejan los sectores que detentan el poder, *lo* que también hacen proposiciones culturales y, por ende, lingüísticas. Conviene reconocer la importancia de ~~la~~ aportación a la lengua de ese pueblo, que es lo que tratamos de hacer aquí, aunque sin perder de vista las otras fuerzas que actuaron en el mismo panorama. Desde este punto de vista podríamos decir, parodiando un texto de Alfonso Reyes sobre la evolución del latín hacia las lenguas romances, que quien tuvo razón histórica y visión creativa no fue el primer humanista mexicano, Francisco Cervantes de Salazar, sino esa "gente menuda" que vivía al descampado de la sociedad, la que procedió a la reelaboración "analfabeta" de la lengua, tal como se había hecho desde siempre, a partir de los materiales que tenía a su alcance. Cuando, una vez atravesados los siglos coloniales, veamos emerger en Fernández de Lizardi, una lengua robusta que es atribuida a pícaros y léperos, dueña ya de un léxico y modos sintácticos que perdurarán en la vi-

da mexicana, podremos convenir que presenciamos el primer público resultado de un proyecto cultural que fue diseñado oscuramente en la segunda mitad del siglo xvi en el seno de ~~los estratos~~ de los estratos bajos y del cual nos proporcionó algunas luces González de Eslava. Tal proyecto necesitó del respaldo de la emancipación política conquistada en 1810 para ofrecerse a la consideración pública de la letra impresa y asaltar, al menos, el género vulgar, la novela, que le resultaba ~~afín~~ afín, para su incorporación plena a la literatura. ~~Se~~ Se había producido inicialmente en las aún más vulgares formas literarias de la comedia, en el xvi.

Como dijimos, las fuerzas actuantes sobre la lengua son tan variadas como los grupos sociales, cada uno de los cuales puede formular proposiciones, con lo que demuestran que tienen capacidad social eficiente. Además, estas fuerzas se desarrollan a lo largo de extensos tiempos de la historia donde sufren modificaciones ingentes; avanzan, retroceden; reciben poderosos impactos externos, los absorben o repelen, los tamizan o reeaboran; proceden, dentro de este cuadro dinámico, a evoluciones internas de la herencia que acumulan durante generaciones. Panorama bien complejo donde están íntimamente asociadas las regiones de España y las de América y donde la hegemonía madrileña no cesó con la emancipación, sino que se prolongó un siglo largo, siendo contra ella que se formularon las tesis del nacionalismo lingüístico del siglo xx. Al margen de la revisión a que han sido sometidas, proporcionó, en la obra de Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Amado Alonso, Raimundo Lida, Angel Rosenblat, etc., una toma de conciencia respecto al español americano que es obligado fundamento de la obra posterior.

Tras la superación de las tesis del pensamiento nacionalista (y aun populista) americano de los treinta y los cuarenta (el antianfal/cismo, el sustratismo indígena, la poligénesis, aunque esta última sigue manteniendo sus prerrogativas) que cuentan con puntual evaluación crítica en el libro de Fontanella de Weinberg,²³ hemos desembocado en el reconocimiento, por los estudiosos de la lengua americana, de las mismas comprobaciones a que habían llegado por su lado, separadamente, los historiadores, economis-

23. María Beatriz Fontanella de Weinberg, *La lengua española fuera de España. América, Canarias, Filipinas, judeoespañol*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1976, p. 188.

tas y sociólogos, a saber, la rápida y forzada incorporación de América al circuito europeo desde el xvi, integrada en la posición dependiente de colonia al funcionamiento económico, social y cultural de una Europa que vivía una transformación suficientemente profunda como para que pudiera llamarse orgullosamente Renacimiento. Lo que entonces se diseña es una condición que ya no abandonará al mundo hasta nuestros días: el universalismo. Podrá tener quiebras, suspensiones, demoras, pero sobre todo verá veloces acentuaciones en fechas posteriores (como fue la segunda mitad del siglo xix) sin dejar de ser el motor que anime y unifique, aunque su centro se desplace de una ciudad a otra o de un país a otro.

América se incorpora a la lengua castellana, cuando ésta pasa a ser la lengua española, a ~~un~~ lo largo del xvi, mediante sucesivas oleadas que reproducen los avances de la conquista y colonización, con sus dos ciclos, el antillano y el de Tierra Firme. Cuando en 1543 Carlos V designa a su virrey en el Perú, ha sido completada una primera ocupación, siendo entonces que España comienza a vivir su revolución lingüística que desplaza la norma toledana y, desde la instalación de la corte en Madrid en 1561, consolida la preeminencia viejocastellana que da sustento a la lengua de corte. Transformación tan ingente de la lengua como para provocar el desconcierto de los modernos estudiosos (Martinet) visto el ~~breve~~ breve período en que se alteran las bases fonéticas, morfológicas y lexicales de la lengua, lo que sólo puede atribuirse a un soterrado proceso que repentinamente emerge al registrarse los cambios ingentes que aporta la centralización monárquica ~~en~~ bajo Felipe II. En el xvi España toma conciencia de su lengua, procediendo a su legitimación y defensa (la famosa de Juan de Valdés ya en 1535) y a su regulación que va de la primera *Gramática* de una lengua romance, la de Nebrija de 1492, donde ~~se~~ se establece el principio, "La lengua es compañera del imperio", que celebrará el confesor de la reina, Fray Hernando de Talavera, hasta la *Ortografía* que será ya en la Nueva España que publicará Mateo Alemán en 1609, pasando por la conocida preocupación funcional de Juan López de Velasco para proporcionar normas accesibles con su *Ortografía y pronunciación castellana* de 1582.

A estos dos grandes períodos de la evolución de la lengua española, que se suceden rápidamente en la península y en el conti-

nente, debe agregarse la distinta incidencia de las inflexiones dialectales que componían el mapa lingüístico hispánico, de las cuales habría de ser la andaluza, y más precisamente la sevillana, la que marcará con mayor fuerza una de las notorias zonas lingüísticas del continente. Aún debe superponerse sobre ese esquema el correspondiente a la ~~competencia~~ de normas cultas ~~establecidas~~ al nivel de la lengua escrita de la época, como lo ilustró la oposición toledana y salmantina a los famosos *Comentarios* de Fernando de Herrera en 1580.

/rivalidad

A este panorama lo ha dotado de una mínima coherencia el sagaz ensayo de Menéndez Pidal, "Sevilla frente a Madrid" (1962) y los estudios complementarios de Diego Catalán,²⁴ que parecen una aplicación lingüística de las tesis desarrolladas por Pierre Chaudré en su monumental *Seville et l'Atlantique*. De conformidad con ellos pueden extraerse algunas líneas rectoras de tipo general que resumiría así: 1) Más que un español americano desglosado del peninsular, deberíamos reconocer un español-atlántico que ocupa las costas de ese océano en que se habla español y sobre todo las islas (de las Canarias a las Antillas) que fueron las postas de la expansión colonial. 2) Esta lengua atlántica, que quizás mereciera más que otras inflexiones la designación estricta de español, dispone de un foco productivo, Sevilla, y de una cadena de transmisión, que son los puertos por los cuales se cumplía la bianual carrera de Indias, complementada con las líneas del Pacífico y las más independientes al Río de la Plata que también usaban Canarias como posta. 3) Sustituyendo la concepción del español americano de las tierras bajas, en oposición a las altas, el español-atlántico es la lengua de los puertos y, por extensión, de las zonas inmediatas que rigen, caracterizándose por la simplificación consonántica: relajación, neutralización y pérdida de las consonantes implosivas; desfonologización de /x, j/:/h/; pérdida de la *d*; yeísmo, etc., con una tendencia que diríamos novelera a participar en nuevas transformaciones fonéticas, todas las cuales parecen concurrir a una dominan-

24. Ramón Menéndez Pidal, "Sevilla frente a Madrid. Algunas precisiones sobre el español en América", en A. André Martinet, *Estructuralismo e historia*, Canarias, Universidad de La Laguna, 1957-1962, t. III, pp. 99-165. Diego Catalán, "Génesis del español atlántico. Ondas varias a través del Océano", en *Revista de Historia Canaria*, Nº 24, 1958, pp. 1-10; "El español canario entre Europa y América", en *Boletim de Filologia*, t. XIX, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1961, pp. 317-337.

te apertura vocálica. 4) El llamado español de las tierras altas que se le opone, sería el español de las “ciudades letradas” (centros administrativos o culturales) de México a Charcas, mal religadas con los puertos, las cuales mantendrían respecto a éstos una tendencia conservadora, que tanto se registraría en un rico aporte léxico tradicional como en un marcado consonantismo que permitiría la relajación vocálica. 5) Mientras que la lengua portuaria se penetra fácilmente de vulgarismos que incorpora activamente a su funcionamiento (el voseo), la lengua de las ciudades interiores, que son focos del poder colonizador, de la Administración y de la Iglesia, de los centros educativos y los lugares en que se concentra la alta clase con aspiraciones aristocráticas, operaría para Menéndez Pidal una doble selección: el sector superior de la sociedad asimila prontamente la norma cortesana procedente de Madrid y se rehúsa al vulgarismo, en tanto que el sector inferior se mantiene más apegado a las fuentes originarias de donde procede su lengua y a partir de ellas debe presumirse que procede a su reelaboración, aunque constreñido por la norma oficial. No es a este sector que atiende Menéndez Pelayo, sino al superior, ilustrando su comportamiento con la apropiación del neologismo cortesano (el *tú*) propagado entre los siglos xvi y xvii: “de una parte, el cortesánismo supone desprecio por lo arcaico y aceptación de las nuevas normas del habla culta metropolitana; pero, por otro lado, implica un purismo y esmero idiomático refractario a toda novedad avulgarada o dialectal”.²⁵ Sería, pues, éste, el origen del extremado purismo idiomático que persiguió la literatura hispanoamericana en las antiguas capitales virreinales (México, Lima, Bogotá) aun después de la emancipación, y también origen del principio de que la lengua debe someterse a normas estrictas para impartirla educativamente a la población. Pero tales concepciones, que irían tolerando mayor elasticidad y aun permitirían, desde fines del xix, que la literatura culta se apropiara de un más amplio léxico nacional, fueron estrictamente las de la minoría educada que conformaba el cogollo de la “ciudad letrada”. Junto a ellas, correrían sueltas las que autorizaban el habla popular urbana de la ciudad de México en el siglo xvi, cuyo relativo conservatismo y reelaboración inventiva adaptándolo a las circunstancias, podemos percibir a través del “tamiz literario” que también no deja de usar Eslava en sus coloquios.

. 25. *Art. cit.*, p. 157.

Toda vez que se considera la lengua mexicana del xvi, se traen a colación tres ejemplos, dos que son referencias en verso de Eugenio de Salazar y Bernardo de Balbuena y un tercero que se extrae de la prosa inexperta de Juan de Cárdenas, autor del libro presuntamente médico *Problemas y secretos maravillosos de las Indias*. Los tres pertenecen al corto lapso que va de 1591 a 1604, o sea, a una fecha en que ya está en plena vigencia el modelo cortesano madrileño, doblado por la empinada búsqueda de las fuentes italianas, al que ambos poetas, introducidos en la estética manierista, tratan de sujetarse. El de Eugenio de Salazar pertenece a la "Epístola" que escribió a Fernando de Herrera y que éste no llegó a leer. Explícitamente sitúa el "gusto del bien hablar", "del lenguaje pulido y bien hablante", y "el bien escribir" en el marco de la recepción de modelos extranjeros que se inicia con las *mil riquezas* de la *copiosa lengua* de España, para continuar con las de la Toscana, la Provenza y la Grecia. La referencia de Bernardo de Balbuena pertenece a su *Grandeza mexicana* que, con ojos de provinciano, cuenta la suntuosidad de la vida urbana en sus estratos refinados, ya plenamente dentro de la hipérbole manierista bajo cuya orientación había escrito la adaptación brillante de *La Arcadia* de Sannazaro, que fue su *Siglo de oro en las selvas de Erifile*. Es el más admirable poeta del período, movido por una ardiente vocación urbana y cortesana y es el más puro introductor de la poesía italiana, que no italianizante, en América. Ambas referencias, por lo tanto, se inscriben en la percepción de la lengua literaria, agregando Balbuena la indicación sobre la "mayor cortesanía", que también encontraremos en las observaciones de Juan de Cárdenas.

Escribió éste su libro a los veintiséis años, lo publicó a los veintiocho y, para ese entonces, hacía catorce que vivía en la Nueva España, donde había alcanzado el título de médico en la Universidad de México. Es un libro descosido, pintoresco, ingenuo y por momentos disparatado que, aún más que el de Fray Agustín Farfán (*Tratado breve de medicina*, 1592), inspira fundadas aprensiones sobre la formación profesional de la época. Confiesa haberlo escrito y publicado (en 1591) como un homenaje a su patria de adopción y como demostración de que no lo rigen las condiciones que ve propias de los criollos, a saber, falta de perseverancia, ociosidad, excesos en las comidas y aún más en la fornicación.

Para explicar por qué son “todos los españoles nacidos en las Indias por la mayor parte de ingenio vivo, trascendido y delicado”, da dos ejemplos, que pertenecen ambos a las ya para entonces míticas formas de la cortesanía española, las que habrán de alcanzar insuperables grados retóricos en las miméticas cortes virreinales y, descendiendo por la escala social, reproducirse aun en las “cortes de Monipodio”, tal como lo parodia Cervantes en *Rinconete y Cortadillo*. Las fórmulas de cortesía que sorprendían a Juan de Cárdenas (“Sírvasse V.M. de aquella casa pues sabe que es la recámara de su regalo de V.M.”) han sobrevivido prácticamente hasta nuestros días con el mismo esguince aristocratizante y gratuito. No sólo Cárdenas se refiere con ellas al comportamiento exclusivo de españoles criollos, sino que en ~~este~~ su libro manifiesta categórico rechazo respecto a indios, negros y mestizos, de cuya habla no proporciona ninguna referencia. Se trata, para él, de ilustrar un “hablar tan pulido, cortesano y curioso, y con tantos preámbulos de delicadeza y estilo retórico, no enseñado sino natural, que parece ha sido criado toda su vida en corte y en compañía de gente muy hablada y discreta”.²⁶

Se trata, en todos los ejemplos, de la imitación del habla cortesana, cuya nota provinciana y aun simiesca, fue percibida por ~~los~~ visitantes algo ácidos (Rosas de Oquendo), imitación que correspondió a la búsqueda de legitimación que nos proveyó de innumerables hidalgos postizos (“¡qué de Pero Sánchez dones!/ ¡qué de dones Pero Sánchez!”) y también de la que llamaríamos “lengua del poder”. Lo propio de ella, como apunta Menéndez Pidal, es que se constituye en oposición a una lengua vulgar cercana, interna, y en asociación pretendida con el radiante sol de la corte ultramarina. Tanto como el uso de caballos y de armas, la lengua establece la frontera que separa del vulgo y fija la pertenencia al círculo elegido de una clase superior, siendo incluso más fácil apropiarse de esta lengua que de los caballos, las armas y las posesiones materiales que confieren el poder. Desde su ubicación en lo alto de la pirámide social, será propuesto el uso de sus normas distinguidas, y tanto se enseñará la sustitución del *vos* por el *tu*, como la progresiva eliminación de la aspiración de la *hache*. Tal enseñanza no puede sino impartirse a sectores de la población que muestran

26. *Problemas y secretos maravillosos de Indias*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1945 (facsimilar), p. 178a.

diferentes comportamientos lingüísticos, tanto por responder a los distintos períodos históricos de introducción del español (de donde ~~de la~~ señalado conservatismo de la lengua de la meseta mexicana) como al hecho fundamental de que la sociedad de ciudad México del xvi se caracterizó por el bilingüismo (o plurilingüismo) y la diglosia, generando diversos tipos de variedades que manejaron distintos códigos: interétnicos e intraétnicos, formales e informales, familiares y públicos.

Los citados ejemplos sobre el español criollo del xvi ponen el acento sobre el carácter formal y público en el uso de la lengua, lo que parece haberse robustecido por dos rasgos complementarios: los modos ceremoniales, indirectos y elusivos, de una lengua de corte, y la generalizada pudibundez del habla que recurre a desplazamientos y perífrasis para sortear el coloquialismo o las palabras cargadas de connotaciones ~~populares o simplemente~~ censuradas por un sistema cultural represivo. La *lengua del poder* aparece así como una lengua de aparato público, selectiva y rigorista, imbuida de pretensión purista por francamente antivulgar. Sería en ella y sólo en ella que se aplicaría el "Stripping down process" que George Foster²⁷ da como característico de la colonización, según el cual se efectúa una planificada reducción de los elementos componentes de la cultura de conquista al transmitirse a las áreas colonizadas. Eso fue evidente en el calendario religioso que se impuso en América, cuidadosamente racionalizado y despojado de las nutridas fiestas regionales o folklóricas que se le habían sumado en España, lo que permitió adecuarlo mejor que en cualquier otro sitio a los mandatos del Concilio de Trento. Fue aún más evidente en la introducción del plan urbanístico en damero que se aplicó uniformemente a millares de pueblos y ciudades e incluso a la remodelación de la destruida ciudad de Tenochtitlán, a pesar de que prácticamente carecía de antecedentes en España y era, por lo tanto, una pura emanación del espíritu de orden del Renacimiento que se legalizó desde las instrucciones dadas a Pedrarias Dávila para la conquista de Tierra Firme. Pero tal tamiz reductivo no rigió, evidentemente, para la lengua popular. Podría decirse que la lengua quedó en libertad, tanto en el donante como en el receptor. Incluso las pocas censuras terminológicas que se aplicaron a la

27. George M. Foster, *Culture and Conquest: America's Spanish Heritage*. New York, Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, 1960, p. 272 (Viking Fund Publications in Anthropology, Nº 27).

traducción de catecismos a las lenguas indígenas, simplemente procuraron evitar confusiones de significación en vocablos semejantes fonéticamente, dentro de la política de tabla rasa de la evangelización.²⁸ Por lo que podemos presumir, la plebe urbana se apropió con libertad de una lengua que funcionaba sin constricciones y cuya mejor caracterización debe haber sido, desde el comienzo, su diferencia con el habla pública formal, que era el lenguaje de las instituciones, las leyes, los sermones y las ceremonias. Sobre esa oposición de clases se funda la distinción lingüística que se registra en las obras teatrales de González de Eslava, la cual él traslada del modelo literario proporcionado por el teatro español del xvi, enriqueciendo este cañamazo, ya codificado, mediante incorporaciones lexicales nativas y giros lingüísticos populares.

3. *El misterio Fernán González de Eslava*

La percepción de la novedad lingüística hizo la fortuna literaria de Fernán González de Eslava. Puede presuponerse que a ella lo condujo su notorio buen oído (demostrado fehacientemente en su poesía por el manejo de ritmos y por su felicidad para alterar /n los pies quebrados) y su también notoria capacidad de adaptación a un medio distinto del suyo originario, pero aún más puede atribuirse a su propósito artístico, anejo a su cultivo del género dramático y a su función educativa al servicio de la Iglesia secular, que consistió en otorgar carta de ciudadanía literaria al incipiente pueblo mexicano aparecido en la ciudad capital, el que ya no era simplemente la 'república de indios'.

Marcelino Menéndez Pelayo y Amado Alonso han coincidido en apreciar este reconocimiento hecho por Eslava, inusitado dada la fecha temprana en que se formula: "ningún otro escritor colonial, ni siquiera los nacidos en México, tienen un lenguaje tan específicamente mexicano" concluye Alonso.²⁹ Si bien ~~la~~ lengua de sus personajes populares, maneja múltiples aspectos, fonéticos, lexicales y aun sintácticos, que con mucha probabilidad ya eran de uso entre criollos y aun españoles avicinados en la Nueva España, no puede, sin embargo, confundirse con el habla cortesana a que aluden Salazar, Balbuena o Cárdenas, ~~esta ha~~ ^{aunque}

28. Robert Ricard, *La "conquête spirituelle" du Mexique*. París, Institut d'Ethonologie, 1933.

29. "Biografía de Fernán González de Eslava", en *Revista de Filología Hispánica*, Año II, No 3, Buenos Aires, julio-septiembre 1940, p. 268.

quedado también representada en el teatro de Eslava a través del comportamiento lingüístico educado ~~que~~ que muestran los personajes alegóricos o pertenecientes a un estrato social o espiritual superior.

El modelo del cual partió fue, sin embargo, literario: no en balde toda literatura, por nueva que pretenda ser, ~~nace~~ nace de una anterior literatura. De todos los componentes de sus coloquios escénicos, ~~personajes~~ personajes, situaciones, efectos de comicidad, cañamazo escénico, podemos rastrear antecedentes en la copiosa literatura dramática española del xvi.³⁰ También de su lengua que se adecúa al patrón lingüístico desarrollado por el teatro para la presentación de personajes y diálogos rústicos, a saber, el sayagués, que aunque originado en un dialecto leonés muy pronto se constituyó en una convención literaria de uso generalizado entre los dramaturgos.³¹

Esos antecedentes configuran el "tamiz literario" del cual parte. Pero en la misma medida en que escribe diálogos teatrales para ser representados ante un público que debe reconocerse a sí mismo sobre la escena, mostrando sus problemas cotidianos, sus característicos comportamientos, sus expresiones y gracias, sus deseos e ideales, las sombras arquetípicas del tamiz adquieren corporeidad, ~~se~~ se asemejan a las criaturas de la sociedad novohispana y su habla remeda la de los diversos estratos que la componían. Así, Alfonso Reyes vio ya una diferencia entre el "bobo" o "simple" de los autos españoles y los equivalentes mexicanos trazados por Eslava.³² Aunque no soy capaz de registrarlo como él, en cambio puedo percibir que la lengua acompaña la construcción de esos personajes, ~~que ellos existen escénicamente gracias a su habla, a lo cual contribuye centralmente la organización dicotómica de los personajes.~~ ~~que~~ ~~Es-~~ ~~lava~~ distingue ~~simultáneamente~~ simultáneamente por su jerarquía social y

30. Leo Rouanet, *Autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, Barcelona, Biblioteca Hispánica, 1901, 4 vols.

31. Joseph Gillet, "Notes on the language of the rustic in the drama of the Sixteenth-Century en *Homenaje ofrecido a Hernández Pidal*, Madrid, 1925, pp. 443-453; Frida Weber de Kurlat, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava*, Buenos Aires, 1963, cap. III "El sayagués, lengua convencional del pastor", pp. 65-86.

32. *Letras de la Nueva España*, en *Obras Completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, tomo XII, pp. 332.

por su lengua, de tal modo que unos se enfrentan a ~~los~~ otros por esos dos rasgos conjugados. No se trata de precisas clases sociales en nuestro sentido moderno, sino de una división gruesa en dos grandes hemisferios, uno superior y otro inferior, uno espiritual y otro material, uno educado y otro ignorante, uno que usa la norma pulida de la lengua y otro la dialectal y popular. ~~La~~ atribución a cada uno de estos hemisferios de los distintos tipos humanos de la sociedad novohispana trasluce la subyacente división en clases sobre la que elabora sus obras Eslava.

Como un escritor no es meramente un espejo que se pasee a lo largo de la sociedad, sino una conciencia que vive problemáticamente el universo al que pertenece y, en su elaboración subjetiva, lo descubre y entiende, no podemos limitarnos a ver en González de Eslava una recolección lingüística de la lengua de su tiempo, sino, junto a ello, otras cosas igualmente importantes: una visión personal del naciente demos mexicano, la que se refracta en la concepción religiosa que lo guía y de ella extrae una significación; una visión institucional, en la medida en que sirvió los designios de la Iglesia secular en el período posterior al Concilio de Trento en que ella asumió la totalidad de su misión; una meditación dolorosa sobre ese degradado pueblo y su destino, la cual cobra alcance mayor por haberse formulado en las mismas fuentes, en el momento de su eclosión tumultuosa. Por diversas causas, todo esto no ha obtenido suficiente atención crítica, a pesar de tratarse de un escritor que alcanzó en su tiempo una fama no igualada por sus contemporáneos, pues se vio reclamado para los actos públicos de mayor difusión pública, las ceremonias civiles o religiosas que componían el calendario oficial de la colonia.

Hay un misterio Fernán González de Eslava y aunque no sea el único en las letras mexicanas, tiene rasgos inquietantes como pocos. Sabemos que llegó a la Nueva España por el año 1558 y que tenía entonces 24 años, por lo cual lo hacemos nacido en España por 1534, ignorando con certeza su vida en la península: lugar en que nació (¿Tierra de Campos?); la familia de que procedía; la educación recibida que no era desdeñable vistos sus primeros escritos novohispanos; los motivos por qué se trasladó a América y exactamente cuándo. De su vida en la Nueva España sabemos algo más, aunque no mucho: su intercambio de décimas con Francisco de Terrazas en 1563 acerca de la vieja y la nueva ley divina; su par-

ticipación, al parecer forzada, en el conflicto habido en diciembre de 1574 entre el nuevo arzobispo Pedro Moya de Contreras y el virrey Martín Enríquez de Almanza, que valió al poeta diecisiete días de cárcel; su incorporación a la Iglesia, primero como clérigo de evangelio y en una fecha entre 1575 y 1579 como presbítero de misa; sus contribuciones poéticas a algunos libros de personalidades novohispanas. Lo suponemos muerto hacia 1600 por algunas conjeturas.³³

A cambio de tan parvas informaciones, contamos con una obra considerable como no disponemos de muchos escritores de la época, la mayoría recogida por la devoción del fraile agustino Fernando Vello de Bustamante, en un libro publicado en 1610, después de la muerte del autor.³⁴ Disponemos así de diecinueve coloquios escénicos, un entremés y unas ciento sesenta poesías, aunque no tenemos ningún ejemplo específico de sus "obras de lo humano", salvo el mencionado entremés, pudiendo sólo deducirlas de las partes cómicas insertadas en sus coloquios espirituales y sacramentales. Tanto el teatro como la poesía de Eslava responden casi por entero a la demanda de las instituciones eclesiásticas o administrativas para sus actividades públicas. Pocos poemas (como los recogidos en la antología *Flores de baria poesía*³⁵ y algunos del *Libro de las canciones, chanzonetas y villancicos a lo divino* recogido por Bustamante) parecen responder al escritor privado que expresa sus sentimientos, aunque estos todos calzan, al parecer, en el venero religioso. Es Eslava un ejemplo categórico del escritor que cumple un servicio público en su obra literaria, poniéndola a disposición de los designios educativos de la Iglesia y, por la asociación que tiende al Patronato, de la Corona, sin que por esto

33. Amado Alonso, *Ob. cit.*

34. *Coloquios espirituales y sacramentales y canciones divinas*, compuestas por el divino poeta Fernán González de Eslava, clérigo presbítero. Recopiladas por el R.P.Fr. Fernando Vello de Bustamante, de la Orden de San Agustín, en México, en la Imprenta de Diego López Dávalos y a su costa, 1610; la segunda edición fue hecha por Joaquín García Icazbalceta, agregándole una introducción: *Coloquios espirituales y sacramentales y poesías sagradas*. México, Imp. de F. Díaz de León, 1877; la tercera edición, sólo del teatro, la preparó José Rojas Garcidueñas con prólogo y notas: *Coloquios espirituales y sacramentales*, México, Editorial Porrúa, 1958, 2 vols.

35. Editada por Margarita Peña y publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.

/vede

ambas instituciones resulten enteramente homologadas y sin que tampoco/~~se~~ la efusión de un mensaje personal que tiene con una nota privativa su instrumentación del pensamiento de la Iglesia.

En la segunda respuesta que Francisco de Terrazas dio a la pregunta que en décimas le formuló González de Eslava hacia 1563, sobre la sustitución de la Ley de Moisés por la Ley de Jesús, el hidalgo, señor de pueblos, encomendero, cristiano viejo y poeta respetado, no deja de amonestarlo amistosamente:

*Mas si bien no os conociera,
según estáis porfioso,
por más que os mostráis donoso
os prometo que os tuviera
por cristiano sospechoso.*

Efectivamente, un debate sobre este tema en el cual Eslava, (aun precaviéndose insistentemente bajo una declarada y total sumisión a la Iglesia y ~~su~~ disposición a ajustarse en todo a sus mandatos) no dejaba de plantear clara y lógicamente la contradicción entre ambas leyes ("Si era mala, ¿a qué la dio? / o ¿por qué se la quitó, / si, señor, dicen que es buena?) podía resultar riesgoso y crear suspicacias. En la fecha todavía no se había instalado en México el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición, el que sólo inauguraría su sala en 1571 con una exhortación a que se le declararan casos que pudieran ser punibles. Respondiendo a ese decreto fue que Sebastián Vázquez, el receptor de la Real Audiencia y cuñado de Francisco de Terrazas, dio a conocer este intercambio ya viejo de siete u ocho años y las piezas poéticas que lo integraban, enterándose³⁶ por sus declaraciones que ya en la época (1563) el provisor del arzobispado desestimó una solicitud de Terrazas para que los poemas pudieran comunicarse y copiarse. Al publicar esta documentación, Edmundo O'Gorman concordó con la suspicacia: "tal parece que el tema de esta composición preocupaba a González de Eslava, quien por este motivo no deja de ser sospechoso como judaizante".³⁶

Las décimas, así como la reaparición del mismo asunto en el coloquio VIII, titulado "Del Testamento Nuevo que hizo Cristo

36. *Boletín del Archivo General de la Nación*, México, oct-dic. 1940, p. 595.

nuestro Dios", muestran interés por un tema poco corriente en el medio novohispano. Si servía a la exaltación de la Nueva Ley traída por Jesucristo, cuya enseñanza competía a la Iglesia, a la vez reponía un asunto que siempre fue especialmente afín a la conciencia de un converso. Ambos tratamientos del tema se hicieron dentro de un círculo ortodoxo: el debate prueba que, a sólo cinco años de su llegada a la Nueva España, González de Eslava contaba con el aprecio benevolente de Francisco de Terrazas y aun con la indulgencia del arzobispo Montúfar, que conoció y aprobó el intercambio de décimas. El Coloquio VIII presumiblemente fue representado en alguna festividad religiosa, quizás en Corpus Christi y, por lo tanto, censurado previamente por la propia Iglesia que debió autorizarlo. No hay en ellos ninguna disensión con la recta norma del catolicismo. Sólo el tema crea suspicacia, visto el medio en que se formula, sugiriendo la eventualidad del converso, o del descendiente de familia judía o vinculado a la problemática del judaísmo en la difícil coyuntura que vivió en la España renacentista.

Al mismo tiempo debe convenirse que es demasiado sorprendente y sería una provocación de extrema imprudencia, que González de Eslava procurara abogar por temas judaicos en la época. Si viajó en 1558 pudo haber visto en Sevilla, o pudo enterarse de la preparación del gran auto de fe que inauguró la sistemática represión, no sólo contra los judíos, sino contra todas las disidencias heréticas en España, bajo el impulso que le concedió Felipe II y también el Papa Paulo IV, aunque, como ha observado Bataillon, "la grande transformation qui s'opère en Espagne vers 1558 tient à de vastes enchaînements européens beaucoup plus forts que la volonté de quelques hommes".³⁷ Hacía ya más de medio siglo que habían comenzado a expandirse los estatutos de "limpieza de sangre" que cerraban las puertas de las instituciones religiosas a los conversos, y desde 1547 las había asumido con gran escándalo la Iglesia de Toledo, conducida por el irascible Juan Martínez Silíceo.³⁸ Si en la Nueva España no existía un rigorismo tan extremado, la actividad de la Inquisición estuvo dirigida, desde su instalación, a la situación de los falsos conversos que conservaban secretamente sus prácticas judaizantes. El más espectacular proceso, el de la fami-

37. *Erasme et l'Espagne. Recherches sur l'histoire spirituelle du XVI^e siècle.* París, Librairie E. Droz, 1937, p. 748.

38. Albert A. Sicoff, *Les controverses des statuts de "purété de sang" en Espagne du XV^e au XVII^e siècle.* París, Didier, 1960.

lia Carvajal, no dejó lugar a dudas sobre el empeño con que llevó adelante sus cometidos represores.³⁹ Por más que sabemos del traslado secreto a América de conversos huyendo de la persecución, ello no se produjo con el fin de expandir públicamente creencias judaizantes.

Desde luego, no sería el caso de González de Eslava, cuya vida entera dedicada a la celebración religiosa parece demostrar una firme fe cristiana como, por lo demás, fue muy frecuente entre los conversos, a pesar del tratamiento a que fueron sometidos en el irracional y racista clima que dominó a España en el xvi. Estos conversos descendían de aquel Fray Pedro de Madrid que ganó para la cristiandad Vicente Ferrer con su apasionada prédica en la Sinagoga, y de quien decía Fray José de Sigüenza, el historiador de la orden jerónima, que "regocijábese en el alma, viendo dentro de sí irse cumpliendo lo que había leído fuera, y que aquella Ley escrita en tablas de piedra se había esculpido con el dedo y virtud de Dios en su corazón, que no había venido Cristo a destruirla, sino a perfeccionarla y que no había cosa tan menuda en aquellas ceremonias antiguas que no respondiese acá en esta edad dichosa, llena de claridad y de gracia".⁴⁰ Cualquier eventualidad que consideremos ~~de que~~ de que hubiera sido converso, creo que debe ser en este exacto espíritu de plena incorporación al cristianismo, aunque conservando, por su situación de hombre de un tránsito espiritual, ~~por medio~~ la presencia muy viva del Antiguo Testamento y los vínculos con el pueblo judío originario.^{40 bis} Hay, en la conversión religiosa, una experiencia que abundantemente contó la literatura hagiográfica: la muerte para el pueblo judío y la resurrección, mediante el bautismo, para el pueblo de los gentiles transformados en católicos. Esta vasta problemática efectivamente la re-

39. Alfonso Toro, *Los judíos en la Nueva España*, México, Archivo General de la Nación, 1932, t. XX; *La familia Carvajal*, México, Edit. Patria, 1944, 2 Vols.

40. *Historia de la Orden de San Jerónimo* (1605), Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Bailly Bailliere e hijos, editores, 1909, t. II, p. 179.

40. bis. Antonio Domínguez Ortiz, refiriéndose a los judeoconversos que pasaron a América, subraya que "fueron prontamente asimilados; no formaban un grupo coherente, no tenían un idioma común y, sobre todo (esto es lo esencial), eran conversos auténticos que no tenían más aspiración que hacer olvidar su origen y distinguirse por su piedad y sus fundaciones religiosas" (*Los judeoconversos en España y América*, Ediciones Itsmo, 1971, p. 135).

y encontramos en González de Eslava de un modo soterrado, ~~pero~~ más hondamente sentida que en el intercambio de décimas sobre la Vieja y la Antigua Ley.

En éstas él había asumido el papel de Cuestión, poniendo en su boca argumentos que la lógica y la tradición judaica sostenían. Cuando escribe el Coloquio VIII, sus argumentos son asumidos por la Vieja Ley y luego por el Judío a quien ella envía con una cédula a cobrar en la Caja Real. Quienes se encargan de contestarles y confundirlos son los personajes Angel, Ley de Gracia y Evangelio. ~~incorpora~~ Este último, incidentalmente, una argumentación que había hecho Terrazas, pero que pertenecía al nutrido ~~corpus de~~ *corpus de* refutaciones a la religión judía que habían nacido con el cristianismo, ~~y~~ se habían exacerbado en la España del xv y el xvi: ~~ibau, pues,~~ *ibau, pues,* ~~del Dequaestionibus veteris et novi Testamenti de San Agustín,~~ hasta la tempestuosa refutación del libelo judío que hizo Fray Hernando de Talavera (de linaje judío y confesor de la Reina Católica) en su *Católica impugnación* en 1487.⁴¹ Dos notas merecen destacarse en el coloquio. Como es habitual en Eslava, los asuntos religiosos se explican a través ~~de las~~ *de las* conocidas y concretas formas de la vida civil de la época: aquí figurará la apertura de un testamento de conformidad con el protocolo que se guardaba en la Nueva España respecto a los bienes de difuntos ~~muertos sin testar,~~ para los cuales existía un tenedor de bienes de difuntos que se encargaba de cobrar ~~las~~ *las* rentas y demás beneficios, ~~para guardarlos en una "caja de tres llaves, que la una tenga la justicia, la otra el tenedor dicho, que ha de ser un regidor cada año, y la otra el escribano del consejo y en algunas partes uno de los oficiales reales, los cuales, habiendo hecho~~ *ha concedido* ~~los dichos bienes a un regidor de la ciudad, para que los cobre y entregue a los herederos de los difuntos.~~⁴² Junto a este esquema central del coloquio, se agrega otro lateral, representado del mismo modo dual: se trata de un encomendero que, valido de un documento novohispano, viene a cobrar a las Cajas Reales, aduciendo que ~~le~~ *se* ~~por tres vidas~~ *ha concedido* una encomienda, el cual figura a un judío que con cédula de la Ley Vieja viene a cobrar de los bienes del difunto *ab intestato*. La otra

41. Fray Hernando de Talavera, O.S.H., *Católica impugnación*, Barcelona, Juan Flors, editor, 1961 (estudio preliminar de Francisco Márquez, edición y notas de Francisco M. Hernández), caps. 12 y 12 bis, pp. 86-108.

42. Juan López de Velasco, *Geografía y descripción universal de las Indias*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1971, t. CCXLVIII, p. 22.

nota destacada es el tratamiento respetuoso que el Angel concede a la anciana, terca, torpe y además tuerta, que representa a la Vieja Ley, que si bien queda desheredada con diversas justificaciones (incumplimiento, ingratitud, rebeldía, etc.), se le extiende una promesa condicionada:

Y aunque ella, por su malicia,
se aparta de nuestra herencia,
revocarse ha la sentencia
si apela de la Justicia
delante nuestra Clemencia.
Y si a mi gracia volviere
para la herencia se admite
si bautizarse permite,
y si aquesto no hiciere
que la herencia se le quite.

Ambas notas distintivas realzan el vínculo entre los temas sagrados y los asuntos civiles novohispanos, en el primer ejemplo; y una equilibrada posición respecto al judío, a quien no se condena emocionalmente, sino que se le admite en la cristiandad con iguales derechos que los demás fieles, manteniendo así lo que fue una larga tradición del pensamiento cristiano y católico antes de la ~~irracional~~ persecución en España, en el segundo ejemplo.

/de Eslava.

Rasgos concomitantes a estos ~~temas~~ se pueden encontrar en la poesía religiosa. Los 157 poemas coleccionados por Vello de Bustamante son todos de inspiración religiosa y en su inmensa mayoría motivados por la demanda institucional. Están consagrados al Santísimo Sacramento, a la Natividad, a la Asunción de la Virgen, que ocupan fechas fijas del calendario eclesiástico, o están dedicados a la profesión de los religiosos, sobre todo monjas, ~~monjas~~. Todos pueden vincularse al ceremonial, pudiendo haber sido escritos para ser cantados en el templo en esas diversas ocasiones. Otro sector está dedicado a la exaltación de los santos. Llama la atención en él, que mientras varios santos (Francisco, Clara, Cecilia, Lueía, Bernardino, etc.), reciben uno o dos poemas, hay, en cambio, quince referidos a San Jerónimo, a los que pueden sumarse otros seis dedicados a Santa Paula, la compañera del Santo en su vida ascética y la fundadora de las primeras comunidades de mujeres cristianas. No encuentro otra explicación, ~~aparte~~ aparte de una devoción personal de Eslava, que la fundación del con-

vento de San Jerónimo para monjas de clausura que se hizo en ciudad México en 1585, seguido poco después por el de San Jerónimo de Puebla y el de San Lorenzo de México en 1598,⁴³ a los cuales debió estar vinculado el poeta como sacerdote confesor y guía espiritual, como ya lo señalaba su poema "Al obispo de Puebla".

La veneración de los santos no sólo respondió a la acción proselitista de la Iglesia, con su sistema de patrones protectores (y aun a la búsqueda de rendimientos materiales si atendemos a las cínicas explicaciones que Thomas Gage proporciona sobre la clasificación de los curatos de indios en el primer tercio del xvii)⁴⁴ sino acentuadamente a las órdenes que de ellos se reclamaban, lo que permite entender la desmedida atención que recibieron San Francisco, Santo Domingo o San Ignacio durante la Colonia. No fue ese el caso de San Jerónimo, cuya orden no pasó a América, salvo unos pocos conventos de mujeres (el que hizo famoso Sor Juana Inés de la Cruz) aunque éstos dependieron del arzobispado como lo indican los reglamentos internos de estas comunidades,

~~que son de las pocas fuentes de que disponemos sobre~~ la vida claustral de las jerónimas (y por ende de Sor Juana). Las explicaciones de tal ausencia, han sido varias: el citado Fray José de Sigüenza lo atribuye en su *Historia de la Orden de San Jerónimo* (1605) a simple desprendimiento; comentando escuetamente la infortunada tarea que a tres religiosos jerónimos^{nos} encargó el cardenal Ximénez en la Española, aprovecha para destacar que la Orden, "abriéndosele tan ancha puerta para extenderse a Oriente y Poniente, ha sido tan modesta y tan poco codiciosa que no ha querido pasar los mojones de España, lo que no sé si se hallará en otra parte".⁴⁵ Otra explicación, más institucional, puede extraerse del Consejo de Indias, cuando justificó la elección de órdenes mendicantes para que pasaran a América, en la tarea de evangelización de indios que ~~se procuraba~~ se procuraba, dejando de lado las órdenes monacales a cuyo tipo pertenecían los jerónimos o los benedictinos.⁴⁶ También pudo haber contado una opinión muy divulgada y que, a pesar del polemizado estatuto de "limpieza de

43. *Studia Hieronima*. Madrid, 1973, 2 Vols.

44. Thomas Gage, *Nueva relación que contiene los viajes de Thomas Gage en la Nueva España, Guatemala, Biblioteca Goathemala*, 1946 (1a. edición, Londres, 1648).

45. Fray José de Sigüenza, *Ob. cit.*, t. II, p. 110.

46. Richard Konetzke, *América Latina. II, La época colonial*. Madrid, Siglo XXI, 1971, p. 239.

sangre" adoptado por la Orden de 1486, vio en ella un refugio de conversos. Desde los "pogroms" de 1391, muchos fueron los judíos que se convirtieron y que se consagraron al sacerdocio, prefiriendo la Orden de San Jerónimo por sus peculiares características monacales y su respeto ~~por~~ al individuo,^{46 bis} así como por la irradiación del santo, ~~que~~ asceta del monasterio de Belén en el siglo iv y atento traductor y comentador de los textos hebreos del Antiguo Testamento. Que la propia Orden entregara al brazo secular de la Inquisición una buena cantidad de sus frailes y los viera arder a las puertas del convento, no empañó demasiado esta imagen y contribuyó a la decadencia de la Orden en el xvi, después de haber sido la más rica y poderosa de España, estrechamente asociada a la Corona, en especial a los Reyes Católicos.

Por lo demás, habían sido originariamente jerónimos reformados los que bajo la conducción del austero Lope de Olmedo, ocuparon en 1435 el monasterio cisterciense de San Isidoro de Sevilla, el cual se transformó en foco del iluminismo cristiano en el xvi y aun de la tentación luterana. De allí fugaron los doce "frailes herejes" que se trasladaron a Ginebra y fueron activos divulgadores del espiritualismo reformado. Iban entre ellos Antonio del Corro, Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera, a quienes deberemos las traducciones españolas de la Biblia. Eso ocurría en 1557, y sabemos que hubo otros que, como ellos, ante el agravamiento de la ~~persecución~~ persecución inquisitorial, abandonaron España. Imposible saber si nuestro González de Eslava tuvo ~~un~~ vínculo con este movimiento ~~evangelista~~ evangelista y ~~de~~ erasmista, pero en todo caso, dado que se embarcó en Sevilla para Nueva España en 1558, es difícil que no estuviera enterado de esos sucesos escandalosos y públicos.

Al margen de los problemas de la Orden, la figura de San Jerónimo mantuvo una doble preeminencia entre los eclesiásticos: por un lado había sido el asceta del que la leyenda contaba que castigaba su pecho con la piedra, o vivía en el desierto con la sola compañía del león amigo; por otro, era el intelectual, el sabio, el hermeneuta dedicado a traducir y comentar la Biblia, cuya Vulgata había sido guía de la Iglesia durante siglos y aún lo seguía siendo, pues a pesar de las críticas renacentistas, el Concilio de Trento vol-

46. bis. Américo Castro, *Lo hispánico y el erasmismo*. Buenos Aires, Instituto de Filología, 1942.

vió a consagrarla como autoridad ~~de la~~ de la Iglesia. A pesar de la divergencia que con él podía registrar el pensamiento humanista (el monaquismo, la defensa de la virginidad y el celibato, etc.) Erasmo no dejó de rendirle homenaje en el estudio que le consagró en el primer tomo de la monumental edición moderna de sus obras: *Omnium Operum Divi Eusebii Hieronymi Stridonensis*, Bale, Froben, 1516.

Los poemas que le dedica Eslava se refieren al santo y al asce-
ta, como lo dicen las dos precisas octavas que comienzan con el
verso “Pelícano Hierónimo está hecho” y también los frecuentes
poemas sobre su penitencia y su compenetración con el Crucifica-
do. Más que la pluma y el león que le concedió la iconografía, Es-
lava le otorga la piedra: con ella abre su pecho, o la sostiene en
la mano como el águila para mantenerse despierta (la imagen que
reaparece en Sor Juana). Pero no deja de celebrar sus virtudes inte-
lectuales que lo habían constituido en jefe espiritual de la Iglesia:
“San Hierónimo el Doctor / que en la Iglesia militante / dio divino
resplandor”, reuniéndolo con los otros tres doctores de la Iglesia
(San Agustín, San Ambrosio y San Gregorio) en el Coloquio IV, si-
guiendo este antiquísimo modelo de celebración de los famosos
cuatro doctores, a quienes en este ejemplo hace contestar a pre-
guntas sobre la eucaristía para una presumible celebración de
Corpus Christi. Su tan celebrado don de lenguas, acredita el Saber
Divino que lo distinguía y que tan visiblemente, para Eslava, se
colocaba por encima de cualquier saber humano:

¿Supo lenguas? Peregrinas,
hebreas, griegas, latinas,
con que queda incorporado
a las escuelas divinas.

~~Picasso~~ ^{Picasso} que esta nutrida serie/sobre San Jerónimo no res- / de poemas
pondría exclusivamente al “pane lucrando” de un clérigo de misa
en la Nueva España y a su habilidad para componer la letra de las
canciones que debían entonar las monjas en el convento, en home-
naje a sus dos protectores, Santa Paula y San Jerónimo, adecuán-
dola al canon musical en uso. Parece testimoniar un conocimien-
to de las epístolas y de los comentarios bíblicos del santo, cuya
amplitud no podemos medir con precisión.

Es evidente que Eslava aplica, rigurosa y aun candorosamen-
te, los principios de la hermenéutica hieronimita, distinguiendo, a

semejanza del maestro, el campo literal que llamaba de la *Historia* como básico, sobre el cual operar la ~~historia~~ interpretación. En Eslava ese campo deviene, estrictamente, el de la menuda *historia* de la sociedad civil colonial, asumida como un texto a desentrañar. De ahí que parta en sus coloquios de la Alhóndiga de la ciudad de México, o de la construcción de los siete fuertes que dispuso el virrey Martín Enríquez para facilitar el traslado de la plata desde Zacatecas, o de la peste que diezma a los indios, para luego transportarlos, mediante las leyes que rigen la tropología, al campo de los *intellegentia spiritualis* que decía San Jerónimo, según los diversos niveles ~~para~~ para su conversión simbólica o su composición alegórica, desde la mística a la analogía, amén de los recursos al *typus* o a la *theoria*.

Lo que San Jerónimo hacía con desembarazada libertad, evitando los excesivos rigores de la conversión simétrica e incluso alterando a veces sus mismas leyes hermenéuticas, Eslava lo hace escolarmente, circunstancia que por lo tanto no da prueba de un manejo de las fuentes originarias sino más bien de su transformación en los procedimientos mecánicos que se usaron en la enseñanza eclesiástica. Lo que originariamente fue una hermenéutica, la Iglesia lo transformó poco a poco en ejercicio del ~~analogía~~ analogía, de la que fue su mayor sostén antes que la laicizara la poesía occidental, *Esta* habría de mecanizarla (y al tiempo sacralizarla) cuando la ciencia moderna probó su imprecisión y ambigüedad que la volvía irrelevante para actuar sobre la realidad.

Esta necesaria cautela, no impide suponer que González de Eslava tuvo trato con los escritos de San Jerónimo, cuya circulación era abundante en los medios eclesiásticos, complementándolos con el uso de la Vulgata y el *Apparatus* erudito de la obra de Arias Montano. Desde esa perspectiva, adquiere particular relevancia la lectura del coloquio VII "De cuando Dios Nuestro Señor mandó al Profeta Jonás que fuese a la ciudad de Nínive a predicar su destrucción", pues además de reiterar su preocupación por el Antiguo Testamento y lo que en él había, (según la lección dada por la Patrística) ~~de~~ de anuncio de la llegada del Cristo, religando así la tradición hebrea y la evangélica, le permitía plantear el papel del judaísmo en la economía de la Gracia y la muy concreta función que desempe-

ñaba la Iglesia mexicana ~~en~~ ^{en} la redención de los gentiles, representados por ese bajo pueblo y la república de los indios. De hecho, es la legitimidad del pueblo lo que es presentado y defendido.

4. *La señal de Jonás*

La fortuna crítica del Coloquio VII de Eslava ha sido cambiante. Su primer editor moderno, Joaquín García Icazbalceta, reprobó la mezcla anacrónica y caótica de sus elementos componentes.

Este coloquio, que no es sacramental, presenta una buena muestra de los anacronismos en que sin escrúpulos incurrieron aquellos poetas, no hay personajes alegóricos, sino que andan revueltos en este mundo, el profeta Jonás, un vizcaíno, Teresa, *hija de conquistador*, su esposo Diego Moreno, etc. Estos dos últimos son vecinos de México, la nave va fletada para *Tarsis*; y si la justicia encuentra en ella al *Simple*, que iba *sin licencia*, le llevará preso a *Castilla*. Hay alguacil y escribano, se habla de *huipil*, Jonás ajusta su pasaje por ducados; y el piloto, viéndose con aquella gran tormenta encima, sospecha que va en su navío "algún mortal enemigo de los dioses que adora". En medio de tal batiburrillo lucen los bellos monólogos de Jonás.⁴⁷

Esta percepción del coloquio fue asumida tal cual en nuestro siglo por Alfonso Reyes, salvando no obstante los monólogos de Jonás: "Descuellan los monólogos de Jonás (aunque el resto del Coloquio VII contenga más de un disparate)".⁴⁸ Frida Weber de Kurlat, que es quien ha dedicado más atento estudio al autor, conviene en las objeciones: "Al carácter tan especial de la estructura del coloquio con sus elementos de distinta procedencia, sus anacronismos (rasgo tan frecuente en el teatro medieval y muy notable en Diego Sánchez de Badajoz, cuyas obras conocía bien Eslava) hay que añadir cierta falta de atención, cierta negligencia en el manejo de los personajes cómicos como valores independientes e individuales".⁴⁹

El segundo editor moderno de los coloquios, José Rojas Garcidueñas, encontró en cambio que era uno de los tres mejores coloquios del autor de un punto de vista teatral, "por su rápida ac-

47. Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales y poesías sagradas*, México, Imp. de F. Díaz de León, 1877, p. 301.

48. *Letras de la Nueva España*, ed. cit., p. 332.

49. Frida Weber de Kurlat, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1963, p. 200.

ción, la variedad de sus situaciones, los tipos populares de sus personajes y por la animación del diálogo”,⁵⁰ juicio que compartimos enteramente. Por esas notorias cualidades dramáticas, ha sido adaptado a la escena contemporánea por Fernando Wagner y ha vuelto a llamar el interés del público.⁵¹

Las dos objeciones que desde Icazbalceta se le formulan no parecen tener fundamento.

El Coloquio VII es estrictamente sacramental y previsiblemente fue compuesto para una fiesta de Corpus Christi. No lo percibió Icazbalceta por no tener en cuenta la tradición exegética de la Iglesia respecto al profeta Jonás, a partir del versículo de Mateo (12,40) que subraya la relación entre los tres días que pasó en el vientre del monstruo marino y los tres días en que Jesucristo estaría muerto para luego resucitar,⁵² viendo en el profeta una simbólica anticipación del sacrificio de Jesús que, como la de éste, estaba destinada a la redención de los hombres y que en Jesús conduciría a la institución de la eucaristía. Varios rasgos (no todos) de la historia de Jonás fueron vistos como figuración de la de Cristo y por lo tanto leídos como anunciadores del mandamiento que recibió del Padre, de su pasión, muerte y resurrección.

En este sentido, el Coloquio VII concurre a los mismos fines que el más explícito Coloquio XI, “Del arrendamiento que hizo el Padre de las Compañas a los labradores de la Viña”, en que el here-

50. Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales*, México, Editorial Porrúa, 1958, p.17.

51. *Teatro mexicano: dos obras en un acto* (Selección y arreglo de Fernando Wagner), México, Secretaría de Educación Pública, Biblioteca Enciclopédica Popular vol. 98, 1946.

52. El episodio es contado en Mateo del siguiente modo, según la versión de la *Nueva Biblia Española*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1975, traducción dirigida por Luis Alonso Schökel y Juan Mateos: “38. Entonces, en respuesta, algunos de los letrados y fariseos le dijeron: —Maestro, queremos ver una señal tuya personal. El les contestó: — ¡Una gente perversa e idólatra y exigiendo señales! Pues señal no se le dará excepto la señal de Jonás Profeta. Porque si *tres días y tres noches estuvo Jonás en el vientre del monstruo*, también tres días y tres noches estará este Hombre en el seno de la tierra. Los habitantes de Nínive se alzarán a carearse con esta clase de gente y la condenarán, pues ellos enmendaron con la predicación de Jonás, y hay más que Jonás aquí. La reina de Saba se pondrá en pie para carearse con esta clase de gente y la condenará, pues ella vino desde los confines de la tierra para escuchar el saber de Salomón, y hay más que Salomón aquí”.

dero del Señor es enviado por su Padre a reclamar el arrendamiento de su productiva viña, siendo objeto de brutalidad en una atroz escena en que los labradores lo matan a palos, vociferando su júbilo mientras lo asesinan y se reparten sus vestiduras, antes de partirse ~~el sacrificio~~ "a Castilla". La aparición que se produce luego, al abrirse el lagar, de Jesús en la cruz, hace flagrante lo que los personajes alegóricos han venido señalando a lo largo de las diversas escenas: lo que se ha contemplado es el sacrificio de Dios a manos de un pueblo bárbaro y enfurecido, cuyos rasgos, lengua, y asuntos, ~~del sacrificio~~, son enteramente mexicanos.

La inculpación del anacronismo podría extenderse a todo el teatro sacramental de Eslava, visto que afecta un rasgo constitutivo de su arte: insertar en la historia corriente del pueblo mexicano y en el tiempo contemporáneo, ~~en que se produce~~ el suceso magno de la cristiandad ocurrido en Judea muchos siglos antes: el sacrificio del Dios ~~en~~ en beneficio de los hombres, que la Iglesia conserva simbólicamente mediante la ceremonia de la misa y el sacramento de la eucaristía. Presenciamos aquí ese encuentro, característico de las religiones, entre el mito o reviviscencia de los orígenes y el suceder temporal donde sin cesar encarna y se reactualiza. Hay dos tiempos que se cruzan, o, más exactamente, la eternidad intercepta al tiempo humano.

Como es norma de su teatro, en el Coloquio VII Eslava parte del ~~reconocimiento de~~ plano de la *Historia*, que es en este caso un episodio costumbrista de la vida del pueblo mexicano: el embarque de algunos pasajeros en una nave, la inspección habitual de las mercaderías, los trabajos y bromas de los marineros, las dificultades de la navegación, la lucha con una tormenta, episodios que se conforman a los patrones de la vida mexicana de la época, sin que falten sucesos menudos y conocidos, como el edicto contra el uso de seda por las mujeres de pueblo o la "mordida" a los oficiales de aduana para que dejen pasar el cargamento sin inspeccionarlo. En este plano, ~~su~~ su público podía percibir el teatro como espejo de sus vidas: la alhóndiga en período de escasez de grano; la llegada de los esgrimistas sevillanos; la entrada del nuevo virrey Conde de la Coruña. A partir de este "reconocimiento" comienza el trabajo tropológico para trasladar analógicamente los ingredientes de la realidad conocida al plano espiritual, procurando que ellos encajen exactamente en los significa-

dos religiosos, aunque sea de modo forzado. La realidad no es otra cosa que significantes vacíos que sólo adquieren la plenitud cuando se llenan de significaciones espirituales, pero unos y otros se ligan independiente y paralelamente en redes narrativas: a la inanidad de la primera responde el sentido de la segunda. En algunos/casos, Eslava elude este régimen especular y desarrolla un argumento dramático que conlleva en sí mismo significación: es el caso de los citados coloquios XI y VII que se caracterizan además (como el XVI) por la presencia activa del pueblo en el primer plano de la acción. /pocos

Si ambos coloquios resultan excepcionales dentro de la obra, visto que cada uno a su manera es capaz de desarrollar una acción central donde se articulan coherentemente los diversos episodios, es porque en los dos trabaja a partir de una narración, anterior y ajena, que le proporciona ~~esa~~ esa articulación expositiva. ~~Por tratarse de obras dramáticas, es más flagrante su incapacidad para diseñar conflictos.~~ Por lo común sólo visualiza una pugna de buenos contra malos, donde siempre éstos serán derrotados, y la resuelve mediante el tópico medieval (y cristiano) de la torre en guardia: los malos procuran apoderarse del reducto donde los buenos se defienden y éstos logran rechazarlos con la ayuda de las potencias espirituales.

En cambio, ~~los~~ los coloquios XI y VII escenifica historias bíblicas. La primera es la "Parábola de la viña y los labradores" que cuentan por extenso todos los Evangelios sinópticos: Mt, 21, 33-46; Mc, 12, 1-12; Lc, 20, 9-19. La segunda es la historia de uno de los profetas menores, Jonás, de la cual utiliza sólo el primer capítulo, 1, 1-16, con un mínimo agregado extraído de 4,1-2. ~~Lo propio de la parábola evangélica es su hilación narrativa simple y eficaz, con la cual se compone su sentido literal, suficientemente enigmático como para que su transposición simbólica no le sea siempre fácil a los oyentes y deba ser objeto de una explicación aclaratoria por Jesús. Condiciones similares pueden encontrarse en el Libro de Jonás con su primaria organización de sucesos encadenados.~~ La apropiación que hace Eslava de ambas historias ya viene contaminada por la lectura exegética con la cual las recubrió la Iglesia; ~~en el caso de la "Parábola de la viña", el Señor dueño de la tierra es Dios, y el Heredero que envía a reclamar las rentas es Jesús;~~ en el caso del Libro de Jonás asimismo, el sacrificio de éste es el de Jesús. /u

el castigo de los perversos labradores, para dar en cambio

No es el único rasgo que vincula ambos coloquios. Otro, relevante, es de naturaleza temática: ambos tratan de la prodigiosa extensión de la misericordia de Dios respecto a la maldad de los hombres y al perverso comportamiento del pueblo. En el caso de Jonás queda ilustrado por el perdón a los ninivitas, dado que ellos se arrepienten, cosa que exaspera al profeta a disgusto que es Jonás: "sé que eres un Dios compasivo y clemente, paciente y misericordioso, que te arrepientes de las amenazas" (Jonás, 4, 2). En la "Parábola de la viña y los labradores", esa misericordia alcanza el punto máximo: quienes se la oyen a Jesús reclaman de inmediato que se les regaña y se les recuerdan los versos de un salmo: "La piedra que desecharon los constructores es ahora la piedra angular. Esa la ha puesto el Señor: ¡Qué maravilla para nosotros!" (118, 22-23). Junto con la misericordiosa valoración del pueblo, en este ejemplo está implicada otra cosa, que es la que alarma a los sacerdotes y los fariseos y es la misma que constituyó la lectura de Jonás por la patrística: queda anunciado el traslado de la "alianza" al pueblo de los gentiles que acepta el mensaje cristiano, despojando de ella al pueblo elegido de los judíos. Es nuevamente la sustitución de la Ley Vieja por la Ley Nueva, que nos resulta un tema recurrente de la meditación religiosa de Eslava.

Aún antes de que este tópico reaparezca, hay una primera consideración, que ocupa el primer plano de ambas piezas teatrales: es la imagen cruda del pueblo y de su capacidad para el mal, resistiéndose a las exhortaciones ~~que se les hacen~~ para que se enmiende. Tanto el razonamiento teológico como la valoración de la misericordia divina, se edifican a partir del examen del pueblo, a veces ~~un~~ atrozmente retratado, que, como siempre, plantea el enigma de la Gracia.

En el XI se sintió obligado a introducir, para poner en claro ~~la~~ la significación de los hechos, dos personajes alegóricos ~~autónomos~~ ajenos a la acción (Saber y Discreción) para que didascálicamente fueran mostrando las analogías y prepararan la revelación última, de innegable impacto, en que el suave y delicado Heredero, muerto a garrotazos delante del público por unos campesinos brutos y concupiscentes, se nos revela como Jesús, quien se limita a pronunciar las famosas palabras de la Crucifixión sin rebelarse contra su atroz inmolación. En el VII es también el que sacrifica a Jonás, echándolo al mar para que ~~se~~ muera, respon-

Eslava no

diendo a su propio pedido de ser inmolado para cumplir la orden divina. ~~(Se)~~ /apela a personajes alegóricos para que expliquen lo que ello significa, pero ~~compensándose~~ con el arrepentimiento que se produce entre quienes lo matan y les lleva a promesas de enmienda y al reconocimiento del verdadero Dios. La grosería, vulgaridad, codicia, brutalidad del pueblo, fue pintada por Eslava en varios coloquios, especialmente en el ~~coloquio~~ extenso XVI, ~~mostrando~~ a la vez cómo es vencido o sometido y conquistado. Las fuerzas del mal son siempre derrotadas y el Simple, que vivía entre ellas, descubre que es mejor incorporarse a la comunidad selecta ~~pueblo~~ defendida por la Iglesia y la Corona. Normalmente ese pueblo ocupa la franja inferior de la dicotómica distribución que hace Eslava entre dos hemisferios, uno superior y espiritual y otro inferior y material. Así ocurre en el Coloquio XI. ~~En el VII,~~ sin embargo, es el pueblo quien ocupa el lugar protagónico, sin aditamento de figuras alegóricas y sin elementos espirituales que se le opongan. ~~lo~~ rubricada ~~la~~ incorporación, al cuerpo del coloquio, del entremés con el cual se inicia, cuyos personajes serán también los del coloquio.

La visión del pueblo implica siempre la percepción de lo vulgar y de la opacidad material, por oposición al refinamiento intelectual, a veces alambicado, del hemisferio superior y a su dominante espiritualidad atribuida tesoneramente a la Iglesia. ~~Tal~~ Tal persistente visión admite grados diferentes dentro de un abanico que va de la ~~brutal~~ brutal carencia de ~~conciencia~~ conciencia moral (los labradores del coloquio XI) hasta una sabrosa y a un tiempo regocijada percepción de la gracia pintoresca de ese pueblo (las "ensaladas" de la almoneda, el tianguéz, la flota o el gachopín, en sus poemas a lo divino), con un equilibrado punto intermedio que refleja las debilidades humanas, sus incontinentes apetitos, las chocarrerías de ~~escasa~~ ^{vna} escasa educación, ~~junto~~ junto a una bondad o simpleza intrínseca, tal como aparece en la mayoría de sus coloquios. Este equilibrio, que rescata o neutraliza la visión más negra, tiene un sustento teológico: en ese pueblo se nos revela la primigenia naturaleza humana que es una Ley que la Iglesia custodia y de cuya positividad debe dar siempre testimonio, aunque procurando elevarla y purificarla mediante la llamada Ley de Gracia. **¶**

□ → La "Ensalada del Almoneda" finge una escena de mercado de esclavos en que se procede a rematar ^a una cautiva, con su público ale-

brechado, su rematador vociferante, su ambiente festivo e informal, la esclava quejosa de su suerte. Cuando se le pregunta el nombre, contesta "Soy Naturaleza humana / que con Adán fui captiva / por comer de una manzana". Con su deliciosa capacidad rítmica y su felicidad para las formas del diálogo, Esclava construye una escena en que público, rematador, esclava, intercalan frases rápidas:

¿No hay quien haga puja alguna?
¿La esclava no vale nada?
¡Qué moza tan desdichada!
¿Tiene *don* la mal lograda?
No tiene *don*, que no vale nada.
¡Ay de mí, cuitada!
¿Quién me captivó,
que libre era yo?

Recibirá dos ofertas sucesivas, que evocan las décimas sobre la Vieja y la Nueva Ley: es primero Moisés quien ofrece "Todo mi caudal y bien / pagaré en una escritura", oferta que es rechazada porque la esclava "mas vale y darán por ella" como lo demuestra la oferta que hace la Virgen, consistente en todo el tesoro de Dios. Este alto justiprecio de la naturaleza humana anima la presteza jocunda de la escena de mercado que reconstruye las habituales subastas públicas de africanos (aunque aquí se trate de una contradictoria "morena, cabellos de oro") y se evidencia en la gozosa descripción de la esclava:

Parece alegre la moza,
así ha de ser el esclava.
Esta no es triste ni brava,
que la risa le retoza:
ande la loza, ande la loza,
que la risa le retoza,
ande la loza.

La mecánica métrica propia de la "ensalada" que consiste en injertar series de versos ajenos a modo de estribillo, aquí preferentemente tomados del Cancionero, propicia también un similar ensamble de escenas o narraciones costumbristas con transposiciones religiosas, ~~todo es un juego, todo es un juego~~ construyendo por una y otra vía un jocundo friso popular. En la "Ensalada del Tianguéz", que se abre con el categórico verso "Vamos a tomar placer", se describirá un típico mercado popular de la ciudad

de México mediante “un cantar gracioso / a manera de folía” en un paseo con la “comadre y vecina mía”. La recorrida depara la sorpresa de encontrar a Lucifer “que se ha hecho mercader” y luego a Adán y Eva que protagonizan la sabida historia del Génesis en la mera mitad del tianguiz-vergel, con el agregado del dón de lenguas con que es descrita la primera mujer:

El tirano, porque peque,
en que la cóma concluye,
y Eva concede y rehuye,
y así dice, viendo el trueque:
Ahmo nicnequi,
Ahmo qui engañaroznequi

En todo momento la vida popular es apreciada como un alto valor, visto que ella trasluce el funcionamiento de la Ley Natural que Dios ha instituido. Y cuando se la menciona, de inmediato el verso apela a ~~la vida popular~~ un gozo espontáneo, impetuoso y rítmico, como se lo ve en la “Ensalada de las adivinanzas”.

Es nuestra Natura humana
que en verse con Dios unida,
dice al mundo en voz subida:
“Ya subo a ser soberana”.
¡Qué compuesta está y galana!
Cantando con Dios retoza:
“¡Que de vieja me torno moza,
ande la loza!”

~~El~~ También el pueblo aparece como torpe y concupiscente y voluble y cruel y gruesamente materialista y da la espalda a los requerimientos de la Iglesia que le habla a nombre de Dios. Hay curiosas diferencias entre la visión que los sacerdotes humanistas y ~~los~~ milenaristas de las órdenes mendicantes del primer siglo de la conquista espiritual tuvieron de sus humildes y rendidos fieles, y la que posteriormente desarrolló la Iglesia secular. En esta variación puede detectarse el cambio que va de los indios evangelizados al turbulento pueblo mestizo de las ciudades, a la cada vez mayor población criollo-mestiza que distaba mucho de la mansedumbre y crédula obediencia de los indios sometidos. Es a ese pueblo que ya está hablando Eslava y, en algunos de sus coloquios desesperanzados, lo confiesa desde las primeras líneas de la loa. El más pesimista, el citado XI “Del arrendamiento que hizo el padre de

las compañías de los labradores de la Viña"; lo dice: "Atención vengo a pedir / para ver y contemplar / que en lo que han de recitar / hay cosas para reír / y cosas para llorar". Probablemente fueran estas últimas las que mejor vería el autor, al adaptar un cañamazo tradicional y convencional a la escena mexicana.

La esquematización didascálica se evidencia en la mecánica demostrativa: son tres trípticos, más la loa introductoria y la final exaltación de Jesús crucificado, ~~la obra~~ / *que* se ajustan a una interpretación simbólica de los tres grandes períodos de las relaciones de Dios con el pueblo. En el primero, el Señor envía sus mensajeros a cobrar el arrendamiento de la viña, siendo ~~ellos~~ muertos por quienes la detentan y trabajan, pensando quedarse con la heredad, cosa que explican alegóricamente Saber y Discreción (es el período de la Ley Natural); en el segundo, aunque irritado, Dios vuelve a demostrar misericordia y envía otros mensajeros, repitiéndose la matanza (es el período de la Ley de Escritura); por último envía a su Heredero para que los persuada y éste es brutalmente muerto (es el período de la Ley de Gracia). ~~En la obra~~ ~~la obra~~ Saber y Discreción explican, al concluir las dos primeras partes ~~en la obra~~ (escena en casa del Señor y escena en la viña) ~~el~~ el significado histórico-bíblico del episodio ~~y en~~ su interpretación espiritual, modificando en cada uno la lectura de los elementos que componen el decorado, los cuales no varían a lo largo de la obra.

La tensión está dada por el acentuado paralelismo entre dos comportamientos opuestos: por un lado la repetida e infinita misericordia de Dios, que a pesar de los desastrosos resultados persevera en la exhortación al bien, no cediendo a los requerimientos de sus servidores que piden el castigo ("Dales terrible sentencia, / ejecuta tu justicia") y desprendiéndose de su hijo bien amado para que trate de persuadir a los rebeldes, pues "en los crímenes más feos / relumbra más mi paciencia"; por el otro la igualmente repetida e invariable perversidad de quienes trabajan la viña, que aparte de mostrarse perezosos y torpes, realizan a la vista del espectador las sucesivas matanzas, la última de las cuales contra Jesús en una demostración de ferocidad inigualada; éste va pronunciando las siete palabras del Calvario, intercaladas en las vociferaciones y ultrajes de los labradores que sirven para orientar la puesta en escena: "Ya le dejé mi mojón / medio testuzo

rompido”; “Con este lanchos os haré / que escupáis dientes y muelas”; “¿Vos lloráis? Pues yo me río: / ¡Ojo, cuál lo hemos parado!”, concluyendo con el sorteo de las ropas y el anuncio de Aleve: “Con lo que a mí me cupiere, me parto luego a Castilla”. Es de las crucifixiones más sanguinarias y bárbaras que haya imaginado un escritor, lo que contribuye a poner en un punto casi intolerable a la misericordia divina. Tanto sus servidores, como las figuras alegóricas, reclaman el castigo para tan perversas criaturas y no pueden entender cómo, quien tiene el poder, no practica la venganza: “Decid, pues, ¿por qué se tarda / en dar a los malos pena?”.

El tenor literal de las escenas en la viña se abre a dos lecturas, una de historia bíblica y otra místico-simbólica, tal como Discreción dice expresamente respondiendo a las preguntas de Saber. Pero habría una tercera lectura posible, más cercanamente referida a la Nueva España de la época. Los trabajadores de la viña son cuatro, tres de los cuales tienen nombres significativos (Aleve, Rigor, Cautela) y el cuarto un nombre propio (Llorente: ¿Lorenzo?, ¿el que llora?), pero, además, pertenecen a dos estratos sociales bien distintos. Llorente es el mozo de trabajo, el criado explotado, en tanto que los otros ocupan el rango de señores y no cesan de darle órdenes para que trabaje y para que los sirva cuando comen o van de caza. Llorente ocupa el papel del Simple, con marcadas notas de realismo y astucia. */sus amos* Oscila ~~entre~~ entre la fidelidad al Señor, al punto de pensar en delatar el complot, ~~entre~~ y la concupiscencia de las riquezas que le prometen si con ellos se asocia para matar a los mensajeros y al Heredero, posición que asume */al fin*, tratando igual ferocidad. Entre los tres amos ocupa un puesto eminente Aleve, no sólo porque es el que ^{da} ordena a Llorente (“Trabaja pues te lo pago”), sino quien concibe el proyecto de apoderarse de la viña: “¡Ah, Rigor / ¿No trataremos / tú y Cautela, pues se aliña, / de alzarnos con esta viña?”, conquistando de inmediato el acuerdo de sus dos compañeros.

Este diálogo es difícil que no evocara el más resonante proceso vivido por la Nueva España en 1566, cuando ante el rumor de que la Corona impediría la herencia de las encomiendas, los criollos señoriales también concibieron apoderarse de la viña. La imprudente frase que desencadenó todo nos ha sido conservada por Suárez de Peralta en su crónica:

como el demonio halló puerta abierta para hacer de las suyas, no faltó quien dijera: "¡Cuerpo de Dios! Nosotros somos gallinas; pues el rey nos quiere quitar el comer y las haciendas, quitémosle a él el reino y alcémonos con la tierra y démosla al marqués, pues es suya, y su padre y los nuestros la ganaron a su costa y no veamos esta lástima".⁵³

La analogía, casi inevitable, entre el alzamiento de quienes cultivaban la viña de Dios y el de quienes administraban las tierras del Rey, ~~los señores que los señores~~ puede fortalecerse, visto, tanto el constante uso que hace Eslava de los sucesos reales de la vida de la colonia, como la posición de la Iglesia, a la que servía, contra la pretensión de los criollos señoriales. Se amplía, además, con las variadas indirectas que en boca de sus personajes populares pone contra las pretensiones nobiliarias (los *do-nes*) y contra la aspiración a vivir de las encomiendas. En el Coloquio X, a la pregunta sobre en qué negocio está, contesta el personaje Ocio, "Pedir un corregimiento / que no es mucho darlo a mí / como se lo dan a ciento. / *Cautela*: ¿No veis qué gran desatino, / el Ocio corregidor? / *Ocio*: No tanta burla, señores; / que ya probé que soy fino / hijo de conquistador".

~~En el Coloquio X~~ Eslava dejaría representados, en los labradores alzados, los dos estratos más notorios de su tiempo: el de los criollos señoriales puestos a la persecución de cargos oficiales y de encomiendas, o a transformarlas en perpetuas si ya las tuvieran, y el bajo pueblo de servicio. Este, revoltoso y discutiendo, no sufriendo bien el despotismo de los nuevos amos, y negándose repentinamente a obedecerlos; aquéllos, hambrientos de una rápida riqueza para de inmediato ir a gozar a Castilla, tal como lo describió Gómez de Cervantes en 1599:

Una de las cosas que más estorbaban en esta Nueva España a la perpetuidad conservación de ella (*sic*) y que más hace mudables a los que en ella viven, es no haber cosa en ella que tenga estabilidad; de cuya causa en viéndose uno con mediana cantidad de hacienda, luego procura volver a los reinos de Castilla, y, si bien se considera, no les falta justa causa y razón...⁵⁴

53. Suárez de Peralta, *Tratado del descubrimiento de las Indias (Noticias históricas de Nueva España)*, México, secretaría de Educación Pública, 1949, p. 114.

54. *La vida económica y social de Nueva España al finalizar el siglo XVI*. México, Antigua Librería de Robredo, 1944, p. 132.

Puede preverse la eficacia emocional y persuasiva del coloquio en su público y aun puede pensarse que incluso su autor pudiera compartir la reflexión de los espectadores, oyendo y viendo la canción y danza de Saber y Discreción frente a la Cruz, con que concluye, acerca de la casi *incomprensible*, casi *demasiada* clemencia de Dios ante semejante maldad e ingratitud del pueblo. Pueblo, además, en que se confunde la concreta descripción del mexicano de la época y la presencia del pueblo judío “deicida” a través de algunas acotaciones: en el segundo tríptico Discreción explica que “Esa es la Ley de Escritura, / que se dio al pueblo escogido / que fue a Dios de cerviz dura” y en la primera matanza de los mensajeros del Señor, Aleve espolea a sus compañeros diciendo: “Apriétale bien el cuello; / dale, no temas, judío”.

Ese pueblo, que aquí ocupa sólo una de las alas de cada tríptico, se expande por todo ~~el~~ el Coloquio VII y ocupa el puesto protagónico, relegando a Jonás a ~~solitarios~~ solitarios monólogos o a la sentina de la barca, y eliminando por completo el auxilio explicativo de las figuras alegóricas. En su Loa al Virrey don Martín Enríquez de Almanza, Eslava presenta su asunto casi escéptica y desdeñosamente:

10
Por estar tan estragadas
las voluntades hoy día,
damos las cosas sagradas
cubiertas con alegría,
como píldoras doradas.

Efectivamente, el significado religioso y aun sacramental del coloquio, no es expuesto pedagógicamente al público como es habitual, sino que queda escondido, enmascarado por la turbulenta fiesta popular que discurre atropelladamente por la escena y constituye el similor que recubre un mensaje bien desesperanzado. Pero en esta fiesta, el pueblo no muestra los rasgos sórdidos del Coloquio XI, sino que se asemeja al pueblo de las “ensaladas”, ese confuso, informal, alegre, inconstante, codicioso, superficial, candoroso, bueno al fin, conjunto de seres humanos que se aglomeran en los mercados, en las calles y aun en la cubierta de las naves.

~~Tanto~~ Tanto en su versión pintoresco-costumbrista, como en la cruel y sórdida, ese pueblo no es bueno porque está alejado de Dios y entregado a las apetencias materiales. Más exactamente, vive en la confusión de lo cotidiano, tentado por el demonio que

ha comenzado a ser arcaica porque primero el italianismo renacentista

propicia el extravío por esos caminos. Pero algo irreductiblemente valioso y positivo en él aspira a la salvación. Cuando González de Eslava decide escribir un coloquio sacramental en torno a la anticipación cristológica que supone la historia de Jonás, parte necesariamente de esa comprobación, tal como tuvo que aprenderla en Mateo 12, 39-40: "La generación mala y adulterina demanda señal, más señal no le será dada sino la de Jonás profeta. Porque como estuvo Jonás en el vientre de la ballena tres días y tres noches, así estará el Hijo del Hombre en el corazón de la tierra tres días y tres noches". (Traducción de Cipriano de Valera).

La visible atracción que sobre él ejerce la vida popular, (que se extiende complementariamente a la atracción que ejerce una literatura lírica y dramática española cuya nota tradicional y luego el estilo culto, que enmascara al manierismo español, la han dejado atrás) se justifica doctrinalmente mediante el reconocimiento de la ley natural que detecta tras los rostros torpes o malvados. El tema del coloquio es el central que mueve la prédica de la Iglesia: la redención del pueblo, alcanzada mediante esa atrocidad que es el sacrificio voluntario del puro y el inocente, movido por la más alta efusión del amor. Para sólo eso, no hubiera necesitado de Jonás: su paradójal situación de profeta rebelde al mandato divino, del que pretende huir y al que es sin embargo, por la omnipotencia de Dios, le da pie para rehacer la subrepticia meditación sobre la infinita misericordia divina que está en el Coloquio XI, mostrándola en los soliloquios de quien no puede conformarse con ella y se siente personalmente disminuido y defraudado, como muchos otros, religiosos o simples creyentes, debieron experimentarlo en este período en que se edifica el reino de Mamón, en la Nueva España, cuando los malos se engrandecen y parecen recompensados y los buenos son humillados y destruidos. Las lamentaciones de Jerónimo de Mendieta dicen bien del desconsuelo que sintieron los fervientes católicos.

Además, si acaso González de Eslava hubiera sido un converso, este gran tema del Antiguo Testamento le permitía reconsiderar, a la luz de la enseñanza jerónima, el papel desempeñado por el pueblo judío en la economía de la redención humana; no sólo su incapacidad para reconocer al Mesías sino también su fatal y forzosa destrucción para que la palabra de Dios fuera transmitida a la Gentilidad y de ella hiciera la Catolicidad. Lo cual justifica

ba que se muriera para el pueblo de Judá y se renaciera bajo el agua bautismal para el pueblo único de Cristo que ya no reconocía etnias diferentes, ni Estados, ni culturas, ni lenguas.

De la historia de Jonás, Eslava sólo retiene la primera parte: el mandato de Dios para que vaya a predicar a Nínive que será destruida a causa de sus pecados; su huida embarcando en la nave; la tormenta que Dios le envía y su sacrificio al ser arrojado al mar, salvando así a tripulantes y pasajeros. Ni la predicación en Nínive, ni el episodio de la planta de ricino, ni la más divulgada y llamativa parte de la historia, que era su permanencia por tres días y tres noches en el vientre del monstruo marino, ni su diálogo final con Dios, nada de eso fue conservado. Solamente utiliza un fragmento del furioso monólogo de Jonás cuando comprueba que a causa de la misericordia de Dios ha quedado como un mentiroso frente al pueblo de Nínive al que anunció una destrucción que no se llevó a efecto, pero lo desplaza de lugar y lo injerta en el inicial soliloquio de Jonás, haciendo que éste sea consciente por anticipado de esos comportamientos de la divinidad y que ése sea uno de los motivos de su negativa a obedecer la orden. ~~Se desvanecen~~ desaparecen ~~los~~ los elementos maravillosos que componían la historia del profeta y sólo quedan dos temas visibles, de tipo ~~realista~~ realista y ~~psicológico~~ psicológico: uno es el conflicto de conciencia de Jonás y otro la vida despreocupada y material del pueblo. Ambos temas sólo se unirán al final, cuando el sorteo de la víctima propiciatoria recaiga en Jonás, éste confiese su culpa y sea arrojado al mar. Por lo mismo el desenlace del coloquio opera una importante transformación del ~~texto~~ *Libro de Jonás*, pues ya no se trata de la persuasión con que Dios lo lleva a aceptar los principios de su misericordia, sino simplemente de cómo el sacrificio del profeta acarrea la redención del pueblo y éste confiesa al Dios verdadero gracias al milagro. El personaje protagonista en el Coloquio de Eslava ya no es Jonás, sino el pueblo, y éste es pintado bajo las especies mexicanas de la época.

En el texto del coloquio hay una palabra que disuena con la implantación mexicana y dio motivo a la inculpación de anacronismo. Es el destino del viaje: "¿La nao para dónde guía? / Para Tarsis va fletada". Esa palabra permite engranar el plano histórico que retraza la vida popular mexicana de la época, con el plano espiritual y eterno donde se cumple la pasión y muerte de Dios a

través de su prefiguración en Jonás, pero es además una palabra vacía de sentido, por carecer de unívoca significación, por lo cual oficia de la maleta que puede cargar cualquier cosa y arrastrar en sus desplazamientos al coloquio mismo. Desde los Padres de la Iglesia se interpretó la palabra ~~de~~ Tarsis, como tantas otras del Antiguo Testamento, en diversos sentidos, cosa que a su vez sirvió de precedente, cuando el descubrimiento de nuevas tierras, para autorizar nuevas interpretaciones, ~~de la palabra~~ incluyendo la atribución de Tarsis a las Indias. En su *De natura Orbi* (1588) posteriormente incorporado a su *Historia natural y moral de las Indias* (1590) el padre José de Acosta discutió los significados de las palabras Ofir y Tarsis, siguiendo la lección del aparato crítico de la Biblia de Arias Montano:

Concedamos pues, con San Jerónimo, que Tarsis es vocablo de muchos significados en la Escritura, y que unas veces se entiende por la piedra crisolito o jacinto, otras alguna cierta religión de la India, otras la mar que tiene el color de jacinto cuando reverbera al sol.⁵⁵

Esa misma amplitud es la que conduce al padre Acosta a reconocer la capacidad de la palabra para incorporar todo, incluso las mismas Indias americanas:

Pero en fin, mi parecer es que por Tarsis se entiende en la Escritura, comúnmente, o el mar grande o regiones apartadísimas y muy extrañas. Y así me doy a entender que las profecías que hablan de Tarsis, pues el espíritu de profecía lo alcanza todo, se pueden bien acomodar muchas veces a las cosas del Nuevo Orbe.⁵⁶

¿Habría, pues, que interpretar este viaje hacia Tarsis, como uno hacia las Indias? Todas las referencias del texto indican, al contrario, que se trata de un embarque que se hace en un puerto de México, pues es allí donde se encuentran Diego Moreno y su mujer Teresa, diciendo ésta que quiere irse a la China pues no puede soportar las prohibiciones suntuarias novohispanas. Hay otro significado de la palabra Tarsis que propone San Jerónimo, y que no recoge el padre Acosta: "O bien, dado que Tarsis puede interpretarse 'contemplación de la alegría', el profeta, que viene de Joppé, nombre que quiere decir 'bella', se apresura a encaminarse hacia la alegría y gozar del placer del reposo, entregándose por

55. *Historia natural y moral de las Indias* (ed. de Edmundo O'Gorman), México, Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 43.

56. *Ob. cit.*, p. 53.

entero a la contemplación, estimando que vale más disfrutar de ~~la belleza y de la variedad de la ciencia~~ la belleza y de la variedad de la ciencia que ir a salvar a los gentiles".⁵⁷ Si adaptáramos esta lección, estaríamos frente, sino a un "Embarquement pour l'île de Cithère" (asunto que no se hubiera permitido un religioso) al menos un "Embarquement pour la ville du plaisir", ese sempiterno lugar lejano (India, China, Filipinas, lo desconocido) donde se cancelan las obligaciones y las dificultades, y todo se vuelve favorable. Los pasajeros que se embarcan, están huyendo de ingratas imposiciones: Diego Moreno y su mujer de los edictos de la Corona, Jonás de la orden de Dios. Ambos son tráfugas de los poderes (civil y religioso) rehusando sus duras órdenes.

Los primeros son personajes folklóricos que han abastecido la comedia y la lírica popular: Diego Moreno es el marido manso y cornudo, Teresa la esposa casquivana y derrochadora.⁵⁸ En Eslava se regionalizan: son diseñados como integrantes del bajo estrato criollo, que, aunque carente de recursos económicos suficientes, ~~se~~ procura distanciarse de la población indígena (que usa "huipiles") y ~~se~~ adoptar el estilo de vida y el boato de las clases superiores (cuyas mujeres usan "terciopelos") mostrando así la característica tendencia imitativa del modelo señorial que signa a la clase popular. Dada esta pertenencia al pueblo bajo, adquiere eficacia cómica la arrogancia de Teresa atribuyéndose la más alta jerarquía social (aunque no necesariamente económica) de la Colonia, la de ser "hija de conquistador".

La reiteración de las pragmáticas contra el lujo, que en el coloquio da origen a la resolución de Teresa de irse de México por no poder sufrirlas, no hace sino corroborar que fueron letra muerta durante la Colonia y que el despilfarro en la vestimenta pública fue una de las formas de compensar la desnivelación social aguda de una sociedad jerárquica impuesta rígidamente sobre una población de humilde origen que pudo haber generado una organización democrática. En la codiciosa descripción del vestir de las mulatas que exageradamente trazó Thomas Gage en el primer tercio del siglo xvii se nos ofrece la más divertida versión de tal tendencia:

57. Sain Jérôme, *Sur Jonas* (ed. Dom Paul Antin). Paris, Editions du Cerf, 1956, 61. Arias Montano reproduce la misma interpretación en el artículo del *Apparatus* de la Políglota de Amsterdam.

58. Frida Weber de Kurlat, *Ob. cit.*, pp. 216-224.

El vestido y el atavío de las negras mulatas es tan lascivo y sus ademanes y donaires tan embelesadores, que hay muchos españoles, aun entre los de la primera clase, que por ellas dejan a sus mujeres. Llevan de ordinario una saya de seda o de indiana finísima, recamada de randas de oro y plata, con un moño de cinta de color subido con sus flecos de oro, y caídas que les bajan por detrás y por delante hasta el ribete de la basquiña. Sus camisolas son como justillos, tienen sus faldetas, pero no mangas, y se las atan con lazos de oro o de plata.⁵⁹

La ~~comedia~~ comicidad del entremés que protagonizan marido y mujer, radica en el desequilibrio entre las pretensiones señoriales de ella y la realidad de su nivel social que se define en él a punto de ser ejecutado por deudas. Si la crítica de estos comportamientos, que va implícita en el entremés, podía satisfacer al virrey Martín Enríquez, a quien va dirigida la loa del Coloquio, no sé si igualmente vería gustoso la crítica a los funcionarios de aduana, escribano y alguacil, que aceptan la "mordida" en la inspección de la nave, en el que es de hecho un segundo entremés: el que tiene su centro en la burla al despensero que hacen Contramaestre y Rodrigo. Ambas críticas sustentan el carácter satírico de la vida popular que constituye el coloquio VII, al que se agrega el insensato comportamiento codicioso que muestran los mismos Contramaestre y Rodrigo durante la tormenta, tratando de apoderarse de mercaderías valiosas cuando la nave está a punto de zozobrar.

Este panorama ~~que~~ sirve para que cobre ~~su~~ relieve el otro tránsito, éste del mandato divino y ya no del poder civil como los personajes populares, que es Jonás. ~~su~~ Su conflicto se da separada y paralelamente al de ellos, a través de dos soliloquios: el inicial cuando resuelve desobedecer el mandato y el de la aceptación del designio de Dios durante la tormenta. El primer monólogo expresa la perplejidad del servidor de Dios, vista la oscilación de la divinidad que anuncia un drástico castigo, pero que, habiendo penitencia, vuelve atrás de su resolución movida de la misericordia, por lo cual aquél ha de quedar "por profeta mentiroso".

Además, no puede atinar con cual sea el mejor comportamiento, ya que el pueblo es igualmente "movible", de tal modo que si Dios le es presentado como implacable y justiciero tendrá por imposible el perdón y si le es presentado como bondadoso continuará en su desenfreno:

59. *Nueva relación que contiene los viajes de Tomás Gage en la Nueva España, Guatemala, Biblioteca "Goathemala" Vol. XVIII, 1946, p. 76.*

De una y otra consecuencia
inferimos su malicia,
y es tan malo a su conciencia
publicarles tu justicia,
tanto como tu clemencia.

Este tema no está en el *Libro de Jonás*, donde no se examina ~~la ambigüedad del pueblo,~~ la dificultad para ~~ajustar a tales oscilaciones la prédica religiosa.~~ Sin duda sería ~~un~~ asunto central para un sacerdote reflexivo en esa Nueva España y en ese período regido por ~~la~~ codiciosa búsqueda de bienes materiales. La explicación de la rebeldía de Jonás ~~se explica en~~ ~~la Biblia~~ debido al ~~este funcionamiento~~ funcionamiento de la divinidad y la incertidumbre en que queda el intermediario (profeta o sacerdote), parece traducir una perplejidad concreta de la Iglesia secular novohispana. Por dos veces alude a ello Jonás en su primer monólogo: "que sé menos tus secretos / cuando más los investigo" y, al final, "que me pregunten recelo / cómo he sabido en la tierra / lo que mandas en el cielo". La tormenta, al poner en peligro nave, tripulantes y pasajeros, lo reintegra a la llana aceptación de la Providencia, sin pretender ya cuestionarla ni investigar sus vías, pues reconoce: "¿Qué son sin Dios los humanos?". Es entonces que se ~~produce~~ la asunción voluntaria del sacrificio que, ~~efectúa~~ ~~se efectúa~~ más notoriamente que en el ~~Libro de~~ *Libro de* donde procede el asunto, responde al deseo de salvar a ese pueblo:

No sean comprendidos
dentro de la culpa mía:
no es mucho verse afligidos,
que una mala compañía
hace a muchos ser perdidos.

Acude a robustecer esta concepción del sacrificio ~~que~~ ^{para} redimir al pueblo, más que el texto literal del *Libro de Jonás*, la exégesis tropológica de la patrística que hizo del profeta la prefiguración de Jesús, viendo en la resistencia de Jonás al mandato divino un anuncio de la frase de Jesús: "Padre, si quieres, aparta de mí este trago; sin embargo, que no se realice mi designio, sino el tuyo" (Lc. 22, 42). En cambio, la más importante interpretación de la rebelión de Jonás que tanto hizo Orígenes como los doctores de la Iglesia, San Gregorio Nacianceno, San Jerónimo, San Agustín, constituyéndose en su explicación canónica, no aparece en el

primer plano del coloquio y sólo puede sospecharse su presencia en algunas referencias marginales, como "otro publique el secreto de tu juicio divino" en las burlas de Tocino respecto al aspecto judío del profeta cuando éste trata de embarcar. Tal interpretación, cuyo minucioso desarrollo ha estudiado Yves-Marie Duval,⁶⁰ se expresa claramente en el comentario de San Jerónimo que ~~habla~~ ^{tiene} autoridad en la Iglesia: "El profeta sabe, por inspiración del Espíritu Santo, que la penitencia de los gentiles es la ruina de los judíos. Por esto, no es que le contraríe la salvación de Nínive sino, ante todo, que no quiere que su pueblo perezca" y, luego de recordar, antes y después, situaciones similares en Moisés y en San Pablo, agrega: "Jonás se aflige por haber sido elegido entre todos para una misión entre los asirios, los enemigos de Israel, en la capital adversaria donde reinan la idolatría y la ignorancia de Dios. Y sobre todo, temía que gracias a su predicación se convirtieran a la penitencia e Israel fuera completamente abandonada. En efecto, sabía por ese Espíritu que le había confiado un papel de heraldo entre los gentiles, que una vez que las naciones fueran ganadas para la fe, la casa de Israel perecería".⁶¹ Con lo cual se desemboca otra vez en el tema que subterráneamente parece haber acompañado toda la vida de Eslava, que es el de las dos catástasis, el reemplazo de la Vieja Ley por la Nueva Ley. En el profeta Jonás se opera el anuncio del cambio y allí cobra su dramaticidad mayor: un judío es comisionado para conseguir que los gentiles se conviertan mediante su prédica en tanto los judíos perseveran en la impiedad, por lo cual serán destruidos, mientras prosperarán las naciones que les eran enemigas. En el estudio de los precedentes de esta interpretación del *Libro de Jonás*, Duval se detiene en el primer comentario de los que se conservan, ~~que~~ ^{Se} ha perdido el de Orígenes que parece haber sido clave de este planteo, pero también de la oposición que contra él desarrolló la patrística, visto que Orígenes llegaba a encarar la conversión del mismo Demonio, a quien percibía simbolizado en el rey de los ninivitas que concluye haciendo penitencia). Es el de Theodoro de Mopsuesto, cuyo prefacio está destinado a insertar esa concepción dentro de una historia de la redención como progreso y culminación, abundando en referencias a la Vieja Ley y al Antiguo Testamento. Indica

60. Yves-Marie Duval, *Le Livre de Jonás dans la littérature chrétienne grecque et latine*. París, Etudes Augustiniennes, 1973, 2 vols.

61. Saint Jérôme, *Ob. cit.*, pp. 57, 58.

Duval que Theodoro de Mopsuesto, 'al igual que el autor de la *Epístola a los Hebreos*, afirma que Jesús es 'la garantía de una alianza *mejor*', definitiva; la segunda catástasis se distingue de la primera y la realización del *tipo* de lo que sólo era un boceto, mediante una perfección mayor y definitiva'.⁶²

En el coloquio de Eslava tal interpretación, si ~~podría decirse~~ ^{le} conocida, animando su interés por ~~la~~ la prédica de Jonás, está obviamente extrapolada, porque se aplica, manejando ~~las~~ actualizaciones del mito eterno en el tiempo histórico, al pueblo mexicano. Los gentiles de la nave que tienen variados dioses y que ante el milagro que hace Dios se convierten, son, en la versión de Eslava, el variable demos mexicano por el cual es inmolado Jonás-Jesús dando prueba de su infinita misericordia y su infinito amor. El mismo asunto, dejando de lado las prefiguraciones del Antiguo Testamento y viendo el sacrificio divino bajo las especies de un mito griego, será reelaborado por Sor Juana en *El divino Narciso*. Se trata de un lugar común de la teología católica, representado por el sistema de variaciones sobre un tema. Son esas variaciones las que trasuntan las distintas cosmovisiones. Tanto Eslava como Sor Juana, no dejan de percibir lo que, en la reposición de este gran tema religioso, hay de esfuerzo educativo/a la conversión de la gentilidad, a pesar de la considerable variante que implica en un caso vestirlo con la ropa pobre y raída del judío Jonás y en el otro con la reluciente belleza del Narciso griego.

Curiosamente, la alusión al sacrificio de Jonás, reaparece en un texto poético del siglo xvi cuyo autor, Francisco de Terrazas, estuvo más de una vez vinculado a Fernán González de Eslava. Entre los fragmentos que de su poema épico *Nuevo Mundo y Conquistista* nos ha conservado Dorantes de Carranza, hay uno en que no sólo invoca a Jonás sino que él y el grupo de criollos señoriales se asumen como Jonás, en un arrebató propio del patetismo grandilocuente con que Terrazas defendió la causa de su grupo social, enrostrándole a las autoridades su ingratitud y su ceguera al permitir la progresiva ruina del estrato criollo noble que podía haber sido el pilar más fuerte de la dominación española en las Indias. Así dice, invocando a Nueva España:

62. Yves-Marie Duval, *Ob. cit.* t.I, p. 314.

¿Qué es de aquellos varones excelentes
 que con su propia sangre te regaron
 cuando ganando nombres permanentes
 en ti la fe con viva fe plantaron?
 ¿do aquella sancta edad, aquellas gentes
 que tu valor consigo se llevaron?
 ¿do están los siglos de oro? ¿qué es del pago,
 que sólo veo cenizas de Cartago?

.....
 Y si los pocos hijos que en desiertos
 te quedan con miseria y con afrenta
 hacen tus graves daños ser tan ciertos,
 echada con piedad la justa cuenta;
 de ti nos echa como a cuerpos muertos,
 que cual Jonás causamos la tormenta,
 que si ha de haber bonanzas con hacello,
 no quede de nosotros ni un cabello.⁶³

En el estado de nuestros conocimientos, no podemos saber si estas evocaciones del profeta Jonás fueron hechas independientemente por ambos autores, o acaso la de Terrazas nació del conocimiento del coloquio teatral de Eslava (no disponemos de fechas exactas de composición de ambas piezas literarias) o viceversa. En todo caso corresponden a interpretaciones diferentes y hasta podría decirse que opuestas, aunque las dos rotan sobre el reconocimiento de la nueva entidad social formada en la Nueva España: el pueblo que se constituye en el depositario de la nación. Los criollos señoriales vivieron la experiencia de su preterición: la Corona recortaba los beneficios a que se creían con derecho en mérito a sus antecedentes aristocráticos (hidalgos) y sobre todo a las hazañas de sus padres los conquistadores; la administración española y los desarrollados mercaderes o hacendados los reemplazaban en el disfrute de los beneficios económicos; el pueblo crecía en número y insolencia constituyéndose en una plebe que no los obedecía ni respetaba sus títulos, haciendo de “hija de conquistador” o de “corregidor” un motivo de burla.

En el Coloquio VIII, “Del Testamento Nuevo que hizo Cristo nuestro Bien”, ya vimos que el judío que viene a cobrar de la Caja de Bienes de Difuntos con los papeles que le había otorgado la Vieja Ley, es representado por un encomendero con vieja cédula

63. Baltazar Dorantes de Carranza, *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España*, México, Jesús Medina editor, 1970, p. 20.

novohispana que le había otorgado derecho sobre pueblo de indios por tres vidas, enterándose entonces que ha perdido valor su documento. Eslava desarrolla su mostración por los sabidos caminos de la analogía, encadenando lo conocido con lo desconocido: así como los encomenderos han visto perder los derechos que les habían sido extendidos por la Corona, así los judíos perdieron los derechos estatuidos por la Vieja Ley cuando ella fue reemplazada por Dios con la Nueva Ley de Gracia. Como toda relación analógica, sus términos pueden ser revertidos y aplicados a una nueva instancia de la demostración: así como el pueblo judío perdió su exclusividad de pueblo "elegido" por Dios y, tal como interpretó la patrística el *Libro de Jonás*, la conversión de los gentiles al cristianismo acarrió la ruina de los judíos, así la predicación del cristianismo al bajo pueblo mexicano que le lleva al arrepentimiento y al reconocimiento del Dios verdadero, acarrea la destrucción del núcleo selecto constituido por los criollos señoriales que eran los "elegidos" de la Corona.

14
Esta es la percepción de Francisco de Terrazas, aunque el tono declamatorio e imprecatorio de sus versos demuestra que está lejos de aceptar mansamente, como hace Jonás, el mandato divino. Es explicable, pues no está hablando de religión, sino del poder civil, el cual abandona a los criollos señoriales para preferir a otros. Estos otros no son definidos por Terrazas y es difícil que viera en ellos al bajo pueblo. Si atendemos a diversos documentos del mismo grupo social (Suárez de Peralta, Dorantes de Carranza, Gómez de Cervantes) se trata de una clase emergente representada por los mercaderes y los hacendados, junto con los detentadores de los cargos oficiales que se han constituido en la llave que abre la posibilidad de enriquecerse.

14
Eslava no podía no conocer este conflicto que nos ha dotado de tanto papel escrito y de todo un ciclo literario, el de la epopeya cortesiana, pero su posición es bien distinta de la enarbolada por los criollos señoriales: fue un religioso al servicio de la Iglesia secular en el momento en que ésta asume la conducción del pueblo, desplazando a las órdenes mendicantes, para encuadrarlo dentro de las coordenadas del absolutismo. Si además fue un judío converso, el principio del tránsito de un pueblo a otro, de un estado a otro, de una Ley a otra, constituía el centro de su experiencia ~~espiritual~~ espiritual. Estaba por lo tanto mejor dotado para encarar este reco-

nocimiento que ya había constituido un escándalo para los discípulos de Jesús y para los sacerdotes y letrados judíos que lo oían, a saber, que el pueblo despreciado, el pueblo de los gentiles, el pueblo de los bárbaros y de los no creyentes, el pueblo pecador, perverso y concupiscente, que por todos esos rasgos había sido desdeñado por los constructores de la religión y de la cultura exclusiva, habría de ser la piedra angular sobre la cual se edificaría la Iglesia, en el sentido etimológico del término, es decir, la comunidad de los fieles: "La piedra que desecharon los constructores, es ahora la piedra angular".

Tampoco podía dejar de reconocer los defectos de ese pueblo, tan ostensibles en la época debido a las precarias condiciones en que se va formando, ~~y~~ peleando por su derecho a la vida. Oscilando entre el horror que inspira su rostro degradado y la seducción de su energía creativa, Eslava no deja de apostar esperanzado a su futuro, para lo cual cuenta con el respaldo doctrinario de la Iglesia. No hay en la época ninguna otra institución, ninguna otra doctrina, en que se le dé cabida y, más allá de la función de sometimiento que debía cumplir y del misterio de iniquidad que siempre la ensombrece, debe convenirse que sólo la Iglesia presentaba una opción para ese bajo pueblo, lo que explica que éste haya hecho suya su enseñanza y su conducción. Incluso podría pensarse que esas fueron las razones de la opción de Eslava, convirtiéndose en sacerdote. Tampoco puede dudarse, vista la estructura dicotómica de sus piezas teatrales, con un hemisferio superior espiritual y educado rigiendo al inferior ignorante, grosero y tentado por el mal, que se trataba de una conducción paternalista que implicaba un sistema de dominación y que mediante la instrumentalización educativa internalizaría no sólo los valores religiosos sino también la estructura del poder civil a la cual se había plasmado la Iglesia del Patronato.

En la obra de Eslava se propone, militantemente, la Nueva Alianza entre Dios y el pueblo, que ya no es sólo la sociedad indígena sino esa plebe mezclada donde se fragua la auténtica criollidad porque allí se está fraguando la mexicanidad. Esas obras eran representadas por monacillos (como Eslava nos informa en el Coloquio X "De la Esgrema espiritual"), por los cómicos profesionales que según los documentos del Cabildo ofrecían sus servicios, y aun por negros o mulatos, porque fue uno de ellos ~~el~~ quien

teatro histórico-teológico que introducen en el veiceno siglo los jesuitas,

representó el entremés que en 1574 provocó la cólera del Virrey y su conflicto con el arzobispo Moya de Contreras. El bajo pueblo se representaba a sí mismo sobre el escenario y es posible prever que, como en todo teatro de este tipo, no sólo la entonación, la fonética y aun el léxico adquirían una convincente mexicanidad sino también el rico conjunto que compone el lenguaje gestual de todo pueblo, acompañando, subrayando o aun sustituyendo lo que dicen las palabras. Esta producción dramática es la primera que está diseñada para permitir la manifestación de los dos principales sistemas de comunicación, el lingüístico y el gestual, que construyen las sociedades. Si se la coteja con el teatro religioso de la época, con el *Desposorio espiritual entre Pastor Pedro y la Iglesia mexicana*, de Juan Pérez Ramírez, que es estrictamente contemporáneo, o con el enfático, resulta comprensible que haya sido Eslava el más exitoso: partía de la adecuación clave del teatro entre las formas escénicas y los dos citados lenguajes, por lo que podría decirse de él lo que Grandville Baker del teatro shakesperiano, a saber, que antes que una dramaturgia debió instaurar un arte escénico que sirviera de vehículo a la concepción dramática. El teatro es, como ha dicho Roland Barthes, una *polifonía informacional*, de modo que el texto es apenas una guía general de lo que se construye sobre el escenario mediante plurales fuentes emisoras de mensajes, los cuales se combinan en la conciencia del espectador aunque, al menos modernamente, pasan primero por la del director. En el citado Coloquio VII sobre Jonás hay manejos de tiempo escénico, posibilidades de simultaneísmo, combinación alterna de diversos personajes, figuraciones de movimientos, incluso niveles de la distribución de decorados, que deben estimarse ^{que} ~~mas~~ inventivos ~~como~~ el despojado texto, sin acotaciones casi, que poseemos. Hay sobre todo un movimiento continuo a cuyo servicio son puestos personajes y situaciones, salvándose así la fragmentación y el sencillo bocetado de los tipos utilizados.

El mayor acierto del texto literario en la inversión de la habitual distribución dicotómica de Eslava: el pueblo turbulento ocupa el hemisferio superior, donde habitualmente ponía las acartonadas figuras alegóricas, y en el inferior (y tanto, pues es la sentina de la nave) es ubicado Jonás, que no es ya una figura alegórica sino un hamletiano personaje, quien sólo emerge de su guarida para ser juzgado y condenado a las aguas embravecidas del mar. La forma ha

sido diseñada con más originalidad, adecuada al significado profundo del tema que se desarrolla: los monólogos de Jonás son meditaciones autónomas, encerradas en la soledad y el silencio, en tanto la hilación de los episodios cómicos de la cubierta remedan el giro de una serpentina carnalesca y su sinsentido. Sobre todo, se ha prescindido del aparato didascálico: nada se explica y sólo la acción habla mediante su desconcierto. Y habla delicada y enigmáticamente.

La aparición del pueblo en la escena mexicana impone a la literatura el reconocimiento de los dos lenguajes, el idiomático y el gestual, pero, como es habitual en estos descendimientos de las letras, también la retrogradación a las formas tradicionales de la literatura mediante el manejo de una estructura dramática que estaba siendo abandonada, con pena de Cervantes que aun la cultivó, por la revolución populista de Lope. Tal aparición no tendrá continuidad en la Colonia pues ésta asumirá el estilo cortesano, de modo que ese pueblo quedará relegado por casi dos siglos a la fiesta popular eclesiástica y al folklorismo. Aun así, quedó legitimado por la literatura y encomendado al futuro.

Angel Rama.

Princeton University.

a los estratos bajos,

EL TEATRO DE JUAN RUIZ DE ALARCON

MARGIT FRENK

Americano y no americano, como otros hombres de letras en el primer siglo de la Colonia. Unos habían pasado sus primeros años en España, y América moduló después, transitoria o permanentemente, su experiencia vital, otros, nacidos en el nuevo continente, se integraron luego al ambiente intelectual de la metrópoli. Entre estos últimos, Juan Ruiz de Alarcón.

Nació en la ciudad de México, en 1580 o 1581; hizo parte de sus estudios en Salamanca, volvió a la Nueva España. A los treinta y tres años de edad se estableció en Madrid; ahí escribió sus obras; ahí murió, a los cincuenta y ocho años, en 1639.

Pocos datos se tienen de su vida: apenas los suficientes para situarlo socialmente y jalonar su trayectoria; siempre desde fuera. No existe una sola carta suya, ni casi testimonios de índole personal. Sus contemporáneos españoles nos legaron buen número de descripciones satíricas, muy al gusto de la época, en que bordaban agudezas en torno a sus dos corcovas, su pequeña estatura, piernas delgadas, falta de cuello, nariz prominente, en suma, su deformidad y fealdad, además lo tachaban de vanidoso, ambicioso de fama, "rendido a opiniones ajenas", zalamero, y de usar sin derecho el "Don".¹ Nos dejaron, en realidad, sin bases suficientes para reconstruir el retrato del hombre. Los críticos se esfuerzan por llenar el vacío de uno u otro modo. Ya nos presentan un Alarcón retraído, solitario, sabio, mesurado, comedido, cortés; ya a un acolegado y resentido, ya a un mundano, ambicioso, adaptadizo, presuntuoso...

1. Cf. J. E. Hartzenbusch, en *Biblioteca de Autores Españoles*, t. 20 (Madrid, 1868), pp. XXXI-XXXVII; J. Jiménez Rueda, *Juan Ruiz de Alarcón*, Porrúa, México, 1939, pp. 185-194; A. Castro Leal, *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra*, Cuadernos Americanos, México, 1943, pp. 38-41. R. L. Kennedy, "Contemporary Satire against Ruiz de Alarcón as Lover", en James A. Parr (ed.), *Critical Essays on the Life and Works of Juan Ruiz de Alarcón*, Dos Continentes, Madrid, 1972, pp. 45-60.

Intentar conocerlo en base a su obra es esfuerzo igualmente endeble. Ella nos da la imagen del Alarcón escritor. Nos revela, sí, su plena asimilación a la cultura española contemporánea y a la ideología dominante. Del hombre, a lo sumo, algunas líneas entrecortadas y borrosas: el bulto queda en la sombra.

Los padres de Juan Ruiz de Alarcón, ya nacidos en México, pertenecían a la aristocracia y gozaban de cierto prestigio. La madre descendía quizá —no hay seguridad— de la ilustre familia de los Mendoza; el padre venía de linaje de hidalgos —pequeña nobleza— arraigados en la provincia de Cuenca. Residieron en el mineral de Taxco hasta poco antes de nacer Juan. A éste le esperaba la insegura vida de los segundones, la necesidad de una profesión para subsistir, la fatigosa búsqueda de puestos, cargos, mercedes, la sumisión ante los poderosos. Su físico no le ayudaría.

Optó por los estudios de Derecho, que inició en México y continuó en Salamanca (1600-1605). Los títulos de bachiller en cánones y en derecho civil le permitieron empezar a ejercer la abogacía en la Audiencia de Sevilla. Vuelto a México (1608), obtuvo la licenciatura en leyes e intentó, tan repetida como infructuosamente, ingresar en la vida académica de la Real y Pontificia Universidad mexicana. Trabajó como abogado; fue asesor suplente del Corregidor de la ciudad, juez adscrito al Cabildo y a la Audiencia. Cinco años duró esta estancia en su país natal: en 1613 regresó a España, a Madrid. Esperaba obtener un cargo en el Consejo de Indias, ahora presidido por un amigo de la familia; esperaba también el reconocimiento oficial a los servicios del padre y de un hermano.

Esperaba... Mientras tanto sobrevivía de alguna manera, no se sabe cómo. Y fue entonces cuando parece haber comenzado a escribir comedias. Según dirá más tarde, éstas fueron “efectos de la necesidad en que la dilación de mis pretensiones me puso”. Ningún indicio hay de que escribiera antes de 1614, como suponen algunos de sus biógrafos, salvo ciertos versos de ocasión, que seguiría componiendo de vez en cuando al correr de los años. En 1626 obtuvo, finalmente, un cargo: relator interino en el Consejo de Indias. Abandonó entonces la actividad de dramaturgo. En 1633 fue nombrado relator propietario. Nunca logró la deseada plaza de asiento en una Audiencia de Indias: “el defecto corporal que tiene —reza un informe del Consejo— ...es grande para la autoridad que ha me-

nester representar en cosa semejante". Enfermo desde 1637, murió, como dijimos, en 1639.² Dejó sus bienes a una hija natural.

* * *

Cuando Alarcón llega por primera vez, joven estudiante, a España, acababa de morir, dos años antes, Felipe II, en medio de la catástrofe política y económica que ha puesto fin a la gran era imperial de España.³ Las ambiciosas empresas bélicas de Carlos V y de Felipe II habían terminado en derrotas y claudicaciones, después de drenar las arcas de la Corona y de hundirla en sucesivas bancarrotas. El metal precioso de América llega a España sólo para volver a salir: "nace en las Indias honrado, / donde el mundo le acompaña, / viene a morir a España / y es en Génova enterrado" (Quevedo). La inflación y la carestía flagelan a las ya paupérrimas mayorías de los desposeídos. El hambre y las pestes reducen la población en un 25 por ciento. Mucha gente abandona el campo y emigra a las grandes ciudades, en ilusoria búsqueda de subsistencia. Decae la agricultura, no se invierte en la industria; languidece el comercio, acosado por la competencia extranjera.

Castilla no ha sabido forjarse una burguesía ni enrolarse en el naciente capitalismo europeo. Sus mercaderes y financieros, una vez enriquecidos, han ido comprando títulos nobiliarios y engrosando las filas, cada vez más nutridas, de los estamentos privilegiados e improductivos. Se desprecia el trabajo: a comienzos del siglo xvii hay treinta parásitos por un trabajador. Reducidas las clases medias a su mínima expresión, ya sólo existen los que no tienen nada y los que todo lo tienen.

El Madrid que Ruiz de Alarcón conoce en 1614, es el emporio de Felipe III y sus favoritos, la populosa corte donde, además de las multitudes menesterosas, se han instalado los grandes señores terratenientes, rodeados de servidumbre, viviendo en un lujo que excede a sus ingresos (también mermados), compitiendo unos

2. Para la biografía de Ruiz de Alarcón, véase ahora Walter Poesse, *Juan Ruiz de Alarcón*, Twayne, New York, 1972.
3. Ver, entre otros, J. H. Elliott, *La España imperial, 1467-1716*, Ed. Vicens-Vives, Barcelona, 1965; A. Domínguez Ortiz, *El antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*, Alianza, Madrid, 1973.

con otros en la ostentación de sus riquezas. Mantenido políticamente a raya, desde el reinado de Isabel y Fernando, la alta aristocracia ha recuperado el poder, adueñándose de los puestos claves. A la monarquía absoluta del xvi ha sucedido un régimen absolutista monárquico-señorial. Sin control de hecho sobre la aguda crisis económica y política del país, el Rey y sus privados y ministros deciden, sin embargo, su destino. El creciente descontento se maneja con la represión y, más sutilmente, con una manipulación ideológica que intenta —y logra en buena medida— homogeneizar las conciencias bajo el signo de la mentalidad dominante.⁴

La literatura es, sin duda, el vehículo más importante y eficaz de esa manipulación. Ya en la España postridentina de Felipe II, la Inquisición había logrado sofocar la libre indagación intelectual y acallar las críticas. Varias generaciones de escritores habían aprendido —voluntariamente o no— a asumir una posición conformista, rigurosamente ortodoxa en materia religiosa, estática y sumisa en cuestiones de política, tradicionalistas en cuanto a concepción del mundo. La institución del mecenazgo, que condicionaba buena parte de la producción artística y literaria, era además —y lo había sido desde antes— garantía de docilidad en los creadores. Ahora, en el siglo xvii, el mecenazgo adquiere proporciones sin precedente. Los grandes señores se esmeran en el patrocinio de las artes, las cuales, integradas a la pompa y al boato de la vida palaciega, se subordinan al afán de ostentación de la aristocracia. Es el momento del gran auge de las letras y de la pintura. La paradoja de que ese apogeo coincidiera con la fatal decadencia económico-política sólo es, como vemos, aparente. Y más si entendemos que el sistema necesitaba de la literatura —también de la pintura— para transmitir e imponer su ideología a una población urbana agobiada por la miseria, foco posible de rebeldías e insurrecciones.

* * *

Era, sí, una población inculta, con un alto porcentaje de analfabetismo. Pero no por ello ajena a la literatura. Desde mediados del xvi, ésta contaba con un público cada vez más amplio, sobre to-

4. Cf. J. A. Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1972, y *La cultura del barroco*, Ariel, Barcelona, 1975.

do en las ciudades. Impresas, recitadas, cantadas y memorizadas, muchas poesías se habían difundido entre las clases populares; los cuentos y las novelas cortas circulaban en ediciones baratas y se leían en voz alta. El teatro, desde que abandonó los palacios y salió a la calle al mediar el siglo, se convirtió en literatura para el pueblo. Surgieron —hacia 1570— los “corrales” (teatros) de comedias, con ellos creció la afición, y con la afición, la educación literaria de un público que iba abarcando a gente de todos los estratos sociales.

Cuando aparece el “monstruo de la naturaleza”, Lope de Vega, encuentra abonado el terreno. Su “comedia nueva” alimenta incansablemente a las compañías teatrales, y éstas a un auditorio cada vez más numeroso, más ávido, más convencido por —y gracias a— el genial arte del poeta. Sus émulos aumentan el aluvión de comedias, autos sacramentales, entremeses: obras, como las del maestro, excelentes, medianas, mediocres o malas, pero siempre bullentes de vida, ricas en movimiento, ágiles e ingeniosas en el lenguaje. Siempre a leguas de distancia de la triste realidad, encarnando, en cambio, los mitos deseados: la grandeza de la patria, de la monarquía, de la Iglesia católica; el carácter divino del Rey, la *nobleza* de los nobles, la honra y la limpieza de sangre, la justa diferenciación de los estamentos sociales. Todo estaba bien en España; si algo fallaba era por azares de la fortuna o por la maldad de algún individuo. El desenlace de la comedia restablecía infaliblemente el orden, tras su dramática ruptura, restablecía la bella armonía del mundo. Lección de optimismo.

Lección tras lección, el mensaje se iba grabando en el alma de sus innumerables “oyentes”, embellecido y dignificado por la poesía, enaltecido por el espectáculo, vivificado por la agitada acción y por lo novedoso, variado, impresionante de los sucesos escenificados. El teatro calaba hondo en las zonas irracionales del ser, conmovía, emocionaba, disparaba la imaginación y despertaba ensueños: enajenaba, cerrando los ojos a la cruda y cruel realidad cotidiana de la gente. Alimento para el espíritu, hacía olvidar la falta de alimento corporal.

* * *

Juan Ruiz de Alarcón quiso sumarse a los taumaturgos que realizaban esa mágica transformación. Quiso compartir su éxito y su prestigio. Prestigio doble: ante la masa anónima y ante los poderosos, protectores potenciales. Se citan a menudo las palabras con que se dirigió al *vulgo* en el prólogo a la *Parte primera* de sus comedias, publicada cuando ya había dejado de escribir: "Contigo hablo, bestia fiera... Allá van esas comedias. Trátalas como sueles; no como es justo, sino como es gusto, que ellas te miran con desprecio y sin temor... Si te desagradaren, me holgaré de saber que son buenas...". Asume aquí una actitud, además de resentida, elitista ante el "vulgo",⁵ pero no hay que pensar que había escrito sus comedias únicamente para los espectadores de las capas privilegiadas, ni que su arte fuera tan sutil que sólo los "entendidos" pudieran captarlo, gozarlo y aplaudirlo. Numéricamente el "vulgo indocto" fue el principal consumidor de las comedias —de Alarcón y de los demás—, y su gusto marcó la pauta a los dramaturgos; en buena parte, no en todo.

La cultura del xvii es un Jano bifronte, que mira por un lado hacia una élite social y cultural, a la cual quiere complacer e impresionar, y por otro hacia una muchedumbre polifacética, en la que, complaciéndola e impresionándola, procura influir.⁶ En cuan-

5. Igual que, por ejemplo, Quevedo, cuando lo desafía con los versos "Si dices mal de mi sueño, / vulgo, como tal harás, / mas dí, que con decir más, / dices bien de él y su dueño. // ... Mas, vulgo, pues sé quien eres, / a la larga o a la corta, / diga yo lo que me importa, / y dí tú lo que quisieres" (preliminares a sus *Sueños y discursos*, publicado en 1627, un año antes de la *Parte primera* de Alarcón; ed. F.C.R. Maldonado, Castalia, Madrid, 1973, p. 62).

6. En sus excelentes trabajos, Maravall tiende a relegar al público aristocrático de la literatura, porque le importa aseverar que la cultura de masas y la cultura media (*midcult*), lejos de ser recientes, se remontan al siglo xvii. Es, dice, "en esa centuria donde hay que colocar los primeros fenómenos del *kitsch*" (*La cultura*, op. cit., p. 181), o sea, de "una cultura vulgar, caracterizada por el establecimiento de tipos, con repetición estandarizada de géneros, presentando una tendencia al conservadurismo social y respondiendo a un consumo manipulado" (p. 182). "Se trató ya, entonces, de fabricar una cultura vulgar para las masas ciudadanas" (p. 184), cultura en la que es frecuente el mal gusto, lo feo, el bajo estilo; "y entonces hasta la obra de calidad superior ha de hacerse en coincidencia y en competencia con obras de esos otros niveles, en definitiva, de cultura para el vulgo" (p. 185). Todo esto tiene, sin duda, mucho de verdad; pero no debemos olvidar que ningún escritor de la época —ni siquiera Lope— podía vivir de lo que le pagaban los empresarios teatrales y los impresores; todos ellos seguían dependiendo de los mecenas aristocráticos, y sus obras tenían muy en cuenta al público sofisticado, y en parte docto, de los estratos privilegiados.

to al teatro, ya lo hemos dicho, todos los estratos sociales, desde el jornalero hasta el Rey, asistían a las representaciones. En los corrales de comedias el patio central, la galería lateral y la “cazuela” para las mujeres (situada al fondo) se llenaban de gente del pueblo; a la “tertulia” (encima de la cazuela) asistía el clero. En los palcos laterales (“aposentos” y “ventanas” de las casas adjuntas) se congregaban las familias nobles, que solían alquilarlos a alto precio por toda la temporada. En el Corral de la Cruz había un aposento reservado al rey. Este tenía además su propio teatro en el palacio real, teatro, por cierto, abierto al público, donde se contrataba a las mismas compañías teatrales que actuaban en los corrales y con las mismas obras, junto a piezas escritas especialmente para la corte (las cuales, a su vez, solían ponerse después en los corrales).

Ante el extraño fenómeno de un público tan variado, compuesto por diferentes estratos, social y culturalmente dispares, uno se pregunta siempre cómo pudo ser que una misma expresión artística apelara por igual a todos ellos. Leyendo ahora el teatro del Siglo de Oro, nos resulta sorprendente que el pueblo comprendiera el complejo lenguaje poético de Lope y sus émulos —para no hablar del de Calderón—, las alusiones mitológicas, las referencias históricas, la sintaxis alejada del uso común, las exquisiteces léxicas, los juegos conceptistas, los pasajes culteranos, los cambios de versificación...

En un libro reciente, José María Díez Borque pone en duda que “un amplio sector del público” pudiera captar las sutilezas conceptuales y formales del lenguaje amatorio de las comedias. Unas veces, dice, hay “metáforas más asequibles y de más fácil comprensión para todos los espectadores”; otras, “cultos y elevados versos, que no debían ser inmediatamente accesibles” al “más grosero sector del público, a quien evidentemente no iban dirigidos los esfuerzos culteranos y conceptistas de Lope”.⁷ Y, sin embargo, todo el libro de Díez Borque se asienta en la consideración de “la obra de teatro como campaña de propaganda con fines de integración” de las masas (p. 362), “con una alarmante proximidad a los sistemas de producción y al entramado de valores de toda literatura *populista* de masas” (p. 357). Para que esto pudiera darse, parecería obvio que la mayor parte del texto de cada comedia debía ser comprendida por esas masas.

7. *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1976, pp. 43, 55.

Si buscamos resolver el enigma, debemos tener en cuenta un fenómeno al que aludimos antes. Cuando hacia mediados del siglo xvi la poesía lírica, la prosa narrativa y el teatro salieron de su cascarón cortesano, se fueron difundiendo por sectores cada vez más amplios de la población: primero por las clases medias urbanas y, poco a poco, a las clases humildes de la ciudad y, en menor medida, del campo. Quizá esta divulgación de la cultura pueda explicarse en parte por el auge económico de esos años, que, en un momento dado despertaría esperanzas de movilidad social. El desarrollo de la imprenta, consecuencia de esta situación, contribuyó a propiciarla. En baratos libros de bolsillo y callejeros “pliegos sueltos” se publicaron los aristocráticos poemas del “amor cortés” y novelas igualmente aristocráticas, junto a otras producciones poéticas y narrativas más recientes que, sin abandonar del todo los estilos señoriales, tenían en cuenta ya a un público menos sofisticado.

Pero la imprenta por sí sola no podía satisfacer la creciente demanda, dado el alto grado de analfabetismo existente. Aquí entra en juego un factor generalmente ignorado en los estudios literarios: el añejo hábito de la lectura en voz alta, ante grupos de oyentes, de todo tipo de obras. Era una costumbre arraigada incluso en los círculos cortesanos; entre la gente humilde, mayoritariamente analfabeta, parece haber cobrado auge en el curso del siglo xvi. Innumerables referencias nos muestran que la literatura, así como se leía, *se oía*; que si habían lectores, habían también *oyentes*. Por el oído entraban directamente el lenguaje teatral y el de las poesías líricas cultas, tan a menudo cantadas y memorizadas; pero también la nada fácil prosa de los libros de caballerías y de las novelas sentimentales y pastoriles, de cuya lectura en voz alta existen suficientes testimonios. Y el oído de los incultos se fue adecuando a esa literatura originalmente no destinada a ellos, en un lento pero seguro proceso de educación. Afinándose gradualmente, el entendimiento y la sensibilidad se iban capacitando para la comprensión.

El nuevo teatro que surgió en las dos últimas décadas del siglo xvi y se desarrolló en el xvii, contó, pues, con un público urbano que en buena parte podía ser analfabeto o semianalfabeto, pero que entendía un complejo lenguaje poético, que estaba habituado a metáforas cultas, a la “agudeza” verbal, a todos los recur-

sos retóricos. Como dice Fernando Lázaro Carreter, "hoy nos resulta difícil imaginar la especial sensibilidad que el público español tenía para captar tanto enrevesamiento formal, tanto doble sentido, oculto juguetonamente entre los versos. Y sin embargo, tal aptitud existía; más aún, había demanda, por parte del público, de tales procedimientos".⁸ El gusto por los juegos de ingenio cundió a tal punto entre el pueblo, que ya a fines del xvi el Pinciano podía exclamar: "Mirad que los príncipes y señores grandes hablan con gravedad y simplicidad alta; y mirad la gente menor cuán aguda es en sus conceptos y dichos, que así como hienden el pelo, hienden la oreja con la agudeza de ellos".⁹ Del mismo modo se generalizó el conocimiento de la mitología antigua, cuyos principales episodios eran ya "lugares comunes",¹⁰ y la familiaridad con la historia nacional, etc.

El gran auge del teatro, la producción masiva de comedias y el incremento de las funciones en los corrales —primero sólo en domingo, luego dos y tres veces por semana, luego todos los días, salvo en Cuaresma— intensificaron, desde luego, el proceso de asimilación de los recursos literarios cultos, de modo que no fue necesario fabricarle al vulgo, de todo a todo, una literatura —o subliteratura—¹¹ *ad hoc*, como propone Maravall. La manipulación ideológica podía ser tanto más eficaz cuanto que la "gente menor" veía que la nobleza y el clero compartían con ella el gusto por la misma literatura: consagrada por los poderosos, la comedia hacía tranquilamente lo que esperaban de ella.

En efecto, los poderosos gozaban del teatro tanto como el pueblo, y no sólo, ciertamente, porque hallaban representados

8. "Sobre la dificultad conceptista", en su libro *Estilo barroco y personalidad creadora*, Anaya, Salamanca, 1966, p. 32.
9. López Pinciano, *Philosophia antigua poética* [1596], ed. A. Carballo Picazo, C.S.I.C., Madrid, 1953, t. 2, p. 208. Cf. Maravall, *op. cit.*, pp. 205-206: "Hay en eso un fenómeno de participación de la masa no distinguida en los valores literarios".
10. Dice Lope de Vega: "Usar lugares comunes, como engaños de Ulises, Salamandra, Circe y otros ¿por qué ha de ser prohibido, que ya son como adagios y términos comunes y el canto llano sobre el que se fundan varios conceptos..." (citado por J. F. Montesinos, Prólogo a las *Poesías líricas* de Lope, Madrid, 1925, t. 1, p. 15).
11. La mediocre o aun mala calidad estética de muchas comedias (cf. *supra*, nota 6) no se debe tanto a la necesidad de hacer concesiones al vulgo como al carácter masivo de la producción.

en el escenario sus ideales de vida. También para ellos el teatro era entretenimiento, deleite y... enseñanza. También para ellos significaba una evasión de la dura —y peligrosa— realidad de España, lo mismo que un aprendizaje de normas de conducta, cuya forzosa observancia era requisito de la estabilidad del sistema: no se debía herir al pueblo en su dignidad, no se podía humillar impunemente a Fuenteovejuna. Sin duda, los nobles y el clero vivían la experiencia teatral de manera distinta, pero ellos eran tan público de la comedia como la masa anónima. Y los dramaturgos los tenían muy en cuenta, como tenían en cuenta a la minoría de los “doctos”, de los letrados.

Dudosos ellos —como más tarde Díez Borque— de que el vulgo, tantas veces llamado “ignorante”, “necio”, “indocto”, captara los aspectos más refinados de su lenguaje, los dramaturgos sabían que entre el público había quienes podían entenderlo. Es significativo a este respecto el diálogo que el Teatro y el Forastero sostienen en el Prólogo de Lope de Vega a la Parte XVI (1621) de sus comedias. Dice el Teatro: “...nadie se podrá persuadir, con medio entendimiento, que *la mayor parte de las mujeres* que aquel jaulón encierra y *de los ignorantes* que asisten a los bancos entienden los versos, las figuras retóricas, los conceptos y sentencias, las imitaciones y el grave o común estilo”. Y responde el Forastero: “Algunos *doctos y cortesanos* habrá también que agradezcan a los poetas sus estudios”.¹² Lope, dice Montesinos, tenía que “satisfacer a otras gentes además de las que componen ese vulgo: las que disfrutaban de las sabias sentencias y los bellos versos... Había que dar a cada uno lo suyo”.¹³ He aquí, pues, el otro lado adonde miraba el Jano bifronte. Es probable que Lope subestimara la capacidad de comprensión de “las mujeres” y “los ignorantes”; lo que importa ahora subrayar es que también escribía para los “doctos y cortesanos” que sabrían agradecerle sus estudios; o sea, que él y sus contemporáneos estaban produciendo una literatura dramática —también novelística— que no era ni quería ser totalmente “literatura para las masas”, aunque lo fuera en buena medida.

* * *

12. Citado por José F. Montesinos, “La paradoja del ‘Arte nuevo’”, en sus *Estudios sobre Lope de Vega*, 2ª ed., Anaya, Salamanca, 1969, p. 12.
13. *Ibid.*, pp. 12-13.

A los doctos de la Academia de Madrid dedicó Lope de Vega, en 1609, su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, orgullosa justificación y sumaria exposición de su dramaturgia, bajo el irónico disfraz de una palinodia. Lope había comenzado a escribir comedias en la penúltima década del siglo xvi. Recogiendo los experimentos teatrales de ese tiempo, experimentando él mismo, había llegado a una fórmula, a un modo de escritura, que gracias a su genio y su fertilidad, prendió como lumbre en pajar. Ese era el “arte nuevo”; arte sí, aunque, por desviarse de los preceptos clásicos, fuera “contra el arte”. Mezclando heterodoxamente los atributos de la tragedia y la comedia (“que aquesta variedad deleita mucho”), dejando de lado la severa “unidad de tiempo”, es, como puede darse gusto al gran público, que desconoce los preceptos y sólo aspira al deleite:

...escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.¹⁴

En su *comedia* —término que ahora designa cualquier pieza teatral extensa, aunque sea trágica— Lope reduce a tres los cuatro actos tradicionales; consagra definitivamente el uso del verso e introduce una rica polimetría, que aprovecha las variadas formas de la versificación lírica. Diversifica la temática tomando asuntos de la novelística italiana, de la historia nacional y la historia clásica, de la mitología antigua y otras leyendas, de la Biblia y las vidas de santos. A menudo —sobre todo en las comedias de capa y espada— inventa el argumento. Busca casos sorprendentes, extraordinarios, que impresionen y conmuevan (“admiren y espanten”, como entonces se decía) y a la vez procura que los sucesos se mantengan dentro de los límites de lo posible (“guárdense de imposibles, porque es máxima / que sólo ha de imitar lo verosímil”).

Por estos y otros caminos llega Lope, junto con sus discípulos, al establecimiento de un código limitado, convencional, muchas veces repetido. Lo que mueve a los personajes es el amor, el honor y la religión, motivaciones que, a su vez, se someten cada una a un código particular, regido por la ideología dominante. La comedia se postula como espejo de la vida, pero, en términos ge-

14. El texto del “Arte nuevo” puede verse, por ejemplo, en *Biblioteca de Autores Españoles*, t. 38, pp. 230-232.

nerales, no refleja la vida real, cotidiana, sino los ideales de la aristocracia y de la iglesia, que ambos tienen interés en difundir y afianzar. La comedia deja poco campo al desarrollo libre de una problemática personal. No hay, propiamente, individuos, sino seres sociales, conformados por las normas deseadas. No es un azar que generalmente domine la acción sobre la caracterización. Tampoco es casual la ausencia casi total de reflexiones serias sobre la vida contemporánea (la sátira de costumbres se sitúa en el nivel cómico y es inofensiva). Lo que los personajes expresan de sí mismos son, más que ideas, sentimientos, vivencias emotivas. Así, la comedia es acción y es emoción. La primera, bien manejada, mantiene en suspenso la atención del público; la segunda lo conmueve y enajena.

Todo esto a través de un arte que descansa en el poder de la palabra. El teatro en la época de Lope —a la cual nos limitamos aquí— es poco espectacular. El escenario era elemental; los efectos de tramoya, generalmente sencillos; sólo los trajes solían ser vistosos. Más que para ver, el público iba a los corrales para oír;¹⁵ por algo el término más frecuente para designarlo era “los oyentes”.¹⁶ La acción misma no entraba sólo por la vista, sino que era transmitida a la vez por las palabras de los actores, y eran ellas las que servían de vehículo a las pasiones, las reacciones, los designios de los personajes. En su *Arte nuevo de hacer comedias* apenas si menciona Lope la actuación y el espectáculo; en cambio dedica versos y más versos a la manera como debe hablarse en el teatro y a lo que debe decirse, cuándo y dónde. Subraya la importancia de las figuras retóricas y pide la adecuación de las formas métricas a las diversas situaciones y a los contenidos de los parlamentos. El teatro del Siglo de Oro, pariente cercano de la poesía lírica por un lado, de la novela por otro, era un teatro eminentemente literario, era literatura escenificada.

* * *

15. En un Apéndice a *La cultura del barroco* (op. cit.), sostiene Maravall la preeminencia de la vista sobre el oído y la importancia primordial de los recursos visuales como medio de propaganda política. Pero en el teatro es sólo en los años 30 y a partir de Calderón cuando se desarrolla un arte escenográfico más complejo; y aun entonces, más que los elementos visuales y que “la voz y la música” (p. 502) sigue contando el poder de la palabra hablada.

16. Cf. J. Sentaurens, en [Varios], *Creación y público en la literatura española*, Castalia, Madrid, 1974, pp. 74 y s., nota 27.

Más de veinte años de vida tiene la “comedia nueva” cuando Juan Ruiz de Alarcón se incorpora a la vida teatral madrileña en 1614. Para entonces se habían representado centenares de piezas de Lope, Tirso, Guillén de Castro, Mira de Amescua, Vélez de Guevara y muchos otros. Alarcón adoptará plenamente las normas y convenciones de esa dramaturgia. ¿Plenamente? La crítica literaria viene afirmando desde hace más de un siglo, el carácter peculiar de la obra alarconiana. Ha habido, por lo visto, una necesidad de considerarlo como un caso especial. Muy debatida ha sido la idea de su “mexicanidad”, lanzada por Henríquez Ureña y ahora, al parecer, definitivamente superada;¹⁷ pero sigue viva la convicción de que su naturaleza de indiano, su defecto físico y las pullas de que fue víctima, tuvieron que incidir en su obra. Se le atribuye una actitud distanciada y crítica ante la realidad española, un no conformismo patente, se dice, en sus comedias. En ellas se descubren, además, rasgos que las apartan del teatro contemporáneo: creación de caracteres, marcada tendencia moralizadora, moderación, disciplina, sobriedad en la construcción... Como ha dicho Samonà, “se recurre a una especie de juicio particular, a una nueva dimensión valorativa, que sólo, entre los dramaturgos coetáneos, se aplica a Alarcón”.¹⁸ La mayoría de las supuestas peculiaridades de su obra, por un lado, no se dan en ella de manera constante —si es que se dan— y por otro se encuentran en comedias contemporáneas de otros autores. Voveremos sobre ello.

Sin duda, el teatro alarconiano presenta ciertos elementos, ciertos énfasis, matices, preferencias particulares, como ocurre con el de cada dramaturgo de la época. Dentro de ese arte, que bien puede llamarse colectivo, había un margen para lo individual. Desde luego vale la pena buscar en cada caso lo peculiar y específico. Vale la pena, con tal de que no olvidemos que, antes de Calderón, sólo hay un “arte nuevo de hacer comedias”, una escuela, un modo de hacer, que *básicamente* es igual —tenía que ser igual— en todos los dramaturgos.

17. Ver Carmelo Samonà, “Problemi e aspetti della personalità di Alarcón”, en Guido Mancini Giancarlo (ed.), *Il teatro di Juan Ruiz de Alarcón*, Università di Roma, Roma, 1953, pp. 35-67, y Antonio Alatorre, “Breve historia de un problema: la mexicanidad de Ruiz de Alarcón”, en *Antología MCC* (México City College), México, 1956 [versión ampliada en *Anuario de Letras*, México, 6, 1964, pp. 161-202, y en James Parr (ed.), *Critical Essays*, op. cit., pp. 11-43].

18. *Art. cit.*, p. 38 (traducción mía).

Por lo pronto, existe un factor externo que diferencia la producción alarconiana de la de sus colegas: el reducido número de comedias que salieron de su pluma. Son apenas veinte las que él mismo dio a la imprenta en dos tomos (1628 y 1634); otras tres se le han atribuido con buenos fundamentos (varias más sin ellos), aparte de las que puede haber escrito en colaboración con otros "ingenios", costumbre habitual —y sintomática— del teatro en el Siglo de Oro. Unas veintitrés comedias,¹⁹ frente al imponente nú-

19. Sobre su cronología se ha especulado mucho. No existen más datos seguros que la representación, en 1618, de *Las paredes oyen* y *Los favores del mundo*; la preparación para la imprenta de éstas y otras seis comedias incluidas en la *Parte primera*, antes del 29 de enero de 1622 (fecha de la Aprobación del volumen por Mira de Amescua); la representación de *Ganar amigos*, en 1621, y de *El Anticristo*, en 1623, y el hecho de que en 1625 o 1626 Alarcón dejó de escribir. Las diferentes ordenaciones cronológicas propuestas por Hartzenbusch, Fernández Guerra, Jiménez Rueda, Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y, sobre todo, Castro Leal, se basan en agrupaciones de las comedias según determinadas características y en la idea de que el arte de nuestro autor fue evolucionando por etapas en determinada dirección. A base de los datos existentes y de un método que ha probado su eficacia —el estudio estadístico de la versificación— Courtney Bruerton propuso una cronología con visos de solidez (cf. *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*, ed. A. Millares Carlo, 3 vols., Fondo de Cultura Económica, México, 1957-1968, t. 1, p. XXIX). Según ella el orden aproximado de composición de las veinte comedias publicadas por Alarcón sería:

Anteriores a 1617:

El desdichado en fingir
El semejante a sí mismo
Todo es ventura
Los favores del mundo
Las paredes oyen.

Anteriores a 1620:

La cueva de Salamanca
Mudarse por mejorarse
La prueba de las promesas
La verdad sospechosa.

Quizá escritas entre
1620 y 1622:

El tejedor de Segovia
La industria y la suerte
Ganar amigos
La manganilla de Melilla
El dueño de las estrellas
La amistad castigada
La crueldad por el honor.

mero que lanzaron al mercado sus contemporáneos. Estos, además, se ejercitaron en los otros géneros dramáticos: escribieron autos sacramentales, entremeses, bailes, loas, etc. Alarcón, que se sepa, no incursionó en esos terrenos. Tampoco, a diferencia de Lope, Tirso, Vélez de Guevara y otros, rebasó los límites de la escritura dramática: no fue novelista ni poeta (sus poesías de circunstancias no lo califican como tal).

En otras palabras, Ruiz de Alarcón fue mucho menos profesionalista de las letras que los demás dramaturgos de renombre. Recordemos también los motivos que, según sus propias palabras, lo llevaron a escribir teatro y su abandono de las letras en el momento de recibir un cargo público.

Unos doce años de actividad; unas veintitrés comedias. Y éstas, limitadas básicamente a dos tipos: la comedia de enredo o de capa y espada y la de asunto histórico-legendario. No le interesan los temas ni los personajes campesinos —que tanto apasionaron a Lope—, tampoco la mitología, ni las vidas de santos, ni las cuestiones teológicas. Escribe una sola —y fracasada— comedia de asunto religioso (bíblico), *El Anticristo*. Su versificación reduce, asimismo, las amplias posibilidades de la polimetría lopesca: “Alarcón fue un versificador poco imaginativo. Aunque emplea casi todos los tipos de estrofa que se encuentran en la comedia en general, muchos aparecen rara vez, y la mayoría —más del noventa por ciento— de los casi cincuenta y ocho mil versos de sus obras auténticas, son octosílabos, y de éstos, cerca del sesenta y cinco por ciento están en redondillas. En una de las comedias todo un acto está totalmente escrito en este metro”.²⁰ También la “musicalidad verbal” de un Lope, de un Tirso, aparece, pues, limitada.

Quizás escritas entre
1622 y 1625:

Los pechos privilegiados
El Anticristo
Los empeños de un engaño
Examen de maridos.

De las comedias atribuidas (que marcaremos con asterisco) se supone que **La culpa busca la pena y el agravio la venganza*, lo mismo que **Quien mal anda en mal acaba* son de las primeras que escribió Alarcón, mientras **No hay mal que por bien no venga* podría ser de los años 30 (posterior a la recopilación de la *Parte Segunda*) y, por lo tanto, el “canto de cisne” de Alarcón. Cf. W. Poesse, *op. cit.*, pp. 92-99.

20. W. Poesse, *op. cit.*, p. 103 (traducción mía).

Si el teatro de Alarcón se mueve en un ámbito más estrecho que el que estaba a disposición de los dramaturgos contemporáneos, adopta, sin embargo, todas las reglas de juego de la escuela lopesca. Las adopta, como antes dijimos, con algunos matices peculiares, con un énfasis mayor o menor en ciertos aspectos del caudal común. Muestra una especial preferencia por las comedias que Cervantes llamó "imaginadas",²¹ o sea, las de capa y espada, definidas por Bances Candamo como "aquellas cuyos personajes son sólo caballeros particulares, como Don Juan o Don Diego, etc., y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo".²² Precisamente este tipo de comedias que situaban los hechos en un espacio y un tiempo conocidos por el público, con personajes tipo —galanes y damas de la nobleza, criados y criadas— que resultaban familiares, centradas en las aventuras amorosas y con una acción movida, abundante en "lances" y suspenso, era el más favorecido por el auditorio de los corrales. Y aquí es donde Alarcón se sintió más a sus anchas y pudo desarrollar mejor sus facultades.

Dieciséis de las veintitrés comedias que se saben o se creen de Alarcón, son de capa y espada. Sus argumentos son inventados en la mayoría de los casos (*El desdichado en fingir*, *El semejante a sí mismo*, *Todo es ventura*, *Las paredes oyen*, *Mudarse por mejorarse*, *La verdad sospechosa*, *La industria y la suerte*, *Ganar amigos*, *Los empeños de un engaño*, *Examen de maridos*, **La culpa busca la pena...*). Los demás proceden de leyendas (*La cueva de Salamanca*, quizá *El Tejedor de Segovia*) o de fuente literaria (*La prueba de las promesas*, basada en un ejemplo de *El conde Lucanor*) o se relacionan con un episodio histórico (*Los favores del mundo*, **Quien mal anda en mal acaba*). La mayoría de estas comedias tienen lugar en alguna ciudad española (Madrid, sobre todo, pero también Sevilla, Salamanca, Alcalá) y en la época de Alarcón.²³ En ellas re-

21. *Quijote*, I, 48. Cervantes dividió las comedias en "imaginadas" y "de historia", clasificando así, de una manera simple y económica, el repertorio dramático de su época, que en siglos posteriores ha sido sometido a complejas y siempre cambiantes subdivisiones.

22. Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos* [1693], ed. D. W. Moir, London, 1970, p. 33. Bances Candamo también establece una clasificación muy sencilla de las comedias: son o "amatorias" o "historiales".

23. Sólo buscó ambiente exótico en *El desdichado en fingir* (que se desarrolla en Bohemia) y épocas pasadas en *Ganar amigos* (reinado de Pedro el

aparece insistentemente un mismo esquema, que, por cierto, se repite también en Tirso de Molina: el enredo se produce entre dos damas y tres galanes, uno de los cuales queda al final sin pareja (o con una no prevista).

Son sólo seis las comedias que desarrollan un asunto histórico o histórico-legendario. De Plutarco tomó el de *La amistad castigada*, que trata de Dionisio II de Siracusa (siglo iv a. de C.), y el de *El dueño de las estrellas*, donde se dramatiza la leyenda del legislador Licurgo. En el padre Mariana encontró referidos los sucesos de historia española que elaboró en *La crueldad por el honor* (Aragón, siglo xii), *Los pechos privilegiados* (reinado de Alfonso V, 994-1027), *La manganilla de Melilla* (Marruecos, siglo xv) y **No hay mal que por bien no venga* (reinado de Alfonso III, 866-911). En contraste con las comedias de otros autores que tratan sucesos del pasado español, "en Alarcón, indiferente al Romancero y a las viejas crónicas, ...la historia no es materia de inspiración por sí misma, sino en la medida en que puede ambientar y conferir mayor brillo y autoridad a los gentileshombres y a sus cuestiones de honor", como dice acertadamente Carmelo Samonà; "le falta el sentido de la aproximación al gran personaje mítico",²⁴ y, en buena medida, el de lo heroico. Los personajes suelen acercarse a los de las comedias de capa y espada, a esos "caballeros particulares" llamados simplemente Don Juan o Don García.

Sobre los personajes de Alarcón, la crítica ha hecho aseveraciones necesitadas de revisión (como ya han visto Mancini, Samonà, Poesse). Es un lugar común que nuestro autor es el creador de la *comedia de caracteres*, y que es ésta una de sus grandes innovaciones. Se ha llegado a decir que "estudia sus personajes con escrupuloso detenimiento y con una sicología realista única en el teatro de su siglo", que todas sus obras son comedias de caracteres y que en ellas la trama y la acción desempeñan un papel secundario.²⁵ Nada más falso, sin embargo.

Las comedias de Ruiz de Alarcón, como casi todas las de su época, conceden la primacía a la acción y dejan poco espacio a la caracterización. Suele haber, en Alarcón, como en los demás

Cruel), *El Tejedor de Segovia* (reinado de Alfonso VI), *Los favores del mundo* (siglo xv).

24. *Art. cit.*, p. 58.

25. *Cf. W. Poesse, op. cit.*, pp. 109 y 158, nota 9.

dramaturgos, un cierto grado de individualización, aparte de intuiciones psicológicas, ya momentáneas y dispersas, ya más desarrolladas. Pero no sólo no existen personajes “de cuerpo entero”, sino que las figuras, las más veces, son eso: figuras, piezas en un juego de ajedrez, peones o torres o reinas, cada una con su rol asignado y sus acciones y vivencias preestablecidas. Cuando se habla del Alarcón creador de caracteres se piensa, sobre todo, en el Don García de *La verdad sospechosa*, y en Don Domingo de Don Blas de **No hay mal que por bien no venga*. Son, de hecho, los únicos realmente individualizados. Pero individualizados ¿en qué sentido?

Don García es un “mentiroso”, o más bien, un joven con una imaginación desbocada, que lo lleva una y otra vez a inventarse su vida. Don Domingo, por su parte, es un excéntrico que busca su comodidad por sobre todas las cosas, a despecho de las normas sociales. Obsérvese bien: se trata de dos personajes no típicos, sino extravagantes, raros; su rareza reside en un rasgo peculiar que no se encuentra, o no de manera tan concentrada, en el común de las gentes. Son, pues, personajes marcados por una determinada anomalía.²⁶

Ahora bien, esta peculiar forma de “caracterización” —si así puede llamarse— se encuentra aquí y allá en comedias de otros autores. Ya es el Juan Labrador de Lope, el “villano en su rincón”, que se ha encaprichado en “no ver al Rey jamás”, a pesar de que éste pasa a menudo por su aldea; ya es la “dama boba”, con su patológica simpleza; ya la varonil, desamorada y narcisista Serafina creada por Tirso (*El vergonzoso en palacio*); ya la poderosa figura del Burlador o la aún más imponente de Paulo en *El condenado por desconfiado*. Estos y otros personajes extraños, de variadas dimensiones, no hacen sino encarnar, en el nivel de los personajes, el principio neoaristotélico de la *admiratio*, de la sorpresa e impresión que el artista debe causar en su público a través de fenómenos inesperados, fuera de lo común, desorbitados a veces. “Es natural en

26. No es el caso del Don Mendo de *Las paredes oyen*, mencionado a veces entre los “caracteres” creados por Alarcón. Lo que vemos en él es la exageración de un vicio común —la maledicencia—, que lo tipifica más de lo que lo individualiza. Sobre la personalidad de Don García, ver el bonito trabajo de E. C. Riley, “Alarcon's *Mentiroso* in the Light of the Contemporary Theory of Character”, en J. A. Parr (ed.), *Critical Essays*, op. cit., pp. 225-236.

todos el deseo de saber cosas nuevas, extrañas, admirables, diversas..." decía Cristóbal Suárez de Figueroa, contemporáneo de Ruiz de Alarcón.²⁷

Los citados personajes de Alarcón caen, pues, dentro de esta órbita. No son personajes "caracterizados" en el sentido moderno de la palabra; no son seres psicológicamente complejos. Además —y esto es importante— ni Don García ni Don Domingo determinan sustancialmente la acción de la obra. Se dice siempre que las "mentiras" de Don García son las causantes del enredo y del desenlace, pero éstos surgen tanto o más a consecuencia del *quid pro quo* inicial —la mujer amada se llama Jacinta y no Lucrecia, como cree García—, de otros azares y de las maquinaciones de Jacinta. En cuanto a las excentricidades de Don Domingo, no inciden para nada en la trama. Si entendemos por comedia de caracteres aquélla en la cual la psicología del protagonista decide el desarrollo de la acción, Alarcón no ha escrito una sola comedia de ese tipo.

Hay otro personaje sorprendente: la Jimena de *Los pechos privilegiados*, la vieja nodriza pintoresca y valiente (una de las pocas figuras rústicas creadas por Alarcón); pero, a pesar de dar nombre a la obra, su papel es secundario. Un caso distinto: el Tello de *Todo es ventura*, criado e hidalgo pobre, que hace el papel de galán al mismo tiempo que el de gracioso: la sorpresa viene aquí, no del personaje mismo, sino porque se contraviene la tradicional división de roles.

En general, el repertorio de los personajes alarconianos no rebasa los límites de las convenciones teatrales contemporáneas (más bien, las reduce, puesto que no hay protagonistas campesinos, sino

27. Maravall dedica interesantes páginas a este fenómeno, que considera típicamente barroco y en el que ve un medio más de manipular al público. Dice, entre otras cosas: "... en la política, en la religión, en la filosofía, en la moral, se trata de cerrar el paso a toda novedad... Mas... se le deja campo libre allí donde la amenaza del orden que traiga consigo no sea grave... El arte, la literatura, la poesía, siguen exaltando la novedad, y por el cauce de esas actividades se da salida al gusto por lo nuevo de ciertos grupos sociales"; "bajo la apariencia de una atrevida novedad que cubre por fuera el producto, se hace pasar una doctrina... cerradamente antiinnovadora, conservadora. A través de la novedad que atrae el gusto, pasa un enérgico reconstituyente de los intereses tradicionales" (*op. cit.*, pp. 452-453). Cf., también, Margit Frenk, "El personaje singular: un aspecto del teatro del Siglo de Oro", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26 (1977), 480-498.

sólo galanes y damas de la nobleza). También los *graciosos* de Alarcón, supuestamente distintos de los que aparecen en otras comedias, tienen todos, cada uno en su modalidad específica, hermanos gemelos en las obras de los demás dramaturgos.²⁸

Como particularidad de Ruiz de Alarcón puede señalarse su tendencia a pintar a sus figuras principales ya de blanco, ya de negro, sin matizaciones. Muestra preferencia por los héroes que son un dechado de nobleza, valor, lealtad, generosidad, sin mácula alguna. En *Ganar amigos*, el marqués Don Fadrique sigue protegiendo a un homicida al que ha prometido amistad aun después de saber que la víctima es su propio hermano; otro marqués del mismo nombre podrá verse en *Examen de maridos* compitiendo en nobleza y amistad con su rival en amores, el conde Carlos, y en *El Tejedor de Segovia* no hay desventura que quebrante la fidelidad que se guardan Pedro Alonso y Garcerán. También las protagonistas femeninas son modelo de virtud y de honestidad. Como dice Díez Borque, "los poetas dramáticos apoyaron y extendieron la ficción que asimilaba íntimamente la nobleza del alma y la nobleza de sangre... Por el mero hecho de ser noble se poseen una serie de virtudes".²⁹ El estereotipo es general; lo alarconiano reside en su frecuente esquematización y simplificación. Esta se extiende a los antagonistas: hombres radicalmente viles, mujeres pérfidas que se desviven por separar a los enamorados. También ellos pertenecen a la aristocracia, pero son el ejemplo a rehuir. Aquí Alarcón recarga las tintas, al parecer con el doble propósito de crear contrastes dramáticos y de moralizar; moraliza quizá desmedidamente, a fuer de predicador; y, claro, no hay noble que no reciba el castigo merecido.

Hay un conocido pasaje de *La verdad sospechosa* (y otro muy parecido en *El Tejedor de Segovia*) donde el padre recrimina al hijo por su conducta deshonrosa:

Don Beltrán: ¿Sois caballero, García?

Don García: Téngome por hijo vuestro.

Don Beltrán: ¿Y basta ser hijo mío
para ser vos caballero?

28. Como bien ha mostrado Joseph H. Silverman en "El gracioso de Juan Ruiz de Alarcón y el concepto de la figura del donaire tradicional", J. A. Parr (ed.), *Critical Essays*, op. cit., pp. 187-195.

29. Op. cit., p. 277.

Don García: Yo pienso, señor, que sí.

Don Beltrán: ¡Qué engañado pensamiento!
Sólo consiste en obrar
como caballero el serlo.
¿Quién dio principio a las casas
nobles? Los ilustres hechos
de sus primeros autores.
Sin mirar sus nacimientos,
hazañas de hombres humildes
honraron sus herederos.
Luego en obrar mal o bien
está el ser malo o ser bueno.

.....
..... Luego si vos
obráis afrentosos hechos,
aunque seáis hijo mío,
dejáis de ser caballero;
luego si vuestras costumbres
os infaman en el pueblo,
no importan paternas armas,
no sirven altos abuelos...

(versos 1396-1428).

De aquí ha nacido otro mito: el de un Alarcón crítico de la nobleza hereditaria, del código establecido; un Alarcón no conformista. Pero no hay que dejarse engañar. Lo que se está diciendo en esos versos es que el noble debe actuar como lo que es: no se le permite trasgredir el código de conducta de su clase. También se dice que alguna vez "hazañas de hombres humildes" los han elevado al rango nobiliario. Las dos ideas eran importantes para la propaganda ideológica que a través del teatro hacían los grupos en el poder. Por una parte —lección para la aristocracia— había que hacer ver que era peligroso, dado el descontento latente en la población, que los nobles hicieran un mal papel; por otra, "la comedia quiere desplegar ante su abigarrado y mezclado público un panorama de oportunidades de promoción", recalcando, a la vez, que los casos de ascenso social "son individuales y tienen carácter de excepción".³⁰

30. J. A. Maravall, *Teatro y literatura*, op. cit., pp. 58 y 60.

La ortodoxia de esos versos alarconianos queda confirmada por el hecho de que ahí mismo se reafirman rotundamente los conceptos tópicos del honor, como patrimonio de la nobleza y como valor social (honor = "opinión", prestigio): "¿Posible es que tenga un hombre / tan *humildes* pensamientos?; "Vuestras costumbres / os *infaman* en el pueblo" (*La verdad sospechosa*, vs.1424 s., 1444 s.); "Por una mujer *humilde*, / con hombre que *menos vale* que vos ¿la *opinión* / y vida ponéis a riesgo?" (*El Tejedor de Segovia*, vs. 591-594). La verdad es que Alarcón maneja el tema del honor de manera más rígida y aristocratizante que los otros dramaturgos contemporáneos. Si éstos mostraron a plebeyos con conciencia de su honor, no hay obra de Alarcón donde asome siquiera tal idea. Tampoco denuncia él, por su crueldad e injusticia, la "dura ley" del honor, ni presenta jamás el tan frecuente conflicto dramático entre éste y la conciencia íntima del individuo.

Alarcón no problematiza el honor, como lo hacen otros. Y no le interesa convertirlo en resorte básico de la acción. En *La crueldad por el honor* la deshonra conyugal de Nuño Aulaga es, apenas, la motivación inicial de su actuación; al deseo de venganza se superpone luego la ambición desmedida que lo convierte en usurpador del trono y, con ello, en el villano de la obra. El único verdadero drama del honor de Alarcón es *El Tejedor de Segovia*, obra única también en otros sentidos. El protagonista es un artesano; el contrincante, un conde. Pareceríamos estar, por una vez, en el ámbito de dramas como *Peribáñez* o *Fuenteovejuna*; también aquí el poderoso atenta contra el papel que debe representar en la sociedad al enamorarse de una mujer humilde y perseguir cruelmente a su amante para cumplir su gusto. Pero muy pronto se insinúa (vs. 394 ss.) y al final se revela que el tejedor Pedro Alonso es en realidad un caballero noble que se ha disfrazado para restituir el honor de su familia. No hemos salido, pues, del estrecho ámbito del honor nobiliario.³¹

31. Ya el extraordinario arrojio de "Pedro Alonso" hacía sospechar su origen aristocrático: "Por Dios, que lo dije luego, / que tejedor tan valiente / ocultaba algún secreto" (vs. 2729-31). Por lo demás, el propio "tejedor", decidido a secuestrar a una supuesta aldeana, le dice: "¿Qué honor ha de tener una villana...?" (v. 1462), y cuando ella insinúa que es noble, él se declara "inclinado a ampararte, si mereces / en lo que ocultas más que en lo que ofreces" (vs. 1465-72). Finalmente se casará con su concubina "pues eres / de noble sangre..." (vs. 2914 s.).

Si debemos renunciar a la idea de un Alarcón crítico de los valores de la sociedad española, también hay que poner en entredicho su catalogación como creador de la comedia moral en España. Es cierto que moraliza con frecuencia; pero, por un lado, "el escaso contenido... [moral] en su obra es inocuo, tópico y generalizador, para no comprometerse en ninguna crítica específicamente significativa";³² por otro lado, como dice Mancini-Giancarlo, "ninguno de los elementos que componen la moral alarconiana se convierte por sí solo en motivo dramático".³³ Es decir, que no hay comedia suya cuya trama y cuya acción descansen realmente en una tesis moral. Tampoco *La verdad sospechosa*: las patrañas de Don García indignan a su padre, pero no a su público, el cual, por lo contrario, se deleita con la desenfrenada imaginativa del galán y siente injusto el castigo final. La moraleja parece tanto más postiza cuanto que el propio padre ha querido hacer trampa.³⁴ Si esta comedia y algunas otras de Alarcón parecen obras de tesis por la insistencia con que éstas se subrayan, no dejan de ser comedias de capa y espada, en las cuales lo que cuenta son las complicaciones de la acción, a su vez motivadas por los enredos amorosos.

El amor es, en efecto, el resorte principal del teatro de Alarcón. Lo adopta como lo encuentra, con todo su aparato de convenciones, con las actitudes, las conductas, el lenguaje típicos, derivados en buena parte del concepto y la poesía del "amor cortés". El amor refleja, por un lado, la situación vasallo-señor (amar es *servir*; la amada es el *dueño*, al que se rinde *vasallaje*), por otro, la actitud del devoto ante Dios y la Virgen (se *adora*, *venera*, *idolatra* a la amada, que es *deidad*, *ídolo*, *templo*, *altar*, *ara...*). Fuerza impetuosa que se apodera del ser humano, venciendo a la razón —véase, por ejemplo, cómo deshace los calculados planes de Inés en *Examen de maridos*—, el amor brota, en general, súbitamente y a primera vista, provocado siempre por la belleza. El rechazo del ser amado, los celos, el pundonor, las ligas de amistad con el rival, ocasionan la confusión y los conflictos internos del enamorado.

32. J. A. Maravall, *Teatro y literatura*, op. cit., p. 32.

33. *Op. cit.*, p. 27.

34. Dice Margaret Wilson (*Spanish Drama of the Golden Age*, Pergamon, Oxford, 1969, p. 134): "Las normas morales del teatro de Alarcón, visto en conjunto, no son más elevadas que las que se encuentran en las obras de sus contemporáneos" (traducción mía).

Al código del amor cortés —centrado en la vivencia del hombre— el teatro añade la dimensión femenina (que ha encontrado desarrollada ya en la novelística y parcialmente en la poesía), aunque trasladando a la mujer casi la misma óptica antes sólo masculina. También añade en ocasiones el lado frívolo del amor y la posibilidad de un súbito desenamoramiento, opuesta al amor cortés. Otro ingrediente nuevo: la culminación del amor en el matrimonio, que disminuye su original calidad de amor-deseo.

Alarcón pone en escena toda esta concepción y utiliza el lenguaje de la poesía cortesana medieval (matizado a veces con imágenes petrarquistas y también con giros gongorinos). Son típicos pasajes como:

Encontrados pareceres
han dado a mis pensamientos
esperanza en los tormentos
y temor en los placeres.

(*Mudarse por mejorarse*, vs. 961-964)

¿Qué delito cometí
en *quererte*, ingrata fiera?
¡*Quiera* Dios...! Pero no *quiera*,
que te *quiero* más que a mí.

(*Las paredes oyen*, vs. 309-312).

Con todo, hay en Alarcón algunas variaciones dignas de atención. No es sólo la frialdad emocional de sus enamorados, que los críticos han observado, sino también el carácter más bien pragmático y racional de sus galanes y sus damas en cuestiones de amor y el peso que sobre ellos tienen la posición social (la "calidad") y económica, la virtud, el honor. Inconcebible en las comedias de nuestro autor el amor-pasión que lleva a ciertos personajes de Lope y Tirso a contravenir las normas sociales. Inconcebible la relación amorosa entre un noble y una villana o viceversa, que también se da a veces en esos y otros dramaturgos. Para los personajes alarconianos cuentan, incluso, las diferencias de rango dentro de la jerarquía aristocrática: el marqués acabará siempre ganándole la partida al simple caballero.

En Ruiz de Alarcón, el amor, como el honor, se da por sentado. No se habla de lo que es en cuanto experiencia humana —gran

diferencia con respecto a Lope. Tampoco se deja mucho campo a la efusión lírica. En general, basta decir, en unos cuantos versos, que se está enamorado, que la amada o el amado es un dechado de virtudes y belleza, que se sufre. Lo demás es acción, es el ir y venir del enredo, con sus rivalidades, sus intrigas, sus malentendidos y errores, con sus azares de fortuna. Más que los afectos, es esto lo que crea la tensión dramática y el suspenso.

Lope y Tirso eran maestros en despertar la *admiratio* a través de novedosas y a veces prohibidas situaciones amorosas. Diana, en *El perro del hortelano* (Lope), acaba casándose con su humilde secretario; las heroínas de Tirso acogen en su dormitorio a galanes. Alarcón es en esto, como en otras cosas, más tradicional y conservador. Sus maneras de causar sensación son distintas; la preferida es la magia. En nada menos que seis comedias (*La cueva de Salamanca*, *La prueba de las promesas*, *La manganilla de Melilla*, *El dueño de las estrellas*, *El Anticristo* y *Quien mal anda en mal acaba*) hay hechicerías que provocan transformaciones, apariciones y desapariciones súbitas y otros portentos. El tema parece haberle interesado, como a muchos de sus contemporáneos;³⁵ se ve que le dedicó muchas horas de estudio. La magia le sirvió como recurso dramático y para lograr efectos de tramoya. Por alguna razón, sin embargo, las mencionadas comedias, salvo *La prueba de las promesas*, pertenecen a la parte menos lograda de su teatro.

Acertó, en cambio, en esa otra comedia efectista que es *El Tejedor de Segovia*. La "novedad y extrañeza" se consigue aquí con la abundancia y variedad de hechos imprevisibles, en rápida sucesión, con las temeridades del protagonista y con la escenificación del bandolerismo, tema que interesó al teatro del Siglo de Oro por sus posibilidades dramáticas y por sus implicaciones sociales.³⁶

35. Ver Maravall, *La cultura del barroco*, op. cit., pp. 145, 458 s., 477, passim; Inoria Pepe, en G. Mancini Giancarlo, (ed.) *Il teatro di Juan Ruiz de Alarcón*, op. cit., pp. 69-121, y Augusta Espantoso Foley, *Occult Arts and Doctrine in the Theater of Juan Ruiz de Alarcón*, Droz, Genève, 1972.

36. Cf. A. A. Parker, "Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro", *Arbor*, 43-44 (1949), pp. 395-416, y (en inglés) en J. E. Varey (ed.), *Critical Studies of Calderon's Comedias*, Tamesis, 1973, pp. 151-168. Dice Maravall (*La cultura del barroco*, p. 115: "Toda una serie de obras dramáticas pretenden hacer ver cómo hasta ahora el bandolero opera la fuerza integradora de los valores sociales". Pedro Alonso, convertido en asaltante, acabará luchando con sus hombres para salvar "al Rey, a la patria, al cielo..." (vs. 2767-2769), y, por supuesto, será perdonado y premiado por el monarca.

El Tejedor de Segovia tuvo éxito: todavía seguía imprimiéndose en el siglo xviii.³⁷ y parece haber sido la primera pieza de Alarcón que se representó en México, muy a fines de ese siglo. Antes de que su autor la publicara, había aparecido en edición pirata, según declaraciones suyas. Lo mismo había ocurrido con otras tres comedias que hoy consideramos de las mejores que escribió: *La verdad sospechosa*, *Examen de maridos* y *Ganar amigos*.³⁸ Después de su muerte se reeditaron, ya en volúmenes colectivos, ya en "sueltas", la mayoría de las piezas que él había incluido en sus dos partes, además de las que se le atribuyeron. Esto no constituye por sí mismo una prueba de gran popularidad. Más reveladores serían los testimonios de repetidas representaciones, pero no sabemos siquiera si podemos creer a Alarcón cuando asegura que *todas* las comedias que publicó pasaron "la censura del teatro" y "por los bancos de Flandes... del teatro de Madrid". Sólo consta que se representaron —una vez— cuatro obras suyas. ¿Será verdad lo que el malicioso Lope, al parecer aludiendo a Alarcón, dice de aquel poeta que "ha compuesto veinte y siete comedias [y] no halla quien se las presente"?³⁹ En todo caso, es probable que ni los empresarios teatrales ni los editores se las arrebataran de las manos. En la Parte Segunda confiesa nuestro autor que "nadie ha solicitado" su publicación.

Mucho éxito no tuvo, evidentemente. Y esto no creo que se deba a la hostilidad que suscitaron su deformidad y su naturaleza de indiano, ni a su supuesto "retramiento"; tampoco al carácter ni a la calidad de su teatro. Sino simplemente al hecho de que escribió poco y de que por ello su nombre fue poco conocido entre el gran público de los corrales: circunstancia fatal en un mercado de consumo masivo. No veo otra razón posible. La mayoría de las

37. En 1745 se publicó otra comedia con el título de *Primera parte del Tejedor de Segovia*, que desarrolla los incidentes que preceden a la acción de la pieza alarconiana, la cual a partir de entonces se publicó como "Segunda parte". La atribución de la "primera" a Alarcón no tiene fundamentos sólidos. Cf. W. Poesse, *op. cit.*, pp. 78 y 154, nota 43).

38. Entre las comedias de Lope de Vega (Parte XXII, de 1630, y Parte XXIV, de 1632 y 1633). En el prólogo a su *Parte segunda* (1634) Alarcón dice que *El Tejedor de Segovia*, *La verdad sospechosa*, *Examen de maridos* "y otras" "han sido plumas de otras cornejas". Los datos bibliográficos de las ediciones pueden verse en la Cronología de Ruiz de Alarcón que figura al final de este libro.

39. A. Castro Leal, *op. cit.*, p. 39.

comedias alarconianas debían ser plenamente aceptables para los espectadores contemporáneos. Cumplían, como hemos visto, con las leyes internas de la “comedia nueva”; eran fieles —más que muchas de Lope, Tirso y otros— a los códigos sociales. Transmitían la visión optimista que el teatro debía y quería dar de la vida (el optimismo que Alfonso Reyes consideraba característica suya, es el de todo el teatro del Siglo de Oro). Su “crítica de las costumbres” —que se ha proclamado como otro rasgo muy suyo— es la habitual y tan inocua como la de sus colegas dramaturgos. Su tendencia a moralizar, quizá más acentuada, no rebasa tampoco los límites de lo general y permitido al teatro. En todo se mostró Alarcón dócil y conformista. “Adonde fueres haz lo que vieres” podría ser el título de una comedia sobre la vida de nuestro personaje.

En cuanto a la calidad artística de su teatro —vista desde nuestra perspectiva actual—, Alarcón era tan desigual como Lope, Tirso, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla. Escribió comedias excelentes junto a otras mediocres o definitivamente malas. Creo que es una falacia pensar que, porque escribió poco, trabajó cada una de sus comedias con especial esmero: es probable que lo hiciera con las mejores; otras tienen defectos parecidos o iguales a los de quienes producían masivamente. Muchos de esos defectos coinciden con la pintura nada halagüeña que Margaret Wilson ha trazado de las comedias de enredo de Tirso. Hay comedias “recargadas de materiales”, como *La cueva de Salamanca*, *El desdichado en fingir*, *La amistad castigada*, *Los empeños de un engaño*, *Los favores del mundo*, en las cuales “los embrollos causados por la simulación, los cambios de identidad, los disfraces y las mudanzas en los sentimientos, son imposibles de seguir, y la trama descansa demasiado en pretextos baladíes y en francas mentiras que no tienen adecuada justificación”.⁴⁰ De *La manganilla de Melilla*, *El Anticristo*, **La culpa busca la pena...*, *El dueño de las estrellas*, *La amistad castigada*, puede decirse que ha faltado la inspiración; que el autor no “cree suficientemente en sus situaciones como para encontrarles su patetismo”; que “se queda fuera, diseñando sus tramas cerebralmente, acudiendo a su saco de trucos para extraer de él personajes y enredos y manipulando todo aquello como un titiritero”.⁴¹ Con todo, aun en esas obras, básicamente malas, encon-

40. Margaret Wilson, *op. cit.*, pp. 95, 97 (traducción mía).

41. *Ibid.*, p. 97.

tramos alguna escena excelente y momentos en que el diálogo adquiere la agilidad y la gracia que caracterizan al buen Alarcón.

En comedias más inspiradas, mejor construidas, menos recargadas de elementos, solemos hallar, por otra parte, ciertos defectos que se dirían típicamente alarconianos, como esa tendencia de sus personajes a explicar con exceso el por qué y el cómo de sus acciones o la complacencia con que alaban insistentemente su propio valor. Y luego esa manía suya de razonarlo todo, como si estuvieran leyendo cátedra...

Es patente en Alarcón el predominio del lenguaje discursivo sobre el emotivo. Exceptuando algunos parlamentos intensos y convincentes, el amor, como tan bien ha dicho Castro Leal, es en Alarcón "un fuego retórico en que se queman las palabras sin que lo sepa el corazón".⁴² Con esto se relaciona obviamente la falta de lirismo, que lo aleja de la mayoría de los dramaturgos contemporáneos, y también la ausencia del canto, de esa poesía cantada que intensifica la sensualidad de tantas comedias del Siglo de Oro. En Alarcón no hay casi sensualidad.

El mejor Alarcón es hábil creador de diálogos chisporroteantes, sabrosamente ingeniosos, en los que el habla cotidiana alterna con el ágil discreto cortesano y con momentos de expresión densa, epigramática. Los muchos apartes —nadie más usó tanto de ese recurso— enriquecen el dinamismo del diálogo y del movimiento escénico. El mejor Alarcón es también el forjador de tramas divertidas. Manejando diestramente los diversos hilos simultáneos, anudándolos y desanudándolos, va conduciendo al público por los sinuosos caminos del enredo, manteniendo en vilo su atención, hasta hacerlo caer en la inesperada sorpresa del desenlace. Es, en suma, un excelente artífice de la construcción dramática y un hábil malabarista del lenguaje teatral.

Pero se le ha hecho un flaco servicio al etiquetarlo como "uno de los cuatro grandes". Ello lleva irremediablemente a comparar sus mejores comedias con las mejores de Lope, Tirso y Calderón. Y en esa comparación nuestro autor, pese a todas sus excelencias, sale perdiendo. Las grandes obras dramáticas del xvii son de alguna manera *poemas*. No nos estamos refiriendo al hecho de que estén

42. Antonio-Castro Leal, *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra*, op. cit., p. 100.

escritas en verso, sino a una dimensión más profunda: a la existencia de una complejidad y riqueza específicamente poéticas, de una pluralidad de planos entre los cuales se tejen misteriosas correspondencias. Hay imágenes, metáforas, símbolos que irradian sentido, hilos de significación que se tensan hacia otras imágenes y hacia el contenido mismo de la obra. Pensemos, para sólo citar un ejemplo conocido, cómo en *El caballero de Olmedo* de Lope va brotando, bajo apariencias inofensivas, el tema de la muerte; cómo surgen una a una las fatales premoniciones del final con la reiterada alusión a un peligro, a un atrevimiento, un error, un castigo, y con la simple mención de las palabras *sombra*, *fantasma*, *noche*, *locura*, que luego se convierten en presencias y hechos verdaderos. Pensemos en la obsesiva y obsesionante aparición de motivos como los ojos, el mirar, el no ver; los pies, el caminar, el ir y venir, que fundidos con la idea de vida-muerte, se concentran en los trozos líricos, multiplicando sus sentidos, ensamblando el lenguaje con la acción y con los personajes en un todo compacto y poemático.

Nada análogo encontramos en Juan Ruiz de Alarcón. Sus textos se van desplegando lineal, horizontalmente, en un solo plano unívoco, las imágenes y metáforas son adornos eventuales. Todo, en sus piezas mejores, está bien trabado y bien hablado; hay ingenio, hay penetración psicológica, hay amenidad. Pero falta la dimensión que convierte a un dramaturgo en un gran artista. Estaremos mejor con Alarcón si no le pedimos lo que es injusto pedirle. Leámoslo y gocémoslo como merece ser leído y gozado.

Margit Frenk

El Colegio de México

FRAY BERNARDINO DE SAHAGUN Y SUS INFORMANTES INDIGENAS*

JOSÉ LUIS MARTINEZ

I

1. VIDA DE SAHAGUN

Bernardino de Sahagún fue el historiador y el etnólogo que más profunda y minuciosamente nos acercó al conocimiento de las cosas y de la mente de los hombres del México antiguo. Nada preciso sabemos de los primeros años de su vida, como si el voto de pobreza hubiera hecho desaparecer también su vida anterior. El nos refiere que nació, se supone que hacia 1499, en la villa de Sahagún, en Campos, de la provincia de León. Afirmóse, sin prueba conocida (J. C. Beltrami, *Le Mexique*, París, 1830, t. I, p. 169), que su apellido antes de profesar era Ribeira, especie que repitió Alfredo Chavero (*México a través de los siglos*. México 1887, vol. I, p. xxxiii). Hacia 1512-1514 inicia sus estudios en la Universidad de Salamanca; entre 1516 y 1518 profesa en la Orden de San Francisco, en el convento de Salamanca, y hacia 1524 se ordena. En 1529 pasa a la Nueva España, con fray Antonio de Ciudad Rodrigo y otros diecinueve religiosos. Al igual que Olmos, Motolinía y Durán nunca volverá a España y México será su segunda patria.

Sus primeras labores en la Nueva España serán la evangelización y la enseñanza. En 1530-1532 está en el convento de Tlalmanalco como guardián y presencia un arrobamiento de fray Martín

* Este ensayo está constituido por dos fragmentos del extenso prólogo de José Luis Martínez, a la edición de la *Historia general de cosas de Nueva España*, de fray Bernardino de Sahagún, que prepara la Biblioteca Ayacucho de Venezuela.

de Valencia (Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, lib V, 1ª parte, cap. xi). Probablemente, también como guardián, pasa en 1535 al convento de Xochimilco, sobre cuyo patrono, san Bernardino de Siena, escribió en lengua mexicana una vida, hoy perdida. El mismo Sahagún refiere (*Historia general*, lib. XI, cap. xii, apéndice 5) la siguiente hazaña que sin duda ocurrió por entonces:

“Hay otra agua o fuente muy clara y muy linda en Xochimilco, que ahora se llama Santa Cruz, en la cual estaba un ídolo de piedra, debajo del agua, donde ofrecían *copal*. Yo vi el ídolo y entré debajo del agua para sacarle, y puse allí una cruz de piedra que hasta ahora está allí en la misma fuente”.

Al año siguiente se encuentra ya en la ciudad de México para ser uno de los organizadores y primeros maestros del colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, donde enseña latín a los escolares indios, algunos de los cuales serán más tarde sus colaboradores. En estos primeros años de su vida en México aprende la lengua *náhuatl*, “tan bien —dice Mendieta (lib. V, 1ª parte, cap. xli)— que ningún otro hasta hoy se le ha igualado en alcanzar los secretos de ella”. y comienza a interesarse en el estudio del México antiguo, como una base que considera indispensable para combatir la idolatría. García Icazbalceta ha hecho, al respecto (*Bibliografía mexicana del siglo XVI*, ed. 1954, p. 328), una conjetura muy sugestiva aunque haya sido puesta en duda. El padre Sahagún pudo iniciar el estudio del *náhuatl* en el mismo barco en que vino de España a México. Por Antonio de Herrera (*Década IV*, lib. 6, cap. 4) sabemos que Carlos V dispuso el regreso a su patria de los indios que había llevado Cortés y “encargó a fray Antonio de Ciudad Rodrigo que tuviese cuidado de que fueran bien tratados en el camino”. Y como Sahagún venía con el padre Ciudad Rodrigo, pudo iniciar su aprendizaje del *náhuatl* con tan buenos maestros.

En 1539, siendo aún maestro en el Colegio de Tlatelolco, intervino Sahagún como intérprete en el proceso por idolatría contra el cacique de Tezcoco, don Carlos Chichimecatécotl, nieto de Nezahualcóyotl, proceso en el que el cacique fue condenado y ajusticiado; e intervino asimismo como traductor en otros procesos semejantes (Luis Nicolau d'Olwer, *Fray Bernardino de Sahagún*, 1952, pp. 34-35, y *Procesos de indios idólatras y hechiceros*, Archivo General de la Nación, México, 1912, pp. 113, 131).

Hacia 1540 realiza algunos viajes por el valle de Puebla: Huexotzingo y Cholula, y en esta ocasión, o años antes durante su estancia en Tlalmanalco, asciende al Popocatepetl y al Iztaccíhuatl (*Historia general...*, lib. XI, cap. xii, Nº 6, 43-44). En este mismo año de 1540 escribe su primera obra en náhuatl, un *Sermonario de dominicas y de santos*. La gran peste de 1545-1546 lo encuentra en el convento de Tlatelolco, y refiere que él enterró más de diez mil cuerpos (*Historia general...*, lib. XI, cap. xii, Nº 7, 4). Muchos de los alumnos del colegio también mueren por la enfermedad y el hambre. Sahagún se contagia y se ve "muy al cabo" por lo que es llevado para su curación a la enfermería del convento grande de San Francisco en México.

"En su juventud —dice Mendieta (lib. V, 1ª parte, cap. xli)— fue guardián de los principales conventos" franciscanos, pero luego renunció a los cargos directivos y administrativos para sólo ocuparse de su obra. Sin embargo, en 1552 firmó, junto con otros dignatarios de su provincia, como definidor, una carta dirigida al emperador (*Cartas de Indias*, doc. XXI, t. I, pp. 121-122). Refiere Torquemada (lib. XX, cap. xlvi) que por su belleza varonil se le mantenía alejado de la curiosidad de las mujeres de la Nueva España.

A partir de la fecha, cercana a 1547, en que comienza la recopilación de informaciones acerca de la cultura indígena, la vida de Sahagún se confunde con el proceso de su investigación cultural, y a lo largo de más de cuarenta años y hasta su muerte se consagra casi exclusivamente a ella. Además de las tres etapas, o cedazos como él los llamaba, de la elaboración de su obra, que se sitúan en los conventos de Tepepulco, entre 1558 y 1560; de Tlatelolco, entre 1561 y 1565; y de San Francisco el Grande, en la ciudad de México, entre 1565 y 1569, sus únicos viajes fuera del valle de México lo llevaron al convento franciscano de Tula, donde visitó los monumentos antiguos, y a la custodia de Michoacán adonde fue como visitador en 1558. Concentrado en su enorme tarea, se mueve con sus papeles de un convento a otro del altiplano sin emprender largos viajes y aun sin ocuparse ya especialmente de la evangelización de los indios, como lo hacían casi todos sus demás hermanos de la Orden.

Concluida la tercera etapa de elaboración de su obra, fray Bernardino permanece en el convento de San Francisco de México, pero llegan para él sus años más amargos. Quítansele las posibilida-

des de continuar su trabajo y de 1570 a 1575, por orden del provincial Escalona, se dispersan sus escritos por los conventos de su provincia franciscana. Pese a la "santa obediencia" que lo obligaba, Sahagún intento defenderse y aprovechando el viaje que hacían a Europa, en 1570, dos amigos suyos, fray Miguel de Navarro y fray Gerónimo de Mendieta, envió a Madrid, al licenciado Juan de Ovando que se preparaba para la presidencia del Consejo de Indias, un *Sumario* para que conociese el contenido de su obra, y a Roma, al Papa Pío V, *Un breve compendio de los ritos idolátricos que los indios desta Nueva España usaban en el tiempo de su infidelidad*, resumen de varios libros de su *Historia general...*, con el que esperaba mover la voluntad papal en favor de sus trabajos.

Hacia 1571 o 1572 vuelve al monasterio de Tlatelolco donde intenta reorganizar el antiguo Colegio y se preocupa por aumentar su exigua biblioteca. Hacia 1575, aún en Tlatelolco, recupera sus manuscritos, y gracias a la protección del nuevo comisario, fray Rodrigo de Sequera, se pone de nuevo a trabajar en ellos. En ese año sobreviene la terrible peste que se alargará hasta 1576. Los indios mueren por millares, Sahagún trata de auxiliar a los enfermos y reconoce que el Colegio de Tlatelolco debiera haberse ocupado en la preparación de médicos para cuidar a los indios.

En sus últimos años, Sahagún se vio envuelto en las perturbaciones que causó, entre los franciscanos de Nueva España, la llegada en 1584 de fray Alonso Ponce como comisario general de la Orden. El 15 de octubre del mismo año —como se cuenta en la *Relación* de su viaje (Madrid, 1872, t. I, p. 223)— el nuevo comisario visitó el convento y colegio de Tlatelolco donde, para festejarlo, se le ofreció un entremés, representado por los escolares indios en latín y en español, en el cual venían a hacer una caricatura de los españoles que negaban la capacidad intelectual de los indios y a pedir ayuda para que prosiguiese su educación. Nicolau d'Olwer (*opus cit.*, p. 127) cree que en ese *sketch* "aparecen las ideas de Sahagún, si no su propia mano".

Poco después, el provincial fray Pedro de San Sebastián, con apoyo del virrey marqués de Villamanrique, impidió al comisario Ponce visitar la provincia del Santo Evangelio, lo arrestó y desterró a Guatemala, lo que dio origen a serios conflictos. El 20 de junio de 1585, el capítulo franciscano designó a Sahagún primer definidor. Y el 9 de marzo de 1586, cuando el padre Ponce se encontra-

ba camino a su destierro en Guatemala, ordenó que se privara de su cargo a fray Pedro de San Sebastián y en su lugar designó provincial sustituto a fray Bernardino de Sahagún. Este aceptó el cargo, pero lo renunció en cuanto tuvo ocasión, un mes después; declaró su apoyo al provincial San Sebastián y rechazó las censuras y excomuniones que pudieran amenazarlo —como en efecto las decretó el comisario Ponce. En 1586 y 1587, Sahagún firmó, junto con otros franciscanos, cartas al Rey y al Consejo de Indias, quejándose de “las revoluciones, altercados y revueltas” motivadas por fray Alonso Ponce y pidiendo que se les enviara, en cambio, “un prelado pacífico y sin pasión” (Georges Baudot, “The last years of fray Bernardino de Sahagún”, *Sixteenth-century Mexico. The work of Sahagún*, 1974, pp. 171-176).

“En su vida —dice Mendieta (*opus cit.*)— fue muy reglado y concertado, y así vivió más tiempo que ninguno de los antiguos, porque lleno de buenas obras, fue el último que murió de ellos, acabando sus días en venerable vejez, de edad de más de noventa años”. Murió a consecuencia de un “catarro”, el 23 de octubre de 1590 (Vetancurt, *Menologio franciscano*, p. 113). Sin embargo, frente a esta tradición franciscana, dos documentos indígenas, los *Anales mexicanos* y la *Séptima relación* de Chimalpahin, dicen que “nuestro querido y venerado padre fray Bernardino de Sahagún” murió el 5 de febrero de 1590, en el convento de San Francisco de la ciudad de México, donde fue sepultado. A su entierro, refiere Torquemada (*opus cit.*), “concurrió mucha gente y los colegiales de su Colegio con *hopas* y *becas*, haciendo sentimiento de su muerte”.

2. HACIA EL CARACTER DE SAHAGUN

¿Cuál fue el carácter, el temperamento de Bernardino de Sahagún? De sus contemporáneos sabemos muy poco. Además de los rasgos antes citados, belleza varonil y que en su vida fue muy “reglado y concertado”, Mendieta, que debió tratarlo de cerca y fue su primer biógrafo, sólo añade que “era manso, humilde, pobre, y en su conversación avisado, y afable a todos”. Es preciso, pues, intentar coleccionar algo más sobre el hombre, a través de sus obras y sus acciones.

En sus primeros años en Nueva España, entre sus treinta y sus cuarenta y cinco años, dos acciones lo pintan como un hombre de intrepidez física. La primera, es el buceo que hace en Xochimilco

para sacar del fondo de una fuente natural un ídolo de piedra y sustituirlo por una cruz. La segunda, son las ascensiones que hace al Popocatepetl y al Iztaccíhuatl. Al enumerar las principales montañas de México, añade, como sin darle importancia, el testimonio de su hazaña:

"Hay un monte muy alto, que humea, que está cerca de la provincia de Chalco que se llama Popocatepetl, quiere decir monte que humea; es monte monstruoso de ver, y yo estuve encima de él.

"Hay otra sierra junto a ésta, que es la sierra nevada, y llámase Iztactépetl, quiere decir sierra blanca; es monstruosa de ver lo alto de ella, donde solía haber mucha idolatría. Yo la vi y estuve sobre ella".

(*Historia general...*, lib. XI, cap. xii, N° 6. 43-44).

Como antes se ha dicho, supónese que estas ascensiones las realizó durante su estancia en el convento de Tlalmanalco, hacia 1530-1532, o cuando estuvo en el valle de Puebla, hacia 1540. Por tanto, sólo le anteceden las ascensiones al Popocatepetl de Diego de Ordaz en los años de la Conquista, de que da noticia Bernal Díaz del Castillo (*Historia verdadera*, cap. lxxviii), y la de Francisco Montaña y Francisco Mesa, poco después de la toma de Tenochtitlan, que refiere Francisco Cervantes de Salazar (*Crónica de la Nueva España*, caps. vii-xi). Y en cuanto a la subida al Iztaccíhuatl —o Iztactépetl como le llama fray Bernardino—, considerado inaccesible, ésta es la primera vez de que se tiene noticia.

El móvil que lo llevó a estas empresas pudo haber sido, como supone García Icazbalceta (*Bibliografía mexicana del siglo XVI*, ed. 1954, pp. 328-329), el "celo religioso", pues a dichos montes se les rendían reverencia religiosa y sacrificios, como lo relata fray Diego Durán (*Libro de los ritos*, caps. xvii-xviii). Pero aunque Sahagún pretendiera, en efecto, averiguar si subsistían estas idolatrías para extirparlas, su repetida audacia tiene un aire de gratuidad deportiva, y la mueve también la curiosidad, el afán de comprobar con los propios ojos qué hay y cómo son las cumbres de las imponentes montañas nevadas.

El único relato con ciertos pormenores de estas ascensiones —el de Cervantes de Salazar— nos da cierta idea de la increíble imprevisión con que se realizaban: sin comida y sin ningún aparejo para librarse del frío, el viento y los gases. ¿Llevarían fray Bernardino y sus acompañantes, para protegerse, algo más que el hábito de sayal y las sandalias?

Esta fuerza sobrante que era preciso consumir en acciones físicas excesivas, se canalizará, en la madurez de Sahagún, en una enorme empresa científica. Cuando contaba 48 años de edad, y ya había pasado casi veinte años en estas tierras, sin dar muestras de interés por la cultura del México antiguo, tuvo la suerte de encontrar en las obras de fray Andrés de Olmos una pista para la que habría de ser la tarea de su vida: la investigación de la cultura indígena, y, sobre todo, un método: organizar los datos de esa cultura reuniéndolos de los propios indios y en su propia lengua. Durante más de cuarenta años y hasta su muerte, Sahagún se mantendrá obsesivamente concentrado en esta única empresa, pese a que no llegaría a obtener ninguna respuesta claramente afirmativa de su validez. Después de los trabajos pioneros de Olmos —que conocemos sólo parcial e indirectamente—, Sahagún es absolutamente el único de los historiadores de México en el siglo xvi cuya obra principal son textos en *náhuatl*, recogidos en su mayor parte de sus informantes, y cuyo autor sabe que en su tiempo sólo podrán leer algunos indígenas letrados y algunos frailes instruidos y curiosos.

Este hombre solitario en su tarea y apartado casi siempre de las faenas regulares y urgentes que realizan sus cofrades, se ingeniará para que, protegido o desprotegido, los superiores de su Orden no lo distraigan de su trabajo con otras tareas o puestos de mando y le permitan proseguir año tras año, con sus informantes, amanuenses y pintores indios, haciendo y rehaciendo sus libros, en los múltiples “cedazos”, dibujos y redibujos, reacomodos, ilustraciones, traducciones y afinaciones de su obra.

Aunque él se diera cuenta de que sus libros eran impublibles e inutilizables en su tiempo, parecía estar persuadido, sin ninguna duda que agrietara su convencimiento, de que lo que hacía era el único camino que debía seguirse para la extirpación radical de la idolatría. Y, además, esta persistencia inconvencible se sustentaba en un temperamento sistemático en el que progresivamente va dominando, al propósito evangelizador, la curiosidad científica pura, el afán gratuito de saber y explicar las cosas.

Sahagún no parece haber sido un hombre libresco y de ideas ni de vocación intelectual, como lo fueron, por ejemplo, Las Casas y Mendieta. No parece tampoco haber tenido, pese al dicho de su biógrafo de que fue “muy macizo cristiano, celosísimo de las cosas de la fe”, un intenso espíritu religioso, como tantos de sus cofra-

des. En sus obras no se revelan muchas lecturas —por ejemplo, de los historiadores y cronistas que lo habían precedido, o de filósofos y poetas—, ni nociones científicas y geográficas claras, ni un trasfondo ideológico que lo conturbara. Sólo en sus últimos años hará un balance pesimista de los resultados del esfuerzo evangelizador y educativo, aunque pensado más en hechos que en ideas.

En el mundo cerrado de los frailes de Nueva España en el siglo xvi, pese a la visión seráfica que nos presentan los cronistas de la Orden, se transparentan tensiones, pasiones, resentimientos y violencias verbales inesperados, que no se redujeron a las ruidosas que provocó el comisario fray Alonso Ponce. El manso y humilde Sahagún, en realidad no tenía ni tolerancia ni paciencia para quienes no coincidían con sus puntos de vista. Perturbado acaso por la incomprensión de su tiempo para su obra, el hombre solitario y genial que fue fray Bernardino de Sahagún, acabó por encerrarse en una suficiencia y orgullo intelectual que lo empujaron a no querer deber nada a nadie y a callar los nombres de quienes fueron necesariamente sus maestros, e incluso a una injustificable destemplanza, al acusar y denigrar —como se expone en estudio por separado— a un hombre tan sabio como él y que fue su precursor: fray Toribio de Motolinía.

3. LOS INFORMANTES INDIOS

Una de las excelencias de la obra de Sahagún es el haber hecho, como dice Angel María Garibay K., “que los indios mismos escribieran la historia de su propia cultura y, allegando todos los materiales posibles para la refundición que él iba a hacer en castellano, les dio ocasión de guardar el tesoro de su propia lengua y pensamiento” (*Historia de la literatura náhuatl*, 1954, t. II, p. 74). El mismo Sahagún da noticia en el “Prólogo” al libro II, de quiénes fueron sus principales informantes, colaboradores y escribanos:

Martín Jacóvita, del barrio de Santa Ana, en Tlatelolco, lo acompañó desde la primera etapa de Tepepulco. Fue más tarde profesor y rector del Colegio de Tlatelolco. Dice Sahagún que él fue “el que más trabajó” en el “escrutinio o examen” en la segunda etapa de Tlatelolco. Garibay considera que Jacovita puede haber sido “uno de los redactores de la *Historia de la conquista* (libro XII de la *Historia general...*), de los *Coloquios*, y, probablemente, de parte de las obras contenidas en el mal llamado *Códice Chimal-*

popoca, en su primera y en su tercera partes (*Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los soles*)” (*Ibidem*, t. II, p. 226). Jacovita continúa ayudando a Sahagún como amanuense y aún hacia 1584-1585 compone el *Vocabulario trilingüe*.

Antonio Valeriano, de Azcapotzalco, fue “el principal y más sabio”, dice Sahagún. Personalidad de notable mérito, Valeriano casó con una hermana del historiador Fernando Alvarado Tezozómoc y fue, desde 1570 hasta su muerte en 1605, gobernador de la parcialidad de los indios de la ciudad de México, con gran aprecio de los virreyes y del rey Felipe II. Enseñó el *náhuatl* a fray Juan de Torquemada. Fray Juan Bautista elogió la propiedad y elegancia de su latín y su conocimiento de las etimologías del *náhuatl*. Antes de ser gobernante, enseñó latín en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco. Colaboró probablemente con Sahagún en la redacción de la *Historia de la conquista*. Se le atribuye una *Historia náhuatl* y, según Sigüenza y Góngora, Valeriano es el autor de la más antigua de las narraciones de la aparición guadalupana, *Nican mopohua*, redactada hacia 1560-1570.

Alonso Vegerano, de Cuauhtitlan, “un poco menos que éste”, apunta el historiador; esto es, un poco menos sabio que Valeriano. Garibay considera que Vegerano “tuvo parte en la formación del *Códice Chimalpopoca* y fue de los revisores de 1560-1565... Profesor de Tlatelolco, fue de los más señalados investigadores. Casi es seguro que a él, muy unido a Pedro de San Buenaventura, hemos de atribuir la refundición de documentos que constituyen el precioso manuscrito llamado comúnmente *Anales de Cuauhtitlan*, como ya pensaba el último traductor de ellos, don Primo Feliciano Velázquez” (*Ibid.*, t. II, p. 227).

A Pedro de San Buenaventura, de Cuauhtitlan, Garibay lo considera también recopilador, con Vegerano, de los *Anales de Cuauhtitlan*, y añade: “De él tenemos una *Carta a Sahagún* acerca del calendario (escrita en unión de J. Pedro González. El texto *náhuatl* lo incluyó Sahagún en el libro II de los *Memoriales en tres columnas*, y se ha reproducido con traducción en: Alonso Caso, *Los calendarios prehispánicos*, 1967, pp. 86-88), de suma importancia, tanto por lo que dice al reponder al padre Sahagún sobre el principio del año, como porque nos pone en camino de identificar la parte que Pedro de San Buenaventura redactó en la magna obra documental para la *Historia*. Los ‘Himnos de los dioses’, la parte

referente a la medicina, la parte tocante a las noticias sobre animales son de su mano, en la mayor parte. Es muy probable que fuera éste de los más estimados de Sahagún. La carta antes referida es de los años 1575 a 1580, cuando Pedro se halla en Cuauhtitlan, sin que sepamos por qué razón. De este colegial de Santa Cruz de Tlatelolco tenemos que decir que forma con los otros dos aquí mencionados (Jacovita y Vegerano) y con Antonio Valeriano la cuaternal autoridad de los escritos fundamentales para la histórica empresa de fray Bernardino" (*Ibid.*, t. II, p. 227).

De estos cuatro colaboradores antes citados dice Sahagún que fueron "todos expertos en tres lenguas: latina, española e indiana".

Existen dos grupos especiales de informantes indios, de Tlatelolcol, que le dieron la valiosa información sobre plantas y piedras medicinales (lib. XI, cap. vii, Nos. 5 y 6):

"Esta relación arriba puesta de las hierbas medicinales —escribe Sahagún— y de las otras cosas medicinales arriba contenidas, dieron los médicos de Tlatilulco, Santiago, viejos y muy experimentados en las cosas de la medicina, y que todos ellos curan públicamente; los nombres de los cuales, y del escribano que lo escribió se siguen, y porque no saben escribir rogaron al escribano que pusiese sus nombres: Gaspar Matías, vecino de la Concepción; Pedro de Santiago, vecino de Santa Inés; Francisco Simón y Miguel Damián, vecinos de Santo Toribio; Felipe Hernández, vecino de Santa Ana; Pedro de Requena, vecino de la Concepción; Miguel García, vecino de Santo Toribio, y Miguel Motolinía, vecino de Santa Inés.

Y en el que llama su "Libro de medicina" del *Códice matritense* de la Real Academia (*Memoriales de Tlatelolco*, sólo en náhuatl, ff. 172 r y v), así como al fin del capítulo xxviii del libro X del *Códice florentino*, anota los nombres de otros médicos indios que también le dieron noticias: Juan Pérez, de San Pablo; Pedro Pérez, de San Juan; Miguel García, de San Sebastián; Francisco de la Cruz, de Xihuitonco; Baltazar Juárez, de San Sebastián, y Antonio Martínez, de San Juan.

Causa extrañeza que en esta amplia nómina de médicos y herbolarios indios que auxilian al padre Sahagún, no figure el nombre del médico Martín de la Cruz, que en 1552 había redactado en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, el *Libellus de medicinalibus indorun herbis*, traducido al latín por Juan Badiano. Germán Somolinos d'Ardois explica esta omisión suponiendo que, para cuan-

do Sahagún trabajaba en esta materia médica, De la Cruz ya había muerto ("Estudio histórico", *Libellus...*, ed. "A" del Instituto Mexicano del Seguro Social, México, 1964, p. 314).

Al hacer la enumeración de sus colaboradores en el texto *náhuatl* del libro de los *Colloquios y doctrina christiana con que los doce frailes de San Francisco, enviados por el papa Adriano Sexto y por el emperador Carlos Quinto convirtieron a los indios de la Nueva España*, Sahagún menciona el nombre de Andrés Leonardo, de Tlatelolco, que le ayuda cuando rehace esta obra en 1564.

En fin, registra también los nombres de los "escribanos que sacaron de buena letra todas las obras": Diego de Grado y Bonifacio Maximiliano, de Tlatelolco, y Mateo Severino, de la parte de Utlac, en Xochimilco ("Prólogo" al libro II).

De un escribano indígena más, colaborador de Sahagún, guardó noticias fray Agustín de Vetancurt:

Agustín de la Fuente, natural de Tlatilulco, el más elegante escribano que se hallaba. Maestro de la escuela, con gran propiedad se ocupó toda la vida en escribir a los V. V. P. P. Fr. Bernardino de Sahagún y Fr. Pedro de Oroz, y hacía con la pluma una estampa con tanta propiedad que parecía impresa, como las que están en la Postilla.

(*Menologio franciscano*, 1697, p. 141).

4. ELABORACION DE LA OBRA Y MANUSCRITOS

Parece evidente que las investigaciones de la cultura indígena realizadas hacia la cuarta y quinta décadas del siglo xvi por fray Andrés de Olmos, franciscano y coetáneo de Sahagún, fueron las que despertaron su interés por esta materia, que llegará a absorberlo totalmente, y también las que le sugirieron el método de recoger informaciones de los propios indios, como ya se había practicado en la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* (c. 1531-1537), si su autor es Olmos.

Primer acopio de materiales:

Antes de imaginar lo que sería su magna empresa etnohistórica, Sahagún comenzó a acopiar algunos materiales que más tarde incorporará a su obra. La fecha más remota que puede fijarse, al respecto, es el año 1547; en que, precisamente a ejemplo del *Huehuetlatolli* (perdido en parte) de Olmos, recogió los textos en *ná-*

huatl de los discursos en ocasiones solemnes y las pláticas morales de los antiguos mexicanos, que luego serán el libro VI de su *Historia general...*, “De la retórica y filosofía moral y teología de la gente mexicana...”, y que traducirá al español en 1577 “después de treinta años que se escribió en lengua mexicana” (nota al final del libro VI).

La segunda tarea que realizó no sigue ya tan de cerca las huellas de Olmos y muestra la lucidez de la visión histórica de Sahagún, al dar oportunidad a los indígenas de consignar su propio testimonio, la “visión de los vencidos”, de la conquista de México. La primera redacción de esta “Historia de la conquista” parece ser un poco anterior a 1555, pues en 1585 dice que:

“Cuando esta escritura se escribió, que ha ya más de treinta años, toda se escribió en lengua mexicana, y después se romanció toda. Los que me ayudaron en esta escritura fueron viejos principales, y muy entendidos en todas las cosas así de la idolatría como de la república, y oficios de ella, y también que se hallaron presentes en la guerra cuando se conquistó esta ciudad”.

(“Al lector”, lib. XII).

El proyecto y la primera etapa: Tepepulco, 1558-1560

Después de estos dos tratados compuestos previamente, concebirá Sahagún el proyecto de la que habrá de ser su *Historia general de las cosas de Nueva España*. Fue realizándolo en las tres etapas que él mismo describe en el “Prólogo” al libro II. Gracias a estas indicaciones, además, podemos conocer el admirable sistema de selección y crítica interna de los informantes que prefiguró Sahagún por la ciencia antropológica.

Aquellos trabajos iniciales y el plan de la obra que imaginaba debió darlos a conocer a sus superiores. El hecho es que fray Francisco de Toral, provincial de la Orden en 1558, los aprueba y, conviniendo con su autor en que aquélla será una obra útil para combatir la idolatría y dar un fundamento sólido a la evangelización de los naturales, manda a Sahagún que la realice:

“Recibido este mandamiento, hice en lengua castellana una minuta o memoria de todas las materias que había que tratar, que fue lo que está escrito en los doce libros, y la postilla y los cánticos”.

(“Prólogo”, lib. II).

Este primer plan se limitaba a cuatro capítulos: Dioses, Cielo e Infierno, Señorío y Cosas Humanas.

En el trienio 1558-1561, además, Sahagún concluye dos de sus obras para la evangelización de los naturales, la *Postilla sobre las Epístolas y Evangelios de los domingos de todo el año*, que había redactado en 1547 y refundirá en 1578 (manuscrito en náhuatl que se conserva fragmentariamente en la *Ayer Collection*), y los “cánticos” o “cantares” como él suele llamar al único libro suyo que verá realizado, años más tarde, la *Psalmodia christiana* y *Sermonario de los santos del año, en lengua mexicana, ordenada en cantares o psalmos para que canten los indios en los areytos que hacen en las iglesias*, impreso en México por Pedro Ocharte, en el año 1583.

Una vez formulada la “minuta” y esbozadas acaso las preguntas que propondría a sus informantes, Sahagún pone en marcha la primera etapa de su empresa en el pueblo de Tepepulco, de la región de Tezcoco:

“En el dicho pueblo hice juntar todos los principales con el señor del pueblo, que se llamaba don Diego de Mendoza, hombre anciano, de gran marco y habilidad, muy experimentado en todas las cosas curiales, bélicas y políticas y aun idolátricas. Habiéndoles juntado, propúseles lo que pretendía hacer y les pedí que me diesen personas hábiles y experimentadas, con quienes pudiese platicar y me supiesen dar razón de lo que les preguntase. Ellos me respondieron que se hablaría cerca de lo propuesto, y que otro día me responderían, y así se despidieron de mí. Otro día vinieron el señor con los principales, y hecho muy solemne parlamento, como ellos entonces le usaban hacer, señaláronme hasta diez o doce principales ancianos y dijéronme que con aquellos podía comunicar y que ellos me darían razón de todo lo que les preguntase.

“Estaban también allí hasta cuatro latinos, a los cuales yo pocos años antes había enseñado la Gramática en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco.

“Con estos principales y gramáticos, también principales, platiqué muchos días, cerca de dos años, siguiendo la orden de la minuta que yo tenía hecha.

“Todas las cosas que conferimos me las dieron por pinturas, que aquella era la escritura que ellos antiguamente usaban, y los gramáticos las declararon en su lengua, escribiendo la declaración al pie de la pintura. Tengo aún ahora estos originales”.

(*Ibid.*).

Estos *Primeros memoriales* o *Memoriales de Tepepulco*, en náhuatl y con abundantes ilustraciones, llevan fecha de 1560. Los manuscritos se conservan parte en la Biblioteca del Real Palacio y parte en la Real Academia de la Historia, de Madrid, y a ellos junto con otros manuscritos sahumaguntinos se les llama *Códices matritenses*.

La segunda etapa de Tlatelolco: 1561-1565

Después de estos dos años de trabajo en Tepepulco, fray Bernardino es trasladado, hacia 1561, al convento de Santiago de Tlatelolco. Repite entonces las corteses negociaciones con los ancianos y los principales del lugar y pronto tiene, en el colegio vecino al convento, un nuevo equipo de informantes y colaboradores con el que:

“por espacio de un año y algo más, encerrados en el Colegio, se enmendó, declaró y añadió todo lo que de Tepepulco traje escrito, y todo se tornó a escribir de nuevo, de ruin letra porque se escribió con mucha prisa”.

(*Ibid.*).

En esta segunda etapa de la elaboración de su obra, Sahagún hace una primera ampliación de los *Primeros memoriales* a los que añade un capítulo V para las Cosas Humanas (*Tlacticpaccáyotl*), y una segunda mucho más extensa en que convierte los antiguos capítulos en libros y proyecta doce en total (dejará pendientes el VII y el XII). Corresponden al trabajo de esta etapa tres documentos: los *Segundos memoriales* o *Memoriales complementarios* (c. 1561-1562), dos fragmentos en náhuatl acerca de los señores aztecas; los *Memoriales en tres columnas* o *Segundo manuscrito de Tlatelolco* (c. 1563-1565), que en su mayor parte sólo tiene completa la columna central náhuatl, y que contiene de hecho la segunda redacción de lo que será la *Historia general*, en diez libros; y los *Memoriales con escolios* (c. 1565), primer intento de trabajar en tres columnas (español, náhuatl y glosario náhuatl), dos fragmentos de los *Memoriales en tres columnas*, que corresponden al libro VII, caps. 1-5, y al libro X, caps. 1-3, del texto final de la *Historia general*... Todos ellos forman parte de los *Códices matritenses* y se encuentran también mezclados entre los de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia y los del Real Palacio.

La tercera etapa de México: 1565-1569

La tercera etapa de la elaboración de esta magna empresa se sitúa en el convento de San Francisco de la ciudad de México, a partir de 1565:

“donde por espacio de tres años pasé y repasé a mis solas estas mis escrituras, y las torné a enmendar y las dividí por libros, en doce libros, y cada libro por capítulos y algunos libros por capítulos y párrafos”.

(*Ibid.*).

Después de aquel período de revisión solitaria, entre 1567 y 1569 se le proporcionaron copistas a Sahagún y, para este último año estaban en limpio, y con buena letra, los doce libros, aunque aún no se había realizado su traducción al español. Este manuscrito de 1569, que probablemente contenía la versión *náhuatl* final de la *Historia general...*, se ha perdido, o bien pudo haberse utilizado más tarde en los manuscritos a los que se añadió la traducción al español.

La dispersión de los escritos de Sahagún: 1570-1575

Los años siguientes, 1569-1570, serán de los más amargos en la vida de Sahagún. El Capítulo Provincial de su Orden, al que somete sus escrituras, decide que son “de mucha estima y que debían ser favorecidas”, pero, al mismo tiempo, le quita sus escribanos. El mismo, mayor de setenta años, no puede ya escribir por el temblor de las manos. Y poco después, el provincial Escalona (1570-1573) dispersa las escrituras de fray Bernardino por los conventos franciscanos de la provincia de México. A pesar de estos obstáculos, Sahagún como siempre se las arregló, al parecer, para iniciar en estos años la traducción al español de su obra, pues existe un manuscrito, al que Paso y Troncoso llamó *Memoriales en español*, que debió componerse entre 1569 y 1571 y contiene sólo los libros I y V sin prólogos ni apéndices. El manuscrito se encuentra entre los *Códices matritenses* del Real Palacio y fue publicado por Paso y Troncoso en 1906 en el tomo VII (pp. 401-448) de su edición de facsímiles de la *Historia general...*

La cuarta etapa de Tlatelolco: 1575-1579 y el “Códice florentino”

Hacia 1575 Sahagún recupera sus manuscritos y, gracias al interés que muestra Juan de Ovando, presidente del Consejo de In-

días, el nuevo comisario de la Orden, fray Rodrigo de Sequera, le proporciona, de nuevo, escribanos que le van recopilando los textos en *náhuatl* y a los que va dictando el texto castellano de su *Historia general de las cosas de Nueva España*, que extracta y comenta los materiales proporcionados por los informantes indios. A esta cuarta y última etapa, que concluye hacia 1579, corresponden los manuscritos llamados *Códice florentino* o *Copia Sequera*, que llevan una nueva y amplísima serie de ilustraciones, y se conservan en la Biblioteca Medicea Laurentiana de esa ciudad (Ms. 218-220).

El "Manuscrito de Tolosa"

Existe aún otra copia muy importante, ya que ha sido hasta ahora la base principal de todas las ediciones en español de la *Historia general*... Es de letra del siglo xvi, contiene sólo el texto español con ligeras variantes, correcciones de estilo y supresión de algunas enumeraciones de cosas indígenas, con respecto al *Códice florentino*, y lleva como única ilustración una "rueda de los años" en la página 396. El manuscrito se conservaba, sin que se sepa cómo llegó allí, en el convento franciscano de Tolosa, en Navarra. El primero que se refirió a él fue fray Juan de San Antonio en su *Biblioteca universal franciscana* (Madrid, 1732-1733). En 1870, Francisco Javier Clavijero en su *Historia antigua de México* ("Noticia de los escritores de la historia antigua de México en siglo xvi", después del "Prólogo del autor") se refirió a Sahagún y a su obra, sin conocerla, recogiendo datos de Vetancurt y del bibliógrafo antes citado. Y en 1783 Juan Bautista Muñoz, que había recibido la comisión de escribir una *Historia de las Indias*, trasladó a Madrid aquel *Manuscrito de Tolosa*, como vino a llamársele, el cual se conserva en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia.

La filiación de este manuscrito ha sido una incógnita. Sin embargo, existen ya presunciones verosímiles respecto a su origen. Charles E. Dibble y Howard F. Cline ("Sahagun and his works", *Handbook of Middle American indians*, vol. 13, *Guide to ethno-historical sources*, part 2, University of Texas Press, Austin, 1973, p. 199) consideran que el *Manuscrito de Tolosa* —después de examinar sus variantes respecto al *Códice florentino*— es una copia contemporánea de la parte española de este códice, aunque preparada para su edición. Y avanzando algo más en las conjeturas, Georges Baudot ("Fray Rodrigo de Sequera, avocat du diable pour une

histoire interdite", *Caravelle*, Toulouse, 1969, No 12, pp. 47-82) cree que fue el padre Sequera quien, a su regreso a España en 1580, ordenó que se hiciera esta copia de la parte española del manuscrito náhuatl-español (*Codice florentino* o *Copia Sequera*) que Sahagún le había confiado hacia 1579; y que, tomando en cuenta la corriente de opinión que aún prevalecía contra los escritos de misioneros en lenguas nativas, hizo que se omitiera todo aquello que pudiera provocar suspicacias. Por tanto, Baudot sugiere que esta copia de Tolosa debió hacerse entre 1580 y 1588, acaso hacia 1583.

Revisión crítica y últimos trabajos: 1585

Aún a la edad de 85 u 86 años, cuando Sahagún se vio envuelto en los conflictos que originó fray Alonso Ponce, se las arregló para emprender una especie de revisión crítica o de reconstrucción de su obra, preocupado insistentemente por la extirpación de la idolatría, tarea en la que reconoce que poco se ha avanzado. De estos últimos trabajos de Sahagún se conserva su versión enmendada del libro XII "De la conquista"; el *Vocabulario trilingüe* —que, según Alfredo Chavero y José Fernando Ramírez, puede ser identificado con el manuscrito que ahora se encuentra bajo el número 1.478 de la *Ayer Collection* (Newberry Library, Chicago), y continúa inédito, mientras que Luis Nicolau d'Olwer considera que, aunque este manuscrito es de Sahagún, puede ser un trabajo preliminar; pero no el gran *Vocabulario trilingüe* —que Sahagún mismo describió—, de 1584-1585, cuyo amanuense fue Martín Jacovita; y dos manuscritos, parcialmente publicados, que se encuentran en el mismo cartapacio (No 1.628 bis) de la Biblioteca Nacional de México que contiene el famoso de *Cantares mexicanos*, el *Calendario mexicano, latino y castellano* (folios 96-112) y el *Arte adivinatoria* (folios 116-142). Ambos manuscritos debieron escribirse hacia 1585 y, salvo algunas reservas, se atribuyen a Sahagún, tanto por sus temas, similares a los correspondientes de la *Historia general...*, como por sus alusiones a otras obras y tópicos del mismo Sahagún.

5. EDICIONES Y TRADUCCIONES

a) *La "Historia general"*

Después de permanecer ignorada durante más de dos siglos, la obra de Sahagún comenzó a conocerse a fines del siglo XVIII,

gracias al descubrimiento del *Manuscrito de Tolosa* que antes se ha referido. Una copia de este manuscrito, hecha por Diego Panes, fue llevada a México y sirvió para la primera edición, incompleta, que hizo en 1829 y 1830, en México, Carlos María Bustamante de esta versión española, con notas suyas, de la *Historia general...*, de Sahagún (Imprentas de Mariano R. Galván y de Valdés, 4 vols.), edición que reimprimió en 1890-1895 Ireneo Paz (Biblioteca Mexicana, vols. 22-25). Por los mismos años, y a base de otra copia del *Manuscrito de Tolosa*, lord Kingsborough la reprodujo en sus *Antiquities of Mexico* (London, vol. V, 1830 y vol. VII, 1831).

Ya en nuestro siglo, en 1938 apareció la primera edición moderna importante, al cuidado de Joaquín Ramírez Cabañas, siguiendo el *Manuscrito Tolosano-Panes* y cotejando con el *Florentino* los libros I-VI, con un excelente estudio preliminar de Wigberto Jiménez Moreno (Editorial Pedro Robredo, México, 1938, 5 vols.). Esta edición lleva como apéndices los siguientes textos: al libro II, una traducción, a través de la de Eduard Seler, de los “Himnos a los dioses” y de las notas de Seler sobre el tema; al libro IX, traducción de los temas omitidos por Sahagún acerca de los artifices y de los estudios de Seler, al libro XI, estudios de Nicolás León sobre la sinonimia de nombres del mundo natural y de Ignacio Alcocer sobre las comidas y la medicina aztecas, y al libro XII, la relación sobre la conquista de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, el estudio de Manuel Orozco y Berra sobre los conquistadores, las variantes de la versión enmendada del “Libro de la Conquista” y una versión española del libro XII en *náhuatl*.

En 1946, Miguel Acosta Saignes ofreció una nueva edición a base del mismo manuscrito, pero cotejando con el *Florentino* tres libros más, con notas, bibliografía y guía para estudiar a Sahagún (Editorial Nueva España, México, 1946, 3 vols.).

La edición más reciente (Editorial Porrúa, México, 1956, 2ª ed., 1969, 4 vols.) fue preparada por Angel María Garibay K., de nuevo a base del *Tolosano-Panes*, y repitiendo fundamentalmente, el texto de la edición Ramírez Cabañas-Jiménez Moreno, aunque cotejando el texto completo con el *Códice florentino*, separando y numerando los párrafos y añadiendo nuevos textos y apéndices, como las traducciones por el mismo padre Garibay del texto náhuatl del libro XII sobre la Conquista, del relato sobre el mismo tema del manuscrito anónimo de 1528 de Tlatelolco, de los “Him-

nos a los dioses” y de otros textos que no llegó a traducir Sahagún. Esta edición del padre Garibay se ha reproducido en el número 300 de la colección “Sepan cuantos...” (Editorial Porrúa, México, 1975), edición a la que se han añadido las curiosas notas que escribió Carlos María Bustamante para la primera edición de la *Historia...*, tomadas de la edición de 1890, de Ireneo Paz.

b) *La documentación indígena*

La documentación de los informantes indígenas —textos en náhuatl e ilustraciones— tardó aún más en comenzar a publicarse. Los dos grupos de *Códices matritenses*, el del Real Palacio y el de la Real Academia de la Historia, que contienen los *Primeros memoriales* de Tepepulco, los *Memoriales con escolios* y los *Memoriales en tres columnas*, de Tlatelolco, así como las ilustraciones de los *Primeros memoriales* y del *Códice florentino*, fueron publicados los textos en edición facsímil, por Francisco del Paso y Troncoso, por cuenta del gobierno mexicano (Fototipia de Hauser y Menet, Madrid, 1905-1907, 5 vols.). Los volúmenes publicados fueron: el V, que contiene las ilustraciones del *Códice florentino*; el VI, cuaderno 2º, que contiene los *Primeros memoriales* y los *Memoriales con escolios*; el VI, cuaderno 3º, que contiene las ilustraciones de los *Primeros memoriales*; el VII, que contiene los seis primeros libros de los *Memoriales en tres columnas* y los *Memoriales en español*, de los libros I y V de la *Historia general...*, y el VIII, que contiene los libros VIII a XI de los *Memoriales en tres columnas*. Los cuatro primeros volúmenes, que no llegaron a publicarse, estaban destinados al texto del *Códice florentino*, y el VI, cuaderno 1º, debía llevar una *Descripción de los códices*.

El *Códice florentino* —que recoge el último estado de la documentación náhuatl recogida por Sahagún, las ilustraciones y la traducción al español, conocida como *Historia general de las cosas de Nueva España*— ha sido editado, entre 1950 y 1970, con el texto náhuatl y traducción al inglés, notas y las ilustraciones completas, por Arthur J. O. Anderson y Charles E. Dibble, por cuenta de la School of American Research (*Florentine Codex*, University of Utah, Santa Fe, New Mexico, 12 vols. Falta aún el volumen introductorio).

Los textos *nahuas* de los *Códices matritenses* —tomando en cuenta que Sahagún, en el texto español de su *Historia...*, sólo abre-

vió o reexpuso en ocasiones parte de los materiales indígenas mucho más amplios que guardan los memoriales iniciales— han comenzado a ser traducidos y estudiados. En 1944-1947, Angel María Garibay K. publicó (“Paralipómenos de Sahagún”, *Tlalocan*, México, I, 4 y II, 2 y 3) varios fragmentos de los capítulos II y III de los *Primeros memoriales*: “Agüeros” y “Sueños” (II, 5) y “Hombres malos” y “Hombres malos y mujeres malas” (III, 11 y 12). El mismo Garibay publicó, en 1948, y en la misma revista (No 2), la *Relación breve de las fiestas de los dioses* que contiene las dos primeras secciones del capítulo I de los *Primeros memoriales*. Porfirio Aguirre (*Primeros memoriales de Tepepulco. Anónimos indígenas*. Colección Amatlacuilotl, Editor Vargas Rea, México, 1950-1951, 4 vols.) tradujo las cuatro primeras secciones del capítulo I. En 1974, Wigberto Jiménez Moreno publicó los textos en náhuatl y una versión directa hecha cuarenta años antes del capítulo I, “Ritos, dioses”, de los *Primeros memoriales* (Instituto Nacional de Antropología e Historia, Colección Científica, México, 1974). El conjunto de la documentación indígena que existe en los *Códices matritenses* ha comenzado a ser paleografiado y traducido al español, sistemáticamente, en la serie “Fuentes Indígenas de la Cultura Náhuatl”, editada por el Instituto de Historia de la Universidad Nacional Autónoma de México, a partir de 1958. Hasta ahora se han publicado cuatro volúmenes: *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*, por Miguel León-Portilla (1958), *Veinte himnos sacros de los nahuas*, por Angel María Garibay K. (1958); *Vida económica de Tenochtitlan, 1 Pochtecáyotl (Arte de traficar)*, por Angel María Garibay K. (1961), y *Augurios y abusiones*, por Alfredo López Austin (1969). En el análisis y comentario del contenido de cada uno de los doce libros de la *Historia general...*, que se hace adelante, se mencionan muchos otros estudios y traducciones de la documentación náhuatl.

En fin, el libro llamado *Códices matritenses de la Historia general de las cosas de Nueva España, de fray Bernardino de Sahagún*, realizado por el Seminario de Estudios Americanistas, bajo la dirección de Manuel Ballesteros Gaibrois, con la colaboración de Pilar Calvo, Pilar Montero, Teresa Pacheco y Amelia López, contiene un estudio de estos códices, una correlación entre los manuscritos matritenses y el florentino y la reproducción de las láminas de los matritenses (Edición de José Porrúa Turanzas, Madrid, 1964, 2 vols.).

c) Traducciones a otras lenguas

La *Historia general...*, de Sahagún, y partes de los memoriales indígenas han sido traducidos a varias lenguas. La *Historia general...* fue traducida al francés por D. Jourdanet y Rémi Siméon (París, 1880), y los libros I-IV fueron traducidos al inglés por Fanny R. Bandelier, de la edición de Bustamante (Nashville, 1932). Daniel G. Brinton tradujo al inglés los veinte himnos a los dioses (*Rig-Veda americanus. Sacred songs of the ancient mexicans*, Filadelfia, 1890), y Anderson y Dibble, como ya se apuntó, tradujeron al inglés la parte náhuatl del *Códice florentino* de la *Historia general...* Eduard Seler, desde 1890 hasta su muerte, tradujo al alemán y estudió grandes secciones de la obra sahumantina, trabajos que luego se recogieron en sus *Gesammelte Abhandlungen* (Berlín, 1902-1923, 5 vols. y Graz, 1960-1966). Leonhard Schultze-Jena tradujo al alemán y paleografió los libros IV-VII de la *Historia general...* (Stuttgart, 1950).

II

6. FUENTES Y APROVECHAMIENTOS

Aunque no queda constancia expresa de que Sahagún y sus informantes hayan aprovechado códices indígenas o consultado los tratados y anales sobre temas antiguos que existían en la segunda mitad del siglo XVI, es posible presumir algunas de sus fuentes.

Charles E. Dibble ("Writing in Central Mexico", *Archeology of northern Mesoamerica*, Part one, *Handbook of Middle American indians*, vol. 10, University of Texas Press, Austin, 1971, p. 373) considera que "El voluminoso libro II y el un poco menos extenso libro IV de la *Historia general de las cosas de Nueva España*, de fray Bernardino de Sahagún constituyen los complementos orales y ceremoniales del *Códice borbónico*". Los mitos sobre Huitzilopochtli y Quetzalcóatl, del libro III, dan la impresión de ser fragmentos de poemas épicos antiguos. El tratado acerca del arte adivinatorio, del libro IV, en efecto, es la interpretación de un *tonalámatl*, como los que figuran en los códices *Borgia* o *Borbónico*. Los discursos ceremoniales, las pláticas de los ancianos y los parlamentos familiares en ocasiones solemnes, que figuran en el libro VI,

fueron inspirados por los materiales reunidos por fray Andrés de Olmos para su *Huehuetlatolli*, perdido en parte, aunque ambos textos se completan.

Por los años en que Sahagún escribe, ya se había publicado el *Sumario* (1526) y la primera parte de la *Historia general y natural de las Indias* (1547) de Gonzalo Fernández de Oviedo, pero Sahagún no los menciona y es improbable que los conociera. Sí debió conocer, en cambio, los *Memoriales* de Motolinía, concluidos desde 1543, antes de que el manuscrito fuera llevado por primera vez a España. Sin embargo, la única huella que hay en la *Historia general...*, de Sahagún, de los escritos de su cofrade (Apéndice al libro IV) es para refutarlos agriamente. Parece pues evidente, como ya se ha apuntado, que Sahagún quería deber lo menos posible a otros, salvo a los discípulos indígenas que con él trabajaron.

Con todo, a pesar de las presuntas fuentes documentales, el de Sahagún y sus colaboradores no es un libro hecho a base de otros libros. Gracias al método de representaciones pictóricas y de relatos testimoniales en que adiestró a sus informantes indios, Sahagún hizo que éstos fueran componiendo nuevos códices comentados y que fuera organizado el recuerdo de sus creencias y tradiciones, la memoria de sus costumbres y organización social, el inventario de su vida y de su mundo natural hasta llegar al testimonio de su aniquilación, de manera que no hubieran podido serles útiles casi ninguna de las fuentes entonces existentes. Como decía Garibay, Sahagún "hizo que los indios mismos escribieran la historia de su propia cultura".

Aun como manuscritos, la *Historia general...*, de Sahagún, o partes de sus escritos, fueron aprovechados por Diego Durán, Juan de Tovar, Francisco Hernández, Juan Suárez de Peralta, fray Gerónimo de Mendieta, fray Juan de Torquemada, fray Agustín de Vetancurt y por el padre Francisco de Florencia. En España, Antonio Herrera utilizó como anónimo el libro de la Conquista. Después de su publicación, a partir de principios del siglo xix, nuestra información sobre antigüedades mexicanas no puede prescindir de la obra de Sahagún.

7. OBSERVACIONES

En la obra histórica de Sahagún se transparenta el conflicto entre el propósito inicial de confundir la idolatría indígena y hacer

más eficaz la evangelización, gracias al conocimiento de las "enfermedades espirituales" que se iban a combatir, y el interés cada vez más dominante que siente el historiador por la cultura indígena y la cordial afinidad que lo une a los indios mismos con los que convive familiarmente largos años. En el "Prólogo" que escribió al frente de su *Historia general...*, cuando ya había pasado casi medio siglo en México, puso estas palabras emocionadas respecto al destino de aquellos indios a los que se había consagrado:

"fueron tan atropellados y destruidos ellos y todas sus cosas, que ninguna apariencia les quedó de lo que eran antes. Así están tenidos por bárbaros y por gente de bajísimo quilate —como según verdad, en las cosas de policía echan el pie delante de muchas otras naciones que tienen gran presunción de políticas, sacando fuera algunas tiranías que su manera de regir contenía".

El era, ciertamente, un cristiano y un evangelizador convencido, pero, también, un hombre de extremada curiosidad científica y un amante de la justicia y del bien. Y aquella curiosidad tan largo tiempo cultivada y estas convicciones acrecidas tras de cada expolio y cada violencia, lo van ganando fatalmente a la causa de los vencidos y aun a la afición a su propia cultura, hasta hacerlo casi olvidar el objetivo que se proponía.

Quizá percibieron este sutil desplazamiento intelectual de la obra de Sahagún quienes, en su tiempo, la obstaculizaron y la persiguieron. Aquí y allá, el franciscano sigue insistiendo en que sólo quiere erradicar las viejas creencias, preocupación que se avivará en sus últimos años ante la idea de que sus empeños evangelizadores y educativos han fracasado. A fin de cuentas, su obra está rasgada por esta disputa interior entre el misionero que quiere ser implacable y el hombre de ciencia que ha acabado por amar el objeto de su estudio y que, paso a paso, va erigiendo un monumento a sus enemigos.

Como lo ha señalado Luis Nicolau d'Olwer, la preocupación lingüística de Sahagún es uno de los rasgos característicos y dominantes de su obra de etnohistoria. Partiendo acaso de una idea de Olmos, Sahagún considera que las "antigüedades mexicanas debían conservarse en la propia lengua mexicana", y, por otra parte, está convencido de que el dominio de la lengua principal del país, cuya riqueza y belleza pondera una y otra vez, era indispensable para persuadir a los naturales y para conocer íntimamente sus antiguos

ritos, creencias, historia, modos de pensamiento y aun de sensibilidad. Por todo ello recoge, en *náhuatl*, principalmente las informaciones etnohistóricas; traduce al *náhuatl* sermonarios, evangelios, explicaciones doctrinales, himnos, oraciones y vidas de santos, y, dentro de la propia *Historia general...*, o como obras separadas, realiza varios intentos de artes y vocabularios especializados del *náhuatl*. Estas preocupaciones lingüísticas serán una de las causas de la desventura de su obra, cuando la Corona, hacia 1578-1583, decide proscribir las obras de los religiosos en lenguas nativas, considerando que podrían reavivar las idolatrías. Y, por otra parte, esta convicción de Sahagún, de que la vía lingüística era el único camino para la catequesis, lo opondrá a la tesis que habían sostenido los primeros doce franciscanos, sobre todo Motolinía, que desde años atrás se había mostrado enemigo de que se removiesen las memorias de las idolatrías que él consideraba del todo olvidadas (*Memoriales*, I, 32; *Historia*, III, xx).

Algunas notas sobre el estilo de Sahagún

Sahagún, que no era hombre de mucha frecuentación de libros ajenos, ni dado a escribir memoriales y alegatos, concentrado en su larga empresa de investigación lingüística y etnográfica para lograr la evangelización de los naturales, se fue creando un instrumento expresivo que satisfacía lo mejor posible sus necesidades. Como debió tener escasas lecturas de los grandes prosistas españoles de su tiempo, echa mano de los modos de expresión tradicionales y populares, esto es, de la lengua que de muchacho había aprendido en su región leonesa. De ahí que su estilo en español contenga palabras en desuso y giros familiares. La suya es, pues, una lengua arcaizante, en la que subsisten ciertas formas medievales que los nuevos prosistas españoles, preocupados por la depuración de la lengua, comienzan a abandonar. (Como apéndice al presente estudio va una lista de algunos de los arcaísmos y expresiones coloquiales en la obra de Sahagún).

Por otra parte, el hecho de que la *Historia general de las cosas de Nueva España* sea sustancialmente una traducción y reelaboración de textos en *náhuatl*, determina en su lengua dos especies de contaminaciones. En primer lugar, una abundancia de nombres en esta lengua, no sólo propios o comunes citados, sino designaciones de cosas de la tierra que él adopta naturalmente, y así escribe ya,

españolizándolas: *aguacate*; *atole*; *chalchihuites*; *chile*; *chocolate*; *guajolote*; *huipil*; *jicama*; *jícara*; *tamal*; *zapote* y *tlapanco*, que luego se volverá *tapanco*. Sahagún se sirve también de voces "taínas" y caribes de reciente ingreso, como: *ají*, *areito*, *cacique*, *caimán*, *canoa*, *iguana*, *nequén* (por *henequén*), *tabaco* y *tuna*. En segundo lugar, en el estilo de Sahagún aparece una especie de contaminación con las estructuras sintácticas acumulativas del *náhuatl*. Como observó Alfredo López Austin, Sahagún "acabó escribiendo en castellano con un estilo muy semejante al que había aprendido de labios de sus ancianos informantes en lengua *náhuatl*" ("Introducción" a *Augurios y abusiones*, 1969, p. 7). Y cuando mezcla la traducción de noticias dadas por los informantes indios con observaciones y recuerdos personales, en estos últimos sigue por inercia los esquemas sintácticos del *náhuatl*.

Otro es el caso de Sahagún que, por lo regular en sus últimos años, escribe prólogos y otros preliminares para los libros de su *Historia general...*, o les agrega apéndices, cavilaciones y confutaciones. La calidad de estos textos es desigual. Cuando Sahagún escribe de lo que le importa más entrañablemente, de lo que ha sido su obra de muchos años que siente en peligro e incomprendida, es claro, elocuente y persuasivo, como en prólogo al libro I, en que expone el origen y el plan general de su obra y hace una apología de la capacidad cultural de los indios; el prólogo al libro II en que expone el método de elaboración del conjunto de su obra y los problemas y obstáculos que debió afrontar, y en el ensayo acerca del fracaso educativo (lib. X, cap. xxvii). En cambio, Sahagún escribe con estilo apelmazado y repetitivo cuando lo perturba la ira, como en el apéndice contra Motolinía del libro IV, o cuando, ya anciano de 85 años, en el prólogo al libro XII quiere explicar el cambio de nociones que significó el descubrimiento de América.

Con todo, es preciso tener en cuenta que Sahagún es sobre todo, y en la parte medular de su obra, el organizador de una vasta investigación y su intérprete en español. Como tal, sus exposiciones son claras, aunque a menudo monótonas, pues no se esfuerza en variar las formas de presentación y los enlaces; pero sus escritos están casi siempre como iluminados por una simpatía y una viva curiosidad por cuantos temas expone, y no carecen de discretos rasgos de humor y picardía.

Hacia la edición completa y crítica de Sahagún y sus informantes

Mucho se ha avanzado, desde el primer tercio del siglo XIX en el conocimiento de esta "enciclopedia de la cultura de los nahuas", como la llama Garibay, que es la obra de Sahagún y sus informantes. Pero, a pesar de la importancia de las ediciones facsimilares de los manuscritos originales, de las ediciones modernas de la *Historia general...*, de la transcripción y traducción al inglés de la parte *náhuatl* del *Códice florentino*, de los volúmenes publicados con traducciones españolas de los textos de los informantes y del importante conjunto de traducciones, estudios e investigaciones, mucho es lo que resta aún por hacer.

A principios de siglo, Francisco del Paso y Troncoso, en un Informe del 31 de agosto de 1909 acerca de las ediciones de Sahagún que dirigía (Silvio Zavala, *Francisco del Paso y Troncoso. Su misión en Europa, 1892-1916*, 1938, p. 72), resumía así su criterio: para las ilustraciones conviene utilizar "todas las pinturas conservadas en los códices de Florencia y Madrid; para la edición de los textos en la parte mexicana debe darse a los de Madrid toda preferencia, conservando los textos mexicanos de Florencia como simple variante instructiva; por último, para los textos castellanos hay que desechar absolutamente los de Florencia, y hacer la edición según el texto del código castellano (*Manuscrito de Tolosa*) de Madrid".

Paso y Troncoso tenía que elegir e iniciar el trabajo, y lo hizo con gran competencia y buen juicio. Sin embargo, el criterio actual considera el problema de la edición de Sahagún con una perspectiva más amplia. Ciertamente, es necesario reproducir las ilustraciones de todos los códices, tanto por separado como en su lugar; y respecto a los textos en *náhuatl*, a pesar de que sigue considerándose que los *Códices matritenses* son los que ofrecen materiales nuevos o más amplios, en relación con la versión española, se reconoce, también, la importancia del texto *náhuatl* del *Códice florentino* —como lo ha mostrado la transcripción paleográfica y la traducción al inglés que de dicho texto hicieron Anderson y Dibble—, texto que puede considerarse como la versión final de los tantas veces rehechos manuscritos en *náhuatl*. Y en cuanto al texto en español, el criterio actual parece ser contrario al de Paso y Tron-

coso. Como antes se ha expuesto, hoy se considera que "el código castellano de Madrid", esto es, el manuscrito que se encontró en Tolosa de donde pasó a Madrid, es una copia enmendada, "purificada" y preparada para su edición de la parte española del *Código florentino*, al que sigue siendo indispensable recurrir, como lo han hecho los editores recientes de la *Historia general*...

La edición crítica que debemos a Sahagún debe considerar por primera vez la totalidad de su obra. En principio, por lo que se refiere a la *Historia general*... y a sus complementos, deberían reproducirse fotográficamente, y en color siempre que hubiera ilustraciones, todos los antiguos manuscritos o códigos, lo mismo los primeros y segundos de los informantes indígenas, el *Código florentino* —náhuatl, español—, el *Manuscrito de Tolosa* y los manuscritos parciales de la *Historia general*...: *Manuscrito del Archivo Secreto del Vaticano*, firmado por Sahagún, con partes de los libros I y II; manuscrito del libro IV con un extenso prólogo inédito, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de México; el manuscrito *Memoriales en español*, con los libros I a V, ya citado, publicado por Paso y Troncoso, pero no transcrito, y las adiciones de 1585, *Calendario* y *Arte adivinatoria*, que se conservan en la Biblioteca Nacional de México, todos ellos paleografiados y, en su caso, traducidos al español. De las diversas versiones en *náhuatl* no parece posible establecer variantes en relación con un texto principal —salvo que éste pudiera ser el del *Código florentino*—, sino, a lo más, ir señalando la elaboración y la correspondencia de los textos hasta llegar a su última etapa. Y en cuanto a las versiones en español, acaso el camino a seguir sería dar el texto del *Florentino* e ir señalando las variantes que existan en el *Manuscrito de Tolosa* y en las otras copias o versiones parciales.

Otro tanto debiera hacerse con el resto de la obra de Sahagún, tan descuidada hasta ahora, hasta el punto de que, al menos en la *Ayer Collection*, de Chicago, existen manuscritos inéditos. Otras de las obras menores de Sahagún han sido publicadas en revistas o libros sumamente raros, y, algunos, parcialmente. El único libro impreso, en vida de Sahagún, la *Psalmodia christiana* (México, 1583), nunca ha sido reproducido completo, salvo la descripción bibliográfica y la reproducción de cuatro de sus grabados, que aparecen en la *Bibliografía mexicana del siglo XVI* (ed. 1954, pp. 322-327), de García Icazbalceta. Todos estos trabajos de evangelización y lin-

güística en términos generales, manuscritos o impresos, podrían igualmente, ser reproducidos, paleografiados y, en su caso, traducidos al español. Todo ello acompañado del aparato de estudios, documentación y crítica adecuado, de manera de tener accesible, al fin, y debidamente estudiado, el mayor documento con que contamos acerca de nuestras antigüedades etnohistóricas.

Esta es una tarea de tal magnitud que tal vez sea preferible emprenderla con la asociación de las instituciones que hasta ahora han auspiciado estudios sahumuntinos: el gobierno de México y la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de su Instituto de Investigaciones Históricas; el Seminario de Estudios Americanistas de Madrid, y la Institución "Fray Bernardino de Sahagún", de León, en España; The School of American Research y la University of Utah, editoras del *Códice florentino*; y la primera, además, patrocinadora del "Seminario Sahaguntino", cuyos trabajos se reunieron en el volumen *Sixteenth-century. The work of Sahagun* (1974); y la University of Texas, cuyo *Handbook of Middle American indians*, y especialmente sus volúmenes 12 a 15, *Guide to ethnohistorical sources*, contienen trabajos tan concienzudos acerca de nuestros historiadores antiguos y especialmente sobre Sahagún (parte 2). Con los esfuerzos conjuntos de estas instituciones, y el trabajo de los sabios especialistas sahumuntinos que hoy existen, en un plazo relativamente breve, se pueden sentar las bases para afirmar que ya puede ser posible el conocimiento y la apreciación de la totalidad de la obra de Sahagún y de sus informantes y auxiliares indígenas.

SOBRE LA LIBERTAD DE EXPRESION Y EL PODER

JORGE AGUILAR MORA

Al principio de su *Viaje por Grecia*, Pausanias recuerda cómo muchos grandes autores de la antigüedad se hicieron incondicionales del poder tiránico: recuerda los casos de Simónides y Eurípides, entre otros. Una breve ojeada a la literatura de esa época recordaría, también, qué tan presente estaba la tiranía en la mentalidad griega y de qué manera la comprensión de ese fenómeno fue la motivación de muchas grandes obras y sistemas filosóficos. Esta misma situación se repetirá en la época de los césares, quizás con mayor crudeza. Un biógrafo de Adriane, Aelianus Spartanus, relata cómo el Emperador escribió varias autobiografías para que sus libertos las firmaran con sus nombres. En otra ocasión relata cómo el mejor poeta del Imperio es refutado por el Emperador en una discusión sobre poesía. Cuando el Emperador se va, los amigos del poeta le preguntan por qué cedió ante los argumentos falsos del Emperador, y el poeta responde que un hombre que dirige todas las legiones del Imperio no se puede equivocar.

No podemos hacer un recuento histórico exhaustivo; pero sí podemos darnos cuenta de que la preocupación por la tiranía y, en un ámbito más específico, la inquietud por las relaciones entre la literatura y el poder son fenómenos de viva y dolorosa actualidad, y nos exigen la atención más constante y profunda. Ahora los modernos césares no necesitan, en la mayoría de los casos, escribir sus autobiografías. No tenemos en nuestra vecindad un modelo de cultura que, aunque sólo sea por vanidad, obligue a los césares a ser cultos. Pero si los césares han cambiado los "reflejos" de sus cronistas no. Si tomáramos las *Vidas de los doce césares* y lo ojeáramos al azar, encontraríamos en él la fuente de muchos tropos que los cronistas serviles de nuestra modernidad utilizan constantemente, como si estas figuras pertenecieran a un inconsciente colectivo.

Baste un ejemplo de muestra: en un determinado momento de su vida, un augurio —onírico, quiromántico o aleatorio— les ase-

gura que su destino es llegar a ser césares. En nuestras modernas dinastías el sueño, la videncia o el vuelo de los pájaros es reemplazado por un maestro intuitivo, por algún padre visionario, o por alguna novia sibilina. El título, igual que antes, recompone el pasado; el poder supremo reordena la biografía para encauzarla unívocamente hacia el supremo destino, hecho realidad: en esas biografías se logra discursivamente (sólo discursivamente) el efecto vital buscado por Bergson: el pasado es alterado, modificado por el presente, por su futuro; lo por venir es anterior a lo sucedido.

Esta es una realidad mexicana —y no exclusivamente mexicana; pero para la discusión presente pretenderé que es sólo mexicana: tanto por falta de elementos para contrastarla con otras de otros países, como por la intención de caracterizarla lo más exhaustivamente posible para que resulte finalmente comprensible como tal, como situación real de México.

En esta realidad, ¿Cuál puede ser la actitud individual ante esa entidad ideal que nos llega de otros ámbitos y que se llama “libertad de expresión”? Al llegar hace diez años, por primera vez a Francia, lo primero que me sorprendió (por una pura casualidad biográfica) fue enterarme de que ciertas obras de Bataille tenían prohibición de ser exhibidas y anunciadas. Y al mismo tiempo me encontraba en un país donde se permitían ataques públicos a las instituciones y a los personajes políticos, incluido el presidente, que en México son simplemente impensables. Alguna revista francesa podía sacar en su portada la caricatura grotesca y hasta divertidamente obscena del presidente, sin provocar la requisición del periódico y mucho menos la persecución inmediata del dibujante y de los responsables del periódico. Y, sin embargo, había obras prohibidas, mejor dicho, libros prohibidos.

En México no hay libros prohibidos, por lo que sé: hay libros desaparecidos, hay libros que nadie se atreve a publicar, hay libros requisados, pero no hay libros prohibidos. Un libro que logra pasar la autocensura puede convertirse en un libro que de pronto desaparece de todas las librerías; pero generalmente, cuando no se cuenta con ciertas seguridades en las altas esferas gubernamentales, el libro no pasa la autocensura. Muchas veces la autocensura desaparece automáticamente cuando el libro se vuelve póstumo, en dos sentidos: con la muerte del autor, o con la muerte política

del personaje atacado, si se trata de revelaciones sobre un personaje público, en especial un presidente.

En ese sentido, más que libros en particular, lo que existe en México son temas prohibidos, que ninguna ley especifica pero que sí determinan el momento político, el conocimiento intuitivo del autor de hasta dónde se puede llegar y los editores-consultores de la reacción del Poder ante el ataque. Muchas veces el autor —o el artista en general, para incluir a los dibujantes y hasta a los redactores de noticias— no se autocensuran, pero sí somete su trabajo a un “indicador”, a un “indagador”, es decir, a alguien que puede pulsar las cuerdas claves del gobierno para recibir una cierta seguridad previa de que será tolerado. Hay maneras y maneras; pero para quien no tiene acceso a esos “indicadores”, el terreno de las cuerdas y de las posibles reacciones del poder se convierte en un misterio insondable. Misterio insondable, para decirlo con una frase gastada, de radio-novela, porque en el fondo no deja de ser un lugar común con qué tragicómica rapidez cualquier funcionario que adquiere poder se considera poseedor de un fuero inviolable. De tal manera que muchas veces las represalias provienen de donde menos se las espera: funcionarios que asumen por propia iniciativa la función de jueces y verdugos para agradar a los más poderosos.

Temas prohibidos, dijimos, según los momentos históricos por los que pasa el país; pero sobre todo: Tema prohibido. El Tema no es tanto la función del Presidente, como su persona y lo que representa. Creo que aunque en México se permitiera publicar el tipo de caricatura grotesca que en Francia aparecía en un tiempo en revistas como *Charlie-Hebdo* o *Hara Kiri*, nadie haría uso de ese derecho: por un lado, estamos acostumbrados a jugar limpio con el Presidente (la imposición se ha vuelto costumbre), y por otro lado, se considera, tácitamente, que la crítica política tiene que ser de altura, nunca grotesca. Quizás no estamos tan desencantados de la política, como quedó un sector de la población francesa después de mayo del 68, a pesar de que nosotros tuvimos que enfrentar varias masacres. Se puede hacer grotesca la figura del político mexicano, pero muchas veces basta con reproducir literalmente sus propias palabras para lograr el mismo efecto. Efecto contraproducente, es cierto, porque una columna dedicada a ese fin, de reproducir literalmente declaraciones de

funcionarios públicos, ha dejado de ser un espejo de irrisión para los funcionarios, quienes ahora consideran un honor aparecer citados en esas planas semanales.

Pero el fenómeno de esta columna-testigo, que de irrisoria se convierte en consagradora, es indicador de otra actitud: la impunidad de la corrupción es tan indestructible, la incapacidad (no sólo gramatical) de los funcionarios públicos alcanza proporciones tan enormes, la autocomplacencia en el poder es tan insultante, que en cierto sentido, el análisis y la denuncia políticas parecen inútiles y desconsoladoras. ¿Qué hacer ante esa acumulación de contradicciones, mentiras y sin-sentidos? ¿Caricaturizarlas no es hacerles un homenaje? ¿Reproducirlas no se interpreta acaso como un honor?

Quizás no estamos tan desencantados, pero al mismo tiempo los instrumentos de denuncia periodística parecen más inútiles. Si alguna denuncia de un hecho ilegal en la administración pública, realizada en un órgano independiente, llega a provocar una renuncia o una consignación judicial, significa que el gobierno así lo quería, y que, por lo tanto, la denuncia fue utilizada para beneficio mismo del Poder.

Volviendo al Tema Prohibido: se puede atacar su función, su desempeño, pero en esos ataques no se puede llegar nunca a minar lo que significa el Primer magistrado de la Nación. No es este significado, como Octavio Paz lo quiere, un atavismo simbólico procedente del papel desempeñado por los antiguos emperadores aztecas. La cohesión en torno a un emperador azteca se daba en función de una misión conquistadora, imperialista para su tiempo, con enemigos reales por gratuitos que fueran. En el caso moderno, el Presidente representa la posibilidad infalible de unión de todos los mexicanos en un país donde es difícil decidir exactamente qué es *un* país, qué es esa entidad que llamamos México. Cualquier ataque severo a esa infalibilidad es intolerable porque el país iría al caos: y es cierto, iría al caos, porque el sistema político mexicano, desde el triunfo de Alvaro Obregón, ha ido reforzando y afinando la constitución singular de este país como dependiente de un órgano único, con un líder indiscutible, de cohesión. Dominar el país, tener una visión abarcadora de él, sólo puede hacerse desde los miradores exclusivos del laberinto buro-

crático del partido del gobierno, que en realidad sirven de atalaya para los dirigentes del gobierno surgidos de él. De esa manera, si se ataca lo que representa el Presidente —el punto de fuga donde todas las líneas de visión convergen—, el país se deforma, literalmente desaparece, en su composición actual. Más allá está, como lo advierten incluso los liberales más liberales en momentos de crisis, como al final del período presidencial de Luis Echeverría, el golpe militar, el fascismo.

En ese momento, los críticos más acerbos del gobierno titubean, recomiendan prudencia, recuerdan que no existe ninguna alternativa real que pueda gobernar el país con excepción de los militares (es decir, con excepción del mandato ejercido directamente por la burguesía más reaccionaria y proimperialista). En efecto, la maquinaria gubernamental se ha encargado de socavar todos los movimientos independientes, de hacerlos dependientes de sus propias técnicas, de volverlos a imagen y semejanza suya, aunque sean enemigos ideológicos declarados. El P. R. I., originalmente llamado Partido Nacional Revolucionario cuando fue fundado a fines de los años 20, se ha convertido en el patrón de comportamiento político más aberrante para los grupos disidentes. Se trata de la dialéctica dictatorial, sólo que aplicada a un partido: “Después de mí, el diluvio”; “Más allá de mí, el abismo”.

Ante esta situación, ¿cuál puede ser una actitud personal auténtica? ¿Qué quiere decir *para mí* libertad de expresión? Primero, ¿qué significa la expresión si no libertad? Si la expresión no es una afirmación de libertad, estamos condenados irremisiblemente a la perpetuación del Poder y tendremos que aceptar su indestructibilidad. Pero si la expresión no es una afirmación absoluta de libertad, o si el Poder no prueba su indestructibilidad, entonces tenemos que enfrentarnos a una discusión quizás más realista, pero quizás más estéril (en tanto discusión): ¿qué tan relativa es la libertad-expresión? La relatividad de la libertad no se puede discutir fuera de la moral y, en consecuencia, su valor depende de los valores morales que le atribuyan ésta o aquella dimensión. Discutamos, sin embargo, esta relatividad.

En México, la relatividad de esa libertad se mide preponderantemente con la distancia que se guarda frente al Poder (frente al “Príncipe”, como algunos tienden a decir, reveladoramente; o,

en forma más abstracta, frente al Estado). Ahora bien, si pensamos en la gran mayoría de los intelectuales, no cabe la menor duda de que todos viven, directa o indirectamente, del Gobierno, ya sea porque trabajan en organizaciones para-estatales, o porque las revistas o periódicos en donde sirven, están alimentados por subsidios más o menos secretos, o con anuncios de organismos estatales que funcionan muchas veces como subsidios disfrazados, o gracias a suscripciones masivas de alguna entidad gubernamental. La discusión, en consecuencia, se debe situar en un terreno más difícil de definir: ¿Qué tanto se tiene que pagar, ideológica y prácticamente por esa subsistencia? Todavía en los años cuarenta y principio de los cincuenta, en algunos periódicos se advertía a los posibles anunciantes: "Aquí vendemos espacio, no criterio".¹ En los setenta, esta misma advertencia sigue siendo pertinente. Apenas en 1974, una de las causas que se dio para explicar la expulsión ilegal de la gerencia liberal del periódico *Excelsior*, dirigida por Julio Scherer, fue que éste había sido un desagradecido con el Presidente. Después de que Luis Echeverría había salvado el periódico al ordenar que las agencias de gobierno llenaran el espacio de anuncios que la iniciativa privada había abandonado en protesta por el liberalismo del periódico, Scherer había permitido que continuaran las críticas a su gobierno.²

El problema es delimitar la distancia que se tiene que guardar ante el Poder para que la "opinión pública" considere verosímiles las atribuciones de independencia de un periódico o de una revista, o de un individuo. ¿Dónde está la frontera entre la independencia auténtica y la dependencia solapada?

Si la relación con el Estado despierta todo género de suspicacias, no sucede lo mismo con las relaciones con la burguesía. No hay ningún género de rastreo, ni de inquietud, ante la posibilidad de que un periódico o una revista dependa, para los mismos efectos, de la iniciativa privada. Entre los dos polos, no hay una equivalencia de fuerza: porque los métodos son radicalmente distintos. Un periódico claramente burgués, vocero de los intereses más ostentosamente reaccionarios, como el *Heraldo* de México, tiene su contrapartida en otro, dependiente en forma directa del

-
1. Renato Leduc, en Varios, *La corrupción*, Nuestro Tiempo, México, 1969.
 2. Vicente Leñero, *Los periodistas*, Mortiz, México, 1978.

gobierno, *El Nacional*. Pero esos dos extremos no constituyen ningún problema para una definición, para una asunción de la libertad de expresión: ambos están marcados. El problema está en todo el espectro intermedio: desde los periódicos, o revistas, o escritores liberales, hasta los de izquierda y de derecha. Por ejemplo, en el caso de los periodistas: ¿quiénes están en las nóminas de las secretarías de Estado? ¿Quiénes recogen quincenalmente el "sobrecito" en las oficinas de prensa de tal o cual secretaría? ¿Quiénes reciben "embutes" e "iguales", o "cañonazos", y de qué magnitud son? "Se ha llegado al grado de que ahora se venden, no solamente los comentarios, sino los títulos (en una época "la primera de primera" la pagaba la Embajada de EE. UU.). Y aun los editoriales".³ ¿En dónde, pues, establecer la relatividad de esta expresión? Pero los embutes, las iguales, los sobrecitos, las presiones a través de los anuncios, no son lo único. A veces los problemas tienen que remontarse al principio de todo: el papel. La empresa para-estatal PIPSA controla casi todo el mercado del papel en México, y otra empresa del mismo tipo, la Comisión Federal de Electricidad, provee otro elemento indispensable: ambos son instrumentos de presión determinantes para la independencia de un órgano de expresión. En la reseña "novelada" que hace Vicente Leñero del "golpe" a *Excelsior*, un personaje discurre de esta manera cuando el grupo, después de la expulsión, proyecta la fundación de un nuevo periódico: "Con los grandes consorcios económicos sería imposible pactar, además de que ellos nunca se interesarán en un periódico encabezado por Julio Scherer. Queda únicamente el gobierno, que de antemano conoce nuestra combatividad periodística y al que conviene, por razones de prestigio nacional e internacional, la existencia de una prensa auténticamente libre y crítica. No entendamos mal la palabra independencia cuando hablamos de fundar un diario independiente. En este país, y con sólo tomar en cuenta el control del papel a través de PIPSA, toda independencia es relativa. Necesitamos aceptar las reglas del juego del sistema y ejercitar nuestra profesión hasta donde los límites de esas mismas reglas nos lo permitan. De otro modo corremos el riesgo de marginarnos en un periodismo sin peso ni influencia en la sociedad. Además, no hay nada de inmoral ni de vergonzoso en el hecho de aceptar un financiamiento a través del aparato gubernamental, siempre y cuando éste no se entienda como un regalo o una

3. Renato Leduc, *Ibid.*

compra de conciencias, cosa que el actual régimen no se atrevería a plantear —ni lo aceptaríamos nosotros en tal caso— al grupo de Julio Scherer”.⁴

Las reglas del juego del sistema: ese es el único criterio objetivo al que podemos recurrir para medir esta relatividad. Y aparentemente habremos llegado al final del problema si podemos exponer esas reglas del juego.

Como todas las estructuras de poder antidemocráticas, el gobierno mexicano no está dispuesto a aceptar las reglas del juego impuestas por él mismo si estas reglas llegan a poner en peligro su existencia; y esto en el caso de que dichas reglas se hacen explícitamente públicas. Pero cuando dichas reglas se encuentran entreveradas y confundidas con el aparato mismo del Poder, entonces la situación es todavía más ambigua. E incomprensible.

En ese caso, regresamos a la necesidad de los “indagadores”, de los “pulsadores” de la temperatura de tolerancia del aparato estatal. Esa relatividad se establece día a día y siempre con criterios imprevisibles. A este respecto Leñero cuenta una anécdota reveladora. En un momento en que comienzan a molestarle al gobierno de Echeverría los ataques de *Excelsior*, el director Julio Scherer recibe la llamada de un amigo suyo, Ministro de Estado de dicho gobierno, quien le dice que debe retirar su segundo apellido del periódico. Julio Scherer García, ante la negativa de aclaración del otro, trata de descifrar este consejo parecido a un oráculo de Delfos. Y finalmente entiende que lo que le quieren decir es que retire a *García* Cantú de su equipo de editorialistas.

No siempre las advertencias son tan enigmáticas como las del oráculo de Delfos; pero muchas veces recuerdan los anuncios fatales que los dioses mandan a Edipo, o los engaños que sufre Penteo a manos de Dionisos: comienza una plaga repentinamente, o se cree ver cosas que no existen, o se va, creyendo dirigirse a un espectáculo sublime, a la representación de la propia perdición. Desgraciadamente, no hay nada de trágico en todo esto. Ni el gobierno tiene la elevada majestad de los dioses; ni las víctimas la ciega determinación de conocimiento de los héroes.

4. Vicente Leñero, *Ibid.*

La relatividad no tiene ningún límite escrito, ni preestablecido con excepción del Tema prohibido. Se mueve entre la honestidad liberal, la marginación “sin peso ni influencia”, la corrupción solapada, la venalidad oculta, la autocensura y el silencio, por un lado; y, por otro, la entrega a las “reglas del juego del sistema”.

Si consideramos esta relatividad históricamente, el panorama no cambia mucho: la corrupción del “cuarto poder”, paralelo a los poderes gubernamentales, se crea al mismo tiempo que se establecen los mecanismos de corrupción en el aparato gubernamental. Gran parte de las características de este aparato se formaron hace casi sesenta años, al establecerse en el poder la facción triunfante de la Revolución con Obregón y Calles. El asesinato de Obregón llevó a Calles a proclamar triunfalmente el nacimiento de las “instituciones”, en lo que se llamó, precisamente, su “mensaje de las instituciones”, el primero de septiembre de 1928: en él declaró el fin del caudillismo y el inicio de la “vida institucional”; señaló que se habían dado las condiciones históricas, al fin, para pasar de “un país de un hombre a la nación de instituciones y leyes”.⁵ Poco después el general Escobar, quien pronto se habría de rebelar, llamó a Portes Gil, presidente interino: “Institución de México”. “Todo era institucional en aquellos instantes”.⁶ Y lo sigue siendo, podemos agregar.

De la “familia revolucionaria” también se comenzó a hablar en aquella época. Cuando Aaerón Sáenz es despojado humillantemente de la candidatura para presidente y Calles impone a Ortiz Rubio, aquél se ve obligado a declarar que retira su candidatura para “no fomentar más las divisiones en el seno de la ‘familia revolucionaria’”.⁷

La retórica que usan todos los candidatos oficiales a la presidencia, durante el año que transcurre entre su nominación y la toma del poder, fue establecida de una vez por todas por Calles. Todos los “tropos” usados una y otra vez en las nueve campañas que le han seguido, se encuentran en sus discursos: lo importante para la historia es la distancia que existe, en cada caso, entre las

5. Vito Alessio Robles, *Mis andanzas con nuestro Ulises*, Botas, México, 1938.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

promesas y el cumplimiento de las mismas. A pesar de las diferencias radicales de sus períodos presidenciales, el lenguaje de Calles y el de Cárdenas tienen una sorprendente similitud, y lo que es más, siguen siendo los más modernos de la historia mexicana pos-revolucionaria (a pesar de que tienen 54 y 44 años, respectivamente).

Algo notable en el desarrollo de los discursos presidenciales es la desaparición gradual de la nominación directa: con el paso del tiempo se ha ido recurriendo más y más a las alusiones vagas. Este proceso empobrecedor llegó a su límite más crítico en el caso del Presidente Gustavo Díaz Ordaz. Aunque Calles estableció, no sólo retórica, sino también ideológicamente, el término medio como definición de la política mexicana (en la práctica, lo que se ha llamado el “bonapartismo mexicano”, en el cual el Estado funciona como árbitro en las luchas de clases, sin dejar de beneficiar los intereses de la gran burguesía y del imperialismo norteamericano), sus discursos son de una claridad sorprendente: habla directamente del bolchevismo (“bolcheviquismo”) y del capitalismo. Pero ya con Díaz Ordaz estos “extremos” aparecen en alusiones metafóricas baratas: “No nos convencen los falsos apóstoles que sin convicciones, pero llenos de lamentaciones vienen predicando un evangelio prestado /.../ No nos seducen los oropeles de nuevas civilizaciones, de exóticas culturas empeñadas en ofrecer al mundo un nuevo concepto de la libertad...” Este es un párrafo típico de Díaz Ordaz como diputado, como senador y como Presidente: aunque fue pronunciado en 1946, 22 años más tarde lo repetiría cuando el primero de septiembre de 1968 habló veladamente de las represalias que tomaría contra el movimiento estudiantil si éste no aceptaba su “mano tendida” (represalias que ahora conocemos como la masacre de Tlatelolco). En 1968, habló también de “filosofías de la destrucción”, de “evangelios exóticos”... Este proceso gradual de oscurecimiento de las advertencias presidenciales (recuérdese la anécdota de Leñero) ha tenido el efecto saludable de estimular la agudeza de interpretación de los fenómenos políticos en los analistas mexicanos. Y en el sexenio de Díaz Ordaz, esta pobreza tuvo su respuesta en uno de los momentos del México moderno (con excepción de la época de Cárdenas) de mayor claridad en el lenguaje político, con el movimiento estudiantil (ganada a costa de muchas vidas).

Entre Obregón y Díaz Ordaz también se afinan los mecanismos de prevención, de represión y disuasión; pero sólo se afinan en el sentido en que se vuelven más y más orgánicos al funcionamiento mismo de la maquinaria estatal. Cuando se recuerda cómo Obregón protegía y favorecía el desarrollo “de un muralismo radical, brindando una gran protección burocrática, particularmente a nuestro compañero del Sindicato de Pintores y Escultores, Diego Rivera, a la vez que ordenaba la confiscación de ediciones enteras de nuestro periódico *El Machete*, órgano oficial del referido sindicato, y mandaba, inclusive, encarcelar a sus editores /.../”,⁸ el gesto de Obregón no parece estar fechado hace 58 años, si pensamos en muchas actitudes parecidas de Luis Echeverría, y de muchos otros presidentes. Decir que el desarrollo político depende del económico es una perogrullada; sólo que a veces esa evidencia se vuelve inmediatamente dolorosa: aunque muchos rasgos establecidos de una vez por todas para la historia y la historiografía occidental por Suetonio en sus *Vidas de los 12 Césares*, aparezcan, en efecto, en nuestra dinastía, no se puede dejar de señalar que en un período de 60 años que va de Tiberio a Domiciano, los cambios son enormes; mientras que en ese mismo período, los cambios en nuestra dinastía mexicana son mínimos (aparte, por supuesto, de los cambios impuestos por la historia misma, incontrolables, al menos con la retórica). En un caso se trata de un imperio, y en el otro, de un país sujeto al imperialismo norteamericano y a su propia clase burguesa, nacionalista o pro-yanqui.

Con Suetonio, volvemos al principio de esta exposición: desde Calles las biografías de los presidentes parecen estar calcadas de este modelo, no sólo desde el punto de vista discursivo, sino también real. Con esta recomposición biográfica se cierra el ciclo que va de la persona a su función, pasando por su significado: la persona con su familia (¡cuántas campañas de moralización no debemos a las familias de los presidentes! En la época de Díaz Ordaz, esto significó la desaparición de varias revistas “pornográficas”); la función, con su imposibilidad de reelección (pero en unos meses de zozobra, de la presidencia de Luis Echeverría, antes de la nominación del nuevo candidato presidencial, se habló de la posibilidad de que “prolongara su mandato”); su significado, con su

8. David Alfaro Siqueiros, en Varios, *La corrupción*, Nuestro Tiempo, México, 1969.

infalibilidad: ¿cómo traicionar a la Patria cuando el Presidente apela a nuestro nacionalismo ante los ataques del imperialismo?

Pero la relatividad también se mide con la realidad; y aunque esto también parezca o pueda ser una perogrullada, en el caso de la libertad de expresión (como en otros muchos) no lo es. Sólo que en este caso la libertad de expresión tenemos que formularla con uno de sus componentes más básicos: la libertad de información. ¿Qué podemos expresar si no sabemos qué sucede? Y no sólo eso: para muchos que, por “contactos” en las esferas de poder, saben lo que pasa, la disyuntiva es callarse (y fingir que no saben nada) o perder la confianza de sus informadores dentro del gobierno.

*. ¿Qué sucede? Recientemente, en el caso de la explosión del pozo petrolero Ixtoc, apareció la información de las concesiones de manejo a firmas norteamericanas, se insinuó la responsabilidad de esas firmas y de la corrupción en la empresa para-estatal Pemex (su director “había sido” dueño de varias empresas perforadoras), se habló de las revelaciones de un obrero mexicano que tenía que ocultarse por temor a las represalias... Pero para un lector alejado —es decir, para la gran mayoría de lectores— de las informaciones internas del gobierno, estas noticias no tuvieron continuidad, ni articulación... y todo se disolvió fantasmalmente como los muertos del 2 de octubre. ¿Cuántos fueron realmente? Al día siguiente de la masacre, ni los periódicos más liberales se atrevieron a dar una versión cercana a la verdad.

¿Qué pasa? ¿Qué pasó? No se trata de que la historia la escriban los vencedores; se trata de que a veces los vencedores no quieren escribir la historia. Ni la más favorable a su visión de los hechos. De esa manera, ¿qué significa la relatividad? ¿Qué sentido tiene? ¿Qué significa tener “peso e influencia en la sociedad”, siguiendo las reglas del juego y recorriendo a ciegas la realidad, o teniéndola que callar por un temor legítimo a las represalias? En ese momento la relatividad se convierte en un “se hace lo que se puede”. Pero muchas veces ese hacer tiene efectos contradictorios. Tómese el caso de la relación hecha por Vicente Leñero de uno de los últimos casos más importantes de la represión de la libertad de expresión en México. No puedo dudar que esa relación

sea fiel a los hechos; pero no puedo dudar tampoco que los hechos ahí relatados no son sino una mínima parte de los que constituyeron verdaderamente el caso *Excélsior*. Pero no se le puede exigir exhaustividad a un personaje parcial; como tampoco se le pueden pedir juicios o conclusiones sobre el caso.

El problema con este relato consiste en que sigue la técnica de todos los que abandonan una religión o un partido: tratan de refutar su antigua religión o partido y nunca piensan en exponer con claridad qué les impedía separarse de ella, de qué manera se articulaban a su antiguo grupo y qué condiciones permitieron el desprendimiento.

En *Los Periodistas* asistimos a la formación de algo muy cercano a una nueva religión, el juliocherismo; al repudio visceral de una antigua comunidad, *Excélsior*; pero nunca sabremos qué articulaba al grupo expulsado, cómo se unía y qué llegó a separarlo (cuando una facción de los expulsados se separa del grupo de Julio Scherer, casi se nos quiere hacer creer en una herejía, en una traición semejante a la de los agnósticos en relación con los mártires). Es cierto que, en este caso, la separación de *Excélsior* fue forzada. Pero como sí existen muchos juicios, indirectos, a lo largo de la narración, se tiene derecho a esperar que el juicio sobre los líderes venales y serviles del Poder, que se quedaron con el periódico, y que el juicio sobre el "culpable máximo", Luis Echeverría, fueran menos bastos. Leñero recurre en muchos momentos a la técnica de la columna periodística de la que hemos hablado antes, que transcribe literalmente las declaraciones públicas de los atacados. Sin embargo, otras veces acude a una explicación más "profunda", psicológica, y que es el ansia de poder de un periodista frustrado, inescrupuloso y ambicioso. Y en el caso del Presidente Echeverría describe a un personaje patéticamente caprichoso, soberbio, pagado de sí mismo.

Esta es la verdad, nadie puede negarlo. Pero difícilmente es toda la verdad en un caso tan complejo de abuso de poder. Repito: el narrador no pudo, no podía conocer toda la verdad. Pero sí podía abarcar todas las perspectivas, todas las articulaciones, todos los matices, digamos; todo el mecanismo ideológico que, primero, permite la creación de un periódico peligroso para la "tranquilidad" del Poder y, segundo, prepara las condiciones para su

destrucción. Por ejemplo, una consecuencia notoria después de la expulsión del “grupo de Scherer” es la incorporación al periódico de muchos cuadros del Partido Comunista (aún hoy, el grupo dirigente de la que fue revista de Octavio Paz, *Plural*, está dirigida, si no por miembros del partido, sí por simpatizantes de él). Otro hecho importante fue la aparición en el periódico de muchas noticias referentes a los grupos políticos de izquierda y ultraizquierda, a los que no se dedicaba antes tanta atención en esas mismas planas.

No se trata de defender la “nueva dirección”, formada con personajes venales y gangsteriles; no se trata tampoco de menospreciar la aparición de muchos personajes siniestros y mediocres que llenaron el hueco dejado por los expulsados. Pero sí se trata de señalar que no se puede hacer, como lo hace Leñero, un juicio ideológico con categorías morales maniqueas: “Ellos son los malos, nosotros somos los buenos, y los mejores de nosotros somos los que no abandonamos a Scherer”. No conozco las relaciones personales entre el grupo de Scherer (*Proceso*) y el grupo disidente después de la expulsión de *Excelsior* (*Uno más uno*). Es lo de menos. Lo importante sigue siendo saber por qué fue posible que sucediera lo que sucedió, qué lo permitió, qué condiciones existían para que el Partido Comunista aceptara ocupar parte del lugar dejado por los expulsados, qué permitió la división de éstos... Es fácil enjuiciar y condenar moralmente y, aunque tuviéramos toda la razón, con ello no avanzaríamos todavía nada... En unos casos la simple narración de un hecho es intolerable (como en Tlatelolco en los días inmediatos al 2 de octubre); en otros, la exhaustividad de los hechos oculta la verdad, el sentido de la verdad: muchas veces, más que el espejismo de los hechos anecdóticos, más que los juicios morales o eclesiásticos, necesitamos una perspectiva, un esbozo de totalidad y no una acumulación de unidades.

Pero la relatividad de la libertad de expresión frente a la realidad tiene todavía otros aspectos importantes. Además de que muchas veces no se sabe literalmente qué sucede, en otras ocasiones no se puede decir lo que sucede. Esta imposibilidad se puede abarcar con el término de autocensura. El conocimiento de lo que puede afectar al periódico o revista, impone una limitación enorme: no sólo sucede que se guardan en silencio muchos hechos, también pasa que esos hechos constituyen en la mayoría de los

casos la clave del sentido de los fenómenos políticos (es la diferencia entre un periodismo puramente anecdótico, al que son adictos “grandes” periódicos, como el *New York Times*, y un periodismo crítico). Sin una perspectiva de sentido, la información se atomiza, se dispersa, y nuestra realidad se vuelve una sucesión incoherente de hechos.

El problema deja de ser cuantitativo. La realidad puede aparecerse nos abrumadoramente numerosa, pero el silencio seguirá detentando el elemento de comprensión necesario para situarnos en los hechos.

Quizás sea esto uno de los campos virtuales más ricos de la historia de la información en México: qué tanto se sabe y no se puede decir.

Ahora bien, la autocensura tiene distintos niveles. El más obvio es el de la censura tácita que impone el Poder con sus reglas del juego. Estas reglas del juego pueden ser paradigmáticas (como el tabú del símbolo presidencial); pero también se establecen según los momentos sociales, y según las limitaciones ideológicas que se imponen los órganos de información y de difusión. Un tema que recientemente ha tocado esos límites en muchas publicaciones es la homosexualidad. Mientras la difusión de ese tema no alcanzaba las dimensiones de una crítica profunda a los cimientos mismos de la sociedad, la homosexualidad podía ser “reivindicada”. Cuando esta reivindicación comenzó a aclarar mecanismos más profundos de represión, cuando comenzó a provocar que se perdiera el miedo a la declaración pública de homosexualidad, cuando alguien comenzó a exigir, no a rogar, sus derechos como ciudadano e individuo a disponer de su sexualidad, la autocensura empezó también a funcionar. No cabe duda que, muy especialmente en este caso, la autocensura es también indicio de algo muy importante: que, por fin, un tema que en apariencia no es directamente político, adquiere poco a poco su verdadera trascendencia en los mecanismos de liberación igualmente políticos.

En estos niveles se puede decir que la autocensura opera a la defensiva del poder, queriendo guardar la distancia que salve de la represión

Sin embargo, hay otro nivel de autocensura, en el cual el silencio corresponde, no a un distanciamiento del Poder, sino a una imitación suya. Para hablar de este nivel de autocensura, me remitiré exclusivamente a lo que se llama “el medio intelectual-artístico”.

Cuando Siqueiros recuerda los inicios de su carrera en los años veinte, habla de un fenómeno revelador: “No teníamos siquiera la posibilidad de ser mercenarios. No podíamos vendernos, porque no había quien quisiera comprarnos”.⁹ Las cosas han cambiado para los intelectuales y artistas: poco a poco la consolidación del aparato burocrático-gubernamental y el reforzamiento de sus lazos con la oligarquía nacional y con los intereses imperialistas norteamericanos, han creado, a la par del desarrollo dependiente de esos grupos dominantes, una forma de censura “adecuadamente flexible”, “burocrática, y, por decirlo así, institucional”.¹⁰ Se ha llegado a tan alto grado de refinamiento y eficacia que las empresas periodísticas, lejos de temerla, desean y aun provocan la aplicación de la censura, la cual, salvo para periódicos y periodistas al servicio de organizaciones excomulgadas, como suelen serlo las de izquierda no alineadas, ya no se traduce —como antaño— en empastelamiento de cajas y destrucción de imprentas, saqueo de redacciones, secuestro de ediciones y prisión para directores y articulistas, sino en las formas más discretas y lucrativas para las víctimas de la censura”.¹¹

Esto que Renato Leduc describe con gran precisión en relación con el periodismo, se puede aplicar al trabajo intelectual, aunque todavía en un nivel más alto de refinamiento. Ante los intelectuales irreductibles de izquierda, la pena sigue siendo la prisión: se les concede el título de “cerebros” conspiradores, como sucedió en el 68 con José Revueltas. Aún así, éste, que fue uno de los intelectuales más perseguidos de estos últimos tiempos, estuvo a punto de recibir, el día de su entierro, el “homenaje” y “reconocimiento” de quien lo había encarcelado.

Más acá de esa actitud irreductible de Revueltas, el Estado puede manejar de manera más sutil el ejercicio intelectual, ponién-

9. *Ibid.*

10. Renato Leduc, *Ibid.*

11. *Ibid.*

dole como modelo de efectividad social, el mecanismo del poder. En un tipo de sociedad como la mexicana, el poder real de un intelectual, cuando puede ejercerlo sin intermediarios y sin el tamiz del Estado, es siempre utópico, en el sentido revolucionario del término. Es, por decirlo así, casi un poder de transvaloración. Cosa que no sucede siempre con los partidos estrictamente políticos, formados gracias a la dialéctica de la rivalidad con el Poder, salvo cuando se da una depuración radical de los métodos y de los presupuestos ideológicos en su totalidad (y no sólo en el nivel político); es decir, muchos partidos de izquierda terminan, trágicamente, por adoptar los métodos inherentes al poder, porque consideran que su rivalidad con éste es puramente política, sin darse cuenta que en otros niveles, igualmente importantes, se está gestando su asimilación a técnicas de dominación que el Poder rival les impone. Una consecuencia de este hecho es que generalmente los partidos tienen su "brazo.. de intelectuales o su "brazo" de feministas, y otras extremidades parecidas, que se encargan de reivindicar o crear los temas correspondientes a su "función". Esta separación de funciones es fatal: muestra que los partidos no son orgánicos, que respetan tradicionalmente la jerarquía del "buró político" como cabeza suprema y determinadora de la línea, sin consideración de los mecanismos totales del partido. El "comité central" no es intelectual, es político; no es "feminista", es político; no piensa el programa del partido en su totalidad, piensa lo político. De esa manera se siguen fragmentando las concepciones políticas en jerarquías y, al mismo tiempo, se impide una real democratización interna.

En el caso del poder real del intelectual el caso es distinto: siempre y cuando no haga depender sus valores de los valores establecidos por el poder, su visión será necesariamente utópica. El último caso en México de este fenómeno fue Vasconcelos. Su mesianismo un poco burdo logró crear, a pesar de todo, una mística, por la que murieron muchos, de la que muchos se desilusionaron radicalmente y que otros exaltaron como la posibilidad perfecta de gobierno. Alfonso Taracena contó la matanza de vasconcelistas en Topilejo; Vito Alessio Robles describió su desilusión profunda del vasconcelismo, y César E. Arroyo narró lo que hubiera sido el período presidencial de Vasconcelos si no lo hubieran des-

pojado de la presidencia, ganada en las urnas.¹² Pero, quizás de manera fatal, Vasconcelos fue un profeta desarmado, o que se desarmó él mismo por la lógica intrínseca a su apostolado. Vito Alessio Robles narra la indecisión de Vasconcelos ante el problema de la lucha armada y su resolución final cuando, al concluir la convención del Partido Nacional Antirreeleccionista, en la que fue nombrado candidato a la presidencia, ordenó que se sometiera la siguiente proposición: “El Partido Nacional Antirreeleccionista y las agrupaciones independientes condenan toda acción violenta para llegar al poder”. Uno de los voceros de Vasconcelos defendió su proposición diciendo “que las revoluciones, a la larga, sólo habían servido para crear caudillos, y que era necesario ensayar medidas pacifistas de oposición que no produjeran tiranías, tales como la huelga de contribuyentes y la resistencia pasiva a las medidas opresoras”.¹³ Más adelante, el mismo Alessio Robles transcribe lo que le dijo a Vasconcelos cinco días después de la Convención: “Con usted no se puede entender nadie. A cada momento cambia usted de opinión. Ya ve lo que acaba de pasar. Usted se suicidó con su proposición pacifista de no acudir a la violencia para escalar el poder /.../”.¹⁴ Era difícil que el mismo Vasconcelos entendiera la combinación de radicalismo y reacción conservadora que formaba el movimiento encabezado por él, pues no parecía entender la presencia de esas dos vertientes en sí mismo.

Sin meternos en una discusión de las estrategias revolucionarias, cabría en todo caso señalar un punto importante: ¿Qué es, exactamente, violencia, vista desde la perspectiva de los dominados y vista desde la perspectiva del Poder? En la lógica de las palabras del vocero vasconcelista, una huelga general podría ser pacífica, pero en la del Poder representaría la peor violencia posible. Es probable que de haber sido presidente, Vasconcelos no habría convertido a México en la Arcadia moderna que nos describe César E. Arroyo en su crónica de la presidencia inexistente de aquél. Es posible que de haber tomado el poder, Vasconcelos no hubiera podido terminar su mandato; o que hubiera tenido que recurrir a

12. Véase: Alfonso Taracena, *Los vasconcelistas sacrificados en Topilejo*, Editora Librería, México, 1958; Vito Alessio Robles, *Op. cit.*; y César E. Arroyo, *México en 1935, El Presidente Vasconcelos*, Le Livre Libre, París, 1929.

13. Vito Alessio Robles, *Ibid.*

14. *Ibid.*

los instrumentos de “Huichilobos” y abandonar el espíritu de Quetzalcóatl. Lo cierto es que hubiera establecido un precedente *moral* en la historia mexicana del Poder. Lo cual no necesariamente es beneficioso desde el punto de vista político. Con él, el proyecto de Calles rompió casi definitivamente la fuerza de una oposición auténtica e independiente (habrá que esperar hasta el 52 para que resurja esa fuerza). Y rompió también la esperanza de un liderazgo intelectual. A partir de entonces el intelectual se ha visto confinado estrictamente al ámbito de su competencia, y sus pocas incursiones fuera de este ámbito han sido siempre menores y en su mayor parte de dependencia frente al Poder (Paz renuncia a su embajada cuando la evidencia de las masacres es ya innegable; pero al 2 de octubre lo precedieron la toma de la Preparatoria —el famoso “bazookazo”— y la batalla del Casco de Santo Tomás; la renuncia de Fuentes a la suya sólo fue el mínimo remedio de un error inútil de apreciación política).

Entre los dos extremos, entre el servilismo total del intelectual frente al Estado y el de la independencia y oposición radicales frente a él, se extiende de nuevo un espectro de actitudes, de una continuidad tal que es difícil separar paradigmas. A pesar de que esa continuidad abarca todos los matices posibles de relación entre el ejercicio intelectual y el Estado, se puede distinguir una tonalidad más o menos constante en esa diversidad. Esa tonalidad se traduce en el discurso intelectual como “distancia frente al Príncipe”.

No cabe duda que el fenómeno del caudillismo se ha perpetuado por encima de la “vida institucional”, y en cierto sentido gracias a ella. No cabe duda, tampoco, que el papel del Estado en la cultura no sigue una lógica muy clara, lo que hace difícil adoptar una línea más o menos general de conducta frente a él. Es cierto, por otro lado, que éste impone al trabajo intelectual-artístico ciertos límites que no deben rebasarse para no caer en la consideración de ente político y, por lo tanto, volverse sujeto al mismo tratamiento que éste puede recibir.

En este contexto es comprensible que el intelectual-artista no sepa distinguir los lindes de su poder real y del poder concedido por el Estado o por el caudillo. Lo revelador de la frase: “distancia frente al Príncipe” (se la debemos a Octavio Paz) es que nos

muestra el reconocimiento de una tendencia creciente en los medios intelectuales: la aspiración del intelectual a volverse un “consejero” del Poder.

Si la distancia frente al Príncipe es la tonalidad común de este espectro, la conducta en formación que resulta de este reconocimiento del Príncipe es la asunción de un posible papel, por transitorio que sea, cuya tradición se podría remontar a ese género prolífico de los siglos XVI y XVII de la “educación de Príncipes”, en los que muchos “consejeros” (por ejemplo, Fadrique Furió) guardaban su distancia crítica al tiempo que eran solidarios de la institución, y enunciaban sus ideas de reforma en el mejor espíritu de ser útiles al Estado.

Este papel del intelectual como aspirante a consejero lo vuelve al mismo tiempo delegado del Poder ante los sectores sociales ilustrados. En esta delegación interviene lo que llamé antes la autocensura por imitación: el intelectual reproduce a escala la lucha de poder que se da en el ámbito político nacional y condiciona su conducta a su deseo de dominio, a su aspiración de liderazgo. En ese momento las luchas ideológicas se vuelven puramente formales, retóricas en el peor sentido de la palabra; y su finalidad se limita, no a la dilucidación de un ámbito de comprensión, sino a la consecución de un poder delegado, a la adquisición de un monopolio de discurso. La discusión entre Octavio Paz y Carlos Monsiváis hace dos años, en las páginas de *Proceso*, es un buen ejemplo de dicho fenómeno. El hecho de que dos intelectuales —uno poeta y el otro cronista de la cultura— discutieran sobre política sin que ésta quedara integrada a algún proyecto cultural orgánico, era un síntoma revelador: de su papel de “consejeros” ideológicos, si no directamente del Estado, sí en función de él frente a los sectores ilustrados; y de la desesperanza intelectual ante la imposibilidad de encontrar una integración de la cultura en la vida política mexicana. Quien más se podía acercar a esto, desde una perspectiva de rechista, era Octavio Paz, ya que la visión orgánica, articulada, de los fenómenos sociales, no ha sido nunca la preocupación de Carlos Monsiváis. En él la visión descriptiva, la narración aparentemente exhaustiva, cuenta más que cualquier generalización. En Paz es preponderante, en cambio, desde su *Laberinto de la Soledad*, el esfuerzo orgánico, abarcador, revelador de las articulaciones secretas que integran nuestra realidad. La distancia entre los

dos no sólo es esa: la concepción de Paz se adentra cada vez más en un callejón sin salida; mientras que la de Monsiváis ha logrado crear una "opinión pública" ficticia, pero efectiva.

Ambos, a su manera, son los más claros representantes de esa autocensura imitativa de los mecanismos del Poder. Ambos buscan alcanzar y dominar una hegemonía cultural. Sus proyectos, en cuanto a contenido, son opuestos; pero formalmente idénticos. En la medida en que su mecanismo depende del mecanismo del Poder, la fuerza de su discusión disminuye y su oposición ideológica cae, incluso sin quererlo, en una complicidad de hecho.

Este último fenómeno se podría traducir, y descartar, como el eterno fenómeno de las "camarillas". Como tal no es nada nuevo, ni exclusivo de este medio cultural; pero en relación con la información en general y con la dinámica crítica de la cultura (ambas de gran pobreza en México), la "camarilla" se vuelve un fenómeno de impedimento de la libre expresión. No sólo porque convierte a los líderes de esos grupos en personajes, en escala ridícula, casi intocables, sino porque resulta en una carencia dañina de memoria cultural. Precisamente porque la oposición ideológica funciona sólo como una complicidad formal en el ejercicio de la crítica, la creación de una verdadera conciencia de tradición se vuelve imposible. Y de esa manera también la distancia frente al "Príncipe-Pasado" tiene que sufrir las consecuencias de la censura: por un lado, se impide que nuestros distintos productos culturales operen activamente en el presente, y, por otro lado, cualquier crítica de ese pasado tiene que respetar, por dura que sea, la des-integración, la des-articulación de la obra o del personaje analizado (como ha sucedido, por ejemplo, en las visiones críticas de Alfonso Reyes, o de los Contemporáneos). Sólo Octavio Paz, paradójicamente, se ha permitido hacerlo con López Velarde y, recientemente, con Sor Juana.

Como un círculo vicioso, esta falta de memoria cultural impide la renovación crítica basada en una tradición (que no sabemos, es cierto, si existe, para comenzar por allí) al mismo tiempo que la falta de ejercicio crítico sigue desintegrando nuestro pasado cultural y permitiendo la consolidación de "camarillas" que no tienen, por lo menos, un proyecto cultural explícito, ya no digamos verosímil. (Aunque en este caso valdría más que declararan

su incredulidad ante la posibilidad de tener una tradición y un proyecto culturales).

Todo queda de nuevo preso de la relatividad: ¿Qué actitud se puede tener, personalmente, ante estos hechos, y cómo concebir y ejercer la expresión en tanto libertad, y la libertad en tanto conocimiento de nuestra realidad?

Todos los argumentos anteriores se refieren a niveles sociales que conforman mi ámbito de acción, pero que no me atañen directamente como tales: no soy periodista, no soy historiador, no soy sociólogo. Me dedico a traducir lo que sé en las formas y en el lenguaje de la ficción y la poesía (y cada vez menos en los del ensayo, salvo en ocasiones como ésta). Desde esta perspectiva ¿qué actitud, repito, se puede tomar ante los hechos anteriores, o, mejor dicho, de qué manera condicionan mi ejercicio más vital?

La primera conclusión, nada teórica, por lo demás, es que la literatura no puede suplir las ausencias de la historia. Estrictamente hablando, ésta no es una conclusión, sino una realidad ineludible en el momento mismo de la escritura. Para conocer el horror de Tlatelolco nada puede sustituir el testimonio colectivo de sus testigos, recogido en el libro magistral de Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*.

Otro resultado es que la carencia histórica delega entonces, en la literatura, una “misión” más importante que la testimonial: la articulación, en función de su comprensión, de lo que conocemos y de lo que hace posible que el Poder y la corrupción nos escamoteen la posibilidad de una realidad total. Si la literatura testimonial quiere contrarrestar la debilidad de la información, la parcialidad del conocimiento que nos permite el Poder de lo que somos, hay otra literatura que trata de fundarse, no en la historia anecdótica, sino en las articulaciones históricas, en los mecanismos que hacen, por ejemplo, de un personaje moral un personaje irrelevante, si no se encuentra iluminado por una visión histórica. Esta “novela histórica” abandona el ámbito de la crónica y trata de imaginar el movimiento de la historia: de proyectar en imágenes aquello que nos permita comprender dónde, cómo vivimos. Esta “historia” renuncia a la exhaustividad del saber, a las “razones severas del conocimiento”, y prefiere “calcar” la disposición de las tendencias, de las fuerzas, de las intensidades sociales. Esta novela

es ideológica, no por su contenido, sino por la articulación de sus silencios y de sus secuencias, más por lo que no saben decir los personajes que por lo que tratan de decir más o menos coherentemente. Al margen del testimonio que confía aún en la posibilidad de llenar los huecos de nuestra historia, comienza a proliferar la novela de "intensidades", de impotencia ante la posibilidad de transcribir nuestras impotencias, pero decisiva en su convicción de que la realidad tiene un sentido elusivo que, si es posible atraparlo, debe ser aprehendido dejándose llevar por las articulaciones, por las falanges, por los goznes de los hechos y no por los contenidos, y a veces ni siquiera por los hechos mismos, sino por lo que permite la secuencia de dos hechos aparentemente inconexos: "Confianza en muchos, pero ya no en uno /en el cauce, jamás en la corriente/... en el destino, no en el dado de oro", decía Vallejo, y esta nueva novela parece seguir su consejo.

Pienso en novelas descifradoras de nuestra realidad, como *Palinuro de México*, de Fernando del Paso; *Pretextos*, de Federico Campbell; *Sastrerías*, de Samuel Walter Medina...: no es una corriente, ni un estilo; en este tipo de sensibilidad no puede haber corrientes, hay cauces; no hay estilos, hay formas de silencio. Crean estas novelas, la primera, gracias a su indagación del cuerpo; la segunda, a su desmenuzamiento de la sombra policiaca; la tercera, a su pluralidad radical; crean un silencio propio, particular, que no niega otros silencios y mucho menos trata de negar el silencio del Poder; todo lo contrario: la distancia aquí no es una distancia de consejeros, sino una distancia de soledad gregaria, numerosa, autónoma, solipsista casi: "Confianza en la ventana, no en la puerta/... y en ti sólo, en ti sólo, en ti sólo". Como si cada "tú" fuera un "tú" distinto...

La única libertad absoluta que defiende la literatura mexicana actual, sería la del silencio enriquecido con las connotaciones de los silencios de sus personajes ficticios, con los silencios de sus hechos narrados.

En su campaña presidencial, en 1963, Díaz Ordaz declaró: "En México existen todas las libertades, menos una: la libertad para acabar con todas las demás libertades. Nadie tiene fuero contra México".

Entre la acumulación retórica, esta frase se distingue simbólicamente: en manos del Poder esa única prohibición es totalizadora. Y la literatura sólo aspira modestamente a apropiarse de ella, pero sin aspiración de dominar: para los dominados, la libertad de acabar con todas las libertades es la libertad absoluta, “la ventana, no la puerta”. Inventar a México, fundamentarlo, cimentarlo, darle su sentido mítico, darle validez histórica, representa negarse ese fuero que niega la retórica oficial. Por el contrario, la nueva ficción mexicana tiene fuero contra México, porque ese México protegido por la retórica oficial no existe. En este sentido, la literatura mexicana a la que aludo, no busca el poder, y, por lo tanto, no está “con” los dominados en el sentido en que lo exigiría una ortodoxa preceptiva literaria de izquierda; pero está en los procesos de dominación para descubrirlos y hacerlos comprensibles.

La trampa en que cayó aquel poeta de la época de Adriano, en la anécdota de Aelianus Spartanus, consistía en creer que podía vencer con la excelencia en su disciplina los alcances del Poder; pero el Poder es versátil y doblega todas las excelencias de los discursos que entiende con sólo quererlo, con su voluntad de dominio. Lo que no entiende, en el plano del discurso, es la indiferencia ante la voluntad de poder: estas novelas no ofrecen, pues, un lenguaje comprensible al poder, ni tratan de lograr una excelencia en un nivel abarcable por la infalibilidad del Mando supremo o de los intereses supremos de una Idea.

Y lo que hace la literatura, lo hacen también muchos grupos marginados que practican conscientemente esa actitud, lejos de las teorías y de los metalenguajes como éste, que pecan muchas veces, como éste quizás peque, de ingenuidad, porque la autopsia de los mecanismos de corrupción en la libertad de expresión sólo nos revela la ausencia de órganos.

San Juan, Puerto Rico

NOCTURNO Y CUERPO EN "NOCTURNO MIEDO" DE XAVIER VILLAUURUTIA

ROBERTO ECHAVARREN

NOCTURNO MIEDO

Todo en la noche vive una duda secreta:
el silencio y el ruido, el tiempo y el lugar.
Inmóviles dormidos o despiertos sonámbulos
nada podemos contra la secreta ansiedad.

Y no basta cerrar los ojos en la sombra
ni hundirlos en el sueño para ya no mirar,
porque en la dura sombra y en la gruta del sueño
la misma luz nocturna nos vuelve a desvelar.

Entonces, con el paso de un dormido despierto,
sin rumbo y sin objeto nos echamos a andar.
La noche vierte sobre nosotros su misterio,
y algo nos dice que morir es despertar.

¿Y quién entre las sombras de una calle desierta,
en el muro, lívido espejo de soledad,
no se ha visto pasar o venir a su encuentro
y no ha sentido miedo, angustia, duda mortal?

El miedo de no ser sino un cuerpo vacío
que alguien, yo mismo o cualquier otro, puede ocupar,
y la angustia de verse fuera de sí, viviendo,
y la duda de ser o no ser realidad.

Los dos primeros "Nocturnos", o poemas, de *Nostalgia de la muerte* (Buenos Aires, Sur, 1938),¹ empiezan con casi las mismas palabras: "Todo lo que la noche / (dibuja con su mano / de som-

1. Xavier Villaurrutia. Otras ediciones, México, Ediciones Mictlán, 1946; incluido en *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, Col. Letras Mexicanas, 1953.

bra)", dice el primer "Nocturno", y el segundo (o "Nocturno miedo"): "Todo en la noche (vive una vida secreta)". El primer poema es de ritmo rápido, y metro heptasílabo predominante con mezcla de algunos penta, tetra y trisílabos. El metro de "Nocturno miedo" es alejandrino, enlentecido en algunos casos por una marcada cesura entre dos hemistiquios. El primer poema tematiza un deseo, el segundo una duda. He aquí una enardecida estrofa del primero: "Todo lo que el deseo / unta en mis labios: / la dulzura soñada / de un contacto, / el sabido sabor / de la saliva". El tono del segundo poema, en cambio, es vacilante, lento y aterrado. Pero ambos, como dije, empiezan con casi las mismas palabras: "Todo lo que la noche"; "Todo en la noche".

El primer "Nocturno" termina con un dístico paradójico: "(Todo... / vive en mis ojos muertos, / muere en mis labios duros". La oposición entre *vive* y *muere* queda irresuelta: ¿qué es decisivo, el vivir en los ojos, o el morir en los labios? Además, ¿cómo *vive* todo en los ojos *muertos*? "Nocturno miedo" asume esta paradoja final del primer poema en la duda que ya se menciona en el primer verso: "Todo en la noche vive una duda secreta". En el primer poema, en relación a todo, la noche es *agente* ("Todo lo que la noche / *dibuja* con su mano / de sombra"). En el segundo, la noche es lugar o marco de la acción, mientras que *todo* es el sujeto de *vive una duda* ("todo en la noche vive una duda secreta"). En el primer poema, lo que la noche *dibuja* también es ocultado por ella, ya que *su mano es de sombra*. En el segundo *todo* lo que allí *vive* (todo lo que allí se totaliza) resulta suspendido (por no decir cancelado) por la *duda*.

La duda ("una duda secreta"), como la noche, funciona como marco de *todo* lo que *vive en la noche*. La puesta en escena nocturna es una puesta en duda. La experiencia nocturna *consiste* en una puesta en duda. La duda es el criterio lógico-categorial de consistencia de la experiencia o vida de todo en la noche.

La duda, como criterio lógico-categorial de consistencia de la experiencia nocturna, enmarca las dos parejas de elementos que en el segundo verso detallan la composición de todo: "el silencio y el ruido, el tiempo y el lugar". Cada hemistiquio del bimembre encierra una oposición. Cada término de la primera pareja (*silencio* y *ruido*) se define mediante la negación del otro. Los términos de la segunda pareja (*tiempo* y *lugar*) se oponen (si oposición hay)

indirectamente. La duda, como consistencia lógico-categorial de la experiencia de todo en la noche, enmarca las dos parejas de elementos. La experiencia cuya consistencia es la duda *no* supone, en el poema, un sujeto exterior al enmarcamiento y que lo preceda lógicamente. Todo punto de vista, en la experiencia que constituye el poema, es contingente, como lo es —y esto se verá más adelante— todo objeto particularizado de la representación.

La duda, como criterio lógico-categorial de consistencia, enmarca a todo. Nada genérico o particular es cierto o externo, o anterior lógicamente a la puesta en duda.

La alternancia de la primera pareja (o *silencio* o *ruido*) marca el aspecto diacrónico en la concurrencia simultánea de la segunda (un *tiempo* y un *lugar*). Por otra parte, la alternancia de *silencio* y *ruido* implica una articulación significativa, ejemplarizada, para el lector del poema, por la alternancia entre ritmos sonoros, pausas y cesuras, en la configuración de los versos y las estrofas. De modo que el material enmarcado por la duda (como criterio de consistencia lógico-categorial de la experiencia nocturna) está estructurado a la vez por la forma significativa (alternancia de *silencio* y *ruido*) y por la forma de la sensibilidad (*tiempo* y *lugar*).² Pero entonces la experiencia nocturna consiste en una dudosa lectura de todo por todo.

2. Según la "Estética trascendental" de la *Crítica de la razón pura*, de Kant, la exposición trascendental considera al espacio y al tiempo como "formas de la sensibilidad" o del "carácter subjetivo de los sentidos en general". Tanto el sentido externo como el interno nos dan, en tanto formas de nuestra sensibilidad, el aspecto fenoménico o representativo de nuestra experiencia: "La representación de un *cuerpo* en la intuición no contiene absolutamente nada que pueda pertenecer a un objeto en sí mismo, sino simplemente el fenómeno de algo y el modo según el cual ese algo nos afecta. Esta receptividad de nuestra facultad cognoscitiva se llama sensibilidad y es completamente distinta del conocimiento del objeto en sí mismo, aun en el caso de que pudiera penetrarse hasta el fondo de dicho fenómeno" (cito la traducción de Pedro Ribas, Madrid: Alfaguara, 1978, pp. 83-84). Y más adelante: "(L) a lluvia (...) es la cosa en sí (...) si entendemos la lluvia en sentido puramente físico, es decir, como algo que pertenece a la experiencia general y que, sea cual sea su posición respecto de los sentidos, se halla determinado en la intuición así y no de otro modo. Pero si tomamos este elemento empírico en general y preguntamos, sin atender a su acuerdo o desacuerdo con el sentido de cada hombre, si tal elemento representa también un objeto en sí mismo (no las gotas de lluvia, ya que éstas, en cuanto fenómenos, son ya objetos empíricos), la pregunta sobre la relación que la representación guarde con el objeto se convierte en trascen-

La noche, en el poema, nombra al marco ("todo en la noche") concebido en su carácter más general, especificado por otra parte en tres aspectos: la duda como marco lógico-categorial, el silencio y el ruido como marco significativo (que se ejemplifica en articulación fonética, si se toman en cuenta los versos del poema), y el espacio-tiempo como marco de la sensibilidad. Más que elementos enmarcados por la puesta en duda, silencio y ruido, tiempo y lugar, constituyen los aspectos formal-significante y formal-sensible del enmarcamiento.

¿Y qué es entonces lo que constituye el contenido de representación de ese triple marco nocturno? Según el tercer y cuarto versos (que cierran la primera estrofa), lo enmarcado sería un *nosotros* sobreentendido, pronombre que representa al sujeto gramatical de la frase: "Inmóviles dormidos o despiertos sonámbulos/nada podemos contra la secreta ansiedad". No se trata, en la forma verbal plural de la frase, de un *yo* sino de un *nosotros* lírico. La noche, la duda, enmarcan, dan consistencia, ¿a qué silencio, a qué ruido, a qué tiempo, a qué lugar, de qué *nosotros*? El sujeto lírico se ha generalizado ya que el marco es general, o sea, que incluye a *todo* y a *todos*. El marco general constituye una condición básica, constitutiva, de la emergencia de (todo) sujeto lírico en el poema. Nótese que, al situar a un *nosotros* en función protagónica, el lector resulta incluido (tanto como el poeta). El marco nocturno también absorbe o incluye la instancia de lectura.

Ni como protagonista ni como lector, el conjunto de los individuos (o hablantes) procede con lucidez (salvo limitada), ya que *nosotros* somos o estamos "inmóviles dormidos o despiertos sonámbulos". El verso bímembre plantea una alternativa de dos com-

dental, y no solamente esas gotas son simples fenómenos, sino que incluso su figura redonda, incluso el espacio en que caen, no son nada en sí mismos, sino simples modificaciones o fundamentos de nuestra intuición sensible. Pero el objeto trascendental permanece desconocido por nosotros" (pp. 84-85).

Tratar bajo esta consideración al "tiempo y el lugar" nombrados en la primera estrofa del poema de Villaurrutia no me parece forzar sino precisar (tentativamente) una lectura. "Nocturno miedo", al tematizar la duda, implica una resonancia de tradición filosófica. La duda hiperbólica de Descartes motiva a Kant una crítica de las facultades sensibles e intelectuales que condicionan nuestra experiencia de hablantes. El poema, por su parte, confiere a la duda el tono patético de una concomitante ansiedad.

binaciones equivalentes de términos: lo que tienen en común es el señalar que en ninguna de las dos circunstancias estamos completamente despiertos.

Los cuatro términos, separados en dos parejas por la conjunción disyuntiva, tienen una función preponderantemente adjetival. El lector sobrevuela los cuatro términos adjetivales del verso y llega a la pausa verbal sin la apoyatura "sólida" de un sustantivo. ¿Qué somos (en qué tiempo) y dónde estamos (en qué lugar)? Ningún sustantivo señala aquí lo que somos o dónde estamos fundamentalmente. La pausa versal confina o aísla los cuatro adjetivos, la sustancia adjetival del verso, que el lector ha de considerar de nuevo retrospectivamente una vez llegado al final del verso.

El cuarto verso, "nada podemos contra la secreta ansiedad", establece la verdadera situación de *nosotros* bajo la condición de la duda. El *nosotros*, no siendo *nada* más que sustancia adjetival, *nada* puede. No puede suprimir la ansiedad concomitante, por más que trate de mantenerla secreta.

La duda es secreta (primer verso) y la ansiedad es secreta (cuarto verso). Pero el secreto señala el momento inicial de la duda, que se vuelve más pública a lo largo del poema. El "nada podemos" implica que el secreto, a pesar de nuestra limitada lucidez (tercer verso), no puede ser completamente ignorado (como nos gustaría, por suprimir la ansiedad). La ansiedad es el tono emocional que acompaña a la consistencia básica de esta experiencia nocturna (de puesta en duda de todo en todo). La ansiedad puede ser secreta en tanto la lucidez es limitada. A un aumento de lucidez corresponde un aumento de ansiedad. El sujeto protagónico que incluye al lector (*nosotros*) no es agente en el proceso del poema ("nada podemos"), ya que no es el sujeto quien enmarca a un objeto cualquiera en un marco de duda, sino que todo sujeto emerge en primera instancia como enmarcado por la duda.

He aquí la segunda estrofa:

*Y no basta cerrar los ojos en la sombra
ni hundirlos en el sueño para ya no mirar,
porque en la dura sombra y en la gruta del sueño
la misma luz nocturna nos vuelve a desvelar.*

En esta estrofa el *nosotros* (implicado por el “nada podemos” de la estrofa anterior) toma en consideración hipotéticas alternativas que le permitan escapar a la ansiedad: o bien cerrar los ojos, o bien dormirse. Estas alternativas podrán ser efectivas sólo precariamente, ya que “en la dura sombra y en la gruta del sueño / la misma luz nocturna nos vuelve a desvelar”, es decir, que la ansiedad es recurrente (“nos vuelve”). “Desvelar” significa, como dice Gracián, “a dos luces”: despertar, levantar un velo. El velo se levanta mostrando una segunda luz o luz oximorónica, la “luz nocturna”. Esta luz oximorónica es lo que recurre en la repetición de la ansiedad de que habla el poema: “la misma [...] nos vuelve”.

El oxímoron cifra el proceso dialéctico, paradójico, de la puesta en duda. Cerrar los párpados no es una alternativa, ya que su “dura sombra” equivale a la noche y su experiencia de consistencia dudosa. Pero el tomar en cuenta esta alternativa constituye un paso en el desarrollo o despliegue de la puesta en duda, ya que manifiesta más completamente lo que tiene de inevitable. Si interpretáramos restrictivamente el primer verso del poema, podríamos pensar que alude a una noche exterior, mientras que de acuerdo a la alternativa mencionada en esta estrofa resulta que la noche interior o de dentro de los párpados equivale —en su consistencia dudosa y su ansiedad concomitante— a la noche exterior. Por otra parte, el “sueño” también significa “a dos luces”: un dormir precario, un escenario para una representación onírica, o “gruta”.

En el desarrollo del poema, en las hipotéticas posibilidades que explora, se manifiestan una serie de equivalencias (por ejemplo: es equivalente abrir los ojos, o cerrarlos, o dormir, porque en cualquiera de estos tres casos la “luz nocturna” irrumpirá para desvelarnos y hacer patente la secreta duda y la secreta ansiedad).

La yuxtaposición oximorónica cifra el desarrollo dialéctico, paradójico, del poema. Los contrarios resultan paradójicamente equivalentes, como se ve en la tercera estrofa:

*Entonces, con el paso de un dormido despierto,
sin rumbo y sin objeto nos echamos a andar.
La noche vierte sobre nosotros su misterio,
y algo nos dice que morir es despertar.*

En el tercer verso de la primera estrofa, el lector debía sobrevolar cuatro adjetivos (“inmóviles dormidos o despiertos sonámbu-

los"). Aquí, al particularizarse el sujeto general (*nosotros*) en un símil, lo plural del pronombre se vuelve singular y la sarta de adjetivos se corta por la mitad: "con el paso de un dormido despierto". El símil es, pues, un modelo reducido —singularizado— de la situación general del *nosotros*. Curiosamente el nivel metonímico del poema corresponde al *nosotros* general, por lo cual toda singularización resulta un movimiento metafórico. La generalidad del *nosotros* cae bajo la universalidad de la duda, de modo que toda singularización metafórica no hace más que ejemplificar o ilustrar la situación del *nosotros* bajo la duda.

El segundo verso del símil, "sin rumbo y sin objeto nos echamos a andar", repite la preposición *sin* en el primer hemistiquio para que después de una leve censura resulte absurda la marcha inevitable. Tanto un rumbo determinado como un objeto determinado suponen que los contrarios no son equivalentes. Aquí no hay posibilidad de determinar ni el rumbo ni el objeto dado que el oxímoron ("luz nocturna") como el juicio paradójico del final de la tercera estrofa —"morir es despertar"— consagran la equivalencia de los contrarios. El *despertar* de este verso no es pasar meramente del sueño a la vigilia, sino pasar de la vida a la muerte.

El poema es un proceso de amplificación, acentuación y publicación de la duda (que comienza siendo secreta). Tanto abarca la duda que abarca la vida entera: la salida de la duda es una hiperbólica salida a la muerte. Estar viviendo es estar semidormido, alcanzar la lucidez ("despertar") implica franquear el pasaje entre vida y muerte. Morir (entendido como despertar) resulta la única alternativa para sobrepasar la duda y la ansiedad concomitante. Entonces, paradójicamente, el mayor motivo de ansiedad (morir) es, a la vez, la única alternativa frente a la duda y la ansiedad.

En la noche del poema, el único criterio de consistencia lógico-categorial posible es la duda. El sobrepasar ese marco de duda (a través de un despertar que es morir) implica también, a la verdad, un sobrepasar el sentido (o consistencia lógico-categorial dudosa) de esta vida. Sobrepasar la duda (a través del morir) es abocarse a un real sin sentido.

En el poema, el sujeto general (*nosotros*) no es el dueño de, ni controla, el enunciado. El sujeto no enuncia, sino que es enunciado en un marco de duda. El agente de enunciación resulta des-

conocido (en el poema anterior la noche misma es figurada como agente, ya que "dibuja"). Pero ese agente no sólo es desconocido sino que además resulta despersonalizado: "*algo* nos dice". Por eso el juicio paradójico "despertar es morir", lejos de estar justificado para el *nosotros*, constituye un mensaje extraño, que llega desde otro lado, y que es meramente consignado por la escucha de *nosotros*.

La cuarta y quinta estrofas completan el desarrollo, en sus variaciones, de la particularización o singularización de *nosotros* a través del símil. He aquí la cuarta:

*Y quién entre las sombras de una calle desierta,
en el muro, lívido espejo de soledad,
no se ha visto pasar o venir a su encuentro
y no ha sentido miedo, angustia, duda mortal?*

En la estrofa anterior, ese "algo" que "nos dice que despertar es morir", ¿desde qué lado habla, desde la vida o desde la muerte? La paradoja, que manifiesta la equivalencia de los contrarios, establece una situación ambigua bajo el marco de la duda. El marco de la noche, el marco de la duda, se ven ilustrados en la cuarta estrofa por el marco del espejo ("en el muro, lívido espejo de soledad") por donde pasa o circula una imagen singularizada que sería la imagen propia.

El símil de esta estrofa ha sido montado (enmarcado) en una pregunta retórica: "¿Y quién (...) no se ha visto...?". Ya que la pregunta supone una respuesta (todos se han visto), la pregunta del enunciado figura una respuesta en la enunciación. El poema, a través del oxímoron, la paradoja, el símil singularizante y la pregunta retórica *responde* por la universalidad de la duda.

La cuarta estrofa establece una escenografía de que el poema carecía hasta entonces. (La "gruta del sueño", en la segunda estrofa, establecía, como la noche misma un escenario de la duda más que una escenografía). A través del símil de esta estrofa, como en el caso de la tercera estrofa, el *nosotros* general resulta singularizado en "quién". Pero, además, el escenario nocturno resulta particularizado en un paisaje ciudadano.

El símil es un modelo reducido del *nosotros* general; su término predicativo es singular ("quién") o particularizado ("entre

las sombras de una calle desierta, / en el muro, lívido espejo de soledad"). Toda imagen (singular o particularizada) que el *nosotros* general pueda considerar como propia llega a vía de ejemplo a través de un símil en el poema. Al llegar a vía de ejemplo, esa imagen es a la vez propia y contingente.

Al ser descrito directamente el *nosotros* general se reducía a sustancia adjetival ("inmóviles dormidos o despiertos sonámbulos"); al ser ejemplarizado a través del símil, el *nosotros* obtiene una imagen propia que es, sin embargo, a la vez, contingente, sustituible. A la indeterminación del *nosotros* corresponde la contingencia de la propia imagen. El símil, como dispositivo de singularización, entrega al *nosotros* una imagen que precisamente, por llegar a vía de ejemplo, no resulta cabal, propia, sino más bien extraña, alienada.

La "duda mortal", que *nosotros* experimenta al ver avanzar (según el símil de la cuarta estrofa) la imagen propia —y alienada— atravesando el espejo, es desarrollada o explicada en la quinta estrofa:

*El miedo de no ser sino un cuerpo vacío
que alguien, yo mismo o cualquier otro, puede ocupar,
y la angustia de verse fuera de sí, viviendo,
y la duda de ser o no ser realidad.*³

3. "Nocturno miedo" puede ser leído como un *remake* o transformación del último poema de *Cantos de vida y esperanza*, de Rubén Darío, titulado "Lo fatal". Si, con respecto al patetismo, encontramos en "Nocturno miedo" las expresiones de "ansiedad", "miedo", "angustia" y "duda mortal", en "Lo fatal" leemos: "no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, / ni mayor pesadumbre que la vida consciente"; o bien: "el temor de haber sido y un futuro terror"; o bien: "el espanto seguro de estar mañana muerto"; o bien: "el sufrir por la vida y por la sombra y por / lo que no conocemos y apenas sospechamos". A la lucidez del despertar, en "Nocturno miedo", es comparable "la vida consciente" en "Lo fatal"; al "*sin rumbo* y sin objeto nos echamos andar" (junto con "la duda de *ser* o no *ser* realidad"), en "Nocturno miedo", es comparable o bien el "*ser*, y no saber nada, y *ser sin rumbo* cierto", de "Lo fatal"; o bien el "no saber adónde vamos / ni de dónde venimos", del mismo poema. En las dos composiciones el verso es alejandrino, lo cual establece una semejanza rítmica que refuerza la continuidad de tono entre ambos poemas. Pero de un poema a otro la problemática se ha desplazado. Mientras que en el poema de Darío vida y muerte ocupan posiciones sucesivas y excluyentes en el tiempo (como se ve en varios versos, como por ejemplo en "el temor de haber sido y un futuro terror"), en el poema de Villaurrutia *vivir* y *morir* son términos simultáneos en el conjunto de relaciones que mediatizan la experiencia, como sugieren las

Las tres últimas estrofas presentan cada una una variación del término singularizado en relación al *nosotros* genérico: en la tercera estrofa el término es *un* ("entonces, con el paso de *un* dormido despierto"); en la cuarta es *quién* ("¿Y quién...?"); en la quinta es *alguien, yo, otro* ("que alguien, yo mismo o cualquier otro..."). Si el *nosotros*, a partir de la singularización del símil, es "*un* dormido despierto", la pregunta de la cuarta estrofa busca identificarlo —"quién"— pero se trata de una pregunta retórica (por ser pregunta retórica, la interrogación del enunciado se lee como una respuesta de la enunciación: *nadie*). La quinta estrofa manifiesta la falsedad de cualquier identificación (de cualquier apropiación) de la imagen alienada que figura como término singularizado del símil de *nosotros*.

Sin embargo, sólo aquí aparece *yo* como término singularizado de *nosotros*. Aquí es donde la duda acerca de *quién es nosotros* alcanza su culminación. La propia imagen (alienada en su pasaje especular) es la que precariamente puede ocupar *yo*, es decir, que en el marco de la duda *yo* adviene como identificado a una imagen que no es la suya, ya que "*alguien, yo mismo o cualquier otro, [la] puede ocupar*".

La imagen —ejemplar, variable, alienada— o término singularizado/particularizado del símil, aparece ahora como "cuerpo vacío". El "cuerpo vacío" resulta —precaria y equívocamente— ocupado por un sujeto o *nosotros* general, cuya única imagen posible, sin embargo, llega efectivamente como término de un símil, llega a través del fugaz espejo a vía de ejemplo o pasajera ilustración. El "miedo, angustia, duda mortal" (cuarta estrofa) vienen del "verse (el *nosotros* general) fuera de sí, viviendo" —en un "cuerpo vacío", en una imagen muerta que sirve a la circulación general del sentido. Lo real del sujeto no le viene de su imagen singularizada, sino del sinsentido de un vivir en la imagen muerta.

El *nosotros* generalizado inviste en la imagen muerta la carga de un reconocimiento instantáneo, pero no menos fallido de esa imagen: "el miedo de no ser sino un cuerpo vacío / (...) / y la an-

siguientes expresiones: "duda mortal"; "el miedo de no ser sino un cuerpo vacío", y "la angustia de verse fuera de sí, viviendo". En "Lo fatal" la concepción sucesiva de vida y muerte disimula el oxímoron y la paradoja. En "Nocturno miedo", en cambio, resultan articulados abiertamente.

gustia de verse fuera de sí, viviendo, / y la duda de ser o no ser realidad". El poema funda la comunidad de un decir de la experiencia que consiste en la duda. De *secreta*, ésta pasa a pública (el poema la publica). Según la quinta estrofa, la duda concierne al "cuerpo vacío", término singularizado. Lo que se pone en duda es la relación entre "cuerpo" y "yo" —términos singularizados— y entre el *nosotros* general o indeterminado y todos los términos singularizados. Se pone en duda la relación o mediación de todo en todo ("todo en la noche vive una duda secreta"). En el proceso de la representación, la muerte no está donde se pensaba que estaba (fuera), sino donde se pensaba que no estaba (dentro), en la imagen externalizada, que manifiesta su alienación, pero que, sin embargo, es la única que el *nosotros* general ha de tomar como propia.

LA ESCRITURA COMO ACTO SIMBOLICO EN *TERRA NOSTRA* Y *YO EL SUPREMO*

GEORGE YUDICE

En este trabajo me propongo estudiar la relación entre la estructura de un texto y el(los) acto(s) simbólico(s) que ese texto vehiculiza. Debe aclararse desde un principio que no se trata, aquí, de una correlación "sociológica" entre una "forma superestructural" y su "agencia determinadora infraestructural"; ni el texto ni su acto simbólico ni el contexto en que se producen ambos pueden considerarse entidades dadas. El crítico tiene que construir un modelo teórico que dé cuenta de la formulación de dichas entidades.

Al decir que el texto vehiculiza actos simbólicos no deseo suscribir la teoría de los "speech acts" formulada por J. L. Austin y elaborada por John Searle, Jürgen Habermas y otros,¹ puesto que esta versión tropieza en el escollo teórico de la intencionalidad; Se da por supuesto la intencionalidad de los actos efectuados en el habla. Y esta intencionalidad, a su vez, presupone, implica, la existencia de un yo ortopédico cuyos deseos e intenciones son sencillamente identificables. Ahora bien, la intencionalidad podría considerarse como el *efecto* de un deseo de tener una intencionalidad céntrica que sirva de base para comprender el mundo, interpretarlo. Pero este deseo no puede formularse en relación con un yo ortopédico. Este deseo no es sino sus "efectos", los cuales tienen que comprenderse estructuralmente, de manera parecida a la que empleó Freud para dar cuenta del yo: es decir, los "efectos" son productos del inconsciente, que como ha dicho Lacan, está *estructurado* como el lenguaje. Para la problemática que tratamos en este

1. J. L. Austin, *How To Do Things With Words* (Cambridge, Harvard University Press, 1962); John R. Searle, *Speech Acts* (Cambridge, Cambridge University Press, 1969); Jürgen Habermas, *Communication and the Evolution of Society* (Boston, Beacon Press, 1979).

trabajo, podría decirse que la estructura narrativa es la *mise-en-scène* del deseo, cuyos efectos —“intencionalidades”—, son producidos y analizables en lo que podría llamarse el “inconsciente textual” o el “inconsciente estructural”, como lo llama Derrida.²

A nivel inconsciente no hay ni yo, ni contexto, ni intención, etc. Hay, al contrario, procesos de construcción de estas entidades; o sería mejor decir que el inconsciente es esos procesos de construcción. Cada entidad producida desde este inconsciente textual o estructural es definida por cuantos conjuntos de procesos constructivos puedan dar cuenta de ella. Estos conjuntos podrían llamarse “marcos” (“frames”), puesto que proyectan los contornos de la comprensión.³ Así pues, cada entidad producida tiene tantos sentidos o identidades o intenciones o contextos, etc., como marcos atribuibles. El modelo es parecido al modelo generativo de la lingüística en tanto que un efecto de “superficie” tiene tantos sentidos como estructuras “profundas”.⁴

Dentro de este contexto el *efecto* que me propongo estudiar es la *escritura*, en especial la reescritura de la historia en *Terra Nostra* de Carlos Fuentes y *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos.⁵ Dicho objeto (efecto) de estudios es problemático (más problemático de lo común) porque la *escritura*, no sólo es un efecto, si-

2. Jacques Derrida, “Limited Inc: ABC”, *Glyph*, 2 (1977).

3. El marco (*frame*) consiste en los principios organizadores que rigen los acontecimientos (sociales) y nuestra involucración en ellos. El marco organiza nuestra experiencia, permite que se comprenda lo que ocurre y que ello —las acciones y los acontecimientos— se ajuste, encaje, en esta comprensión. Consulte Erving Goffman, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience* (New York, Harper and Row, 1974).

La noción de *frame* ha sido elaborada en la investigación de la inteligencia artificial y la psicología cognoscitiva, teniendo en cuenta su función en la comprensión de los procesos narrativos. Para su uso en la organización lingüística, véase: Charles Fillmore, “Frame Semantics and the Nature of Language”, *Annals of the New York Academy of Sciences* (1978) y Teun A. van Dijk, “Context and Cognition: Knowledge Frames and Speech Act Comprehension”, *Journal of Pragmatics*, 1 (1977): 211-232.

4. Este modelo, sin embargo, se diferencia del chomskyano en tanto que no presupone una Ur-estructura innata que limita y restringe la formación de marcos (modelos generativos). En el inconsciente textual se producen cuantos marcos sean imaginables.

5. Carlos Fuentes, *Terra Nostra* (Barcelona, Seix Barral, 1975); Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo* (México, Siglo XXI, 1974). Toda cita remite a estas ediciones.

no también un modelo productivo. Es decir, un sector de la crítica actual se vale de la contemporánea teoría de la escritura, tal como la han elaborado Barthes, Kristeva, Derrida y otros, para dar cuenta de cómo se produce un texto. Los dos textos bajo consideración, sin embargo, proyectan este modelo escriturario como ideologema que “resuelve” un conflicto ético-estético que, por añadidura, es tanto acto simbólico como resolución estructural. El resultado es un poco como la cinta de Moebio: el modelo productivo que debe dar cuenta del efecto es simultáneamente ese mismo efecto. Esto se da de manera mucho más evidente en estos textos que, digamos, en *Cien años de soledad*, o los cuentos de Borges. En éstos, se está proponiendo que la escritura trata de sus propios mecanismos de manifestación. En *Terra Nostra* y *Yo el Supremo* este “mensaje” aparece ya ideologizado: la crítica de los otros textos ya ha atribuido valor ético a la teoría de la escritura (v. gr., reacciones celebratorias que suscriben las posibilidades de liberación en dicho modelo, reacciones denostadoras que impugnan su solipsismo, etc.). Puesto que ambas novelas proyectan la escritura como efecto, se puede descubrir distintos marcos al nivel del inconsciente textual que den cuenta de su(s) sentido(s) divergente(s). Pero antes de indagar este “inconsciente” describamos someramente el efecto —acto(s) simbólico(s)— proyectado.

LA ESCRITURA COMO ACTO SIMBOLICO

La escritura en Latinoamérica puede concebirse como un acto simbólico (¿compensatorio?) de una manera análoga a la que proponen Marx y Engels en *La ideología alemana* para explicar el desarrollo de la filosofía idealista. Marx y Engels cuentan cómo hacia fines de la primera mitad del siglo XIX los idealistas alemanes mantienen que se había llevado a cabo una revolución (la derrota del sistema hegeliano), comparable a y hasta más radical que la Revolución Francesa. Pero “todo esto debió haber tenido lugar en el dominio del pensamiento puro”.⁶ Dicha revolución, pues, no es sino una mistificación para los autores de *La ideología alemana*. Pero esto no quiere decir que ellos no presupongan otra comprensión de la filosofía alemana a un nivel textual más “profundo” (i.e., a nivel del inconsciente textual). Así pues, nos dicen que para comprender este fenómeno “hay que observar todo el

6. Karl Marx y Frederick Engels, *The German Ideology* (Moscú, Progress Publishers, 1976): 33.

espectáculo allende las fronteras de Alemania" (GI 34), lo cual quiere decir el análisis de "Europa" (i.e., una Europa [muy] limitada a la parte occidental) y sus desarrollos intelectuales en relación con el avance del capitalismo en Inglaterra, Francia y Alemania.

Los ingleses, habiendo desarrollado una cultura industrial, pudieron liberar el pensamiento para examinar los procesos económicos, es decir, formular una teoría económica. Los franceses, cuyo desarrollo capitalista está todavía limitado por fuertes residuos feudales, se encuentra en un conflicto político que "engendra" la teoría política del pensamiento revolucionario. En Alemania, donde la burguesía está todavía dispersa, sin crear una hegemonía, no se desarrolla ni una teoría económica ni una teoría política. Más bien, los alemanes, observadores de lo que acontece en "Europa", sólo formulan un pensamiento que trata de lo que en Inglaterra y Francia se practica. Así pues, la filosofía alemana viene a ser un sustituto de la acción. Si los ingleses desarrollaron una praxis económica y los franceses una praxis política, los alemanes practican una filosofía fundada en la autoliberación del espíritu. Su discurso, pues, es un acto simbólico.

Análogamente, el latinoamericano se encuentra en la posición de abogar por una revolución en el discurso puesto que la realidad no entraña posibilidad de romper la hegemonía estadounidense (o soviética para algunos). Esta problemática es tan antigua como la existencia de una conciencia americana; las soluciones, sin embargo, son distintas. El programa de Sarmiento era ingresar en el progreso mediante la europeización de América; los modernistas y vanguardistas (v. gr., Darío y Huidobro) casi se creían europeos, franceses; los escritores de la "nueva" novela se proponen crear sus propios modelos de progreso, no en la esfera económica, tampoco en la esfera política, sino en la esfera literaria:

Pero existe una perspectiva mucho más grave / que los grotescos políticos en que degeneran los movimientos revolucionarios / : a medida que se agiganta el foso entre el desarrollo geométrico del mundo tecnocrático y el desarrollo aritmético de nuestras sociedades ancillares, Latinoamérica se convierte en un mundo *prescindible* para el imperalismo. Tradicionalmente, hemos sido países explotados. Pronto, ni esto seremos: no será necesario explotarnos, porque la tecnología habrá podido —en gran medida, lo puede ya— sustituir industrialmente nuestros ofrecimientos monoproductivos. ¿Seremos, entonces, un vasto conti-

nente de mendigos? ¿Será la nuestra una mano tendida en espera de los mendrugos de la caridad norteamericana, europea y soviética?...

... Ese carácter inalcanzable de la vanguardia tecnológica nos obliga a revisar nuestras nociones sobre el "progreso" y concluir que lo que hoy pasa por tal —el modelo norteamericano— no es, no será ya, no será nunca —como el agua y las frutas de Tántalo— nuestro. En la imposible carrera hacia un imposible miraje, incluso nuestra lengua se vuelve prescindible; no será el castellano el habla de ese "progreso"; ante él, nuestro idioma sólo es una montaña más de chatarra a la vera de la supercarretera, un cementerio de automóviles inservibles.

Pero si los hispanoamericanos somos capaces de crear nuestro propio modelo del progreso, entonces nuestra lengua es el único vehículo capaz de dar forma, de proponer metas, de establecer prioridades, de elaborar críticas para un estilo de vida determinado: de decir todo lo que no pueda decirse de otra manera. Creo que se escriben y se seguirán escribiendo novelas en Hispanoamérica para que, en el momento de ganar esa conciencia, contemos con las armas indispensables para beber el agua y comer los frutos de nuestra verdadera identidad.⁷

Este texto, de 1969, se propone efectuar dicho "progreso" en los términos estructuralistas de los años sesenta: la *Obra abierta* de Eco, la *Semiología* de Barthes, la *Antropología estructural* de Lévi-Strauss, etc. Según el marco interpretativo que elegí al principio de este trabajo, este libro de Fuentes puede verse como un acto simbólico de ponerse al día en la esfera de la teoría literaria. Según este mismo marco, *Terra nostra* también me parece como la expresión del deseo de arrasar, simbólicamente, la hegemonía imperante y reemplazarla con una nueva hegemonía hispánica o hispanoamericana. Marx y Engels caracterizan la "revolución" filosófica alemana como una charlatanería que "despierta en el pecho del ciudadano alemán recto y honrado un fulgor de sentimiento patriótico..." (GI, 34). Desde su época, sin embargo, ha habido un cambio de valorización de las acciones simbólicas. Estas ya no se consideran charlatanerías liberadoras o liberaciones charlatanas, sino modos de resistencia.

7. Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana* (México, Joaquín Mortiz, 1969): 96-98.

Debe mencionarse la ingenuidad del escritor mexicano al proponer que los Estados Unidos ya no necesita explotar a los países subdesarrollados porque ha desarrollado una tecnología avanzada. Es evidente, por lo menos hoy, que tanto Norteamérica como Europa pasan por una crisis industrial que conduce al traslado de la producción industrial a los países del tercer mundo.

Propongo, pues, otro marco interpretativo, una teoría de la resistencia, para analizar el uso de los modelos escriturarios empleados por la nueva novela latinoamericana. Desde esta perspectiva, no hay que recriminar a Fuentes por sus apropiaciones precipitadas o "misreadings"

If in the earlier book [*La nueva novela hispanoamericana*] Fuentes attempted to capitalize too quickly on structuralism, in the more recent one [*Cervantes o la crítica de la lectura*] Derrida appears to be his latest discovery. But it is a Derrida too lightly read and adapted to some of Fuente's old hobby-horses about "original Words" and improbably mixed with Juan Goytisolo's recent efforts to draw political blood by wielding Américo Castro's theories on Spanish history. Fuentes, it seems to me, misses the point completely about both the *Quijote* and *Finnegan's Wake*. There is no rejoicing in origins in those works, but a gleeful celebration of their demise. This crucial misunderstanding is at the core of *Terra Nostra*, giving it the solemn, massive verbosity of a funeral rite, not the gaiety of Joyce's *Wake*.⁸

más bien hay que trazar las condiciones que las hacen posibles. El problema de esta recriminación es que —pese al conocimiento agudo que tendrá este crítico del pensamiento derridiano— presupone una intencionalidad atribuible a un sujeto determinado, es decir, Fuentes. Se presupone que la meta —telos— de este sujeto es reproducir a perfección el modelo prestigioso; la actitud del crítico es la de un propietario: puesto que conoce mejor a Derrida —es "propietario" de su pensamiento— actúa como una suerte de protector de su filosofía. desde esta posición crítica se aprueban ciertos textos y se relegan otros al submundo del kitsch o de lo cursi: mala imitación de la comodidad prestigiosa. Una teoría de la resistencia, al contrario, no tiene que postular un sujeto ortopédico con intenciones determinadas. La dinámica que se establece con los modelos culturales funciona al nivel del inconsciente textual. Igualmente, los juicios del crítico operan en este nivel, donde lo "otro" —otras ideologías, compromisos académicos, etc.—, entran en juego. El crítico es un administrador del texto cultural; hay que indagar en el inconsciente textual para explicar el "efecto" de "sus" intenciones.

8. Roberto González Echeverría, *Reseña de Tierra Nostra y Cervantes o la crítica de la lectura*, *World Literature Today*, 52, 1 (1978): 84.

No voy a elaborar aquí una teoría completa de la resistencia. Baste notar por ahora que, si aceptamos la premisa de que todo discurso se produce en relación de otros discursos,⁹ los mecanismos de defensa que destaca Freud (v.gr., represión, anulación retroactiva, proyección, transformación en lo contrario, etc.)¹⁰ podrían servir de modelo para las modalidades intertextuales. Por consiguiente, la resistencia constaría en esos procesos de producción del discurso que constituyen el efecto (o quizás varios efectos) de *yo-idad*. Claro está que también hay procesos afirmativos o asimiladores que constituyen el efecto de *yo-idad*; pero lo que me interesa analizar, por el momento, es la manera en que se “subvierten” (más que afirman) las teorías prestigiosas (prestigiosas por francesas y novísimas, etc.) que se presuponen en el texto citado. No es que se estén subvirtiendo conscientemente, o aun que se vulgaricen porque el escritor mexicano carezca de la capacidad de “comprenderlas correctamente” (lo que presupone la crítica citada). Hay que ver el juego de discursos y las estrategias empleadas para producir el efecto: En un texto donde se aboga por la creación de una lengua y de un modelo de progreso propios, sería poco eficaz poner de manifiesto los discursos presupuestos.

Más que subversión, quizás sería mejor decir que lo que surge del texto de Fuentes es una lucha por el control de los vehículos simbólicos, una lucha que se efectúa en el inconsciente textual de “su” discurso. Marx y Engels llamaron esta lucha “charlatanería” en el caso de los filósofos alemanes, creo, al contrario, que aun cuando haya algo de charlatán en estas luchas-resistencias, también se expresa una voluntad de poder. Y es precisamente puesta en na-

9. No suscribo aquí el uso metafórico que hace Lacan del falo para figurar la alteridad con que todo discurso se relaciona. En primera instancia porque el falo hace referencia a un orden patriarcal que no creo yo siga vigente, sino que sirve de fondo metafórico sobre el cual se proyectan otros discursos hegemónicos; es decir, es “manipulado” por otros discursos —v.gr., el discurso consumista. En segunda instancia porque privilegiar un significante como significante primordial de una carencia radical es anclar ese sistema significativo a un origen (vacío o no). Finalmente, el privilegio otorgado a este significante hace difícil analizar culturas (y épocas históricas) en las cuales es del todo verosímil pensar que otros significantes ocupan el lugar primordial de alteridad.
10. Otros mecanismos de defensa: regresión, reacción formativa, introyección, vuelta en contra del sujeto, identificación proyectiva, etc. Véase J. Laplanche y J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* (París: PUF, 1967).

rración de esta voluntad de poder que hermana al Fuentes de *Terra Nostra* con los novelistas de los 70 que se dedican a una meditación sobre el poder, vuelven la mirada hacia el pasado como para exorcizarlo, crearlo de nuevo mediante una reescritura de la historia. En su estudio de las recientes novelas sobre el dictador hispanoamericano —*El recurso del método*, *Yo el supremo*, *El otoño del patriarca*— Angel Rama observa que la figura y la época a que revierten estas obras, más que intentar una explicación de esas figuras y de ese pasado, sirven como una pantalla en que se proyectan —revestidas— las problemáticas de la actualidad. Es decir, debido a la dificultad de percibir directamente los mecanismos de estas problemáticas, la nueva literatura los asedia “en su versión precedente, cuando la totalidad de los resortes de un Estado podían ser aparentemente pulsados por un solo hombre y, por lo tanto, podían ser examinados a través del comportamiento de este hombre”.¹¹ A ese antes más comprensible también corresponden varias de las estructuras míticas y escriturarias (la “crítica” de la lectura de Cervantes) que se reescriben en *Terra Nostra*; sus significados sedimentados son reactivados y transformados para explicar o expresar nuevas situaciones. La historia, pues, no es tanto un testimonio o un análisis del pasado como una reescritura, un texto-por-ser-escrito que pretende constituir el presente, expresar lo que podría ser, como diría Fuentes.

Además de la indagación del poder, *Terra Nostra* y *Yo el supremo* se destacan por el uso modelizante de la teoría de la *escritura*, crítica del logocentrismo. Logocentrismo y poder absoluto van juntos en estas obras. Ambos déspotas ejercen el poder por medio del soplo autoritario de la voz. Así, pues, queda vedado todo remedo de su discurso, precisamente porque la copia —en especial la escritura— merma su poder. El pasquín catedralicio que anuncia la muerte del Supremo es una declaración de rebeldía, una burla de su ley, una falsificación de su autoría y su autoridad. El Supremo es una encarnación del Logos platónico y bíblico; la oralidad predomina sobre la escritura:

“Mientras escribo lo que me dicta no puedo agarrar el sentido de las palabras. Ocupado en formar con cuidado las letras de la manera más uniforme y clara posible, se me escapa lo que dicen. En cuanto quiero entender lo que escucho me sale torcido el renglón. Se me traspapelan las

11. Angel Rama, *Los dictadores latinoamericanos* (México: FCE, 1976).

palabras, las frases... Ora que si leo el escrito una vez firmado por Su Excelencia, echada la arenilla a la tinta, me resulta siempre más claro que la misma claridad. (41).

Así como Platón en el *Gorgias*, el Supremo impugna la retórica por falsear la verdad y así contribuir a la corrupción del país:

Viejos trucos de la retórica que ahora vuelven a usarse como si fueran nuevos... Asno-mula tirando de la noria de la escribanía del Gobierno. En papagayo me habrías sido más útil que en fiel de fechos. No eres ni lo uno ni lo otro. En lugar de trasladar al estado de naturaleza lo que te dicto, llenas el papel de barrumbadas incomprensibles. Bribonadas ya escritas por otros. Te alimentas de la carroña de los libros. No has arruinado todavía la tradición oral sólo porque es el único lenguaje que no se puede saquear, robar, repetir, plagiar, copiar.¹²

En torno de la transgresión de la escritura (que pervierte el sentido del habla) gira lo que hay de trama en la novela: a partir del encuentro del pasquín en la primera página, el fin del texto (y de su "contenido") es descifrar la identidad del autor. Y en este arte exegético es perito el Supremo; enseña a su amanuense el arte de la hermenéutica. El pasquín-texto se corta en miles de pedazos —correspondientes a miles de lecturas posibles— para que todos los escribientes del país participen en la búsqueda del autor. Pero el texto mantiene su misterio, su unicidad; es posible que el Supremo mismo lo haya engendrado para confundir a sus súbditos. Cómo lo ha engendrado no se sabe "puesto que lo parlante-visible se destruirá con lo escrito" (219).

En *Terra Nostra*, por contraste, "el Señor sólo da fe de lo que queda escrito, no de lo visto, no de lo dicho"; sólo le basta "consignar algo al papel para creer que /tiene/ existencia propia" (163-164). Pero no es él quien escribe. Como el Dios bíblico pretende

12. Es también, aparentemente, el caso de *El otoño del patriarca*, donde el patriarca no sabe leer ni escribir. Su mando, su autoridad, son todo *pneuma*, soplo verbal. Pero, García Márquez subvierte el puesto central que tiene la voz en la sociedad del patriarca. Así como en *Yo el supremo* la escritura constituye una falsificación —copia, simulacro— según el modelo logocéntrico, en *El otoño del patriarca*, por medio de la reproducción y proyección de su voz se logra mermarle el poder, un poder cuyo centro, de todas maneras, está fuera de su dominio, en manos de extranjeros (236).

El Primer Magistrado en *El recurso del método* es una suerte de máquina retórica que parodia los discursos prestigiosos de la metrópoli. Su poder, pues, depende (aunque desmonta) del discurso del otro.

absolutizarse en una "sagrada escritura" mediatizada por su doble-escribiente Guzmán, así como Dios se valió de Moisés para transmitir su voz inscrita en las lápidas de los diez mandamientos. Lo inscripto, pues, viene a ser una petrificación eternizada de la ley logocéntrica. De ahí, pues, la interdicción sobre la escritura: "Si todos pudiesen escribir a su manera el mismo texto, el texto ya no sería único, entonces ya no sería secreto", es decir, sagrado. El poder único de la soberanía "se funde /.../ en el privilegio de poseer el texto único, escrito, norma incambiable que supera y se impone a la confusa proliferación de la costumbre" (194).

La divergencia de estas dos novelas en este respecto es muy instructiva en cuanto a las estrategias (producidas en el inconsciente textual) tocante al papel que hace la Historia en ambas. Básicamente los dos déspotas toman actitudes opuestas con respecto al valor de la historia: El Señor desea acumularla en su monumento morbosos, enclaustrarla para poseerla; el Supremo, al contrario, desea liberarla para desmentir a todos los pasquineros-historiadores que lo vienen difamando a él y al Paraguay desde su fundación. Los historiadores sólo pueden ser difamadores del pueblo, puesto que se conciben como individuos que contrastan con la colectividad, con la soberanía que encarna el Supremo:

Hubo épocas en la historia de la humanidad en que el escritor era una persona sagrada. Escribió los libros sacros. Libros universales. Los códigos. La épica. Los oráculos. Sentencias inscriptas en las paredes de las criptas; ejemplos, en los pórticos de los templos. No asquerosos pasquines. Pero en aquellos tiempos el escritor no era un individuo solo; era un pueblo. Transmitía sus misterios de edad en edad. Así fueron escritos los Libros Antiguos. Siempre nuevos. Siempre actuales. Siempre futuros.

Tienen los libros un destino, pero el destino no tiene ningún libro. Los propios profetas, sin el pueblo del que habían sido cortados por señal y fábula, no hubieran podido escribir la Biblia. El pueblo griego llamado Homero, compuso la *Ilíada*. Los egipcios y los chinos dictaron sus historias a escribientes que soñaban ser el pueblo, no a copistas que estornudaban como tú sobre lo escrito. (74)

Y todavía hay pasquineros que se atreven a presentar la Dictadura Perpetua como una época tenebrosa, despótica y agobiante. Para ellos sí. Para el pueblo no. ¡La Primera República del Sur convertida en Reino del Terror! ¡Archifalsarios, felones! ¿No les consta, acaso, que ha sido, por el contrario, la más justa, la más pacífica, la más noble, la de más

completo bienestar y felicidad, la época de máximo esplendor disfrutada por el pueblo paraguayo en su conjunto y totalidad, a lo largo de su desdichada historia?" (268-269).

El Supremo, como el compilador que viene a ser su imagen invertida, se propone enderezar la historia, "enriqueciendo su sentido y su verdad", rectificar lo que la "historia escrita por publicanos y falsarios" tiene de pervertido (210).

No entraré en todas las particularidades de la entidad Yo-El-Supremo, puesto que lo que me concierne aquí es el uso de un modelo escriturario más que su dilucidación. Existe ya, en todo caso, un estudio perspicaz al respecto:¹³

La perspectiva adoptada en la novela es la del Dictador visto por él mismo, a través de un narrador-protagonista. El sujeto del discurso es, pues, un "yo" que en el nivel de las acciones se desdobra en sujeto portador (YO) y objeto 'dictador' (EL), cuyo ideologizador más frecuente es: SUPREMO: "Yo es El definitivamente, YO-EL-SUPREMO" (p. 450).

Este juego, dirigido a confundir al lector se revela cuando se observa que el "yo" del narrador-protagonista es congruente con la doble imagen YO/EL (sujeto portador/objeto dictador) y no con el simple YO:

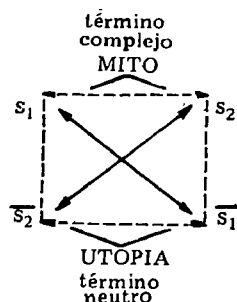
"yo" ≠ YO = YO/EL.

Lo pertinente para mi análisis es que este dispositivo estructural de la pluralidad de la "entidad" del Supremo es su propia desconstrucción. Y esta desconstrucción está acompañada por otras (denostaciones, apostillas, notas del compilador, etc.). El Supremo, que quiso ser una suerte de Mallarmé de la fundación paraguaya, termina fracasando, pero no en un triunfante naufragio. Lejos de corroborar la absolutización por medio del azar, el compilador —una suerte de superyo o conciencia colectiva— se burla paródicamente de la abolición mallarmeana del azar: "Negando el azar por un anacronismo, de los muchos que empleo en mi batalla contra el tiempo, soy ese personaje fantástico cuyo nombre se arrojan unas a otras las lavanderas mientras baten montones de ropa limpiándola de la suciedad de los cuerpos" (345). En lugar de buscar el absoluto dentro de los límites del poder central, impuestos por el modelo logocéntrico, el compilador propone quebrarlo y abrirlo

13. Domingo Miliani, "El dictador, objeto narrativo en *Yo, El Supremo*", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2, 4 (1976): 109-110.

a una *historia colectiva*: "Te convertiste para la gente-muchedumbre en una Gran Obscuridad... Mejor que nadie, tú sabías que mientras la ciudad y sus privilegios dominan sobre la totalidad del Común, la Revolución no es tal sino su caricatura... Te quedaste a mitad de camino y no formaste verdaderos dirigentes revolucionarios sino una plaga de secuaces atraídos a tu sombra... No, pequeña momia; la verdadera Revolución no devora a sus hijos" (454).

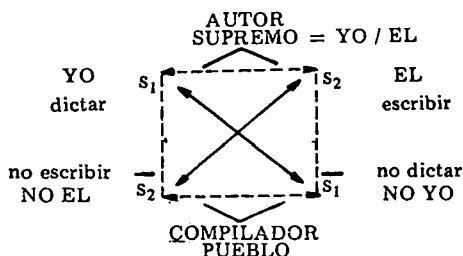
Yo el supremo, pues, es una desmitificación y la propuesta de una Utopía: se derrumba el mito del dictador y se propone lo inverso que sólo existe figurado en el discurso: el compilador. El rectángulo semiótico que usa Greimas para modernizar la estructura elemental de la significación será inútil para hacer más comprensible esta diferencia y luego para contrastarla con la "solución" de la problemática del poder-escritura en *Terra Nostra*. Sin entrar en detalles he aquí el modelo greimasiano:



s_1 y s_2 , s_2 y s_1 son contrarios; s_1 y s_1 , s_2 y s_2 son contradictorios; s_1 y s_2 , s_2 y s_1 mantienen una relación de implicación. Este esquema hace posible generar más de una combinación *mediatizadora* entre los distintos polos de la significación. Jameson, siguiendo a Louis Marin, observa que la conjunción de s_1 y s_2 corresponde a la resolución mítica de que habla Lévi-Strauss; la conjunción de s_2 y s_1 constituye un término neutro que viene a ser el orden utópico.¹⁴ La reescritura, que es una relectura en *Yo el supremo*, pues, es una "resolución" utópica de las contradicciones que constitu-

14. Véase: A. J. Greimas y François Rastier, "L'interaction des contraintes sémiotiques", *Du sens*, (París, Seuil, 1970: 135-155; Frederic Jameson, "Of Islands and Trenches: Naturalization and the Production of Utopian Discourse", *Diacritics* (June 1977): 2-21; *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca: Cornell University Press, 1981). Louis Marin, *Utopiques: jeux d'espaces* (París, Editions de Minuit, 1973).

yen el texto. El compilador, relector de 20.000 legajos, volúmenes, folletos, periódicos, etc., rehace la historia de un pueblo, en nombre de ese pueblo. Pero esta historia y este pueblo sólo existen en el orden utópico del discurso literario: "...la historia que en ella debió ser narrada no ha sido narrada. En consecuencia, los personajes y hechos que figuran en ellos han ganado, por fatalidad del lenguaje escrito, el derecho a una existencia ficticia y autónoma al servicio del no menos ficticio y autónomo lector" (467).



Al contrario de la resolución mítica, el orden utópico es histórico; en su condición de doble negación desconstruye las entidades mitificadas por el discurso. Es decir, al narrar sus propios procesos narrativos (en esto estriba la alegoría escrituraria del poder del Supremo) el texto desmonta el mito para crear sus propias condiciones de posibilidad. Jameson observa que aunque esto parezca un formalismo desesperado, también entraña su reverso: su compromiso con la historia y su desmontaje de la ideología (mito) que "designa el lugar todavía vacío de una teoría científica de la sociedad" (Jameson 1977: 13).

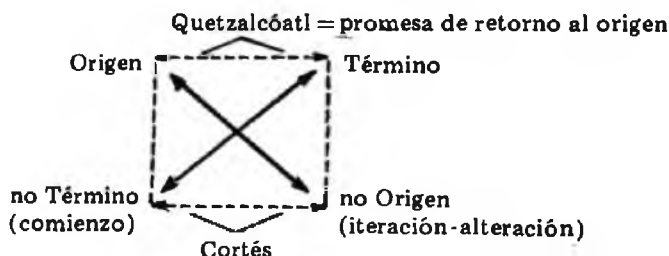
Volvamos ahora a *Terra Nostra* para construir un modelo de su acto simbólico y luego yuxtaponerlo al del texto de Roa Bastos. En el texto de *Fuentes* la reescritura está concebida como una recuperación del camino que llevaba la historia hispánica cuando Felipe la encerró en su monumento-mausoleo. La "vuelta" a este momento tiene una doble importancia: es cuando el destino del mundo hispánico está en juego en Europa; también hace referencia al tipo de hispanidad que se implantó en el Nuevo Mundo. Es decir, tal como existe la historia hispánica sólo se cuenta un doble fracaso: España opta por un orden autoritario, austero, centralista; el representante de este orden, Cortés, viene a sustituir a Quet-

zalcóatl, para poner fin a su “eterno retorno”. Al (re)conocerse en Cortés, Quetzalcóatl pierde su identidad: en otras palabras, la cultura hispánica desmonta el mito indígena:

La historia del México indígena es la historia de una ausencia y de una espera: la de un principio de unión, es decir, de libertad original... el regreso de Quetzalcóatl, un retorno al origen sin separación, idéntico al encuentro con un futuro bienhechor...

...Desconocida, la identidad de Quetzalcóatl fue usurpada por un hombre que llegó a destruir el tiempo y el espacio inventados para recibirlo. Hernán Cortés, al desembarcar en México el día previsto por los augurios divinos para el retorno de Quetzalcóatl cumplió la promesa destruyéndola.¹⁵

Al encajar en la estructura mítica la historia hispánica pone fin a las promesas de origen que encarna Quetzalcóatl.



Este momento de encaje es lo que Said llamaría un comienzo. Cortés simboliza la discontinuidad que distingue al comienzo del origen.¹⁶ La manera de recuperar esta posibilidad de retorno al origen es reconstituyendo la versión positiva de España, a la cual Felipe puso fin. Todo involucre en el mundo regido por Felipe; todo se acumula y sepulta en su totémico Escorial, hasta los cadáveres de sus antepasados, de los cuales pretende ser principio y final dinástico. Pero como el deseo es voluntad de poder —deseo de ser equivale aquí a deseo de unicidad— El Señor busca proyectarlo en expresiones absolutizantes: “El Señor decidió aferrarse a sí mismo y contar con la simple unidad de su propia persona”, pero

15. Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano* (México, Joaquín Mortiz, 1971): 22.

16. “...beginning is basically an activity which ultimately implies return and repetition rather than simple linear accomplishment,... beginning and beginning-again are historical whereas origins are divine,... a beginning not only creates but is its own method because it has intention. In short, beginning is making or producing difference”. Edward Said, *Beginnings: Intention and Method* (New York, Basic Books, 1975): xiii.

su presencia no basta: “mi presencia está transida por el poder que represento y el poder me traspasa porque, siendo anterior a mí, en cierto modo no me pertenece y al pasar por mis manos y mi mirada, de mí se aleja y deja de pertenecerme; no basto yo, no basta el poder, hace falta el decorado, el lugar, el espacio que nos contenga y nos dé una semblanza de unidad a mí y a mi poder” (349).

Las alusiones lacanianas son, quizá, demasiado obvias (luego comentaré la función de lo demasiado evidente en esta obra); el Escorial y en especial su centro —la capilla— donde el Señor se aferra a lo carente de su propia presencia, proporcionan el decorado, forman una suerte de construcción totémica, corporeizada por él y su estirpe, desde donde emana la ley simbólica, la interdicción sobre el discurso. Pero esta voluntad de poder, esta voluntad de crearse *ex nihilo* determina la manera misma en que se subvierte la ley simbólica, ley platónica, absolutizante. Desde el centro mismo del Escorial —imagen concretizadora de la economía del poder— la madre, la esposa, los artistas e intelectuales cortesanos y otros proyectan una serie de verosimilitudes basadas en el placer, en lo heterogéneo, en las herejías, en lo imaginario, que eluden el mando del Señor. Desde los límites de la economía del poder, pues, se proyectan otras economías del deseo —a nivel sexual, artístico y político: de ahí el libertinaje-liberación sexual, la verosimilitud aristotélica representada por los cortesanos (en oposición a la ley platónica del Señor) y las alusiones a la estérica cervantina:

Sobre la matanza / El Señor / construyó su propio poder, gracias al cual ha podido levantarse este palacio donde tú y yo / Fray Julián y Fray Toribio / encontramos amparo para leer estrellas y pintar iconos... no lo olvides, hermano. Aquí nos salvamos tú y yo de un mundo peligroso. ¿Qué hubiera sido de nosotros fuera de aquí? ¿En qué malhadado taller estarías tú tallando cristales, simple jornalero, o yo levantando estiércol en los establos donde nací? Sin el amparo de nuestra sacra orden y del poder señorial que en este palacio nos acoge como miembros de ella, ¿podríamos tú y yo pintar y estudiar, fraile?” (307).

Sujetos a esta ley y a estos límites del culto de la muerte, se produce el arte que se propone subvertirla: “Esta es la ley. Ni tu pintura ni mi ciencia escapan a la norma. Pero la paradoja es que la crean violándola: la ley subsiste gracias a quienes le oponen la violenta excepción de la ciencia y del arte” (309).

Es en el dominio del arte, especialmente la estética o lectura crítica cervantina, que *Terra Nostra* propone una recuperación del

origen, obstaculizado por el *comienzo* protagonizado por Cortés. Lo que se produce es un mito hispánico positivo, liberador, que pueda reemplazar la desconstrucción hispánica (i.e., la historia de la España autoritaria) que pone fin al mito de Quetzalcóatl. A continuación se dan los esquemas que representan la construcción del mito:

Don Quijote: reconciliación de lo Real y lo Imaginario

Don Juan: reconciliación de Razón y Misticismo

Celestina: reconciliación de Denegación y Placer

Felipe: reconciliación de Ley y Espíritu

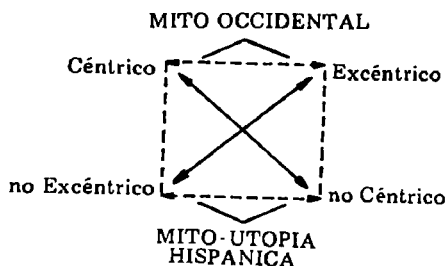
Estas conjunciones producen una estructura mítica multidimensional que se puede figurar dándole tres dimensiones al rectángulo semiótico de Greimas:

MITO HISPANICO



Este cubo representa la estructura cerrada constituida por esta "resolución" mítica de la problemática de la cultura hispánica. Cada extremo está en conflicto con los otros. La conjunción de estos extremos —constitución de los personajes míticos— proyecta este supermito, análogo por su anulación de opuestos, a la figura final del hermafrodita. El mito hispánico propuesto en *Terra Nostra* es un hermafroditismo cultural y estético.

Ahora bien, para asegurar la permanencia de este mito, se proyecta de nuevo en forma de una "resolución" utópica. *Terra Nostra* es la proposición de un no espacio donde la aserción "yo es otro" se invierta de manera que el yo sea lo hispánico y el otro sea lo occidental. Es decir, se propone que el mito hispánico, disfrazado de conjunción utópica, desmonte el mito occidental de la racionalidad, para el cual lo hispánico (ya desde el siglo xvii) así como lo no europeo vienen a ser el otro:



Aquí se ve claramente la diferencia entre la solución de *Terra Nostra* y la de *Yo el Supremo*. Para éste el orden utópico es una construcción de y en el discurso; es decir, constituye en cierta medida. En *Terra Nostra* la solución parece ser igual pero es lo opuesto; el “cuerpo sin órganos” que figura tanto en el hermafrodita del final como en el supermito hispánico (i.e., son conjunciones inapresables de opuestos) es una solución reñida con el modo derridiano que Fuentes, supuestamente, emplea. Es decir, que este modelo de la escritura proscribía una solución trascendente, un retorno al origen, una autoidentificación, o la esquizofrenización promulgada por Deleuze y Guattari.¹⁷ Mientras al final del texto de Roa Bastos hay una apertura hacia la historia (detenida por la automitificación —casi mallarmeana— de YO-EL-SUPREMO), en la novela de Fuentes el final es un apocalíptico y celebratorio aborto de la historia: “Estás mirando un traslado del pasado histórico a un futuro que carecerá de historia” (775).

Podríamos creer, por tanto, que se trata de una vulgarización de un modelo mucho más complejo de lo que propone Fuentes. Pero hay que ver las estrategias efectuadas al dislocar el modelo. Si *Terra Nostra* opta por una recreación de orígenes es porque se ha de instalar a la cultura hispánica en esos orígenes:

Y obsesivamente, por ser quien eres y de donde eres, te dices que si esto es así, ese traslado de pasado tiene que ser el de la menos realizada, la más abortada, la más latente y anhelante de todas las historias: la de España y la América española. Te castigas con una mueca de desprecio íntimo. ¿No podría decir lo mismo un indonesio, un birmano, un mauritano, un palestino, un irlandés, un persa? Idiota: has estado pensando como un enciclopedista de peluca empolvada. ¿Cómo es posible ser persa? ¿Cómo, en efecto, es posible ser mexicano, chileno, peruano? (775-776).

17. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *L'Anti-Edipe* (París, Editions de Minuit. 1972).

La respuesta de Roa Bastos a Fuentes podría ser, quizá, la siguiente: no es posible establecer una identidad proyectando una mítica conjunción de opuestos, un "cuerpo sin órganos" que no tiene ningún centro. Roa Bastos también incluye el problema de la subordinación nacional en su novela: pero la solución no es un supermito; más bien es la formación de una confederación que es "una solución nacionalista a la vez que americanista. Ecuánime. Fraternal. En el interés de la generalidad. Esto es hablar del porvenir en los términos más concretos posibles... Atengámonos a los hechos. Tendamos con todas nuestras fuerzas a conformar la Confederación. Mas, yo no veo posible su establecimiento sino por medio de un proceso verdaderamente popular y revolucionario" (dice el Supremo, 227-228). Esta confederación, que a su vez haría posible la resistencia a la hegemonía europea, viene a ser en el nivel político lo que el compilador es en el nivel escriturario. Como se dijo más arriba, el modelo escriturario sirve de vehículo para la expresión, figuración, de una proposición utópica. La escritura es el modelo de una "revolución" que se lleva a cabo en el discurso. En ésta se apoya la "revolución" que *podría* hacer posible el establecimiento de la Confederación.

Si no se quiere decir que Fuentes ha fracasado en el "intento" de producir lo que Roa Bastos logra, entonces ¿qué ha hecho, qué ha logrado? Pasemos lista: ¿Produce una reescritura? Yo diría que no. Si la reescritura entraña una revaluación de los textos propuestos (y en el caso de Fuentes se trata más bien de textos muy a la vista) *Terra Nostra* no es una reescritura puesto que en ella encontramos las ideas de un Américo Castro o de un Leopoldo Zea (*América es la historia*) sin modificación. Por otra parte sí, trastrueca el modelo derridiano de la escritura. ¿Es, por tanto, una parodia? Quizás, pero más bien en un sentido lugoniano: se acumula tanto en el texto que rompe sus costuras, se parodia a sí mismo (i.e., su propio discurso). Es, pues, un acto simbólico que por su densidad de elementos apropiados y acumulados es resistente por indigestible. Los textos "obesos" se parecen mucho a los textos "anoréxicos"; el cuerpo "intenta" defenderse del otro explotándose a sí mismo, explotando hacia afuera o hacia adentro. El texto de Fuentes logra explotar en ambas direcciones a la vez.

COLABORADORES

ANGEL RAMA es, actualmente, profesor de la Universidad de Maryland, Estados Unidos. Son de aparición próxima dos nuevos libros suyos: *No-vísimos narradores en marcha* (Ediciones de Marcha, México) y *Narrativa latino-americana contemporánea* (Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá).

MARGIT FRENK, que ocupara por mucho tiempo la dirección del Centro de Estudios Literarios del El Colegio de México, es actualmente profesora de la Universidad de La Jolla, Estados Unidos. Su estudio sobre Alarcón aparecerá como prólogo a la edición de sus comedias que publicará la Biblioteca Ayacucho.

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ ocupa en la actualidad la dirección del Fondo de Cultura Económica, donde ha promovido la reedición facsimilar de las revistas literarias mexicanas del siglo xx. Prepara una ex-

tensa obra sobre las letras coloniales de México.

JORGE AGUILAR MORA ha venido cumpliendo una tarea ensayística paralelamente a su obra narrativa y poética. Entre sus últimos libros se encuentra su novela *Si muero lejos de ti* (Joaquín Mortiz) y su estudio *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz* (Era). Dirige la colección "Claves" de Editorial Era y participa de la dirección de la revista *La mesa llena* (México).

ROBERTO ECHAVARREN es profesor asociado de New York University. Su libro sobre Felisberto Hernández, aparecerá este año en Sudamericana, Buenos Aires.

GEORGE YÚDICE es profesor actualmente de la New York University y acaba de publicar su libro sobre Vicente Huidobro en Buenos Aires (Galerna).

INDICE DEL VOLUMEN V

Año V, Nos. 9 y 10 (1980)

	<u>Pág.</u>
ACHÚGAR, HUGO	Modernización y mitificación: el lirismo neorromántico en el Uruguay 49
AGUILAR MORA, JORGE	Sobre la libertad de expresión y el Poder 299
ALTAMIRANO, CARLOS / SARLO, BEATRIZ	Una vida ejemplar: la estrategia de <i>Recuerdos de provincia</i> 3
ECHAVARREN, ROBERTO	Nocturno y cuerpo en <i>Nocturno miedo</i> de Xavier Urrutia 323
FRENK, MARGIT	El teatro de Juan Ruiz de Alarcón 241
LASARTE V., FRANCISCO JAVIER	<i>Las hogueras más altas</i> y el proceso de la narrativa renovadora 117
MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS	Fray Bernardino de Sahagún y sus informantes indígenas 271
RAMA, ANGEL	La señal de Jonás sobre el pueblo mexicano 179
VAZ FERREIRA, MARÍA EUGENIA	Poesías 90
VAZ FERREIRA, MARÍA EUGENIA	La piedra filosofal (teatro) 95
VERANI, HUGO	Obras inéditas de María Eugenia Vaz Ferreira 89
WILSON-SERFATY, SHEILAH	Eduardo Galeano: el exilio de Montevideo, la poesía del destierro 103
YÚDICE, GEORGE	La escritura como acto simbólico en <i>Terra Nostra</i> y <i>Yo el Supremo</i> 335

EDICIONES DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACION

1978 - 1980

SECCION LITERARIA

CARPENTIER, Alejo:
Afirmación Literaria Americanista
Colección Encuentros, 1978.
Bs. 13,00

CARRERA, Gustavo Luis:
Nuevas viejas preguntas a Julio Cortázar - Colección Encuentros, 1978.
Bs. 10,00

ESCUELA DE LETRAS:
Anuario 1979
Año 1978 Bs. 45,00

GOMEZ, Argenis José:
Juan Vicente González y los Clásicos - Año 1979. Bs. 18,00

GRASES, Pedro:
De la Imprenta en Venezuela y algunas obras de referencia.
Año 1979. Bs. 35,00

INSTITUTO DE FILOLOGIA
"ANDRES BELLO"
El habla culta de Caracas.
Año 1979. Bs. 60,00

LEAL, Hdefonso:
Libros y Bibliotecas en Venezuela Colonial, 1633-1767.
Año 1979 Bs. 22,00

LLEBOT CAZALIS, Amaya:
Salvador Garmendia: conversación formal con un escritor informal.
Año 1978. Bs. 13,00

LLEBOT CAZALIS, Amaya:
El tiempo interior en los personajes garmendianos.
Año 1980. Bs. 30,00

SAMBRANO URDANETA, Oscar:
Contribución a una bibliografía general de la poesía venezolana en el siglo XX.
Año 1979. Bs. 46,00

Solicite estos títulos en la UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
Departamento de Distribución de Publicaciones. Edificio de la Biblioteca
Central, local planta baja. Teléfonos 61.98.11 al 30 (ext. 2130 y 3116).
Ciudad Universitaria - Apartado 59004, Los Chaguaramos
Caracas (Venezuela).

BIBLIOTECA



AYACUCHO

Director Literario: ANGEL RAMA

- | | | | |
|------------------|--|------------------|--|
| Nº 36 | ENSAYOS HISTORICOS.
<i>Rufino Blanco Fombona.</i>
Prólogo: Jesús Sanoja Hernández. | Nº 75
y
76 | NUEVA CORONICA Y
BUEN GOBIERNO
(Vols. I y II).
<i>Felipe Guamán Poma de Ayala.</i>
Prólogo y transcripción:
Franklin Pease. |
| Nº 57 | LITERATURA MAYA.
Prólogo y
selección: Mercedes de la Garza. | Nº 77 | RAYUELA.
<i>Julio Cortázar.</i>
Prólogo: Jaime Alazraki. |
| Nº 70 | LITERATURA GUARANI
DEL PARAGUAY.
Prólogo y
selección: Rubén Bareiro Saguier. | Nº 78 | LITERATURA QUECHUA
Compilación y prólogo:
Edmundo Bendezú Aibar. |
| Nº 71
y
72 | PENSAMIENTO POSITI-
VISTA LATINOAMERI-
CANO (Vols. I y II).
Prólogo y
selección: Leopoldo Zea. | Nº 79 | LOS SERTONES.
<i>Euclides Da Cunha.</i>
Prólogo: Walnice Nogueira Galvao. |
| Nº 73 | OBRA COMPLETA.
<i>José Antonio Ramos Sucre.</i>
Prólogo: José Ramón Medina. | Nº 85 | NARRADORES ECUA-
TORIANOS DEL "30".
Prólogo: Jorge Enrique Adoum. |
| Nº 74 | CARTAS AMERICANAS.
<i>Alejandro de Humboldt.</i>
Prólogo y
selección: Charles Minguet. | Nº 90 | DE MI PROPIA MANO.
<i>Antonio José de Sucre.</i>
Prólogo: José Luis Salcedo-Bastardo. |

Las más cuidadas ediciones, los estudios preliminares más esclarecedores, las antologías más completas y las cronologías más detalladas son los rasgos que destacan a esta colección que se publica en Venezuela, adoptada ya como versión definitiva de los textos incluidos en universidades y bibliotecas de todo el mundo.

Distribuye: LITEXSA VENEZOLANA, S.A. — Teléfonos: 74.20.66 - 72.27.87 - 74.84.84
y en todas las librerías "LAS NOVEDADES". - Para mayor información diríjase a
BIBLIOTECA AYACUCHO, Apartado Postal 14.413, Caracas.
Teléfonos: 45.44.11 y 45.45.07

TEXTO CRITICO

Director: JORGE RUFFINELLI

Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias (Universidad Veracruzana)

Año VI, Nos. 16-17, enero-junio, 1980: artículos de Norberto Fuentes, Juan Rulfo, Juan Manuel Galaviz, Jorge Ruffinelli, Raúl Dorra, Héctor P. Agosti, Joaquín Roy, Desiderio Navarro, Héctor M. Cavallari, Domnita Dumitrescu, José Luis Martínez, Lucille Kerr, Victoria F. Chase, Efrén Ortiz.

Suscripción anual (4 números): 20 dólares (US \$ 20).

Apartado Postal 369/Xalapa, Veracruz, México

REVISTA DE CRITICA LITERARIA LATINOAMERICANA

Director: ANTONIO CORNEJO POLAR

Año VI, Nº 12, 2º semestre 1980: JOSE MARIA ARGUEDAS, estudiado por Alberto Escobar, Silverio Muñoz, Rodrigo Montoya, Angel Rama, Ariel Dorfman, Miguel Gutiérrez, Martín Lienhard.

Artículos de Hernán Vidal, Pedro Lastra, Tomás Escajadillo.

Debate Roberto Paoli/Antonio Cornejo Polar sobre el indigenismo.

Notas y reseñas.

Suscripción anual: 12 dólares (US \$ 12).

Administración:

Cristina Soto; Latinoamericana Editores, Avenida Benavides 3074,
Urbanización La Castellana, Lima 18, (Perú).

HISPAMERICA

Director: SAUL SOSNOWSKI

Suscripciones anuales (3 números) individuales, 12 dólares (US \$ 12); bibliotecas, 18 dólares (US \$ 18); patrocinadores, 25 dólares (US \$ 25). - Dirección: 5 Pueblo Court/Gaithersburg, MD 20760/USA.

LIBROS DE EDICION "HISPAMERICA"

- María Luisa Bastos: *Borges ante la crítica argentina, 1923-1960.* (US \$ 8,00)
Hernán Vidal: *Literatura hispanoamericana e ideología liberal.* (US \$ 4,00)
Saul Sosnowski: *Borges y la Cábala. La búsqueda del Verbo.* (US \$ 3,50)
Oscar Hahn: *Arte de morir.* (US \$ 5,00)
Rose Minc (ed.): *Latin American Fiction Today.* (US \$ 9,95)
Beatriz Pastor: *Roberto Arlt y la rebelión alienada.* (US \$ 7,95)

DISPOSITIO

REVISTA HISPANICA DE SEMIOTICA LITERARIA

Editor Ejecutivo: WALTER MIGNOLO

Vol. V-VI, Nos. 15-16, otoño 1980-invierno 1981: DISCURSO DEL NARRADOR Y PALABRA DE LOS PERSONAJES, artículos de Félix Martínez-Bonati, Mario Rojas, Emil Volek, Walter Mignolo. LECTURAS de Dennis Seager, M. E. Cossio, Roberto Echavarren. *Reseñas.*

Suscripciones: 11 dólares (US \$ 11).

Department of Romance Languages, University of Michigan
Ann Arbor, Michigan 48109, USA.

SIN NOMBRE

REVISTA TRIMESTRAL LITERARIA

Director: NILITA VIENTOS GASTON

Sumario Vol. XI, Nº 3 (octubre-diciembre, 1980)

*Silvia Molloy: *Voracidad y solipsismo en la poesía de Darío.*

*Benó Weiss: *La otra pasión de Italo Svevo.* **Joven Poesía Cubana:* Miguel Barnet, Pedro Pérez Sarduy, Minerva Salado, Luis Rogelio Nogueras, Guillermo Rodríguez Rivera, Nancy Morejón.

*José Ortega: *Retorno y denuncia de la ciudad: "Poeta en Nueva York".* *Eliana Rivero: *Julia de Burgos: y su visión poética ser.*

*LOS LIBROS: Ronald Méndez Clark, Efraín Barradas, Oscar Montero, Carlos Meneses, *COLABORADORES.

Vol. X Nº 3 - Homenaje a René Marqués.

Próximos números: Homenaje a Sartre, Carpentier y Juan Ramón Jiménez.

Suscripción anual \$ 15.00

Instituciones \$ 20.00

Apartado 4391. San Juan, Puerto Rico 00905

PUNTO DE VISTA

REVISTA BIMESTRAL DE LITERATURA

Directores: CARLOS ALTAMIRANO / MARIA TERESA GRAMUGLIO /
BEATRIZ SARLO / JORGE SEVILLA

Textos críticos: sobre Sarmiento, José Hernández, Borges, la vanguardia literaria argentina, Onetti, Puig, Saer, el boom de la narrativa latinoamericana, los escritores del 80, Martínez Estrada, etc.

Entrevistas: a Antonio Cándido, Raymond Williams, Juan Rulfo, Angel Rama, Richard Hoggart, Tulio Halperín Donghi, Antonio Cornejo Polar, etc.

Suscripciones (6 números, correo aéreo) \$ 25 (dólares).

Casilla de Correo 39, Sucursal 49 (B), Buenos Aires (Argentina)

REVISTA IBEROAMERICANA

Director: ALFREDO A. ROGGIANO
(Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana)

Vol. XLVI, Nos. 112-113, julio-diciembre, 1980

Artículos de Angel Rama, Alfredo A. Roggiano, José Promis, Emir Rodríguez Monegal, Elsa K. Gambarini, Raúl Silva Caceres, José L. Más, Santiago Rojas, Aurea Sotomayor.

Notas, documentos, bibliografía, reseñas.

Suscripciones: \$ 25 (dólares) por año, (suscripciones regulares)
\$ 30 (miembros regulares), \$ 20 (países latinoamericanos).

Julia F. de Viñuela: 1312 C.L. University of Pittsburgh, Pittsburgh, Pennsylvania, 15260, USA.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA DE CULTURA HISPANICA

Director: JOSE ANTONIO MARAVALL

HOMENAJE A JULIO CORTAZAR

(Nos. 364-366, octubre-diciembre, 1980). Estudios de Angel Manuel Vázquez, Raúl Chavarri, Pablo del Barco, Jorge Ruffinelli, Carmen de Mora, Leonor Consevoy, Jacinto Guereña, Manuel Quiroga, Cristina González, Hernán Vidal, José Ortega, Manuel Cifo, Enrique Estrázulas, Mauricio Ostria, Jesús Sánchez, Attila Csep, Saul Yurkievich, Alejandro Gandara, Maria Embeita, Manuel Benavides, José Rodríguez Padrón, John Incledon, Antonio Planells, Hortensia Campanella, Juan A. Masoliver, Mirian Najt.

Suscripciones: Instituto de Cooperación Iberoamericana,
Avda. de los Reyes Católicos 4, Madrid 3.